TECHNISCHE BILDER:
POLITISCHES POTENTIAL, SCHAULUST, und HANDLUNGSRAUM

Vom Ansehen zum Handeln.

Ein Entwurf einer aufs Handeln gerichteten Ästhetik
digitaler photographischer Bilder in vernetzten Umgebungen

////////////////////////////////////

TECHNICAL IMAGES:
POLITICAL POTENTIAL, VISUAL PLEASUE, and OPERATIVE SPACE

From perception to action

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie.
Eingereicht an der Universität für angewandte Kunst bei:

Peter Weibel
Fach: Medientheorie

1. Beurteiler
Prof. Peter Weibel (Universität für angewandte Kunst, Wien, Institut für Medientheorie)

1. Beurteilerin:
O. Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Samsonow (Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften, Philosophische und historische Anthropologie der Kunst)

Vorgelegt von
Georg Eckmayr 2016, Wien, 05. 2016

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Dissertation selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, sowie dass diese Dissertation weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form zur Beurteilung vorgelegt wurde.

Datum _____ Unterschrift _____

„In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.“[1]

[1] Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Berlin, 2003, S. 18

Gewidmet allen, die zu sprechen begehren.

Ich danke meinen Eltern für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung, Daniela Jaros, Markus Zöchmeister und Ulrich Reithofer für ihren inspirierenden Idealismus und die vielen Gespräche über die Menschen und ihre Möglichkeiten sich auszudrücken. Yvonne Giedenbacher, danke ich für ihren scharfen Blick für Argumentationsstränge und die anregenden Gespräche zur Konzeption einzelner Teile dieser Arbeit. Ich möchte mich schließlich noch bei Jane Weiss, Harald Kreimel, Stefan Wanka, Barbara Toifl für ihr wertvolles Feedback bedanken, sowie bei Ulrike Rieger für ihre unermüdliche Koordinationstätigkeit.

Größter Dank gebührt auch meinen Betreuern Peter Weibel und Elisabeth von Samsonow.

6

VORWORT DES AUTORS 8

EINLEITUNG 10

a1) Zusammenfassung 10

a2) Zusammenfassung / Abstract 11

b) Die voyeuristische Wissensgesellschaft und ihr Umgang mit Photographie 13
Bildtechnologie und Subjekt 13
Körperloses Sehen und die Lust daran 15
Ein voyeuristisches Netzwerk und seine Protagonisten 16
Das digitale photographische Netzwerk-Bild 17
Vernetzung und Wirklichkeitsanspruch des digitalen photographischen Akts 18
Zwischen Wirklichkeitsanspruch und individueller Bildwirkung 19

c) Frage: Existiert eine spezifisch digitale, auf politisches Handeln gerichtete Ästhetik photographischer Bilder? 22
Vom Bildobjekt zum Bild als Raum 24
Handlungsraum – Digitale Bilder als begriffliche Struktur 24
Individueller Reflexionsraum – Affektive Bildwirkung und Information 25

d) Methodik, Material und zur Position des Autors 27
Zur Position des Autors 27
Zum Material – Die Entwicklung eines visuellen Diskurses 27
Der visuelle Diskurs 28
Methodik und Struktur des Textes – Teil eins und zwei 30
Der dritte Teil: Entgrenzte Bilder und Politik – Eine Ökonomie der Aufmerksamkeit 32
Diskursanalyse und Abgrenzung zu Ikonologie und Qualitativer Inhaltsanalyse 32

e) Zentrale Begriffe und ihre Bedeutung für diese Arbeit 34

1. DIGITALE PHOTOGRAPHISCHEN BILDER
EIN POLITISCHER *HANDLUNGSRAUM* 52

1.1 Die spezifische, begriffliche Qualität digitaler photographischer Bilder 52
Ein kleiner Abriss über den Zusammenhang zwischen medialem Blick und Technik 52
Vom Material zur Versionsgeschichte, vom Bild zum Bildzusammenhang 54
Photographie und Videographie innerhalb digitaler Umgebungen 56
Das Problem mit der Objektivität – Die Logik der Bilder im Gegensatz zur Logik der Begriffe 58
Der digitale photographische Akt 60
Ansehen bedeutet verändern – Über die Materialität photographischer digitaler Bilder 61
Ein hybrides Zeichen zwischen Lichtspur und Symbol 63
Eine symbolische Spur 67
Bilder jenseits der Kategorie des Visuellen 68
Ansehen als Ordnen, Speichern und Vergleichen 71
Automatisiertes Sehen, jenseits eines menschlichen Beobachters 74
Die Photomontage als Prototyp des digitalen photographischen Bildes – Kunst und Wirklichkeit 75
Kennzeichnende Qualitäten für die digitalen photographischen Bilder 81
Die visuelle Oberfläche als Palimpsest 84
Zusammenfassung und Ausblick 86

1.2 Vom Bild zum Handlungsraum **87**
Digitale photographische Bilder und ihr begrifflich strukturiertes Umfeld 87
Mediendemokratie 87
Zwischen Dokument und Kunstwerk 89
Politische, sprechende Bilder 91
Das geometrisierte photographische Bild 95
Die visuelle Oberfläche als Text – Von der Photographie als Begriff (Zahl, Wort und Symbol) 96
Das photographische Bild als Messung 97
Das digitale photographische Bild als Handlungsraum 99

2. SCHAULUST, IMAGINATION & ERKENNTNIS EIN *INDIVIDUELLER REFLEXIONSRAUM* **101**

2.1 Erkenntnis durch Bilder – Zur visuellen Logik **102**
Ansicht oder Faktum 103
Orientierung und Imagination 105
Das Bild im Auge, im Gehirn, im Körper 108
Exkurs: Die Photographie als Subjekt 110

2.2 Von der Qualität einer Ansicht **112**
Ansichtssache – Ein faktisch strukturierter, individueller Reflexionsraum 112
Vom Subjekt in der Bildbetrachtung und... 116
... den Grenzen des Darstellbaren 118

2.3 Ästhetik, Politik und digitale Photographie **121**
Ästhetik und Politik 121
Die Konstruktion von «digitaler» photographischer Faktizität im Handeln 124
Photographie jenseits visueller Analogie 126

3. *THE USER* ALS ZENTRALER BEZUGSPUNKT DIGITALER PHOTOGRAPHISCHER BILDER **131**

3.1 Ausgangslage: Vom Privaten ins Öffentlich und wieder zurück **134**
Vom Begriff der Massenmedien zu digitalen, dialogischen Strukturen 134
Ein hypnotischer, intimer, öffentlicher Raum 136

3.2 Zur Ausrichtung des Handlungsraums – Privat oder politisch **139**
Von der Heterogenität des Digitalen 140
Von der Ausrichtung des Handlungsraumes 141
Von der Illusion zu Handeln 147

4. SCHLUSSWORT: ENTGRENZTE BILDER UND DIGITALE POLITIK **149**

ANHANG I: MATERIAL. EIN VISUELLER DISKURS **153**

ANHANG II: QUELLENANGABEN **184**
Verweise Literatur – Bücher, Artikel, Magazine 184
Verweise digital – Literatur 189
Verweise digital – Software, Plattformen, Institutionen 191
Verweise Institutionen 192

Vorwort des Autors

Vorangestellt: Walter Benjamins [2] Auffassung, dass das revolutionäre Potential der Photographie nicht durch eine singuläre Betrachtung der photographischen Medialität beschrieben werden kann, sondern nur im Wirken der Photographie auf die gesamte visuelle Kultur zu erkennen ist, scheint auch auf die digitale Revolution zuzutreffen. Im Laufe dieser Arbeit wurde – im Sinne der Abgrenzung des Forschungsgegenstandes – zwischen digitalen und analogen Photographien unterschieden. Nach Beendigung dieser Forschungsarbeit zeigt sich, dass sich diese Unterscheidung zwar als produktiv für die Beschreibung einer digitalen photographischen Bildsprache erweist, im Hinblick auf Benjamins Ansatz jedoch gesagt werden kann, dass unter der Voraussetzung der aktuellen Bildproduktion keine "*analogen*" Bilder mehr existieren.

D. M. Barry prägt in diesem Zusammenhang den Begriff post-digital und meint damit, dass sich die klare Unterscheidbarkeit von digitalen und analogen Prozessen auflöst. Beinahe jeder Vorgang involviert heute digitale Technologien; das gilt für alle komplexeren Handlungen zur Informationsbeschaffung bis zum Umgang mit dem eigenen Konto. Auch das bloße Herunterladen eine Anleitung für das richtige Pflanzen eines Baumes macht diesen „analogen“ Prozess zu einem partiell digitalen[3].

[2] vgl. Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Berlin, 2003

[3] vgl. Berry D. M., *The Post-Digital*, STUNLAW, 14/1/2014, http://stunlaw.blogspot.co.uk/2014/01/the-post-digital.html am 22.02.2015

Einleitung

a1) Zusammenfassung

Eine voyeuristische Wissensgesellschaft (sucht) [redacted]

die Photographie, das sinnliche Phänomen als Fremdkörper eingebettet, selektiert und verhandelt von mathematischen Prozessen,

im NETZ, der digitalen Öffentlichkeit.

Digitale photographische BILDER werden zum HANDLUNGSRAUM.

Sie sind nicht mehr nur Elemente,
sie sind ORT des politischen Diskurses.

Techniken: BILDBEARBEITUNG, VISUELLE VERDICHTUNG, ALS BILDSCHRIFTZEICHEN verknüpft.

KNOTENPUNKTE

SCHLAGWORTE

Jedes einzelne Bild steht mit anderen ähnlichen Bildern in Zusammenhang, der sich beim ANSEHEN ergibt:

BILDZUSAMMENHÄNGE, SPANNUNGSFELDER

& ORTE DES DIALOGS

Sachlich und rau (.RAW)

AUTONOME AFFEKTE, verleihen Fakten* imaginäre Präsenz, sie involvieren und führen weiter, ermöglichen und erzwingen

ENGAGEMENT

vom ANSHEN zum HANDELN >>>>

*„Faktisch" bedeutet in dieser Arbeit eine konkrete Handlung ermöglichend und zielt nicht auf einen Diskurs des Wahren; Siehe Kapitel 1.1 *Das Problem mit der Objektivität*.

a2) Zusammenfassung / Abstract (English)

Handlungsraum

In dieser Arbeit soll die Frage nach dem Wesen des Genres Pressephotographie innerhalb digitaler Netzwerke, in einer digitalen Öffentlichkeit gestellt werden. Im Zentrum steht dabei der Handlungsraum, der sich für die Einzelne, für den Einzelnen aus der digitalen Beschaffenheit der Photographie ergibt. Welche demokratischen Möglichkeiten ergeben sich aus einer bild- und affektorientieren, partiell automatisierten Kommunikationsform? Welchen Einfluss hat die hohe Variabilität von Inhalten im Digitalen dabei? Wie ist der hybride Charakter der digitalen Photographie, zwischen Bild, Text und Algorithmus zu bewerten? Kann nur über Bilder ein rein visueller politischer Diskurs entstehen? Führt der Iconic Turn zur Zersetzung der Hegemonie des Textlichen?

Die Kernthese dieser Arbeit ist, dass die Photographie selbst zu einem – mehr oder weniger politischen – heterogen strukturierten Handlungsraum wird, der einerseits auf Ereignisse / Fakten verweist (Dokumentcharakter) und andererseits auch auf der individuellen Erfahrungsebene der teilnehmenden Subjekte wirkt (individueller Reflexionsraum).

Subjekt

Weder das System Wissenschaft, noch das Internet basieren auf subjektorientierten Strukturen. Ersteres orientiert sich an nachvollziehbaren, wiederholbaren Kriterien der Objektivität, das Netz operiert mittels heterogener, automatisierter Strukturen der Datenverarbeitung. Bereits die klassischen Massenmedien stellte Luhmann[4] als selbsterschaffende Systeme, ohne zentrales kontrollierendes Subjekt dar. Dennoch handeln in diesen Systemen menschliche Subjekte in unterschiedlichen Freiheitsgraden. Es wäre prinzipiell naheliegend eine Arbeit über digitale photographische Bilder im Brennpunkt algorithmischer Selektionsprozesse zu schreiben, doch für diese Arbeit mit Hinblick auf die Politizität der digitalen Photographie, und die Frage nach ihrem möglichen emanzipatorischen Potential, steht das menschliche Subjekt im Mittelpunkt.

Dokument

Überlegungen zum Dokumentcharakter von Photographie bleibt auch in der digitalen Öffentlichkeit von Relevanz. Nicht nur für das Medium Photographie als Mittel der politischen Berichterstattung, sondern auch im weiteren Sinne in Bezug auf die Auseinandersetzung mit einer prinzipiellen

[4] vgl. Luhmann N., *Die Realität der Massenmedien*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009

Diskursivität des Visuellen, spielt die Frage nach dem Potential photographischer Repräsentation von Sachverhalten eine tragende Rolle. Es gilt also den Blick auf das Wesen der Photographie innerhalb eines heterogenen, digitalen Diskursfelds, dem Netz, zu richten; einem Feld, dessen Struktur nicht mehr auf repräsentativen Funktionen beruht[5]. In einer algorithmisch strukturierten, digitalen Umgebung, in einem von Repräsentationsfunktionen entkoppelten Diskurs muss die Photographie und ihr (eingeschränkt) repräsentativer Charakter als Fremdkörper, als Ort der Überschneidung zwischen öffentlichem Handlungsraum und individuellem, privaten, Reflexionsraum begriffen werden.

Abstract (English)

Operative space, political subjects and photographic documents

This thesis examines the principles of press photography as it is disseminated through the digital networks that provide a new virtual form of public space. It critically explores the operative user space that digital photography creates through the possibilities of electronic manipulation and networked communication.

My thesis focuses on the following questions: In terms of democratic emancipation, is there a potential for an individualizing form of art that does not only inform but also emotionally affects the viewer, a form of art that is not only a product of a subjective act, but that is shaped by automated processes? What is the impact of the fluidity of digital content on photography's status as a documentary resource? Is it still possible to call this hybrid digital object "photography", even if it interlaces a photographic image with textual and programmable structures? Is it possible that this complex form of visual representation constructs a political discourse on a merely visual level? And does the Iconic Turn lead to a destruction of the hegemony of the written form?

The core argument of this thesis is that digital photography turns into an operational space and as such enables political debates. This space is based on the hybrid status of digital photography, which enables manipulation through various users as well as the possibility to program digital photography and interweave it with database structures. This operative space, digital photography, refers on the one hand to a certain event / to facts (operative space), and affects on the other hand the viewer / subject on a level of personal experience and emotions (contemplative space).

Methodologically, this thesis is based on the analysis of a catalogue of photographic representations of (political) events, published electronically on the web, as well as on examining a visual discourse combining press photographs by means of visual analogy, keywords and similarity in concept.

[5] vgl. Parisi L., *Contagious Architecture. Computation, Aesthetics, and Space*, MIT Press, Massachusetts, 2013, S. XIII

b) Die voyeuristische Wissensgesellschaft und ihr Umgang mit Photographie

Bildtechnologie und Subjekt

Der Großteil der Informationen über die Welt, in der wir leben, wird medial vermittelt. Die Kategorie des Photographischen spielt dafür eine zentrale Rolle. Einerseits als Trägerin für Information selbst und andererseits als Mittel, abstrakte Informationen der unmittelbaren menschlichen Wahrnehmung (dem Sehen) näher zu bringen, womit meist auch eine Übertragung in emotionale Kategorien einhergeht. Die aktuell rasante Verbesserung von Vertriebsmöglichkeiten und Aufnahmetechniken führt dazu, dass sich die Frequenz mit welcher diese Photographien auf unseren Geräten erscheinen – sei es als Informationsquelle, sei es zur Unterhaltung – rasant erhöht[6]. Die Entwicklung von immer kleineren, handlicheren Kameras und die Einfachheit, die Ergebnisse schließlich unmittelbar zu veröffentlichen, sind nur zwei einer Vielzahl an Faktoren, die diese Erhöhung bedingen. Es ist jedoch nicht nur diese Rasanz, welche bemerkenswert scheint, sondern auch folgendes Phänomen, das im Spannungsfeld dieser beiden Faktoren entsteht: die Verschmelzung der photographischen Genres private Amateurphotographie und professionelle Berichterstattung. So genannte Amateuraufnahmen, deren Quellen oft nicht vollständig überprüfbar sind, sind inzwischen akzeptierter Teil der täglichen Berichterstattung[7].

Die strukturelle Veränderung betrifft den Status der Photographie als Dokument. Durch die Einfachheit der Aufnahme, der Bildbearbeitung und der Verbreitung der Ergebnisse über private, halbprivate, und öffentliche Kanälen, entsteht eine komplett neue Funktion für photographische Abbildungen. Sie werden in persönliche Gespräche integriert und dabei oft nicht mehr als Dokument, das etwas zeigt, das etwas auf visueller Ebene belegt, verwendet, sondern als visueller Kommentar, als kleiner Hinweis, der nur in Bezug auf die gerade stattfindende Kommunikation Bedeutung erhält. Die Autorenschaft an der Photographie, wie auch die Umstände ihrer Entstehung spielen bei dieser Art der Verwendung keine bedeutungsbildende Rolle mehr: was zählt ist die pure visuelle Oberfläche und der Bezug zu

[6] Inwiefern sich eine klare Unterscheidung zwischen fiktionalen oder vorrangig unterhaltenden Bildern und Bildern im Dienste der Bildung treffen lässt, oder ob nicht eher beide Aspekte in jeglicher photographischen Abbildung wirken, wird später – Abschnitt 2.3 – Ästhetik und Politik – genauer behandelt werden.

[7] Im Frühjahr 2014 fanden sich in den Fernsehbeiträgen des ORF zum Syrienkonflikt regelmäßig Amateurvideos, die oft mit den Worten „diese Bilder zeigen vermutlich“ bezeichnet wurden.

ihrer Position im aktuellen Gespräch[8]. Auch die Automatisierung, eine der spezifischen Eigenschaften der Sprache der neuen Medien[9], wirkt ebenso auf den der Photographie zugeschriebenen Dokumentcharakter ein. Bildbearbeitung wie Selektion, Verarbeitung und Verbreitung passieren zum Teil automatisiert und ohne menschlichen Eingriff.

Durch diese kulturellen Verschiebungen stellt sich die Frage, ob und inwiefern die klassischen Methoden der Interpretation von Photographie, dem Wesen der aktuellen digitalen Photographie entsprechen, im Besonderen für die zentrale Frage dieser Arbeit nach der potentiellen politischen Wirkung der digitalen photographischen Bilder. Wie entstehen diese, was zeigen sie und welche Konsequenzen sind mit ihrer Produktion und Veröffentlichung verbunden? Vor allem der Umstand, dass die Trennung zwischen Aufnehmen, Bearbeiten und Verbreiten von Photographien oft nicht mehr klar zu erkennen ist, führt dazu, dass der „fotografische Akt“[10] neu definiert werden muss. Um also das Phänomen der digitalen photographischen Abbildungen inklusive der Techniken der Bearbeitung und Verbreitung als Gesamtheit zu betrachten, spielt einerseits die Analyse der Funktionsweisen der digitalen Geräte und Netzwerke eine wichtige Rolle. Anderseits scheint neben der digitalen Technologie – also der Machbarkeit – die Motivation als zentral, die hinter der Produktion und Verbreitung der Photographien steht, um den digitalen photographischen Akt zu beschreiben. „Das digitale Bild vereinigt [...] die Möglichkeiten der Malerei (Subjektivität, Freiheit, Irrealität) und der Fotografie (Objektivität, Mechanik, Realität)“[11], schreibt P. Weibel über die Ästhetik des digitalen Bildes, deren Ursprung er im frühen 20. Jahrhundert in den Bestrebungen zur Abstraktion und der Aktionskunst [Anm. Handlung eines Künstlersubjekts] verortet[12]. Aufgrund der Nähe des digitalen Bildes zur (menschlichen) Subjektivität scheint es naheliegend, nicht nur die Technik als Ausgangspunkt unserer Analyse der digitalen Photographie zu nehmen, sondern den Versuch zu starten, diese in Bezug zur Nutzung zu setzen. Das bedeutet, dass einerseits der Umgang mit digitalen Photographien, und anderseits die Grundfunktionen der Bildwirkung auf das Individuum in die Analyse integriert werden müssen, um das Wesen des digitalen photographischen Bildes und sein politisches Potential zu erfassen. Ergänzend sei bemerkt: Subjekte müssen, nach Massumis[13] Sicht auf digitale Umgebungen, nicht notwendigerweise menschlicher Natur sein. Auch das System selbst, die Algorithmen darin, treffen

[8] Die sogenannten Internet-Memes sind ein passendes Beispiel für diese Art des Bildgebrauchs.

[9] vgl. Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2007, S. 32ff

[10] Der Begriff *fotografischer Akt* ist aus P. Dubois gleichnamigem Buch zur Theorie der Photographie entlehnt.

[11] Weibel, P., *Zur Geschichte und Ästhetik des digitalen Bildes*, in Bilder in Bewegung, Hg. Hemken, DuMont Buchverlag, Köln, 2000, S. 210

[12] vgl. ebd. S. 206

[13] vgl. Massumi B., *Parables for the Virtual – Movement Affect Sensation*, Duke University Press, Durham & London, 2002, S. 36

Entscheidungen und werden dadurch zu handelnden Entitäten. Das menschliche, das bürgerliche Subjekt befindet sich hier insofern im Fokus, da die demokratiepolitischen Aspekte des digitalen Handlungsraums beleuchtet werden sollen.

Körperloses Sehen und die Lust daran

Linda Williams unterstellt in ihrer Publikation *hard core* dem Kino eine prinzipielle Lust an der Macht über die Körper, die es abbildet[14]. Dieses spezifische Machtverhältnis, das dem technischen Abbilden eigen ist, wirkt jedoch nicht nur zwischen Maschine (Kamera, die registriert) und Objekt (Darsteller vor der Kamera) der Abbildung, also bei der Aufnahme, sondern lässt sich auch für das Verhältnis zwischen Bildbetrachtung und Bildobjekt feststellen. Des Weiteren zeigt sich sogar, dass das der Bildbetrachtung zugrundeliegende Konzept (aus der Abwesenheit zu sehen) große Ähnlichkeit mit dem psychologischen Konzept des Voyeurismus aufweist. Die psychologische Definition des Voyeurismus stellt als dessen Hauptmerkmal den Ausschluss (vom Genießen) des Subjekts dar, welches das Genießen verschafft[15]. Voyeure bleiben also alleine mit ihrem Genießen, und dieses Alleinsein ist notwendige Bedingung dafür. Wie sich dieser Ausschluss im Detail ausdrückt kann unterschiedlich ausgeprägt sein. Von kompletter Unsichtbarkeit des Voyeurs / der Voyeurin, also absoluter Anonymität, reicht das Verhalten bis hin zum bloßen Unbeteiligt-Sein an einer Handlung. Es zeigt sich also, dass nicht nur dem photographischen Abbilden (Lust an der Macht über die Körper) sondern auch dem Konsum photographischer Bilder (die Schaulust ohne beteiligt zu sein) Aspekte des Lustgewinns innewohnen. Es handelt sich hierbei um einen Antrieb zum Umgang mit photographischen Bildern, der jenseits des Willens sich oder andere zu informieren wirkt, eine Lust am Schauen, die, wie wir später in *Kapitel 1.2 – Vom Bild zum Handlungsraum* sehen werden, auch als Triebkraft für (nicht notwendigerweise dialogische) Kommunikation dienen kann.[16]

[14] vgl. Williams L., *hardcore*, Stroemfeld, Frankfurt am Main, 1995, S. 71

[15] vgl. Zöchmeister M., im persönlichen Gespräch 2014

[16] In Bezug auf den Begriff der Authentizität drängt sich hier eine Gedanke auf, der noch weiterer Ausarbeitung harrt. Den Wahrheitswert jener Pressephotographien, welchen man ihre Inszenierung ansieht, die *gestellt* wirken, sei es durch ungelenkes Posieren oder durch zu perfekte Beleuchtung. Diese stellen wir am ehesten in Frage. Glauben schenken wir jenen Photos, die ihr *Gemachtsein* am besten verbergen. Es scheint hier einen Zusammenhang zwischen Authentizität und dem voyeuristischen Prinzip – der Beobachtende darf am Geschehen nicht beteiligt sein – zu bestehen.

Ein voyeuristisches Netzwerk und seine Protagonisten

Nehmen wir nun an es existiert ein Abbildungs- und Verbreitungssystem in das sich jeder selbst als Darsteller einspeisen kann. Den für den Voyeurismus notwendigen Ausschluss des Genießens des anderen übernimmt das System bei Bedarf auch gleich automatisch, indem eine dialogische Kommunikation nur eingeschränkt erlaubt wird und die eigene Identität nicht preisgegeben werden muss. Nehmen wir weiter an, dieses System ist auch das System, in dem das Wissen einer globalen Gesellschaft verwaltet wird und das als politisches Ausdrucksmittel fungiert. Es liegt nahe, dass die vorhin beschriebenen Aspekte der Lust am Umgang mit den eigenen Bildern auch in Bezug auf alle anderen Bilder in diesem Netzwerk (sei es der Wissensvermittlung, sei es die der politischen Agitation halber) wirken[17]. Wie wohl bereits abzusehen war, existiert dieses System bereits. Die Rede ist vom Internet, das Netz, Web, WWW, die digitale Öffentlichkeit.... Es handelt sich beim WWW also um ein Netzwerk, das nicht nur in Hinblick auf die eigene Genrehaftigkeit unbestimmt bleibt (neben belegter Information finden sich auch reine Unterhaltung und maschinell erzeugte Selektionen – und das zum Teil auf ein und derselben Internetseite[18]) sondern auch bezogen auf die Ordnung des vorherrschenden Diskurses keine klare Hierarchie aufweist (jeder kann potentiell sprechen, auch das Netzwerk selbst spricht). Ordnungsstrukturen wie z.B. die journalistische Ethik wirken nur bedingt. In diesem Netz, dieser digitalen Öffentlichkeit herrscht eine heterogene, vielschichtige Aufmerksam-keitsökonomie, die einerseits durch die konstruktive Beschaffenheit des Netzes (technische Bedingungen die von unterschiedlichsten Anbietern zur Verfügung gestellt werden) bestimmt wird und anderseits Nutzenden Personen die Möglichkeit bietet durch diese Strukturen Inhalte zu rezipieren und weiterzuverbreiten. Der Einfluss der Strukturen selbst auf die Bilder und ihr Erschienen, wird im Laufe dieser Arbeit thematisiert. Im Zentrum dieser Analyse das politische Potential der digitalen photographischen Bilder. Welche emanzipatorische Qualität bietet das digitale Wesen dieser Bilder den Nutzenden und welche Einschränkungen sind damit verbunden?

Eine Frage, die sich hier stellt, ist welchen Einfluss das Naheverhältnis der digitalen Bilder zur individuellen Schaulust nun im Konkreten auf den Umgang mit Photographie (das Erzeugen, Lesen und Bearbeiten) in digitalen Netzwerken ausübt. Um das zu präzisieren, Kapitel 3 widmet sich der näheren Untersuchung dieser Thematik, muss jedoch zuerst das technische Wesen der digitalen photographischen Bilder und ihren möglichen Bezugspunkten erörtert werden. Es gilt dazu den digitalen photographischen Akt in seiner Gesamtheit – von der Aufnahme über die Bearbeitung bis zur Veröffentlichung und der

[17] Dieser Gedanke wird im Kapitel 2.2 – *Inszenatorische Rahmenbedingungen der Medienwirklichkeit* noch genauer ausgearbeitet.

[18] Die Plattform *Reddit.com* bietet zum Beispiel einen Informationsstrom an, der von *funny* bis *political* reicht.

Wiederveröffentlichung (Sharing), weiteren Bearbeitungsschritten, weiteren Wiederveröffentlichungen, ... – genauer zu betrachten.

Das digitale photographische Netzwerk-Bild

Um das digitale photographische Bild zu definieren, müssen zunächst die Grenzen des Genres Photographie abgegangen werden. Prinzipiell soll es hier um *Bilder* gehen, die mittels photographischer Technik (mittels Linse in eine Ebne projiziert) aufgenommen und danach in digitale Netzwerke eingespeist werden. Wie sich jedoch zeigen wird, geht das digitale photographische Bild über die Kategorie des unmittelbar Abgebildeten und zum Teil sogar über das Bildliche selbst hinaus. Diese Bilder werden zum Element einer universalen Zeichenmaschine, die alle Elemente zu einer textuellen Struktur verwebt[19]. Konkret legen zum Beispiel, die mit dem Bild abgespeicherten, unsichtbaren Metadaten sowie einfache Möglichkeiten der digitalen Bearbeitung oder auch die webspezifische Verlinkung von Photographien nahe, dass der Begriff 'digitales photographisches Bild' präzisiert werden muss.

Dazu liefert Lev Manovichs[20] Publikation *Language of New Media* einen passenden Ansatz. Den zentralen Begriff für Manovichs Analyse stellt der Screen, der Bildschirm, dar, welche ein kinematisches Erleben aller digitalen Inhalte möglich macht[21]. Im Gegensatz zum Bildschirm der Fernsehgeräte, ist der Screen jedoch interaktiv, d.h. die Bilder können nicht nur gesehen, sondern auf derselben Oberfläche auch bearbeitet werden[22]. Auf diesem Gedanken gründet das Konzept, dass die Photographie im Netz selbst zum Handlungsraum wird. Der erste Abschnitt dieser Arbeit ist der Analyse dieser für digitale Bilder kennzeichnenden Doppelstruktur – visuelles Phänomen, unsichtbare Datenstruktur – und den damit möglichen Bildtechniken, aber auch den politischen Implikationen gewidmet. Er dient als Grundlage für unsere Überlegungen vom digitalen Bild als Handlungsraum. Da die Frage nach einem emanzipatorischen Potential digitaler photographischer Bilder Gegenstand dieser Arbeit ist, liegt die Priorität auf politisch relevanten Photographien als Grundlage unserer Analyse[23].

---

[19] vgl. Florian Cramer, *Gegen Medientheorie*, *3 Minutes of Theory*, beim Rohrpost-Jahresempfang, Berlin, 7.2.2001

[20] vgl. Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2007

[21] vgl. ebd. S. 78ff

[22] vgl. ebd., S. 88

[23] Für diese Arbeit soll eine weitere Einschränkung des Untersuchungsmaterials, vor allem in Bezug auf die Verwendung von Photographie vorgenommen werden. An der Oberfläche des Mediums WWW, dem Browserfenster, verdichten sich unterschiedliche visuelle Genres (Photographie, Videographie, grafische Gestaltungselemente, Text und Interaktive Elemente). Dabei kann oft keine präzise Grenze zwischen manchen

Vernetzung und Wirklichkeitsanspruch des digitalen photographischen Akts

Der maßgebliche Authentizitätsvorteil der frühen Photographie gegenüber der Malerei, gründete in der nachvollziehbaren Automatisierung des Abbildungsprozesses [24]. Die Übersetzung des Motivs in den zweidimensionalen Bildraum passierte nicht mehr über die Augen, das Gehirn und die Hand sondern durch einen Apparat. Durch die kurze Aufnahmedauer – einem Bruchteil von Sekunden – konnte nicht nur ein spezifischer Sachverhalt detailreich festgehalten werden, es wurde sogar möglich, für das Auge nicht klar erkennbare Sachverhalte, wie etwa schnelle Bewegungen präzise darzustellen. Ein Beispiel dafür stellen die photographischen Bewegungsstudien Muybridges Ende des 19. Jahrhunderts dar. Des Weiteren schien die technische, apparative Abbildung im Gegensatz zur Malerei unabhängig vom individuellen Gestus zu sein. Auf diesen Prämissen beruht die auch noch heute weit verbreitete Vorstellung, dass durch die technisch, photographischen Methoden ein objektives Abbild erzeugt wird[25]. Die Photographie erscheint dadurch als Dokument, das unmittelbar Wirklichkeit darstellt. Die Gebundenheit der analogen Photographie an das singuläre Negativ schien diese Vorstellung über die Jahre zu bekräftigen.

Mit den heutigen Technologien der digitalen Bildbearbeitung scheinen nun Techniken in die Bildproduktion eingeführt, die vermeintlich eine Gefahr für den objektiven Blick der Photokamera darstellen. Nicht nur können Nutzende ohne weitere Vorkenntnisse Bilder bearbeiten und verändern, auch technische Entitäten wie Algorithmen verändern das *originale* Material. Anhand einer Aktualisierung der Theorie des fotografischen Akts von Philippe Dubois, soll in dieser Arbeit gezeigt werden, dass das digitale photographische Bild gerade in seiner hybriden und dynamischen Form im Verbund mit weiteren Bildern seinen Wirklichkeitsanspruch entfaltet. Das digitale photographische Bild darf also nicht als dokumentarisches Objekt, sondern muss als Kommunikationsraum welcher (nicht nur) visuelle Informationen aus verschiedenen Quellen verdichtet, gedacht werden. Der Wirklichkeitsanspruch des digitalen photographischen Akts stellt sich im Vergleich zum

---

dieser Genres, z.B. zwischen photographischen Abbildungen und grafischen Gestaltungselementen, gezogen werden, da einerseits photographische Abbildungen als Gestaltungselemente verwendet werden und andererseits graphische Elemente den photographischen Bildraum infiltrieren. Die Verwendung von Photographie als bloßes Gestaltungselement, ohne unmittelbaren Repräsentationsanspruch auf einen kommunikativen Akt hin, wird in dieser Arbeit nicht behandelt. Das Eindringen von grafischen Elementen in den photographischen Bildraum, erweist sich jedoch als für diese Arbeit relevant, da es sich dabei um eine Erweiterung der photographischen Bildsprache handelt, die in Bezug auf die Frage nach der Aussagekraft von digitalen Bildbearbeitungen (Photomontagen) eine zentrale Rolle spielt.

[24] „They [the photographs] are impressed by Nature's hand“ schreibt Fox Talbot 1844 als Einleitung zu einem der ersten Photographiebildbände. Fox Talbot, H., *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London, 1844, S. 1

[25] Dabei wird übersehen, dass weniger die Technik der Abbildung, als die Intention der Abbildung als Garant für deren Wirklichkeitstreue gesehen werden muss.

analogen noch stärker über kontextuelle Faktoren her. Die anachronistische Materialgebundenheit des photographischen Bildes ans Negativ als Wirklichkeitsfaktor – die Vorstellung es mit einem singulären Original zu tun zu haben – ist dabei wie die letzten Jahre gezeigt haben nicht nur nicht mehr notwendig, sondern auch als Einschränkung eines Handlungspotentials zu sehen.

Zwischen Wirklichkeitsanspruch und individueller Bildwirkung

Bilder realisieren sich wahrnehmend, schreibt Boehm[26] und legt dabei eine Analogie zwischen dem Betrachten von Bildern und dem Ansehen der Welt nahe. Die projektive Kraft der Wahrnehmung, die das Erkennen von Bildern ermöglicht, findet sich auch in der Wahrnehmung der Welt durch das menschliche Gehirn. Die Fähigkeit in den abstrakten Mustern der vorbeiziehenden Wolken oder in Felsformationen konkrete Gestalten zu erkennen, ist wohl eines der bekanntesten Beispiele dafür[27]. Es entsteht der Eindruck, dass es sich beim Erkennen von Bildern und dem Ansehen der Welt um dieselbe Tätigkeit handelt. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man die optische Analogie zwischen einer Photographie und der Szene, die sie abbildet in Betracht zieht.
Die Rezeption von Photographie und von Film, wie auch ihre Herstellung, basiert jedoch auf einem „kodifizierten System“[28], das nur in sehr eingeschränkter Form mit der Wahrnehmung der Umwelt zu vergleichen ist. Die Projektion der Szene in eine Fläche und das Reduzieren einer Szene auf Vordergrund und (verdeckten) Hintergrund, das Fixieren eines ganz spezifischen zeit-räumlichen Ablaufes, sind zwei Aspekte der künstlich hergestellten Bildwirklichkeit. Diese beiden Aspekte der Photographie entsprechen in keiner Weise der menschlichen Wahrnehmung. In digitalen Umgebungen löst sich die Analogie zwischen digitalem Bild und menschlichem Sehen noch weiter auf. Für die aktuelle Medienlandschaft gilt, dass nicht nur jenseits der menschlichen Wahrnehmung gesehen werden kann, sondern, dass das menschliche Subjekt als Handelndes hinter der Kamera auch nicht mehr benötigt wird. Digitale Systeme sind in der Lage selbständig zu registrieren (Bilder herzustellen und zu bewerten), was jedoch nicht bedeutet, dass sie dies notwendigerweise objektiver tun würden, als menschliche Subjekte.

Die Anschaulichkeit der Photographie verleiht ihr einen Anschein von Objektivität. Denn das Aufnehmen und Betrachten von photographischen Bildern funktioniert nach ähnlichen optischen Gesetzen wie die visuelle Wahrnehmung der Welt durch das Auge. Doch müssen Photographien im Bezug zum kodifizierten System, der Art und Weise ihrer (digitalen) Herstellung gelesen werden.

[26] vgl. Boehm, G., *Jenseits der Sprache* in Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, DuMont, Köln 2004, S.29
[27] vgl. Stafford, B. M., *Neuronale Ästhetik*, in Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, DuMont, Köln 2004, S. 110f
[28] Flusser, V., Kommunikologie, Frankfurt am Main, Fischer, 1998, S. 137

Dennoch wirken Photographien auch unmittelbar, jenseits eines lesenden Bewusstseins, auf das Empfinden der betrachtenden Person. Das Betrachten von Bildern (also gleichermaßen Malerei wie Photographie) löst Affekte aus, welche wie Boehm schreibt, kaum von einer nicht affektiven Bildwirkung – der mittels Interpretation extrahierten reinen Information [Anm. d. A.] – getrennt werden können[29]. Das Betrachten von Photographien führt also auf körperlicher Ebene zu Reaktionen, denen sich die Betrachtenden nicht entziehen können. Die Problematik dieses Spalts zwischen affektiver Reaktion und kodifizierter Bildbedeutung wird an folgendem Beispiel offenkundig: Es macht für entsprechend sensible Personen wohl keinen Unterschied ob das Blut im Film echt ist oder nicht, es genügt das „echte" Aussehen, um Übelkeit zu verursachen.

Photographien stellen technisch einen Sachverhalt dar, sie werden in digitalen Umgebungen systematisch kategorisiert und automatisiert verarbeitet und geordnet, sie sind dabei nicht mehr auf ihre Bildlichkeit beschränkt und öffnen sich zu begrifflich, textuellen Formen. Auf der anderen Seite erzeugen sie Wirklichkeit auch auf einer individuellen Ebene. Diese Ambivalenz ist vor allem im Bezug zum Umgang mit Photographie in digitalen Umgebungen zu beachten. Die Photographie realisiert sich im Betrachtenden als Vorstellung von etwas und entwickelt dabei eine bestimmte affektive Wirkung, die in keinem komplementären Verhältnis zur Bildbedeutung, in keinem direkten repräsentativen Verhältnis zum tatsächlichen Bildinhalt steht. Die affektive Bildwirkung ist nicht nur stark von individuellen Prägungen abhängig, der ausgelöste Affekt entzieht sich auch der direkten Repräsentationsfunktion. Bildwirkung und Bildinhalt korrespondieren nicht direkt[30]. Dennoch verleiht die Bildwirkung einer Photographie Wirklichkeitscharakter, da der Affekt ja auch tatsächlich auftritt. Es handelt sich dabei jedoch um eine individuelle Erfahrung, die sich nicht mit einer allgemeinen Bildaussage decken muss. Dass genau in dieser nicht verallgemeinerbaren Wirkung eine Qualität der Photographie, selbst der Pressephotographie liegen kann, wird später in dieser Arbeit unter Abschnitt drei mittels der Beschreibung der Photographie als individuellen Reflexionsraum noch weiter ausgeführt werden. Es soll dabei genau diese Vielschichtigkeit zwischen individuell geprägtem Erleben und politischer Aussagekraft[31], im Hinblick auf das Thema, der Schaulust an den digitalen photographischen Bildern, analysiert werden.

Die hier geschilderte Ambivalenz trifft für alle photographischen Bilder zu. Es scheint jedoch möglich, dass gerade die digitale Bildrevolution diese – wenn nicht aufzulösen so doch klarer – ins Bewusstsein der Nutzer und Nutzerinnen bringen kann. In digitalen Umgebungen, in denen Bilder automatisiert verarbeitet werden, in denen Quellen nicht klar deklariert werden

[29] vgl. Boehm, G., *Augenmaß* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 18

[30] vgl. Massumi B.*, Parables for the Virtual – Movement Affect Sensation*, Duke University Press, Durham & London, 2002, S. 24

[31] Der politischen Aussagekraft geht meist auch die Möglichkeit zur Verallgemeinerung voraus. Information aus einem Bild muss also objektiv überprüfbar sein.

(müssen)[32] stehen photographische Bilder prinzipiell unter Verdacht. Es existiert jedoch gerade in diesen Umgebungen die einfache Möglichkeit zur Überprüfung von Information via Suchmaschine, die es ermöglicht Fakten zu kontrollieren oder weitere Ansichten desselben Ereignisses (jedoch z.B. von anderen Personen aufgenommen) zu finden. Der unmittelbare Affekt, gerade wenn er intensiv ausfällt, den eine Photographie auszulösen im Stande ist, kann zu weiterem Engagement der Nutzenden und somit zur Verknüpfungen dieses Affekts mit faktischen Elementen führen. In digitalen Umgebungen kann der Affekt, den Bilder auslösen also auch direkt ins Handeln münden.

[32] Alle Plattformen, deren Inhalte auf Nutzerselektion ohne redaktionelle Überprüfung beruhen, zählen dazu. Z.B. 4Chan, Reddit, Facebook, Twitter, Instagram, ...

c) Frage: Existiert eine spezifisch digitale, auf politisches Handeln gerichtete Ästhetik photographischer Bilder?

Forschungsfrage und These

Ziel ist die Etablierung des Begriffs der Photographie als Handlungsraum, der das Wesen der Photographie in digitalen Umgebungen kennzeichnet und deren politisches Potential beschreibt. Als Gegenpol zu diesem nach Außen auf die Öffentlichkeit hin gerichteten Handelns dient der Begriff des individuellen Reflexionsraums, der die subjektive Bildwirkung als Aspekt dieses Handlungsraums auffasst. Dieser Begriff dient zur Bestimmung der Qualität des genannten Handlungsraums zwischen faktischer und individueller emotionaler Orientierung (im Netz). Die Etablierung der beiden Begriffe wird entlang einer Analyse des Umgangs mit politischen Photographien in digitalen Umgebungen entwickelt. Im Fokus dieser Arbeit steht das menschliche Subjekt, das einer digitalen, automatisierten, medialen, heterogen strukturierten Öffentlichkeit gegenübersteht, und welches innerhalb dieser auf visueller Ebene an einem politischen Diskurs teilnimmt.

Die dieser Arbeit zugrundeliegende Überlegung begreift die Photographie innerhalb digitaler Netzwerke, innerhalb der digitalen Öffentlichkeit, als Hybrid, das nicht nur als visuelles Phänomen begriffen werden kann, sondern das auch in seiner Vernetzt-heit eine diskursive, textuelle Qualität aufweist. Die potentielle Anbindung dieser photographischen Bilder an andere Inhalte (Netzwerkorientierung) sowie das dynamische Wesen dieser Bilder führt dazu, dass eine Ästhetik digitaler photographischer Bilder nicht nur die Kategorie des Aktes des Abbildens, sondern auch die der Verarbeitung (Bearbeitung und Verbreitung), des Handelns betrifft. Es müssen also das Userverhalten und deren Möglichkeiten zu handeln miteinbezogen werden. Die Strukturen in welche die digitalen photographischen Bilder eingegliedert sind und der damit verbunden Handlungsraum dieser Bilder, muss als Teil ihrer Ästhetik aufgefasst werden. Das photographische Bild als Bildzusammenhang, als netzwerkorientierter Handlungsraum.

Wir stellen uns in dieser Arbeit nicht nur die Frage ob es eine spezifische digitale Bildästhetik gibt, sondern vor allem in welchem Verhältnis Ansehen und Handeln in digitalen Umgebungen stehen und ob sich dieses Begriffspaar zu einer eigenen Kulturtechnik entwickelt. Dazu müssen nicht nur die technischen Grundlagen des digitalen photographischen Bildes und die damit möglichen Kulturtechniken beachtet werden, sondern auch der Versuch unternommen werden, die Strukturen (Handlungsorientierung und

Aufmerksamkeitsökonomie) welche die photographischen Bilder rahmen, zu erfassen. Hierbei geht es einerseits um den vernetzten Kontext in welchem die Photographien eingebettet sind[33], anderseits scheint das dynamische – leicht veränderliche Wesen – der digitalen Photographie auch einen spezifischen Umgang zu fordern.

Im ersten Abschnitt werden vor allem die technischen und prinzipiellen Grundlagen der digitalen photographischen Abbildung – deren Verhältnis zur Welt die abgebildet wird – und der damit verbundene mögliche Handlungsraum beschrieben. Dialektisch dazu verhält sich Abschnitt zwei, welcher die Mechanismen des Sehens an sich – die visuelle Wirkung der photographischen Bilder auf das sehende Subjekt[34] – in Bezug auf die digitalen Bilder erläutert. Dieser zweifache Ansatz zeichnet sich auch in der Arbeitsthese ab: (vernetzte) digitale photographische Bilder müssen gleichzeitig als Zentrum eines öffentlichen Handlungsraums wie als individueller, subjektiver Reflexionsraum – einem individuell geprägten, faktisch orientierten, aber dem Imaginären verhafteten Mehrwert –, also in ihrer Ambivalenz als Spannungsfeld und nicht als Objekt begriffen werden. Eine ausführlichere Beschreibung dieser Arbeitshypothese findet sich im folgenden Subkapitel.

Das dieser Analyse zugrunde liegende Material speist sich aus dem Feld der täglichen Berichterstattung. Neben professioneller Pressephotographie finden sich darin auch Amateuraufnahmen. Eine genauere Beschreibung des Corpus findet sich im nächsten Kapitel d) *Methodik, Material und zur Position des Autors*. Hier sei erwähnt, dass die Berichterstattung insofern als ertragreichstes Genre für die Arbeit gewählt wurde, da diese Photographien meist auf eine konkrete Darstellung eines Ereignisses abzielen. Des Weiteren sind diese Photographien eindeutig innerhalb des (potentiellen) politischen Diskurses zu verorten. Zur Aufklärung sei bemerkt, dass hier auch selbstverständlich Bilder aus mehr oder weniger privaten Archiven[35] eine zentrale Rolle spielen, da sich in einer digitalen Öffentlichkeit eine klassische Trennung zwischen privat und öffentlich als nicht zielführend erweist.

[33] Dazu zählen nicht nur Internetplattformen, die Bilder zeigen, sondern z.B. auch das GPS Netzwerk welches eine Verortung der Bilder bietet, mit Bildern verknüpfte Links, usw.

[34] Hier steht das menschliche Subjekt im Mittelpunkt und im Gegensatz zu algorithmischen Entitäten.

[35] Der private Stream an Bildern (z.B. Facebook, Twitter, Instagram, ...) ist immer auf eine unbestimmte Öffentlichkeit hin gerichtet. Im Gegensatz dazu ist das anachronistische, analoge, private Photoalbum im eigenen Bücherregal privat. Der Kreis der An*sehenden* ist dabei klar übersichtlich.

Vom Bildobjekt zum Bild als Raum

Die Auseinandersetzung[36] mit den digitalen photographischen Bildern zeigt rasch, dass die Vorstellung vom statischen Bildobjekt, also das Sprechen vom Bild als singulärem Phänomen, zu eindimensional ist um die Politizität der Photographie in digitalen Umgebungen zu beschreiben. Auf Grundlage verschiedener Theorien[37] wurden schließlich Thesen entwickelt, die digitale Bilder gleichzeitig als (öffentlicher) Handlungsraum und als individueller Reflexionsraum begreifen. Der Begriff des Handlungsraums wird vor allem entlang des hybriden Zustands der digitalen photographischen Bilder zwischen Visuellem und Begrifflichem erarbeitet. Dabei stellt sich folgend die Frage nach dem Verhältnis zwischen emotionalen und kognitiven Wirkungsweisen der Bildbetrachtung und den vielfältigen Verweisen der digitalen photographischen Bilder. Welche Bedeutung kommt der individuellen Schaulust innerhalb eines faktenorientierten Diskurses der Berichterstattung zu?

Handlungsraum – Digitale Bilder als begriffliche Struktur

Das Konzept des digitalen photographischen Bildes als Handlungsraum bezieht sich vor allem auf zwei Techniken der digitalen Handhabung von Bildern: die digitale Bildbearbeitung, und die digitalen Verbreitungsmöglichkeiten und damit verbunden das Entstehen von Bedeutungsketten.

Erstens: Eine Ästhetik der Photographie, die den aktuellen Techniken der Bearbeitung entspricht, muss auch die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass ein Bild aus mehreren singulären Bildelementen, die nicht ursprünglich aus ein und demselben photographischen Akt stammen, bestehen kann.. Die Überlegung wie sich die Photomontage zur so genannten originären Aufnahme verhält, steht hier zur Debatte. Im Gegensatz zur analogen Photographie, die in ihrem Wesen als kontinuierlich begriffen wurde[38], ist die digitale Bildoberfläche keineswegs als nur kontinuierlich zu verstehen. Aufgrund technischer Möglichkeiten (z.B. Photomontage, Panoramaphotos, Bearbeitungsschritte, Versionen, ...) muss sie als gleichzeitig, als kontinuierlich und als begrifflich strukturiert aufgefasst werden.

[36] Dieser schriftlichen Arbeit ging die Erstellung eines digitalen Photoarchivs voraus, das als Corpus für dieses Forschungsprojekt dient. Im Kapitel Methodik wird dieses genauer beschreiben.

[37] Bei der Frage was ein Bild an sich sei wurde auf Arbeiten von G. Boehm und B. M. Stafford zurückgegriffen. P. Weibels und V. Flussers Überlegungen zum digitalen bzw. Techno–Bild dienten als theoretisches Instrument die Fragmentierung von Sinneseindrücken im digitalen Universum zu verstehen. B. Massumis, F. Cramers und L. Parisis Theorien des Digitalen bieten Ansätze den begrifflich, textuellen Aspekt digitaler photographischer Bilder zu erfassen.

[38] vgl. Barthes, R., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, S. 13

Das bedeutet anstatt als singuläres Phänomen, ist die Photographie in digitalen Umgebungen eher als Bildzusammenhang (unterschiedlicher Daten) zu denken. Wie sich zeigen wird, kann dies auch zu einem höheren Wirklichkeitsanspruch der Photomontage im Gegensatz zur singulären analogen Photographie führen[39].

Zweitens: Die digitale Verbreitung und die damit verbundene Organisation (Verlinkung, begrifflich, textuelle Struktur) der einzelnen Photographien passiert mittels digitaler Netzwerke[40]. Hier stellt sich die Frage nach der Politizität dieser Netzwerke. Das Potential, das in diesem Medium steckt, scheint nicht nur seit dem Arabischen Frühling 2012 offensichtlich[41]. Nach welchen verbindlichen diskursiven Regeln jene Kommunikationsform jedoch funktioniert, ist ob der Heterogenität digitaler Netzwerke noch unklar. Existiert Politik auch in digitalen Netzwerken in der Form der „freien politischen Rede"[42] oder existiert eine politische Ausdrucksform, die genuin aus dem Verhältnis zwischen Text (Schrift, Sprache), auf Interaktion bezogenen Elementen, Zahlenwerten und Bildern entsteht? Realisiert sich der *Iconic Turn* und beendet die Vormachtstellung der Schrift? Dazu stellt diese Arbeit auch die Frage ob das oft illustrative Bild / Textverhältnis der klassischen Massenmedien[43] auch in den digitalen Medien in gleicher Form zu finden ist, oder ob eine spezifische digitale *Sprache* entsteht, die historische schriftliche Strukturen und visuelle Phänomene auf gleicher Ebene verhandelt. Im Detail widmet sich dieser Frage das Kapitel in Abschnitt 1.2 – *Politische, sprechende Bilder.*

Individueller Reflexionsraum – Affektive Bildwirkung und Information

Eine der grundlegenden Thesen dieser Arbeit, nämlich, dass Bilder gleichzeitig als kontinuierlich und als begrifflich strukturiert begriffen werden müssen, zielt nicht nur auf die aktuellen technischen Begebenheiten ab, sondern auch auf das Dilemma aller Bilder: sie zeigen mehr und weniger als sie bedeuten, ihr Schauwert ist nicht äquivalent zum Informationsgehalt und dem damit verbundenen Wirklichkeitsanspruch. Eine starke Bildkomposition kann unter Umständen intensivere affektive Reaktionen hervorrufen als

[39] Kapitel 1.1 – *Die Photomontage als Prototyp des digitalen photographischen Bildes*

[40] Auch jenseits von Netzwerken, auf einem einzelnen Computer, können digitale Bilder mit Schlagworten versehen und in Bildzusammenhängen organsiert werden. Jedoch scheint das spezifische dieser Technologie eher die Multiperspektivität, die erst durch eine Vielzahl an Nutzern und Nutzerinnen gegeben ist.

[41] Für die Organisation der und die freie Berichterstattung über die Revolution in Ägypten gegen Mubarak spielten Soziale Netzwerke eine zentrale Rolle.

[42] Bourdieu P., *Über das Fernsehen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 1

[43] Dazu zählen laut Luhmann alle Medien, welche sich einerseits massenhaft verbreiten und andererseits dialogische Kommunikation unterbinden.
vgl. dazu Luhmann N., *Die Realität der Massenmedien*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009

hoher Informationsgehalt[44] und somit einen größeren Handlungsraum ermöglichen. Es wird hier also ein Bildmodell benötigt, das der wesenhaften Vielschichtigkeit digitaler photographischer Bildoberflächen und ihrer Handlungsorientierung gerecht wird. Die Vielschichtigkeit, so schreibt G. Boehm, führt dazu, dass die Logik der Bilder nicht erschöpfend in Worte und Fakten zu übersetzen ist[45]. Es bleibt also ein Rest, den Gottfried Boehm als singulär – hier in Bezug auf die Wirkung des Bildes auf das Individuum das betrachtet – also als nicht verallgemeinerbar bezeichnet. Zwischen den beiden Bezugsrahmen der Bedeutungsbildung (affektive Wirkung und faktischer Informationsgehalt[46]) wird von unaufmerksamen Betrachtenden ein Kurzschluss hergestellt. Darin liegt das pathetische Potential der photographischen Bilder, das oft und gerne instrumentalisiert wird. Diese Arbeit versucht jedoch nicht die Intensität jenes subjektiven Aspekts beim Betrachten zu erforschen. Es geht vielmehr darum, einen theoretischen Ansatz zur Analyse der digitalen photographischen Bilder zu entwickeln, der diese Vielschichtigkeit zwischen individueller Wirkung und öffentlichen Bezügen mit einbezieht und die vermeintliche Gegensätzlichkeit zwischen Affekt und Handeln aufhebt.

[44] In Abschnitt 1.2 wird das Verhältnis zwischen Bild und Messung (Bild als reine Information) erläutert: *Die Photographie als Messung.*

[45] vgl. Boehm G., *Jenseits der Sprache*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004. S. 29ff

[46] Der Begriff *des faktischen Informationsgehalts* meint: liefert die Photographie Informationen die als direkte Grundlage einer Handlung dienen können? Wird z.B. ein Ort bezeichnet, den ich nun aufsuchen kann, oder eine Person identifiziert, die ich wiedererkennen könnte?

d) Methodik, Material und zur Position des Autors

Zur Position des Autors

Das grundlegende Konzept zu dieser Arbeit steht eng im Zusammenhang mit meiner künstlerischen Tätigkeit auf dem Gebiet der digitalen Photographie wie auch mit meiner Arbeit als Vortragender[47]. Aufgrund ersterer bin ich nicht nur mit unterschiedlichen Technologien der Bildbearbeitung und deren Inszenierung vertraut, sondern habe auch genaue Kenntnis von den Strukturen der medialen Veröffentlichung. Abläufe, wie z.B. die Wahl des idealen Magazin Cover Bildes, beruhen auf Überlegungen welche unterschiedliche Disziplinen inkludieren: neben technischer Machbarkeit spielt und spielen nicht nur die erwartete Reaktion des Publikums (zwischen Klischee und Provokation) sondern natürlich auch kommerzielle Interessen (z.B. das unbezahlte Entgegenkommen gegenüber Anzeigenkunden, usw.) eine entscheidende Rolle. Es ist klar, dass solche Prozesse auf die künstlerische Produktion zurückwirken. Wie sich anhand eines von mir über die letzten zehn Jahre erstellten Bildarchivs[48] zeigen lässt, betreffen diese Abläufe nun nicht mehr nur professionelle Medienarbeiter. Die digitale Medienevolution führte dazu, dass praktisch alle User, oft auch ohne sich dessen bewusst zu sein, in die Machtstrukturen der anachronistisch, so bezeichneten „Medienmaschinerie“ involviert sind. Eine Überschneidung der Kategorien privat und öffentlich ist daraus die Folge. Kapitel 3 dieser Abhandlung ist diesem Umstand gewidmet. Darin werden Potential und Konsequenzen der digitalen photographischen Bilder als Handlungsraum für Individuum und Öffentlichkeit analysiert. Aus den über die Jahre gesammelten Bildern entstanden mehrere visuelle Diskurse (Abfolge von Bildern im Bezug zu medientheoretischen Konzepten), welche von mir als Vorlesungen und Vorträgen zur Medientheorie veröffentlicht wurden. Dieses diskursiv strukturierte Bildarchiv dient auch dieser Arbeit als Corpus.

Zum Material – Die Entwicklung eines visuellen Diskurses

Wie bereits erwähnt dienen für diese Arbeit hauptsächlich photographische digitale Bilder der medialen Berichterstattung als Analysematerial. Dabei handelt es sich meist um Photographien, welche sich um ein Ereignis gruppieren lassen. Der Corpus – das Archiv –,

[47] Unter anderem an der Universität für angewandte Kunst, wie der Medien Fachhochschule St. Pölten.

[48] Einige für diese Arbeit relevante Beispiele daraus finden sich im Anhang I. Auch meine Unterrichtseinheiten zu verschiedenen medientheoretischen Fächern bauen meist auf Bildern aus Kunst und Medienberichterstattung auf.

das hier verwendet wird beinhaltet immer eine Mehrzahl von Photographien, Berichten und Videos, zu ein und demselben Ereignis. Dadurch existiert die Möglichkeit eine einzelne Photographie im Hinblick auf weitere Ansichten auf dasselbe Geschehen hin zu analysieren. Es zeigen sich dabei auch mediale Selektionsprinzipien, die je nach Medienanbieter differieren. Auch die Überprüfung der Faktizität einer Photographie im Allgemeinen, oder des Verhältnisses von Faktizität zu Ikonographie wird dadurch ermöglicht. Neben diesen Medienereignissen und den Bildern davon, finden auch Abbildungen aus Wissenschaft, Kunstgeschichte und digitaler Kultur Verwendung in dieser Arbeit. Diese ermöglichen im Vergleich die Sichtbarmachung der, den jeweiligen Pressphotographien zugrundeliegenden, Bildkompositionen und deren Affektorientierung. Des Weiteren führen diese Bilder zur Verdeutlichung der begrifflichen Strukturierung digitaler photographischer Bilder und deren Orientierung auf das Handeln und das unmittelbare Sprechen. Wie sich zeigen wird beruhen viele der starken Bildkompositionen auf kunstgeschichtlichen Vorbildern[49]. Die Sprachnähe digitaler Bilder zeigt sich wiederum an einem Bildgenre der Internetkultur, den Internet-Memes[50]. Anhand einiger Beispiele und im visuellen Diskurs erstellten Verknüpfungen von Bildern wird schließlich auch die Orientierung digitaler photographischer Bilder im Handeln offensichtlich.

Das gesamte visuelle Material wurden im Laufe dieser Forschungsarbeit in unterschiedliche Kategorien geordnet, reduziert, in Zusammenhang gesetzt. Der dadurch entstandene *visuelle Diskurs* operierte als Instrument zur Findung theoretische Hypothesen und diente weiterhin als Korrektiv für den hier vorliegenden Text.

Der visuelle Diskurs

Diese Arbeit ist als Text- / Bilddiskurs entwickelt worden, da sich einerseits beim Schreiben über Bilder das Problem stellt, dass sich diese nie vollständig in Text übersetzen lassen da sich diese beiden Medien wesentlich in der ihnen zugrundeliegenden Logik unterscheiden[51]. Darüber hinaus legt die hybride Form der Photographien in digitalen Umgebungen einen Ansatz nahe, der dieser Form entsprechen kann. Aus dieser Überlegung heraus wurde diese

[49] Allen voran erfreut sich z.B. das Kompositionsprinzip der Pieta Darstellung, welche von Michelangelo bereits in der Renaissance meisterlich umgesetzt wurde, auch heute noch großer Beliebtheit. Als Begriff für diese affektiven szenisch / ikonographischen Grundmuster prägte A. Warburg jenen der *Pathosformel*. (Port, U., Pathosformeln: die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888), Wilhelm Fink, München, 2005, S. 11)

[50] Dies sind Bilder welche nicht im Bezug zu ihrem Darstellungscharakter, sondern aufgrund ihrer Position innerhalb einer Kommunikation Bedeutung generieren. Bei Memes handelt es sich um Bilder welche sich aus ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang (Berichterstattung, Popkultur, ...) loslösen und zu eigenständigen Figuren werden und schließlich wie z.B. Emotikons in die jeweilige Kommunikation eingebaut werden können.

[51] vgl. Boehm G., *Jenseits der Sprache*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S. 28

Arbeit entlang des oben erwähnten visuellen Diskurses entwickelt. Zum Beispiel kristallisierte sich die Ambivalenz des Begriffs des individuellen Reflexionsraums, der affektiv wie faktisch besetzt ist, anhand der stillen und leeren Photographien _ABBILDUNG 17, S. 177, 175_ des Massakers von Utoya heraus. Der für diesen Text maßgebliche visuelle Diskurs findet sich im Anhang.

Wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt entstand dieser visuelle Diskurs durch Kategorisierung. Dazu stehen unterschiedliche Methoden zur Verfügung. Die Verwendung der ikonologischen Methode[52] zur Analyse der Photographien scheint vor allem in Bezug zur Kunstgeschichte sinnvoll, da sie vom Bild als autonomen Bildobjekt ausgeht. Sie erfasst jedoch in keiner Weise das Konzept Bild / Daten / Netzwerk. Die ikonologische Methode kommt für bestimmte Unterfragestellungen zum Thema – also für die Gliederung eines kleinen Abschnitts des visuellen Diskurses – zur Anwendung. Für die Überlegungen zum Einfluss der Kunstgeschichte auf die aktuelle Pressephotographie erweist sich diese Methode als hilfreich. Für die Strukturierung der übrigen Bilder des visuellen Diskurses wurde schließlich eine methodische Kombination des diskursanalytischen Ansatzes im Sinne Foucaults, welcher auch den Text der Arbeit prägt, und dem Prinzip A. Warburgs Mnemosyne Atlas, angewandt[53]. Die Diskursanalyse erwies sich als geeignet für die Kategorisierung und Reihung des visuellen Materials, da sie auch die unsichtbaren Strukturen, welche in einer digitalen Bildästhetik wirken, zu fassen in der Lage ist. Diese Methode führte zum Begriff des Bildzusammenhangs, der Bilder als visuell / begriffliches / vernetztes Phänomen begreift. Der Mnemosyne Atlas _ABBILDUNG 01, S. 154_, ermöglicht das Ausdrücken von Analogien und Verbindungen zwischen Bildern über Näherverhältnisse. Die Lage der Abbildungen – nebeneinander auf einer schwarzen Fläche aufgelegt – zueinander, repräsentiert Analogieverhältnisse auf der visuellen, der technischen oder einer inhaltlichen Ebene[54]. Nach diesen beiden Prinzipien entstand in der Software *Media Pro*[55] der visuelle Diskurs zu dieser Arbeit _ABBILDUNG 02, S. 155_. Der diskursanalytische Ansatz dient dabei vor allem der Gliederung in einzelne Abschnitte, also der Verknüpfung einzelner Elemente zu Ketten. Warburgs Ansatz, die Darstellung des Diskurses in der Fläche ermögliche auch Verbindungen über die Verkettung hinaus, zwischen den einzelnen Elementen zu erkennen, verdeutlicht, dass eine am schriftlichen orientierte Verkettung, eine Aufzählung, immer nur einen einzelnen Aspekt des Bildzusammenhangs erfassen kann. Sie zeigt also die Unmöglichkeit eines vollständigen Erfassens visueller Phänomene in logischen

[52] vgl.Panofsky E., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, DuMont Reiseverlag, Ostfildern, 1996

[53] vgl.Brink C., Martin Warnke (Hg.), *Aby Warburg - Gesammelte Schriften - Studienausgabe: Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Oldenbourg Akademieverlag, 2008

[54] Dieselbe Aufnahmezeit / derselbe Ort oder die gleiche Aufnahmetechnik sind Beispiele solcher Analogien.

[55] http://www.phaseone.com/en/Imaging-Software/Media-Pro.aspx

Strukturen und ist dadurch hilfreiches Korrektiv für den Text. In Kombination der beiden Methoden lässt sich die Offenheit von digitalen photographischen Bildern zu anderen Bildern wie anderen Ausdrucksformen begreifen.

Die einzelnen Kategorien des visuellen Diskurses lauten wie folgt:

Augenblick und Szene
Die Materialität des digitalen Bildes
Vom Privaten ins Politische, vom Politischen ins Private
Kunst und Wirklichkeiten
Affektbilder und visuelle Klischees

Der visuelle Diskurs ist auch als von dem Text dieser Arbeit unabhängige Beschreibung des Wesens der digitalen photographischen Bilder in vernetzen Umgebungen rezipierbar[56]. Er vermittelt auf einer dem digitalen Bild entsprechenden Ebene, auf einer sinnlich, assoziativen und lose textuell strukturierten, das Konzept von der digitalen Photographie innerhalb vernetzter Umgebungen, das nicht mehr nur Medium ist sondern selbst zum Ort, zum Raum des Handelns wird; Ein Raum der in Verschmelzung mit dem repräsentativen Gehalt der Photographie einen faktisch wie affektiv orientierten Handlungsraum eröffnet.

Methodik und Struktur des Textes – Teil eins und zwei

Als Material dieser Analyse dient der Corpus an Bildern, der bereits beschrieben wurde. Dabei werden neben der Bildlichkeit auch die zugrundeliegenden technologischen Bedingungen erörtert um das Hybrid digitales photographisches Bild zu fassen. Es gilt dabei nicht die photographischen Bilder und ihre digitalen Bildträger als singuläre Phänomene zu beschreiben, sondern diese innerhalb ihres Kontexts aus inhaltlichen Bezügen und technologischen Möglichkeiten zu denken. Das digitale photographische Bild ist nicht Objekt, sondern Knotenpunkt, ephemeres Zentrum, innerhalb einer vernetzten Umgebung.

Methodisch bezieht sich diese Analyse auf die Diskurstheorie im foucault'schen Sinn. Es wird hier weniger versucht die Photographie als sinnlichen Gegensatz zu textuellen, begrifflichen, algorithmischen Strukturen zu positionieren, sondern das digitale photographische Bild als eigene sprachliche Form zu skizzieren. Dazu soll unser Untersuchungsgegenstand aus drei Perspektiven betrachtet werden. Im ersten Teil der

[56] Einen vergleichbaren Ansatz verfolgt Nick Sousanis mit seiner Dissertation in Comicform: Unflattening.

Arbeit wird das hybride Wesen digitaler photographischer Bilder in Konsequenz seiner technologischen Bedingungen erläutert. Im zweiten Teil steht dann das Verhältnis zwischen Politizität und Affekt vor allem im Bezug zu den Nutzenden zur Debatte. Der dritte Teil, die Schlussfolgerung, widmet sich dem Umgang mit Photographie innerhalb der digitalen Öffentlichkeit.

Der erste Teil der Forschungsarbeit, trägt den Titel *Digitale photographischen Bilder – Ein politischer Handlungsraum* und behandelt die Verschmelzung der photographischen Bilder mit ihrem Umfeld, den digitalen Netzwerken. Dabei wird das Verhältnis von Photographie zu begrifflichen Strukturen (Zahlen, Worte, Zeichen), deren eigener Materialität (Datenbündel), wie deren potentielle Politizität, also das Verhältnis zwischen Bildkonsum, -produktion und -veröffentlichung, beschrieben.
Der Begriff der Photographie als Handlungsraum wird in diesem Abschnitt anhand der Autoren P. Dubois, V. Flusser, P. Weibel, L. Manovich, P. Bourdieu und M. Foucault ausgearbeitet.

Der Titel des zweiten Teils *Schaulust, Imagination & Erkenntnis – Ein individueller Reflexionsraum* fasst die Kapitel welche das Thema im Bezug zur Bildwirkung auf das Individuum behandeln. Dabei wird einerseits die Frage nach der Differenz zwischen politisch relevanter Information und affektiven Bildinhalten aufgeworfen, andererseits die prinzipielle Verbindung von Imagination und Sehen festgestellt. Für diesen Abschnitt – welcher den Begriff vom photographischen Bild als individuellen Reflexionsraum etabliert – sind die Ansätze folgender Autoren relevant: G. Boehm, J. Lacan, B. M. Staffords, M. Foucault.

Als Synthese dieser Konzeptionen der Photographie als unterschiedliche sich überschneidende Räume, dient der dritte Teil, der dem politischen Potential digitaler photographischer Bilder nachspürt. Die beiden Konzepte von Räumlichkeit beruhen, auf der Überlegung, dass photographische Bilder in digitalen Netzwerken nicht als Bildobjekte, sondern als Zustand zu begreifen sind, der einerseits auf ein öffentliches Ereignis verweist, aber gelichzeitig auch an individuelle Affekte gekoppelt ist. Der prägende Gegensatz dabei ist zwischen der privaten, affektiv geprägten Bildwirkung und der Bedeutung der einzelnen Photographie als Knotenpunkt innerhalb der Machtstrukturen, politischer und technischer Natur, in welche diese gebettet ist.

Der dritte Teil: Entgrenzte Bilder und Politik – Eine Ökonomie der Aufmerksamkeit

Der dritte Teil der Arbeit stellt die Schlussfolgerung aus den Ergebnissen der ersten beiden Kapitel dar. Wenn nun nicht mehr vom Bild als Objekt gesprochen werden kann, sondern sich das digitale photographische Bild entgrenzt, mit der Umgebung in welcher es erscheint verbindet, dann muss diese Umgebung – zumindest in ihren Aspekten als Teil des Bildes – beschreiben werden. Diese digitale Umgebung, diese Form von Öffentlichkeit wird in dieser Arbeit als System einer Aufmerksamkeitsökonomie aufgefasst. Diese Begrifflichkeit ist an Foucaults Analyse von Machtsystemen angelehnt welche besagt, dass politische Macht nicht nur offiziell wirkt, sondern sich bis ins Private (die Sprache, dem Körper der Individuen) fortsetzt[57]. Das umfassende System der Aufmerksamkeitsökonomie digitaler Umgebungen zu analysieren würde wohl den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Ziel ist es hier also, den Diskurs des Digitalen rund um das digitale photographische Bild in seiner Form als politischer Handlungsraum, sowie als individuell affektiv geprägten Erfahrungsraum, zu beschreiben. Der Begriff der Ökonomie wird hier in Bezug zu Foucaults Begrifflichkeit der politischen Ökonomie[58] verwendet: die Rede von der Aufmerksamkeit bedingt sich dadurch, dass für Überlegungen zu Politizität (Macht) innerhalb einer Medienwirklichkeit die Frage der Sichtbarkeit (wer macht was aus welcher Motivation heraus sichtbar) zentral ist. Diese lässt sich nicht prinzipiell, sondern nur in Hinblick auf das Publikum formulieren, und zwar auf ein Publikum, das unter Zwang steht, "die Wahrheit zu produzieren"[59]. Weitere wichtige Autorinnen und Autoren für dieses Kapitel sind der Rechtswissenschaftler C. Möllers, L. Parisi und F. Cramer deren theoretische Arbeit der digitalen Kultur gewidmet ist.

Eine Abgrenzung zu dem von G. Franck geprägten Begriff der „Aufmerksamkeitsökonomie“ findet sich in Kapitel e) der Einleitung unter *Aufmerksamkeitsökonomie digitaler Umgebungen*.

Diskursanalyse und Abgrenzung zu Ikonologie und Qualitativer Inhaltsanalyse

Wie bereits erwähnt bezieht sich diese Arbeit auf die Diskurstheorie im Foucault´schen Sinn. Diese Herangehensweise scheint sinnvoll um eine digitale Bildästhetik zu skizzieren, da es sich bei den digitalen Bildern um ein Hybrid handelt, das auf unterschiedlichen Ebenen,

[57] vgl. Foucault M., *Kritik des Regierens*, shurkamp, Berlin, 2010, S. 22f

[58] vgl. Foucault M., *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, S. 159

[59] Foucault M., *Kritik des Regierens*, shurkamp, Berlin, 2010, S. 28

seiner Bildlichkeit, seiner technischen Bedingungen[60] und damit im Zusammenhang zu seiner Position im Diskurs analysiert werden muss. Dabei ist eben auch der Umgang mit diesen Bildern durch die Nutzerinnen und Nutzer in Betracht zu ziehen. Weder der kunstgeschichtliche Ansatz – die ikonologische Methode nach Panofsky[61] – noch eine textorientierte Methode wie die Qualitative Inhaltsanalyse[62] – werden alleine dieser Fragestellung gerecht.

Ein weiterer Aspekt lässt diese hermeneutischen Ansätze der Bildanalyse als unzulänglich erscheinen. Das dynamische Wesen der digitalen photographischen Bilder, diese werden immer wieder aufs Neue fixiert, bearbeitet und weiterverbreitet, weist immer schon über das beim Betrachten Sichtbare hinaus, auf das was noch sichtbar werden könnte, bzw. das was nicht mehr sichtbar ist. Aus diesem Grunde wurde für diese Arbeit ein diskursanalytischer Ansatz gewählt. Mittels dieses Ansatzes kann nicht nur die Bildlichkeit befragt werden, sondern auch die Strukturen welche sie hervorbringen. Die Verhältnisse zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Netzwerk und Knotenpunkt, zwischen Text und Bild, zwischen Ansehen und Handeln, können auf diese Weise erfasst werden. Dabei wird versucht die Akteure (Individuen, Institutionen, Dispositive), welche die digitalen photographischen Bilder hervorbringen zu fassen und in den Zusammenhang mit den visuellen Oberflächen der digitalen photographischen Bilder zu setzten. Damit ist methodisch die Grundlage geschaffen, das digitale photographische Bild auch in seinem Wesen als Handlungsraum zu beschreiben.

[60] Dazu zählen die photographischen Apparate (Erstellung) wie der digitaler Code (Speicherung und Verbreitung)

[61] vgl. Panofsky E., *Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin.*, in Sinn und Deutung in der bildenden Kunst., DuMont, Köln, 1996. S. 7-35

[62] vgl. Mayring P., *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*, Beltz Verlag, Weinheim & Basel, 2010

e) Zentrale Begriffe und ihre Bedeutung für diese Arbeit

Folgend sollen die Begriffe vorgestellt werden, die für diese Arbeit von Bedeutung sind. Vor allem geht es darum kurz die Herkunft dieser Begriffe zu bestimmen und Bedeutung für das Thema zu bestimmen.

Schaulust, die Aufmerksamkeitsökonomie digitaler Umgebungen

Der Begriff der Aufmerksamkeitsökonomie lehnt sich an Foucaults Begriff der politischen Ökonomie an. Im Bezug zu unserem Thema des politischen Potentials und der Schaulust an den technischen Bildern ermöglicht der Begriff der Aufmerksamkeitsökonomie einen Blick auf die Strukturen digitaler Bilderwelten in denen das Subjekt eher Teilnehmer denn Protagonist ist. Gemeint sind das System Individuum (ansehend, handelnd), technische Bedingungen und Institutionen.

Dieser Begriff umfasst die Lust am Schauen[63] – auf Seiten des Individuums – wie die Inszenierung und Positionierungen der photographischen Bilder – auf Seiten des Mediums –, die dieser Lust entgegenkommen und setzt sie zueinander ins Verhältnis. Genauer wird damit das rekursive Verhältnis zwischen Bildproduktion mit Hinblick auf das Individuum, das schließlich Lust am Schauen empfindet, bezeichnet. Die Verschiebung von Lust am Schauen, am Ansehen auf die allgemeinere Aufmerksamkeit hin bedingt sich einerseits dadurch, dass in digitalen Umgebungen die Kategorien Ansehen und Handeln zusammenfallen[64], andererseits wird dieser Begriff verwendet, da nicht nur das betrachtende Individuum ins Verhältnis zum Bild (und Handlung) gesetzt werden soll, sondern auch der komplexe Prozess der Entstehung und Verbreitung eines Bildes mitgedacht werden muss, wenn von der Schaulust in digitalen Umgebungen die Rede ist. Die Aufmerksamkeitsökonomie digitaler Umgebungen bezeichnet also das System von der Bildproduktion, über die Verbreitung bis zum Konsum. Nicht nur der Mensch und seine Interessen – ideologischer oder kommerzieller Natur – sind diesem System zuzurechnen, sondern auch technische Bedingungen der medialen Kommunikation. Diese Arbeit bietet keine vollständige Analyse dieses Systems, behandelt aber die einzelnen Faktoren soweit sie die digitalen photographischen Bilder betreffen.

[63] Die Begriffe Ansehen und Schauen werden in dieser Arbeit homolog verwendet.

[64] Eine genauere Erläuterung dazu findet sich im Kapitel *Sehen bedeutet verändern,* Abschnitt 1.1 und in *Vom Bild zum Handlungsraum*, Abschnitt 1.2

Im Sinne der Abgrenzung muss noch erwähnt werden, dass G. Francks[65] Überlegungen zur Ökonomisierung der Aufmerksamkeit rezipiert wurden, jedoch in Hinblick auf ihr Erscheinen bereits von den technischen Entwicklungen eingeholt wurden und insofern für diese Arbeit als nicht relevant zu erachten sind.

Faktischer Informationsgehalt

Der Begriff des faktischen Informationsgehalts bedeutet, dass es sich um überprüfte, bzw. überprüfbare Informationen handelt. Gegenüber dem Politischen bedeutet das: liefert eine Photographie Informationen, die als direkte Grundlage einer Handlung dienen können? Wird z.B. ein Ort bezeichnet, den ich nun aufsuchen kann, oder eine Person identifiziert, die ich wiedererkennen könnte?

Berichterstattung – ein faktisch orientierter Diskurs

Dieser mediale Diskurs kann an sich nicht als objektive Wirklichkeit betrachtet werden, sondern ist als Material zu betrachten, das zur Konstruktion eines eigenen Bildes der Welt beiträgt. Dabei gilt, dass dieses stark an Ereignissen orientierte Material einem Konsens entspricht, also als objektiv bezeichnet werden kann. Es zeigt keine zeitlose Wahrheit, sondern den Status Quo an Information, den aktuellen Wissensstand zu aktuellen Ereignissen. Die Berichterstattung zielt in ihrem Wesen auf die Vermittlung objektiver Inhalte ab, weist aber immer auch subjektive, emotionale Aspekte auf. Je nach Sub-Genre kann sich dieses Verhältnis auch umkehren. Aber auch für die Konstruktion des seriösen Diskurses der Berichterstattung spielen affektive Aspekte, z.B. Dramatisierung, Layout, ... durchaus eine Rolle, emotionale Inszenierungen werden jedoch als unseriös abgelehnt.

Digitale photographische Bilder der täglichen politischen Berichterstattung

Die in dieser Arbeit analysierten Bildbeispiele entstammen zum größten Teil dem im Titel genannten Genre. Der etwas umständliche Begriff photographische Bilder der täglichen Berichterstattung wird hier verwendet, da der Begriff der Pressephotographie nicht klar die vielen Amateurbilder, welche in diesem Diskurs zu finden sind, einschließt.

[65] Franck G., *Jenseits von Geld und Information*, TELEPOLIS, *09.11.1998* http://www.heise.de/tp/druck/mb/artikel/6/6313/1.html am 10.01.2015

Pressephotographie wird meist mit Berufsphotographen und Photographinnen assoziiert und somit wird dieser Begriff den hier untersuchten Bildern nicht gerecht, da der Amateur, die Amateurin auch zum Feld der politischen Bildberichterstattung zählt. Folglich scheint auch die Frage relevant, wie sich die Differenz privat und politisch aktuell darstellt und welche Auswirkungen diese auf eine digitale Bild Ästhetik besitzt. Aus diesem Grund fiel auch die Entscheidung auf die Photographien der politischen Berichterstattung als Analysematerial, da dabei individuelle Schaulust politischer Bedeutung am nächsten kommt.

Lust, Technik, Wissen, Macht

Die Grundlagen für die Entwicklung der modernen Pornographie verortet Linda Williams in Anlehnung an Foucault in der modernen Sexualwissenschaft. Es gehe bei der heutigen Sexualität nicht mehr um eine „ars erotica“ wie zum Beispiel in der Antike, sondern um eine präzise Erforschung der sexuellen Wahrheit im Rahmen einer „scientia sexualis“[66]. Die zentralen Begriffe dafür sind bei Williams das technische Vermessen des menschlichen Körpers sowie das Geständnis, also das ausdrückliche Formulieren von Intimität einer anderen Person gegenüber, das für konsensualen Einigung grundlegend ist. Beide Begriffe bezeichnen Verhältnisse, die eine Hierarchie erzeugen und somit den Begriff Macht mit Sexualität verknüpfen. Genau in diesem Machtverhältnis zwischen sehendem Subjekt und beobachtetem, gestehendem Objekt liegt der Lustfaktor für die beobachtenden Voyeure und Voyeurinnen. Im Bezug auf die Entwicklung der Photographie beschreibt Williams die Studien Muybridges, der den menschlichen Bewegungsapparat anhand von Serienphotographien nackter Menschen oder Tiere untersuchte _ABBILDUNG 03, S. 156_. Hier findet sich die Aneignung von präzisem Wissen über den Körper mittels der jungen Technologie der mechanischen Sehmaschinen [67]. Die Hierarchie, die in dieser Versuchsanordnung herrscht, das Machtverhältnis zwischen handelndem Wissenschaftler und beobachtetem Studienobjekt, wird mittels des photographischen Apparats ausgeübt.

> *In Muybridges längeren und überzeugenderen Beispielen mit nackten oder halbnackten männlichen und weiblichen Körpern, entdecken wir eine Illustration zu Foucaults Erkenntnis, daß Macht, welche die Technologie über den Körper ausübt, durch die Technologie lustvoll gemacht wird.* [68]

[66] vgl. Foucault M., *Die Hauptwerke*, *Sexualität und Wahrheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S. 1080

[67] vgl. Williams, 1995, S. 67

[68] Williams, 1995, S. 71

Dieses Machtverhältnis – der mechanische Apparat nimmt auf und macht gnadenlos auch für den Menschen nicht Wahrnehmbares sichtbar – schreibt sich in der Entwicklung der Pornographie fort. Bis heute findet sich in der Pornographie das Diktat der *„maximalen Sichtbarkeit“*[69]. Und bis heute liegt darin die Hierarchie zwischen Objekt, das abgebildet wird, und dem Subjekt, das abbildet.

Nun stellt sich die Frage, ist Schauen und Lust nur im Falle der Pornographie verbunden? Wenn wir Williams folgen, die Macht und Lust über die Technik verbindet[70], liegt es nahe, dass auch im Bereich, den wir als objektiv wähnen, die Berichterstattung, Lust am Schauen zu finden ist. Diese Annahme wird nicht nur durch wahrnehmungspsychologische Forschungen bestärkt, die messbare körperliche Reaktionen beim Betrachten von gewalttätigen Inhalten feststellen[71]. Die Bilder berühren uns offensichtlich. Darüber hinaus stellt Brian Massumi in seiner Analyse der affektiven Auswirkungen der Bilder auch eine Ambivalenz fest, die zeigt, dass nicht nur als positiv empfundene Inhalte, sondern auch negative zu positiven Affekten führen können[72]. Wie diese Lust mit den visuellen Geständnissen zusammenhängt, die wir Tag für Tag in unserer medialen Umgebung wahrnehmen und wie die Strukturen, in die diese Bilder eingebettet sind, die Lust verstärken, ist Thema dieser Arbeit.

Technische Bilder

Dieser Begriff ist an Flussers Begriff „Technobilder“ angelehnt. Mit diesem Begriff bezeichnet Flusser alle Bilder, die mittels technischen Geräten erstellt werden[73]. Photographien, Werbeplakate, visuelle Leitsysteme sind nur einige Beispiele, die als Technobilder bezeichnet werden können. In dieser Arbeit soll jedoch nur eine Kategorie der Technobilder behandelt werden. Nämlich die photographischen Bilder, die als Datei digital gespeichert werden. Das Vorhandensein eines Bildes als Datei ist die Grundvoraussetzung um in vernetzte, digitale, interaktive Umgebungen eingespeist zu werden. Es macht hier keinen Unterschied ob diese Abbildungen digital aufgenommen wurden oder ob sie vor ihrer Digitalisierung auf analogem Film entstanden sind. Sobald sie in digitale Netzwerke implementiert werden, unterliegen alle Bilder den Gesetzmäßigkeiten des Digitalen in Bezug

[69] Williams L., *hardcore,* Stroemfeld, Frankfurt am Main, 1995, S. 82

[70] Williams L., hardcore, Stroemfeld, Frankfurt am Main, 1995, S. 71

[71] Kunczik M., Zipfel A., *Medien und Gewalt, Befunde der Forschung 2004 – 2009*, Bericht für das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Deutschland, 2010, S. 39f

[72] Massumi B., Parables for the Virtual – Movement Affect Sensation, Duke University Press, Durham & London, 2002, S. 23ff

[73] vgl. Flusser V., *Kommunikologie*, Fischer, Frankfurt am Main, 1998, S. 137

auf Veränderung und Verbreitungsmöglichkeiten. Kennzeichnend für diese ist des Weiteren, dass die Möglichkeit besteht mit der digitalen Datei nicht visuelle Daten abzuspeichern. Der Umstand, dass so genannte Metadaten – die Auskunft über die Aufnahme selbst, aber auch den Ort der Aufnahme enthalten können – einen Teil der Abbildung darstellen, führt zu einem Bildbegriff, der sich radikal von dem analoger Bildobjekte [74] unterscheidet. Im folgenden Text werden diese Bilder als digitales photographisches Bild bezeichnet. Eine weitere spezielle Eigenschaft dieser digitalen Bilder ist ihr dynamisches Format. Der Datensatz, der das Bild auf digitaler Ebene darstellt ist leicht veränderbar. Auch die oben genannten Metadaten sind nicht fixer Bestandteil der Bilder. Wenn die digitalen Bilder in ein Netzwerk eingefügt werden, gehen meist gewisse Daten verloren, andere wiederum – z.B. Links – werden hinzugefügt. Die digitalen photographischen Bilder sind vom Wesen her in keiner Weise fixierbar, sie stellen eher einen Zustand dar, als ein Objekt.

Bild und digitaler Code

Es mag auf den ersten Blick sentimental erscheinen im Hinblick auf das alles integrierende Medium digitaler Code, einen spezifischen Bildbegriff zu prägen. Friedrich Kittler z.B. argumentiert eine Virtualisierung der abbildenden Kategorien im Universalmedium digitaler Code[75]. Den sinnlichen Ausdruck von digital gespeicherten Bildern und Tönen bezeichnet er als „Oberflächeneffekt“[76]. Der Oberflächeneffekt der digitalen photographischen Bilder ist jedoch auf sehr spezifische Art an die ihn hervorbringenden Strukturen angebunden. Aus diesem Grund scheint es sinnvoll, eine Grenze zwischen Photographie im Medium digitaler Code und dem digitalen Code selbst, der z.B. als Applikation interpretiert wird, zu ziehen. Es scheint vor allem auch die Pressephotographie von Strukturen geformt, die jenseits des digitalen Codes liegen[77]. Aus diesem Grund zeigt sich Kittlers Ansatz im ersten Teil dieser Arbeit, Abschnitt 1, relevant, für Abschnitt 2 und 3 jedoch, scheint ein umfassender Bildbegriff notwendig.

[74] Beim photographischen Negativ zum Beispiel ist das Bild unmittelbar an einen materiellen Träger gebunden.

[75] vgl. Kittler F., *Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung*, in Paradigma Fotografie, Hg. Wolf H., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, S. 183

[76] Kittler F., *Grammophon / Film / Typwriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, englische Version, Stanford University Press, Stanford, California, 1999, S. 1

[77] Z.B. durch die Kunstgeschichte oder die journalistische Ethik

Standbild, Bewegtbild, Ton

Der Begriff digitales photographisches Bild schließt reine Tonaufnahmen aus. Prinzipiell lässt sich das digitale Bild nicht klar zum Akustischen abgrenzen, da auch Tonaufnahmen prinzipiell als Metadaten mitgespeichert werden könnten. Dennoch wurde für diese Analyse der akustische Raum ausgespart, da eine umfassende Analyse als zentralen Bezugsrahmen auch musiktheoretische Grundlagen[78] erfordern würden und dies den Umfang dieser Arbeit überschreiten würde.

Die Videographie hingegen, wird in dieser Arbeit berücksichtigt, sofern sie unter den Begriff photographisches Bild fällt. Das gilt für diese Aufnahmen, die ungeschnitten – un-cut – vorliegen und die auch nicht mittels anderer Montagetechniken filmisch dramatisiert wurden. Die Inklusion von bewegten Bildern ist deshalb notwendig, da wie es scheint gerade in der Berichterstattung durch Amateure mittels Mobiltelefonen, hauptsächlich Videos erstellt werden, aus welchen schließlich Standbilder als Pressephotographien ausgewählt werden. Des Weiteren existiert bei der Rezeption in digitalen Umgebungen eine spezielle Nähe der beiden Abbildungsmethoden: nämlich das Erscheinen auf ein und derselben steuerbaren Oberfläche, dem Computermonitor. An gegebenen Stellen wird jedoch auf die unterschiedlichen Traditionen und theoretischen Diskurse von Photographie und Videographie eingegangen.

Zum analogen photographischen Bild unterscheidet sich das digitale vor allem durch den Verlust des physikalisch-chemischen Verweises auf eine Wirklichkeit. Es besteht bei der digitalen Abbildung keine unmittelbare Verbindung mehr zwischen Objekt und Bild, zwischen Objekt, das Licht „aussendet“ – eigentlich reflektiert – und einer Oberfläche, in die sich genau dieses Licht einschreibt. Die Konsequenz dieser Loslösung führt zu einer Aufwertung der kontextuellen Umgebung als Faktor der Beweiskraft. Dieser Aspekt, der prinzipiellen Dynamik, welche die leichte Veränderbarkeit digitaler photographischer Bilder mit sich bringt, führen zu einem radikal anderen Umgang mit diesen. Jener Umstand wird für das Thema dieser Arbeit, die Analyse des politischen Potentials und der Schaulust an den technischen Bildern, eine wichtige Rolle spielen.

[78] Hierfür könnten sich die Überlegungen zur *Musique concrète* wie auch der Kompositionsbegriff der Fluxus-Bewegung eignen.

Digitale Netzwerke – Massenmediale Umgebungen, die bidirektionalen Datenaustausch ermöglichen

In der folgenden Arbeit wird der präzise Begriff vernetzte, digitale, interaktive, „massenmediale“[79], Umgebungen, die bidirektionalen Datenaustausch ermöglichen in einer Kurzform digitale Netzwerke verwendet. Zur Präzision muss jedoch gesagt werden, dass damit nicht alle digitalen Netzwerke gemeint sind.

Diese Arbeit bezieht sich auf digitale Netzwerke, die einen bidirektionalen Datenaustausch ermöglichen. Genauer gesagt bedeutet das, dass diese Netzwerke es ermöglichen Daten ebenso zu veröffentlichen, wie Daten zu empfangen. Die Form der Daten ist dabei nicht vorgegeben. Im Gegensatz dazu steht z.B. das digitale Fernsehnetz, das auch bidirektionale Kommunikation zulässt. Dabei handelt es sich jedoch um die Möglichkeit vom Netzbetreiber definierte Befehle an ebendiesen zu senden. Die Datenübertragung ist in diesem Netz also streng beschränkt und nicht dialogisch. Ähnlich verhält es sich auch mit den digitalen Telefonnetzen, die einerseits medial auf Sprache beschränkt und andererseits nur zur direkten Kommunikation geeignet. Das Telefon stellt kein Massenmedium nach Luhmann dar.

Welche Netzwerke sind also für diese Arbeit relevant? Das momentan wohl bekannteste und weitreichendste Netzwerk dieser Art ist das Internet, das selbst aus vielen verschiedenen Netzwerkformen besteht. Es stellt auch für die Berichterstattung das relevanteste Netzwerk dar und ist insofern für diese Arbeit Hauptbezugspunkt.

Das Internet an sich besteht aus unzähligen Protokollen, die hauptsächlich auf einem Protokoll, dem TCP / IP aufgesetzt werden. Die meisten dieser Protokolle ermöglichen einen dialogischen Austausch von Daten in beide Richtungen und bieten gleichzeitig massenmediale Verbreitungsformen. Da einerseits immer wieder neue Protokolle entwickelt werden und andererseits für das Thema dieser Arbeit keine Notwendigkeit zur Differenzierung auf dieser Ebene besteht, wird hier eine Auflistung der gemeinten Protokolle ausgespart. Weitere Netzwerke, die in den Interessensbereich dieser Arbeit fallen, stellen alle möglichen Formen von WLANs und Intranets, also in sich abgeschlossene Netzwerke, dar[80].

---

[79] Der Begriff *massenmedial* wird hier in Bezug auf N. Luhmanns *Die Realität der Massenmedien* verwendet.

Luhmann N., Die Realität der Massenmedien, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009

[80] Das Kurioseste stellt im Moment wohl das kubanische „Street Net“ dar, das tausende Computer in Havanna auf nicht ganz legale Weise verbindet. Tota F., Kubas selbstverdrahtetes Internet, FAZ, Frankfurt, 28.01.2015, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/street-net-kubas-selbstverdrahtetes-internet-13393321.html, 04.02.2015

Zur Struktur dieser Netzwerke

Dieser weltweite Zusammenschluss aus Computern basiert auf digitalem Code, welcher das Netz navigierbar und programmierbar macht. Digitaler Code dient als Medium für Handlungsanweisungen (Programmiersprachen), Adressierung (IP Adressen, Name-Server) und Daten selbst. Diese Daten, Texte, Videos, Bilder und Applikationen sind mit Adressen versehen. Die für die Auffindbarkeit zuständigen Suchmaschinen wiederum operieren auf Basis sprachlicher Bezeichnungen oder wie die Bildsuche auf mathematischen Formeln. Das Netz ist also über begriffliche Verknüpfungen strukturiert und zwar über Adressen, Handlungsanweisungen, mathematische Formeln und sprachliche Bezeichnungen. Dies gilt in Abgrenzung zur Kategorie des Bildlichen, welche nie vollständig in die Kategorie der Begriffe übersetzt werden kann[81]. Zwischen Bild und Netz existiert also immer eine wesentliche Differenz.

Mediendiskurs und Realität – Ist Pressephotographie echt?

Für die Medienkunst konstatiert Peter Weibel eine Umkehrung des Verhältnisses Technologie zur Ontologie. „Ohne Kamera kein Foto. Die Technologie begründet also bei der Techno-Kunst die Ontologie und nicht umgekehrt.“ [82]. Das bedeutet, dass erst die Technologie es möglich macht in einer medial geprägten Welt von etwas zu sprechen, das die Wirklichkeit ist. Die gemachte Technologie erzeugt also erst die Wirklichkeit, wie sie in einer Ausstellung oder im Fernsehen erfahren werden kann. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Vilém Flusser wenn er der Kunst, gemeint ist hier das künstlich Gemachte, einen höheren Stellenwert beimisst als der Wahrheit; „Kunst ist besser als Wahrheit“[83]. Flusser fordert also, dass das Vertrauen auf eine vermittelte Erkenntnis den Glauben an eine objektive Erkenntnis ersetzen muss. Flusser, Weibel, Luhmann, Baudrillard und viele andere sind sich also einig, dass Medien ihrer eigene Wirklichkeit erzeugen. Die Frage ist nun inwiefern diese eigene Wirklichkeit auf die objektiv gegebene Welt verweist.

Für eine Pressephotographie wird an einem bestimmten, „realen“[84] Ort, eine gegebene Szene aufgenommen. Das heißt die Photographie benötigt ein Vorbild (Motiv) in der

[81] vgl. Boehm G., *Jenseits der Sprache*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S. 28ff

[82] Weibel P., *Transformationen der Technoästhetik*, in Digitaler Schein Hg. Florian Rötzer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, S. 229

[83] Flusser V., *Digitaler Schein*, in Digitaler Schein Hg. Florian Rötzer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, S. 158

[84] *Real* wird hier in seiner allgemeinen Bedeutung und nicht im Bezug zu Lacans „Register des Realen“ gebraucht.

Wirklichkeit das zu dieser einen Photographie führt. Dieses Vorbild kann eine Szene sein, die speziell für die Aufnahme inszeniert wird, was für Pressefotografie verboten ist; als Vorbild (Motiv) könnte auch eine Szene dienen in der ein Fotograf als unbeteiligte aber sichtbare Person anwesend ist; oder aber es handelt sich bei dem Vorbild um eine Szene, die der Fotograf aus weiter Entfernung, ohne bemerkt zu werden, aufnimmt. Das Verhältnis zur Wirklichkeit scheint in der ersten Situation klar fiktiv. Es sollen nun die beiden anderen Situationen genauer betrachtet werden. Man kennt die Anspannung, die alle Beteiligten ergreift, sobald jemand am Tisch eine Kamera hervorholt. Insofern scheint es auch möglich, dass die Anwesenheit einer Kamera die Situation, die festgehalten werden soll. beeinflusst. Es wäre zum Beispiel möglich, dass Kämpfer speziell für die Kamera posieren, dass geschossen wird, obwohl im Moment keine Gegner sichtbar sind nur um ein gutes Bild abzugeben. Wie die Photographien – _ABBILDUNG 04, S. 157_ Photojournalism Behind the Scenes_ – von Ruben Salvadori eindrucksvoll beweisen, ist dies durchaus der Fall. Es passieren also Inszenierungen, die oft auch nicht bewusst erzeugt wurden und demnach auch nach ethischen Standards der Pressephotographie zulässig sind, aber dennoch keine objektive Beobachtung darstellen. Bild und Szene sind in diesem Fall weder ident noch ähnlich, da das für dieses Bild relevante szenische Element, nämlich der Photograph, nicht abgebildet wird. In der letzten Situation, in welcher von den Beteiligten unbemerkt beobachtet wird, scheint keine Beeinflussung der Szenerie durch die Kamera zu passieren. Man muss jedoch die Frage stellen, ob es aus großer Entfernung möglich ist eine Situation richtig einzuschätzen, die richtige Perspektive zu wählen um schließlich ein entsprechendes Photo zu schießen. Ob nun tatsächlich Einfluss durch die bloße Anwesenheit einer Kamera, oder durch bewusste Einflussnahme auf die Situation passiert ist, lässt sich an der Photographie nicht ablesen. An dieser Stelle wird nun die Differenz zwischen Photographie und wissenschaftlicher Messung offensichtlich [85]. Die zweite muss überprüfbar und wiederholbare – objektive – Ergebnisse liefern, die erste, darf zwar nichts erfinden – kann aber nie absolut objektiv sein. Nach genauer Analyse unzähliger Pressephotographien kann man jedoch sagen, dass absolute Objektivität auch nicht notwendig ist. Eine ausführliche Argumentation dazu, eine umfassende Analyse des hier skizzierten Verhältnisses zwischen objektiv überprüfbarer Wirklichkeit und subjektiver Erfahrung findet sich in Kapitel 2.2 unter *Ansichtssache – Ein faktisch strukturierter individueller Reflexionsraum.*

Nicht nur der Akt des Erstellens der Photographie an sich ist zu hinterfragen, sondern auch die Strukturen, welche diese schließlich sichtbar für ein breites Publikum machen. Bis eine Photographie überhaupt rezipierbar wird, müssen einige Selektionsprozesse durchlaufen

[85] Diese Differenz skizziert auch Philippe Dubois in seiner Publikation *Der fotografische Akt*. Siehe Kapitel der fotografische Akt. Dubois P., Der fotografische Akt, Philo Fine Arts, Hamburg,1998

werden. Diese werden von Redaktionen getroffen, die selbst nicht vor Ort agieren, und aus der Distanz darüber urteilen welches Bild den Ereignissen entspricht. Neben dem Faktor Wirklichkeitstreue – eine Photographie muss überprüfbar, tatsächlich einem bestimmten Zeitraum[86] und Ort zuordenbar sein – spielen auch andere Motivationen eine Rolle. Wenn beispielsweise die der Situation mehr entsprechende Photographie unscharf ist, ist die Chance groß, dass eine andere Photographie gewählt wird. Auch spielt die Publikumserwartung, wenn auch oft unbewusst, eine Rolle bei der Auswahl.

Wie wir sehen, wird jegliche mediale Darstellung eines Ereignisses im Hinblick auf verschiedene Kriterien – die nicht nur auf Objektivität abzielen – gemacht. Sie wird in eine mediale Wirklichkeit eingegliedert. Vilém Flusser liefert hier den passenden Hinweis: *Faktum* bezeichnet – genau übersetzt – eigentlich etwas Gemachtes[87]. Das *Reale*[88], also die tatsächliche Situation, die auf der Photographie repräsentiert wird, kann demnach nie vollständig erfasst und dargestellt werden. An dieses Reale kann man sich zwar mittels weiterer Datenrecherche weiter annähern, es ist aber beim Betrachten der Photographie nicht mehr möglich es tatsächlich und vollständig zu erfahren. Das digitale photographische Bild muss also als Teil einer medialen Wirklichkeit gesehen werden, die auf etwas Reales, Ungreifbares verweist ohne dies zu fassen, und dabei dennoch in der Lage ist durch seine Erscheinung weitere reale Situationen zu erzeugen. Dieses Erzeugen von Wirklichkeit passiert auf zwei Ebenen, die untrennbar miteinander verbunden sind; auf der emotionalen und auf der faktischen / informativen. Einerseits wird in jedem einzelnen Betrachter, in jeder einzelnen Betrachterin eine mehr oder weniger starke emotionale Reaktion hervorgerufen, die von dem und der Betrachtenden real empfunden wird; anderseits passiert es durchaus, dass die Veröffentlichung einer Photographie, reale politische Folgen nach sich zieht. Diese beiden Ebenen der Bildwirkung und die damit verbunden politischen Konsequenzen sollen im Folgenden genauer beleuchtet werden.

Diskurseigenschaften – Zusammenhänge in digitalen Netzwerken und klassischen Medien

Der Diskurs der Berichterstattung wird durch die Ausrichtung der jeweiligen ausübenden Medienkonzerne und gewissen staatlichen Mediengesetzen strukturiert. Eben diese Ausrichtung spielt für die im Diskurs verbreiteten Informationen – für die ihnen

[86] In sehr vielen Fällen der professionellen Pressephotographie ist dieser Zeitraum nicht in Stunden, sondern in Tagen zu messen. Die sogenannte Echtzeitberichterstattung wird erst in den letzten Jahren durch technische Entwicklungen wie auch das vermehrte Auftreten von Amateurberichterstattung möglich.

[87] vgl. Flusser V., *Digitaler Schein*, in Digitaler Schein Hg. Florian Rötzer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, S. 147

[88] Hier verwendet im Bezug zu Lacans Register des Realen.

zugrundeliegende Auswahl wie auch ihre Aufbereitung – eine konstitutive Rolle. Für Zeitungen existiert der Begriff Blattlinie, der die politische Ausrichtung kennzeichnet (z.B. konservativ, progressiv, ...). Die Kenntnis dieser Blattlinie ermöglicht eine Einschätzung darüber, welche Aspekte aus der globalen Informationsflut, die über Presseagenturen verbreitet wird, mehr und welche weniger repräsentiert werden.

Institutionen der Ordnung in digitalen Umgebungen
(Die Heterogenität einer digitalen Öffentlichkeit)

Die Institutionalisierung des Mediendiskurses durch Konzerne und Staat erzeugt eine gewisse Homogenität der Informationen. Die inhaltliche Ausrichtung eines Konzerns führt zum Beispiel dazu, dass spezielle Themen anderen Themen vorgezogen werden. Weitere Vereinheitlichung passiert durch die gegenseitige Beeinflussung der Medienanbieter. Sobald ein Thema eines Anbieters auf reges Interesse des Publikums stößt, integrieren auch die anderen Anbieter dieses Thema in ihr Angebot[89]. Im Gegensatz dazu ermöglicht das Internet relativ inhomogene Diskurse – aufgrund seiner Globalität, dem niederschwelligen Zugang und der Möglichkeit zum Dialog zwischen allen Teilnehmern. Es ist möglich, Kommentare abzugeben, Informationen in Subnetzwerken zu verbreiten, eigene Archive aufzubauen, usw . Die Verbreitung, Veränderung und Generierung von Information passiert in diesen Netzwerken mit höherer Geschwindigkeit als in streng hierarchisch organisierten Umgebungen, wie Konzerne sie darstellen. Das liegt unter anderem auch daran, dass es keine zentrale Kontrollinstanz gibt, die vor einer Veröffentlichung Fakten prüft. In digitalen Netzwerken wie dem Internet passiert diese Überprüfung durch eine Vielzahl von Usern, deren Meinung auf den meisten Plattformen[90] auch je nach dauerhafter Qualität ihrer Beiträge gewichtet wird. Die Strukturen, welche die Informationen nach den Begriffen wahr / falsch ordnen, sind also einerseits durch die individuellen User und andererseits durch die statistische Auswertung[91] ihres Verhaltens geprägt. Ein breiter Konsens – der Blattlinie ähnlich – kann auch in dieser Form der Informationsverbreitung entstehen, nur wird dieser ereignisbezogen immer wieder neu ausgehandelt.

[89] vgl. Luhmann N., Kapitel: Nachrichten und Berichte, *Die Realität der Massenmedien*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009, S. 39ff

[90] Die Plattform *Reddit.com* vergibt z.B. Karma Punkte.

[91] Die Art und Weise der Auswertung – welche Algorithmen diese statistischen Erhebungen durchführen – wird von den jeweiligen Plattformen bestimmt, die inzwischen oft zu Medienkonzernen gehören oder sich zu solchen entwickelt haben.

Privat und öffentlich

„Öffentlichkeit, die

Wortart: Substantiv, feminin

1. als Gesamtheit gesehener Bereich von Menschen, in dem etwas allgemein bekannt [geworden] und allen zugänglich ist.“[92]

Möllers beschreibt in seiner Publikation *Demokratie – Zumutung und Versprechen,* die Öffentlichkeit als die Stärke und den Wunden Punkt der Demokratie. Einerseits gilt Transparenz als Ideal des Demokratischen, andererseits ermöglicht Öffentlichkeit auch die Herabwürdigung bestimmter Personen oder Institutionen und Denunziation [93]. Die Öffentlichkeit ist also gefährliche Notwendigkeit für die Demokratie. Die klassischen Massenmedien[94] stellen eine Form von Öffentlichkeit dar, welche jedoch nur bedingt offen für eine Teilnahme der Gesamtheit der Menschen ist, zudem wird diese großteils von Medienkonzernen bespielt. In Bezug auf die Entwicklung der Massenmedien im frühen zwanzigsten Jahrhundert schreibt Walter Benjamin von der Auflösung der prinzipiellen „Unterscheidung zwischen Autor und Publikum“[95]. Die Möglichkeit, Leserbriefe zu schreiben, ermächtigt die Leser selbst zu Autoren zu werden. Eben diese Ermächtigung wurde durch die dialogischen und finanziell niederschwelligen Möglichkeiten der digitalen Verbreitung noch enorm potenziert. Nur um einige wenige Beispiele zu nennen: die beinahe bei allen Onlinepublikationen vorhandene Kommentarfunktion, der private Blog, Plattformen wie Twitter, Facebook oder reddit. Die digitale Technologie bietet also eine mediale Öffentlichkeit, für alle Bürger, für die Gesamtheit der Menschen.

Jedoch scheint der Begriff Öffentlichkeit relativ in Bezug auf digitale mediale Öffentlichkeit, vor allem wenn es sich dabei um sogenannte soziale Medien (Social Media) handelt. Diese verstehen sich als durch das Individuum reglementierbare Öffentlichkeit. Der Wirkungsbereich der eigenen Kommunikation kann eingeschränkt werden. Doch diese Netzwerke sind an ihren Grenzen durchlässig, sie stellen keinen klar abgegrenzten Diskurs zu anderen Medienformen dar. Diese Kommunikationskanäle sind auch nicht über fixe Genrebegriffe geordnet [96]. Sie funktionieren nach ähnlichen Prinzipien wie mündliche Tradierung, also durch personenbezogene Übertragungen, jedoch potentiell weltweit und somit bedeutend schneller. Dadurch besteht die Möglichkeit, dass relativ private

[92] Duden, Rechtschreibung, http://www.duden.de/node/639813/revisions/1233709/view, 05.02.2015

[93] vgl. Möllers C., *Demokratie – Zumutung und Versprechen*, Wagenbach, Berlin, 2008, S. 39

[94] vgl. Luhmann N., *Die Realität der Massenmedien*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009

[95] Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Berlin, 2003, S. 29

[96] Private Inhalte finden sich neben politisch relevanten, Fiktives neben Fakten.

Informationen an die globale Öffentlichkeit dringen. Im Gegensatz dazu zielen Webseiten, Blogs und das eigene Twitter-Konto prinzipiell und bewusst auf eine höchst mögliche, globale Verbreitung ab. In beiden Fällen hängt jedoch die tatsächliche Verbreitung von der Anbindung an Verteiler ab. Klassische Verteiler stellen die etablierten Produkte der Medienkonzerne im Netz dar. Einen für das Digitale spezifischen Multiplikator stellt eine jahrelang aufgebaute, eigene Gefolgschaft dar. Die Frage nach dem politischen Potential einer digitalen Öffentlichkeit ist vor allem eine nach den Möglichkeiten der Verbreitung von Inhalten und ihrer Reglementierung. Digitale Verbreitung von Inhalten passiert einerseits über die digitalen Instanzen der klassischen Medienanbieter; CNN besitzt klarerweise auch eine Webseite. Andererseits wird Verbreitung in digitalen Umgebungen über eine spezielle user-driven Aufmerksamkeitsökonomie [97] geregelt. Eine präzisere Beschreibung dieser Ökonomie, aber auch eine präzise Analyse der Kategorien privat / öffentlich, dem potentiellen Handlungsraum für das Subjekt folgt in Abschnitt 3.

Index / Verweis

Der Begriff „Index“[98] wurde von Philippe Dubois in seiner Publikation *Der fotografische Akt* geprägt. Die Abbildung ist indexikalisch, indem sie auf ein in der Wirklichkeit existierendes Vorbild verweist. Diese direkte Verbindung gilt jedoch nur für die analoge Photographie, jedoch nicht mehr für die digitale. Deren Bilder verweisen eben nicht mehr auf Basis optischer und chemischer Gesetze direkt auf die Wirklichkeit vor der Linse, sondern sie verweisen auf die, vermittelt über die Bilder, erzeugenden Algorithmen und die Strukturen ihres Erscheinens[99]. Im Gegensatz zu den analogen Bildern lösen sie sich, zumindest auf der bildlichen Ebene, von ihrem Vorbild in der Wirklichkeit.

> „Was aber z. B. in den audiovisuellen Medien vorkommt, ist nur als Bild wirklich, nicht als Abbild, da die Technik den Unterschied zwischen Abbildung und Bildherstellung ohne Vorbild mehr und mehr verwischt. Daraus folgt, daß die Authentizität [Wirklichkeitsanspruch Anm. d. A.] der Bilder nicht mehr aus ihnen selbst erschlossen werden kann, sondern ausschließlich aus Kontextfaktoren, Programmplätzen, Mediengattungen usw., d. h. aus der Gesamtinszenierung. Aus der Inszenierung

[97] Wie im vorigen Subkapitel erwähnt, spielen dafür Abstimmungen und in zweiter Linie statistische Bewertungen eine Rolle.

[98] Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998, S. 27

[99] Erscheint das Bild auf einem Monitor, ist dieser farblich kalibriert, wurde das Bild Bearbeitungen unterzogen und wenn ja welchen, ...

schließen wir auf die Authentizität und die Referenz der Bilder, die uns präsentiert werden."[100]

Die Frage nach dem Wirklichkeitsanspruch eines Bildes zielt also nicht mehr nur auf dessen Ursprung ab, sondern muss im Bezug zum Ursprung, wie zu den Prozessen der Verarbeitung, die dieses Bild durchlaufen hat, gestellt werden. Welche Konsequenzen sich daraus ergeben wird sich später zeigen.

Für das Thema dieser Arbeit, das politische Potential im Verhältnis zur Schaulust an den technischen Bildern, spielt die Frage des Verweises zweifach eine Rolle: erstens da die visuelle Oberfläche digitaler photographischer Bilder – das Bild an sich im herkömmlichen Verständnis – nicht mehr alleinig für den Wirklichkeitsanspruch maßgeblich ist. Dieser stellt keine rein visuelle Kategorie mehr dar, sondern wird aus dem Zusammenhang zwischen visueller Oberfläche und Kontextfaktoren konstruiert. Es ist also notwendig eine Unterscheidung zwischen der wirkungsvollen visuellen Oberfläche der Photographie und den unsichtbaren Strukturen, welche die digitalen Bilder konstruieren, vorzunehmen. Zweitens erzeugt die visuelle Oberfläche der Photographie – also das Bild an sich – eine spezifische, individuell geprägte, Bildwirkung bei den jeweiligen Betrachtenden. Auch hier passt der Begriff des Verweises, wenn auch Dubois dieser Form wenig Beachtung schenkt. Die Bilder wirken beim Betrachten indem sie auf persönliche Erfahrungen verweisen. Diese Verweise sind insofern schwer zu fassen, da sie nicht nur streng subjektiv und nicht verallgemeinerbar, sondern auch noch schwer bis kaum messbar sind. Sie lassen sich auch nicht einfach von der objektiven Information abziehen[101]. Die Bilderfahrung in der Photographie speist sich immer aus dem Bezug zur Wirklichkeit, wie auch gleichzeitig aus der Referenz des Dargestellten zu eigenen Erfahrungen[102]. Aus dieser doppelten Bezugsstruktur entsteht die spezifische Intensität, die wir Bildwirkung nennen. Und genau diese Intensität, wird fälschlicherweise oft zur Beurteilung der Authentizität und somit auch des Wirklichkeitsanspruchs einer Photographie herangezogen. Ziel dieser Arbeit ist es unter anderem genau diese beiden Bezugssysteme voneinander abzugrenzen um die Schaulust an den technischen Bildern besser verstehen zu können.

---

[100] Schmidt S. J., *Jenseits von Realität und Fiktion?,* in Strategien des Scheins, Hg. Rötzer F., Weibel P., boer, München, 2002, S. 88

[101] Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 18

[102] Auch kunstgeschichtliche Bezüge spielen für die Bildwirkung eine enorme Rolle. Inwiefern diese eine sogenannte starke Photographie erzeugen, kann in dieser Arbeit nur am Rande erwähnt werden, soll jedoch in einer folgenden Arbeit genauer untersucht werden.

Der „fotografische Akt“

Philippe Dubois hat in seiner Publikation *Der fotografische Akt*[103] treffend festgestellt, dass die Photographie nicht eine Szene festhält, sondern den fotografischen Akt an sich. Das heißt, dass der technisch künstlerische Aspekt, das Operieren mit der Kamera, der Photograph, die Photographin selbst Teil des photographischen Bildes werden. Diese Beschreibung, die im Hinblick auf analoge Photographie entstand, muss für die digitale erweitert werden. Hierzu stellt sich die Frage wie der Prozess des digitalen Photographierens tatsächlich zu beschreiben ist.

Ein Photograph, eine Photographin, versucht ein Thema darzustellen. Um das zu tun ist eine Vorannahme notwendig, wie dieses Thema darzustellen sei. Diese Vorstellung geht also dem photographischen Bild voraus. Um das Thema schließlich darzustellen wird versucht die im Rahmen der Produktionsbedingungen, auf Grundlage des eigenen Vorwissens eine Situation in „fotografischen Code“[104] zu übersetzen. Bemerkenswert ist hier, dass nicht nur die bewussten Entscheidungen in den fotografischen Code übersetzt werden, sondern auch die unbeeinflussbaren Bedingungen sich in diesem darstellen. Der Ursprung des Bildes liegt also nicht, wie vermutet, in einem abgebildeten Sachverhalt. Der Ursprung liegt vor dem Bild, im Vorwissen des Photographen. Der Wirklichkeitsanspruch einer Photographie liegt einerseits in der Richtigkeit der Vorannahme und andererseits schließlich in der gewissenhaften Umsetzung dieser Annahme. Mediale Wirklichkeit wird also konstruiert und ist nicht gegeben. Die kognitiven Prozesse, die der Photographie vorausgehen, und oft auch die Produktionsbedingungen, bleiben unsichtbar. Der Wirklichkeitswert einer Photographie liegt also nicht in der Deckungsgleichheit zwischen photographischem Bild – genauer der visuellen Oberfläche – und dem Vorbild, dem Motiv, in der Wirklichkeit, sondern der Wirklichkeitswert erschließt sich erst wenn man diese visuelle Oberfläche – das photographische Bild – einer Kritik im Hinblick auf die Vorannahme unterzieht[105].

Neuronale Ästhetik

Der Begriff Ästhetik stand bis ins 19. Jh. direkt mit der sinnlichen (menschlichen) Wahrnehmung von Objekten im Zusammenhang. Nicht nur die Bewegung der Kunst hin zur

[103] Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998

[104] vgl. Dubois P., 1998, S. 54ff

[105] Im Rückbezug auf das Subkapitel *Mediendiskurs und Realität – Ist Pressephotographie echt?*: Es lässt sich an der visuellen Oberfläche nicht erkennen ob eine Photographie fiktiv oder dokumentarisch ist.

Abstraktion im frühen 20. Jh., auch die aktuellere kulturelle Entwicklung der Bild- und Medientechnologien lassen die Orientierung des Begriffs Ästhetik an der menschlichen Wahrnehmung anachronistisch erscheinen. Visuelle Apparate wie PET-Scans oder das Hubble Weltraum Teleskop erzeugen Bilder, die ohne technische Hilfsmittel überhaupt nicht wahrgenommen werden können. Eine aktuelle Ästhetik beschäftigt sich sich also mit dem Verhältnis zwischen Objekt selbst und der Maschine der Sichtbarmachung. Ausführungen dazu bot die Theorie der Medien in den 1980er Jahren z.B. bei Paul Virilios *Ästhetik des Verschwindens*[106]. Ein aktuelle Strömung thematisiert das beobachtende Dispositiv auf Seite des Menschen, das Gehirn. Bezeichnet wird diese Forschungsrichtung als Neuronale Ästhetik. Die neuronale Ästhetik bezieht sich nicht mehr auf das Aussehen der Objekte, sie beschäftigt sich also nicht mehr mit der Eigenschaft der Objekte, sondern mit den Auswirkungen von Ereignissen auf unser Gehirn. Das Interesse gilt hierbei den neuronalen Reaktionen und den spezifischen Mustern, die diese erzeugen. Der Vorteil dieses Ansatzes liegt darin, dass nun eine medienübergreifende Ästhetik entwickelt werden kann, die keine Unterscheidung zwischen Photographie oder Film oder Schrift oder Ton oder Handlung fordert, da sie sich auf die Repräsentation der Welt im Gehirn bezieht[107].

Das Bild als Handlungsraum – Vom Bild zum Bildzusammenhang

Der Begriff Bildzusammenhang wird in dieser Arbeit verwendet um das Wesen des digitalen photographischen Bildes genauer zu charakterisieren. Da digitale Bilder nicht in einem Bildträger, wie z.B. Film, fixiert sind, sondern in einem digitalen Datensatz gespeichert werden, der gleichzeitig auch alle anderen Arten von Daten fassen kann, ist das digitale Bild multimedial. Es ist nicht nur möglich Angaben zum Aufnahmeort und Ähnliches in diese Bilder einzuschreiben, sondern diese Datensätze sind auch programmierbar[108]. Unter dem Kapitel im ersten Abschnitt (1.1) – *Digitale photographische Bilder – Vom Bild zum Bildzusammenhang* wird diese spezifisch digitale Ausdehnung des Bildes über die visuelle Oberfläche hinaus genauer beschrieben. Das Bild wird folgend eher als dynamisches Zentrum weiterer Daten gedacht, denn als statisches Bildobjekt. Es wird sich zeigen, dass diese formale Offenheit der digitalen Bilder hin zu ihrer Umgebung die Überprüfung ihres Wirklichkeitswertes bedeutend erleichtert. Die digitalen Bilder sind möglichweise leichter zu manipulieren, jedoch auch um vieles einfacher zu überprüfen; siehe Abschnitt 1.1, Kapitel

[106] Virilio P., *Ästhetik des Verschwindens*, Merve, Berlin, 1986

[107] J. P. Changeux verwendet hierfür den Begriff der Isomorphie; gemeint ist damit eine analoge Beziehung zischen Perzept, dem Sinneseindruck im Gehirn und dem äußeren, dem wahrgenommenen Objekt selbst. Changeux J. P., *Der neuronale Mensch*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1984, S. 181

[108] vgl. Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Massachusetts, 2001, S. 27

Eine symbolische Spur. Es sei hier noch erwähnt, dass Bildzusammenhänge kategorisch den „New Media Objects“[109] zuzurechnen sind, aber eben ein New Media Object darstellen in dessen Zentrum ein Bild steht. Das digitale photographische Bild ist als Knotenpunkt in einem Netzwerk zu denken. Nicht nur die im Bild mitgespeicherten Daten ermöglichen diese Vernetzung, sondern diese Vernetzung wird auch von außen her, mittels automatisierter Archive, welche die Bilder nach begrifflichen Strukturen ordnen[110], an die Bilder angelegt. Die Auflösung des Objektcharakters der photographischen Bilder reicht aber über die Mehrdimensionalität einer einzelnen Datei, welche heterogene Daten fasst, hinaus. Für das durch seine fragile Speicherung starken Veränderungen ausgesetzte, digitale Bild ist auch eine zeitliche Dimension mitzudenken. Denn *an*sehen bedeutet in digitalen Umgebungen verändern. Der Begriff des Bildzusammenhangs meint also nicht nur das Bestehen einer Photographie als einzelne digitale Datei. Digitale Photographien werden immer wieder kopiert und verändert und liegen schließlich in unterschiedlichen Versionen vor. Diese Historizität, eine Beschreibung der Bearbeitungsschritte, repräsentiert die zeitliche Dimension des digitalen Bildzusammenhangs. Die Eigenschaft der digitalen photographischen Bilder als *Bildzusammenhang* ist die Grundlage des spezifischen Handlungspotentials dieser Bilder. In Abschnitt 1 wird dafür das Konzept vom Bild als Handlungsraum entwickelt werden.

Individueller Reflexionsraum

Der in dieser Arbeit entwickelte Begriff vom individuellen Reflexionsraum dient als Gegenpol zum Bild als Handlungsraum. Zwischen diesen beiden Polen – der individuell geprägten Bildwirkung und dem politischen Handlungspotential – entsteht beim Betrachten eines digitalen photographischen Bildes Bedeutung. Dieser Begriff beschreibt den Umstand, dass die individuell geprägte Bildwirkung durch die Faktizität des Bildes strukturiert passiert. Digitale photographische Bilder ermöglichen es Fakten auf einer individuellen Ebene nachzuvollziehen[111]. Dieser Gedanke wird in Abschnitt 2 entwickelt und diesem folgt der Versuch einer Eingliederung affektiver und emotionaler Aspekte – die durch photographische Bilder vermittelt werden – in einen Diskurs faktischer Orientierung, wie die politische Berichterstattung. Die Struktur des individuellen Reflexionsraums zwischen Faktizität und

[109] Manovich, 2001, S. 27

[110] Suchmaschinen kategorisieren die digitalen Bilder einerseits nach ihren Bildtiteln (Dateinamen) und weiteren sprachlichen Tags, anderseits auch nach visuellen Mustern. Aber auch dieses automatisierte Ansehen, das Erkennen der visuellen Muster ist kein genuin visueller Prozess. Bei der Mustererkennung werden die Bilder nach geometrischen Berechnungen analysiert. Dieser Prozess ist also auch dem Begrifflichen zuzuordnen.

[111] G. Boehm verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff der einen von vielen Ansichten eines Sachverhalts. Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 31

individuell gefärbtem „Beseelen“[112] des Bildes, findet sich auch annähernd in Roland Barthes Begrifflichkeiten aus der Publikation *Die helle Kammer*. In diesen Überlegungen, welche die individuellen Aspekte der Rezeption von Photographie besonders hervorheben[113], stellt Barthes zwei Begriffe zur Rezeptionsanalyse vor. Das „studium“, welches auf den konventionellen visuellen Code der Photographie abzielt und das „punctum“, welches das individuelle, persönliche Berührt-Sein beim Betrachten einer spezifischen Photographie meint[114]. Unser Begriff vom individuellen Reflexionsraum adaptiert den Gegensatz zwischen individuell und allgemein in der Rezeptionssituation. Es scheint jedoch eine Präzisierung notwendig, um dieses Prinzip für unser Thema fruchtbar zu machen. Aus diesem Grund wird die Begriffsopposition in dieser Arbeit zwischen Faktizität (ein öffentlicher intersubjektiver Diskurs) und Individualität aufgespannt. Die zentrale Differenz zum Barth´schen „studium“ liegt hierbei darin, dass „studium“ vor allem kulturell konnotiert und konventionell festgelegt meint, Faktizität jedoch darüber hinaus auch wissenschaftlich nachprüfbar und potentiell politisch relevant ist.

[112] Barthes R., *Die helle Kammer*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, S. 29

[113] vgl. Barthes,1989, S. 49

[114] vgl.Barthes,1989, S. 33ff

1. Digitale photographischen Bilder – Ein politischer *Handlungsraum*

1.1 Die spezifische, begriffliche Qualität digitaler photographischer Bilder

(Schlagworte: Bildzusammenhang, das photographische Bild als variabler Zustand, als Hybrid zwischen Bild / Begriff, von der Material zur Historizität)

Ein kleiner Abriss über den Zusammenhang zwischen medialem Blick und Technik

Einführend zur Analyse des Wesens der digitalen Bilder. soll hier ein kurzer geschichtlicher Abriss zur Veränderung des medialen Blicks auf die Welt durch die Entwicklung neuer Abbildungstechniken dienen. Gerade die Veränderung der Aufnahmegeräte verändert die Position der Photographierenden zu den Motiven, welche sie abbilden. Die technologische Entwicklung von Kameras und anderen Abbildungsdispositiven führt also auch auf der bildlichen Ebene zu Veränderungen. Filmkameras waren am Anfang des vorigen Jahrhunderts noch hunderte Kilo schwere Apparate. Diese ermöglichten schlichtweg keine Handkamera, wie sie heutzutage in allen Filmsparten häufig Einsatz findet. Die zur Abbildung verwendete Technik ermöglicht und produziert spezifische Qualitäten des aufgenommenen Materials. Die kurzen dokumentarischen Filme der Gebrüder Lumiére[115] zeichnen sich zum Beispiel durch ihre geschickt gewählten Kamerastandpunkte aus. Diese sind darauf ausgelegt eine möglichst hohe Dynamik einzufangen ohne inszenatorisch eingreifen zu müssen. Bemerkenswert dabei scheint auch noch, die Kameraposition, die einem menschlichen Beobachter in Bezug auf Blickwinkel und Höhe entspricht. Dies liegt wohl einerseits an der Konzeption dieser frühen Kinoereignisse, die auf der damaligen Vorstellung von der Kamera als Auge[116] beruhen. Anderseits erlaubten die Größe und die Schwerfälligkeit der frühen Filmkameras wenig Spielraum in ihrem Transport und ihrer Positionierung. Der gesamte Akt der Erzeugung, aber auch die Aufführung dieser laufenden Bilder war nicht nur mit hohen Kosten, sondern auch mit langer Vorbereitung verbunden. Es konnte also nur dokumentiert werden, was sich als vorhersehbares Ereignis abspielen würde. Im Gegensatz dazu ermöglicht die flächendeckende Verbreitung von videotauglichen Mobiltelefonen mit Internetanschlüssen einen unmittelbaren und unabhängigeren Zugang zur Erstellung photographischer Bilder, sein sie nun Video- oder Photographie. Dadurch ist z.B. Berichterstattung durch Amateure auch aus Staaten möglich, welche ausländischen

[115] Auguste Marie Louis Nicolas Lumière und Louis Jean Lumière, *Early Lumiery Films*, 1898
Einzusehen z.B. unter: https://archive.org/details/EarlyLumieryFilms

[116] Vertov D., *»Kinoglaz«,* in Texte zur Theorie des Films, (Hg.) Albersmeier, Stuttgart, 2003, S. 51ff

Reportern nur eingeschränkten Einblick gewähren. Inwiefern sich die Bildsprache auch über die spezifische Art der Verbreitung verändert, wird im folgenden ersten Abschnitt beschrieben. Vorerst sei nur festgehalten, dass die unterschiedlichen Techniken des Abbildens den Wirklichkeitsanspruch der damit erzeugten Bilder beeinflusst. Auf prinzipieller Ebene der photographischen Technik ändert sich kaum etwas für die photographische Bildproduktion. So entstehen immer noch Photographien dadurch, dass Licht auf eine lichtempfindliche Fläche trifft. Es macht jedoch ästhetisch wie politisch einen Unterschied, welcher Aufwand notwendig ist, um mediales Sehen zu ermöglichen. Anstatt des statischen Blicks der Gebrüder Lumière auf die abzubildende Szene, zeigen die Bilder der Amateure rasche Schwenks, Aufnahmen aus der Bewegung und Zooms[117]. Des Weiteren kann mit Text und Grafik gearbeitet werden um bestimmte Details im Bild hervorzuheben[118]. Das photographische Material wird im Rahmen seiner Verbreitung immer wieder neu bearbeitet und in verschiedensten Weisen re-inszeniert. Im Gegensatz zu den dokumentarischen Bildern der Gebrüder Lumière, die auch nach über hundert Jahren den selben Blick auf die Fabrik zeigen, befindet sich das Material in digitalen Umgebungen potentiell in Veränderung. Dieses Phänomen der Dynamik des Materials, innerhalb dessen die Bilder immer wieder aufs Neue fixiert werden, macht ein Überdenken der Vorstellung vom photographischen Bild als Objekt notwendig. Gerade im Hinblick auf die Möglichkeiten der politischen Äußerung ist eine Analyse des Status der digitalen Bilder in Bezug zum kontextuellen Diskurs und dem Medium, in welchem sie erscheinen, nämlich dem Internet notwendig.

Die Nutzung digitaler Technik hat nicht nur den Ablauf der photographischen Bildproduktionen gravierend verändert, auch die Konzepte die jener zugrunde liegen, waren in einer vordigitalen Ära nicht denkbar. Eine beinahe noch radikalere Veränderung hat der Bereich der Verbreitung erfahren. Die anfängliche Euphorie der demokratiepolitischen Möglichkeiten, die digitale Kommunikationsmittel mit sich bringen, weicht jedoch bereits einer gewissen Ernüchterung. In Diskussionen über Copyrights und damit verbundene Kontrollmechanismen, wie die Möglichkeiten der Zensur – sei sie im legalen Rahmen oder sei sie national politisch motiviert – verhandeln eine Ausdifferenzierung der medialen Verbreitungsmöglichkeiten. Die Frage, wie demokratiepolitisches Potential dadurch eingeschränkt wird, kann noch nicht präzise beantwortet werden. Diese Arbeit soll dazu einen kleinen Beitrag leisten, indem der Ansatz einer Ästhetik digitaler photographischer Bilder skizziert wird. In diesem Kapitel werden die Wesensunterschiede der digitalen photographischen Abbildungen in digitalen Umgebungen im Vergleich zu analogen

[117] Unbekannt, *Neda Woman killed in Iran Tehran*, via Youtube, 2010
z.B. https://www.youtube.com/watch?v=JG1hib8DYkE&bpctr=1423414085, 08.02.2015

[118] Im Anhang 1 finden sich Beispiele dazu: Abbildung 10 auf S.151, Abbildung 15 auf S. 157

Aufnahmen auf Film beleuchtet. Dazu wird es notwendig sein die technischen wie auch die philosophischen Grundlagen der Produktions- und Vertriebswege – des Diskurses – zu beschreiben. Eine vollständige Analyse der digitalen Distributionsbedingungen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wie bereits erwähnt. Dennoch werden, soweit es für das Thema notwendig ist, einige Aspekte dieser erörtert. Zu Beginn dieses Kapitels steht die Definition des Begriffs digitales photographisches Bild, der bereits vorgestellt wurde. Folgend ist ein kurzer Exkurs zu Unterschied und Gemeinsamkeit zwischen Photographie und Videographie an der Oberflächen des Internets zu finden, der auf Lev Manovichs Begriff des „Screen“[119] beruht. In diesem Abschnitt folgen Überlegungen zum Verhältnis von digitalem photographischen Bild zur abgebildeten Wirklichkeit, also die Fragen nach Faktizität, Wirklichkeitsanspruch und Politizität der Photographie im Netz. Wie wir sehen werden spielt der Begriff der Dynamik dabei eine weit reichende Rolle.

Vom Material zur Versionsgeschichte, vom Bild zum Bildzusammenhang

Es wird hier folgend versucht digitale photographische Bilder genauer zu beschreiben. Dabei erweisen sich Lev Manovichs Definition der *New Media Objects*[120] als hilfreich. Dennoch gilt es diese Definitionen im Hinblick auf das Medium Photographie zu spezifizieren. Der Begriff digitales photographisches Bild bedeutet im Folgenden immer ein mehr oder weniger bewegtes, audiovisuelles Phänomen, das in einer Datei mit nicht visuellen Daten gemeinsam abgespeichert wird. Im Gegensatz zu computergenerierten, digitalen Bildern sind hier Bilder gemeint, deren Bildlichkeit über Licht, das durch ein Objektiv zum Bild gebündelt wurde, entsteht. Das Erscheinen dieser Bilder im Kontext (z.B. auf einer Webseite) macht die theoretisch Abgrenzung der visuellen Oberfläche zur Umgebung in der jenes digitale Bild erscheint notwendig. Auf der unmittelbar nicht sichtbaren, der Ebene des digitalen Codes, bildet diese Abgrenzung die Einheit der Photographie als Datei. Adressen (also Speicherort im Internet), Links (Verweise) und Metadaten, die unmittelbar mit der Datei verbunden also mitgespeichert werden, sind als Teil der Photographie zu begreifen. Die visuelle Oberfläche repräsentiert diese Abgrenzung nur teilweise. Z.B. Text, der aufgrund eines spezifischen Layouts eine Photographie überlagert, scheint zwar visuell zu dieser zu gehören, ist aber dann nicht Teil des digitalen photographischen Bildes, wenn er nicht unmittelbar mit der Datei verknüpft ist. Dies kommt in programmierbaren Umgebungen wie dem WWW häufig vor. Photographien oder Videographien, die zu einer Applikation zusammengefasst wurden,

[119] Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2007, S. 103

[120] Manovich, 2007, S. 27

und somit auch als eine Datei erscheinen, müssen ebenso mit anderen theoretischen Mitteln analysiert werden und sind damit auch nicht Gegenstand dieser Arbeit.

Die Überschrift dieses Unterkapitels – *Vom Material zur Versionsgeschichte, vom Bild zum Bildzusammenhang* – lässt bereits erahnen, dass jeglicher Versuch diese Bilder als fixierte Objekte zu behandeln, scheitern muss. Die Datei ist Container, der je nach Format unterschiedliche Daten aufnehmen kann. Sie bildet einen temporär fixierten Zusammenhang um einen Dateinamen aus. Dabei kann ein Bild Daten auf einer Festplatte genauso bündeln wie Daten innerhalb eines Netzwerks. Welche spezifischen Folgen sich dabei für Wirklichkeitsbezug und Beweiskraft der digitalen Photographie ergeben, liefert im Folgenden eine Aktualisierung der auf die analoge Photographie bezogenen Theorie vom „fotografischen Akt“[121].

Die Singularität des analogen, photographischen Negativs spielt für Dubois´ Theorie eine zentrale Rolle. Diese Einzigartigkeit ermöglicht es den Moment der Aufnahme, wenn das Licht auf genau diesem Negativ fixiert wird, als konstitutiv für die Bedeutungsbildung der Photographie zu postulieren[122]. Für digitale photographische Bilder hingegen gilt diese Singularität nur eingeschränkt. Im Gegensatz zu analoger Photographie und Film, die an das Filmmaterial als Träger gebunden sind, stellen digitale Bilder eine nicht streng fixierte Einheit an Daten dar. Präzise ausgedrückt, sind die Daten selbst, das Medium der digitalen Bilder, unsichtbar und werden nur bei Bedarf von Maschinen in sichtbare Bilder übersetzt. Jene Fixierung des „Oberflächeneffekts“[123] – Bild im digitalen Code – ist jedoch eine fragile. Und dies auf zwei Ebenen: erstens können die Daten mit Kenntnis der entsprechenden Software leichter verändert werden, als dies für die in Negativen gespeicherten visuellen Informationen der analogen Photographie möglich war. Zweitens lassen sich auf diese Weise entmaterialisierte Photographien relativ einfach verbreiten. Dies führt nicht nur dazu, dass ständige Konvertierungsprozesse auf die Daten der digitalen Photographie angewandt werden und diese auf dieser Ebene, wenn auch geringfügig, verändert werden, sondern auch dazu, dass sich die Kulturtechnik des Umgangs mit Photographie verändert. Es wird sich im Folgenden in diesem Abschnitt zeigen, dass das digitale photographische Bild nicht nur bei seiner Aufnahme, sondern immer wieder neu fixiert wird. Dies führt dazu, dass von einer Aufnahme im Netz immer viele mehr oder weniger unterschiedliche Versionen kursieren.

---

[121] Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998

[122] vgl. ebd. S. 74

[123] Kittler F., *Grammophon / Film / Typwriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, S. 7

Die einfach mögliche Veränderung des Bildinhalts durch Benutzer, das Hinzufügen und Entfernen von Bildelementen, Text, Klang oder Metadaten, wie die Rekontextualisierung der Bilder über Links verleiht der Form der digitalen Photographien eine potentielle Dynamik. Insofern stellt ein digitales photographisches Bild weniger ein Objekt als einen erweiter- und veränderbaren Zustand dar. Jene Bilder funktionieren somit nicht mehr nur als Phänomen des Zeigens,[124] sondern immer auch bereits als Kommentar ihrer selbst, wie später präzisiert werden wird. Man möchte nun meinen, der Verlust der materiellen Fixierung der Photographien, an welche die Beweiskraft der analogen Photographie gebunden war, stelle einen Mangel der digitalen Photographie dar. Wie sich jedoch zeigt, konstruiert sich die Beweiskraft der digitalen Photographie über andere Parameter. Die mangelnde Fixierung stellt also keinen Nachteil für die potentielle Beweiskraft digitaler photographischer Bilder dar. Durch die Möglichkeit, Metadaten im Bild mitabzuspeichern [125], durch Formatspezifikationen der Dateien[126], Subgenreausbildungen (Photographie, Photomontage, Photo-Illustration, ...) und den einfachen Zugriff auf weitere Versionen des selben Bildes[127] scheint an die Stelle der Materialität eine spezifische Historizität zu rücken. Anstatt einer Fixierung auf Filmmaterial, werden digitale Bilder durch ihre Versionsgeschichte definiert. Auf der einen Seite können also über die Metadaten und Formatspezifikationen Rückschlüsse auf die Prozesse, die das Bild durchlaufen hat, gezogen werden. Zum anderen geben auch die Bildbeschreibungen Hinweise, wie der visuelle Inhalt zu interpretieren ist. Ziel dieses Kapitels ist es, dieses System der Historizität in Abgrenzung zur aufs Material des Negativs zentrierten Theorie der Photographie[128] zu beschreiben, da darüber das Spezifische im Umgang und in der Rezeption digitaler photographischer Bilder sichtbar wird.

Photographie und Videographie innerhalb digitaler Umgebungen

Wie bereits im vorigen Kapitel angedeutet, lässt sich keine präzise Grenze im Digitalen zwischen Photographie und Videographie ziehen. Es existieren z.B. Hybridformen der Photographie mit einzelnen bewegten Elementen. Umgekehrt existiert die Photographie auch als Standbild im Video. Im Hinblick auf aktuelle technische Entwicklungen scheint die

---

[124] Eine analoge Photographie belegt die Existenz des abgebildeten Sachverhalts, schreibt Dubois in *Der fotografische Akt*. Dubois, 1998, S. 63

[125] GPS Daten oder *Tagging* ermöglichen eine Spezifizierung einer Photographie über die visuelle Oberfläche hinaus.

[126] Für den *World Press Photo Award* z.B. muss neben der fertig ausgearbeiteten Photographie immer auch der ursprüngliche Datensatz (RAW) mit eingereicht werden, der dazu dient festzustellen welche Bearbeitungschritte nach der Aufnahme noch vorgenommen wurden. http://www.worldpressphoto.org/, 08.02.1015

[127] Die sogenannte Bildsuche ermöglicht es Versionen desselben Bildes im Internet zu finden. Ein Beispiel dafür stellt die Bildersuche von google.com dar.

[128] vgl. Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998

Verschmelzung der beiden Medien im Vormarsch zu sein. Prinzipiell zielt diese Arbeit auf digitale photographische Standbilder (Photographien) ab. Als Exkurs sollen an dieser Stelle nur kurz Ähnlichkeiten und Differenzen der beiden Medien skizziert werden.

Das breitere theoretische Konzept, um die Verschmelzung der beiden Medien zu begreifen, findet sich in Lev Manovichs Publikation The *Language of New Media*. Manovich definiert den Computerbildschirm als „Screen“[129], einen Rahmen, der ein audio-visuelles, schriftliches und interaktives Universum sichtbar und benutzbar macht. Die Entstehung von Bedeutung auf diesen Screen folgt nun eben nicht den bildsprachlichen Regeln eines Kinofilms, analoger Photographie auf Papier oder von TV Programmen, sondern den Regeln der Sprache der neuen Medien[130]. Hier lässt sich bereits erahnen, dass die Theorien der analogen Photographie und des Films auf die Phänomene der digitalen photographischen Bilder nicht uneingeschränkt gültig sein können. Des Weiteren nivelliert Manovich selbst den Unterschied zwischen bewegten und unbewegten Bildern mittels einer Technik basierten Argumentation. Der Computerbildschirm zeigt niemals ein Standbild, sondern wird in „real time“ immer wieder neu aufgebaut[131]. Folglich entsteht ein Standbild auf einem Monitor durch die wiederholte Darstellung des selben Bilddatensatzes. Dem an der Oberfläche als Standbild sichtbarem Phänomen geht also eine zeitliche (bzw. genauer eine algorithmische) Struktur voraus.

Im Hinblick auf die Produktion digitaler Photographien kann ein weiterer Aspekt ins Treffen geführt werden. Nämlich, dass der Moment des Auslösens der Kamera, der für die frühe Theorie der Photographie[132] eine wichtige Rolle gespielt hat, bereits für einige Phänomene der digitalen Photographie eben nicht mehr eindeutig vorhanden ist. Bildbearbeitung durch den Benutzer am Computer und Montage, die zum Teil auch bereits in den Kameras selbst passiert, führt dazu, dass die aufgenommenen Bilder jenseits des Moments, in welchem das Licht auf den Bildsensor fällt, re-inszeniert werden. Insofern stellt dieser Moment bereits beim Aufzeichnen technisch einen Zeitraum dar, auch wenn dieser nur einen Bruchteil einer Sekunde dauert. Ein Beispiel dafür ist z.B. die Aufnahme von Panoramabildern wobei die Kamera aus unterschiedlichen Einzelbildern eine breite Panoramaphotographie zusammensetzt. Auch wenn das so entstandene Panoramabild einheitlich wirkt, repräsentiert es nicht einen, sondern mehrere Zeitpunkte. Einige weitere Beispiele für solche

[129] Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2007, S. 103ff

[130] vgl. ebd.

[131] vgl. ebd. S. 100

[132] Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998, S. 54-55

automatisierten Re-Inszenierungen wären: Schwarzweißfilter, Rote-Augen-Retusche, Vorabauslösung (die tatsächlich auf einer Filmaufnahme besteht).

Die Grenze zwischen Photographie und Video kann wie wir sehen weder in Bezug auf die Aufnahme noch auf die Darstellung der Photographien innerhalb digitaler interaktiver Umgebungen klar gezogen werden. Jens Schröters beschreibt in Anlehnung an Kittlers Theorien die Abgrenzung zwischen den einzelnen Medien wie folgt:

> „D.h. die verschiedenen Medien verschwinden nicht, sondern werden differente Aus-Formungen der digitalen Universalmaschine – sowohl auf deren Oberfläche, wie auch auf der Ebene der Dateiformate (ein .wav-File kann man z.B. nicht mit Photoshop öffnen).“[133]

Bemerkenswert ist hier die gemeinsame technische Grundlage der unterschiedlichen Medien; nämlich die „digitale Universalmaschine“, die auf den Gesetzen der Quantisierung und Berechnung basiert. Diese gemeinsame Grundlage, scheint also die Abgrenzungen zwischen den Medien aufzuweichen. Für diese Arbeit ist nun die präzise Abgrenzung zwischen statischen Einzelbildern und hybriden oder bewegten Bildern nicht maßgeblich. Wie im Kapitel *Technische Bilder* in Abschnitt e) der Einleitung definiert, geht es hier um photographische Bilder, welche innerhalb der täglichen Berichterstattung in Onlineforen und Zeitungen kursieren. Zentral ist hier jedoch, dass der Moment der Aufnahme in der digitalen Photographie tendenziell zum (Echt-)Zeitraum wird.

Das Problem mit der Objektivität – Die Logik der Bilder im Gegensatz zur Logik der Begriffe

Es lässt sich nicht leugnen, dass auf unterschiedlichste Arten von Wirklichkeit berichtet wird. Dieses Berichten passiert nun nicht in einem einheitlichen Diskurs. Es ist also notwendig von einem Diskursfeld zu sprechen, das unterschiedliche Diskursformen integriert und verbindet; z.B. Politik, Medien, Natur- und Geisteswissenschaften um nur einige zu nennen. Neben dem politischen Diskurs, innerhalb dessen die soziale Wirklichkeit verhandelt wird, existiert der Mediendiskurs, der als Mittel der Kritik am politischen Diskurs fungiert und auch andere Diskurse wie z.B. den der Wissenschaft darstellt. Als gemeinsame Struktur der genannten Diskurse fungiert die formale Logik, die mit Begriffen operiert. Die Grundlage einer konsistenten Beschreibung der Wirklichkeit scheint also an die Begriffe gebunden. Die

[133] Schröter J., *Analog/Digital - Opposition oder Kontinuum?,* in Analog/Digital - Opposition oder Kontinuum? Beiträge zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung. Schröter J., Böhnke A. (Hg.), Transcript, Bielefeld, 2004, S. 23

beiden vorherrschenden Begriffssysteme sind dabei die Sprache und die Messung. Die grundlegenden Elemente um unsere Welt objektiv darzustellen sind also Worte und Zahlen. An dieser Stelle ist nun ein kleiner Exkurs zu diesem Begriff notwendig. Objektivität scheint nach Wittgensteins Sprachkritik[134] und Foucaults Darstellung der Regeln der Diskurse[135] als Begriff obsolet. Auch Lyotard´s Konzeption des postmodernen Wissens zeigt wie Objektivität oder Faktizität als relationale Zeichen von einer Gesellschaft erzeugt werden und dass diese in keiner Weise unumstößlich mit Welt, mit einer Wirklichkeit verbunden sind[136]. Dennoch ist auch nach dieser Kritik ein System Wissenschaft oder politische Konsensfindung möglich, da Wissen nicht notwendigerweise im philosophischen Sinne wahr sein muss um verbindlich zu sein, um auf die Gesellschaft zu wirken, um subjektiven Handlungsraum zu eröffnen. Wenn nun im folgenden die Begriffe Objektivität oder Faktizität verwendet werden, dann ist nicht von einer Wahrheit die Rede, sondern es ist gemeint, dass objektive Informationen für das Subjekt einen Handlungsraum eröffnen, sei es indem jene Information in einen allgemeinen Diskurs eingegliedert werden kann, sei es, dass diese eine spezifische Handlung ermöglicht; So wie zum Beispiel eine Photographie des Gesichts einer Person hilft, diese Person zu identifizieren.

Als grundlegende Eigenschaft der Systeme zur objektiven Darstellung der Welt gilt es Überprüfbarkeit zu gewährleisten. Dazu bedient man sich des Quellenverweises. Auf medialer Ebene stellt die Prämisse für die objektive Existenz eines Sachverhalts die Möglichkeit zur Überprüfung dar. Der sprachzentrierten Logik des Politischen und des geisteswissenschaftlichen Diskurses und dem kausallogisch, zahlenwertorientierten Diskurs der Naturwissenschaft gegenüber, steht die Logik der Bilder, welchen Gottfried Boehm eine spezielle, nicht-prädikative Logik bescheinigt[137]. Boehm bezieht sich dabei auf einen prinzipiellen Unterschied der Wesentlichkeit von Bild und kausallogischen Begriffen. Das begriffliche Universum erhält seine Konsistenz aus der Wiederholbarkeit, bzw. über den Verweis auf die Quelle. Neben diesen Aspekten gilt jedoch für die Logik der Bilder, dass ein Bild (vor allem eine Photographie) als singuläres, nicht wiederholbares Phänomen betrachtet werden muss. Dies macht sich auf zwei unterschiedlichen Ebenen bemerkbar. Auf der Ebene der Repräsentation bleibt ein blinder Fleck im Bild, eine prinzipielle Ambivalenz die sich der Quantifizierung – dem Erzeugen von präzisen, sprachlich darstellbaren Fakten – entzieht. Dazu schreibt Böhm: „Das Faktische lässt sich als das was es ist, anders sehen“[138].

---

[134] Lange E.-M., *Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung*, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1996

[135] Foucault M., *Die Hauptwerke*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008

[136] Lyotard F., *Das postmoderne Wissen*, Passagen Verlag, Wien 1994

[137] vgl. Boehm G., *Jenseits der Sprache*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S. 28f

[138] ebd. S. 43

Es existiert also ein Gegensatz zwischen der Logik der Begriffe – Argumentation und Zahlenwerte – und der Logik der Bilder. Dieser erste Abschnitt dient in Folge der Darstellung des Bezugs der visuellen Oberflächen der photographischen Bilder, der digitalen photographischen Bilder zur Logik der Begriffe.

Der digitale photographische Akt

Im Folgenden wird eine Abgrenzung des digitalen photographischen Bildes zum analogen erarbeitet. Es wird gezeigt inwiefern sich digitale und analoge Photographien wesentlich unterscheiden. Die damit verbundenen Konsequenzen spielen für das Thema dieser Arbeit insofern eine Rolle, da mit dem Verlust der da mit dem Wegfall einer Materialisierung der Bilder eine Dynamik einsetzt, die den Status dieser grundlegend erweitert und auch auf den Umgang der Betrachter und Betrachterinnen mit diesen zurückwirkt. Es geht in diesem Kapitel folglich weniger darum die technischen Unterschiede zwischen analog und digital für eine kategorische Abgrenzung in Stellung zu bringen, als vielmehr die technischen Grundlagen aufzuzeigen um die radikal andere Handhabung digitaler photographischer Bilder zu erläutern.

Die in diesem Kapitel formulierte Kritik an der prinzipiellen physikalisch basierten Faktizität photographischer Bilder führt zu einer Definition, die weniger danach fragt wie viel Wirklichkeit eine Photographie speichern kann, sondern eher daran interessiert ist, welche Wirklichkeit diese Abbildungen erzeugen. Das Prinzip der indexikalischen Abbildung[139], die unmittelbar – mittels optisch-chemischem Prozess – mit ihrem Motiv verbunden ist, gilt für die analoge Photographie und basiert auf der Metapher der „Lichtspur“[140], die das Objekt auf dem Negativ hinterlässt. Dieses Prinzip trifft so nicht mehr für die digitale Photographie zu. Die direkte Verbindung zwischen einem Objekt, das Licht aussendet, und lichtsensiblem Material, dem Film, der dieses Licht speichert, wird zu einer symbolisch vermittelten. Für diese gilt, das vom Objekt ausgesandte Licht wird in digitalen Code übersetz also in Zahlen und so gespeichert. Das bedeutet, dass der rein physikalisch chemische Prozess, der analoge Photographie ermöglicht, zu einem physikalischen (Aufnahme), symbolischen (Speicherung) Prozess erweitert wird. Für die digitale Photographie verschiebt sich also die Beweiskraft, die der analogen von Dubois[141] zugeschrieben wird. Die digitale Photographie existiert ab ihrer Speicherung für sich selbst jenseits einer physikalischen – materiellen –

[139] Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998, S. 59ff

[140] ebd. S. 49ff

[141] ebd. S. 64

Verbindung zur Wirklichkeit. Da für digital gespeicherte, photographische Bilder – hierunter verstehen sich auch auch gescannte, analoge Photographien – keinerlei physikalische Beweiskraft in Bezug auf die abgebildete Wirklichkeit besteht, bleibt die Frage in welcher Form sich Faktizität für digitale Abbildungen herstellt. Es passiert zwar auch in der digitalen Produktionsweise offensichtlich eine photographische Abbildung, jedoch befindet sich zwischen Motiv und Bild eine Blackbox[142], deren vielschichtige Funktionsweisen unter Umständen stark verzerrend auf das Ergebnis des Abbildungsprozesses wirken, die aber vor allem automatisiert passieren können. Beim analogen Photographieren mit Film ist es kaum möglich, dass Bearbeitungen ohne Wissen der Ausführenden passieren, wohingegen im Digitalen durchaus auf Ebene der Aufnahme[143] wie auch auf Ebene der Verbreitung[144] für die Photographen und Photographinnen unbewusste Veränderungen auftreten können. Neben diesen Prozessen der Automatisierung spielen folgende Aspekte für die Unterscheidung zwischen digital und analog eine gewichtige Rolle: nämlich der einfache Zugriff auf das photographische Material in digitalen Umgebungen, die Fragilität des digitalen Codes als Speichermediums, sowie die weit verbreitete Kenntnis von Bildbearbeitungstechniken, die somit nicht mehr Profis vorbehalten bleiben.

Um dieses Dilemma, um die Faktizität der digitalen photographischen Bilder und den Umgang mit diesen genauer zu beleuchten, wird es sich als hilfreich erweisen die Funktionsweisen von digitalen Kameras, die Formen der Speicherung der Bilder, die Bearbeitungstechniken und schließlich auch der Veröffentlichung zu umreißen. Die Fragen: Was wird tatsächlich aufgezeichnet?; und: Wie steht dieses digitale photographische Bild im Verhältnis zum Motiv, zur Wirklichkeit vor der Kameralinse?; dienen hierzu als Fluchtpunkt. Als Hintergrund für diese zentralen Fragen werden die theoretischen Ansätze Dubois´ und Marks´ herangezogen, um eine physikalische Verbindung zwischen Photographie und abgebildetem Motiv herzustellen.

Ansehen bedeutet verändern – Über die Materialität photographischer digitaler Bilder

Eine spezifische Qualität digitaler Bilder liegt in ihrer Empfindlichkeit in Bezug auf Veränderungen, sei es, dass diese Veränderungen bewusst herbeigeführt werden, sei es, dass diese ohne das Wissen der nutzenden Person automatisiert passieren. Bereits das bloße Betrachten eines Bildes kann zur Veränderungen der Datenstruktur führen. Es zeigt

[142] Anstelle des simplen Abbildungsprinzips der analogen Photographie tritt ein Bündel an Funktionen; vom automatisch *gestitchten* Panorama bis hin zum automatisierten Entfernen *roter Augen*.

[143] z.B. automatische Belichtungskorrektur, Korrektur der Verfärbung der Pupillen durch Blitzlicht

[144] z.B. Änderung der Farbprofile, der Metadaten, ...

sich, dass die Bilder, die vielfach im Netz vorhanden sind, in leicht unterschiedlichen Versionen vorliegen. Am Beispiel der digitalen Darstellungen der Mona Lisa lässt sich dieses Phänomen illustrieren. ABBILDUNG 06, S. 160 Diese Photographien zeigen immer genau das gleiche, originale Bild, das im Louvre in Paris hängt. Die Farbgebung der digitalen Reproduktionen dieses Gemäldes, die an unterschiedlichen Stellen im Netz gefunden wurden, unterscheiden sich jedoch stark voneinander. Abgesehen davon, dass bereits beim Erstellen der Aufnahme von vielen NutzerInnen nicht auf eine möglichst farbgetreue Wiedergabe geachtet wird und unterschiedliche Sensoren unterschiedliche Farben erzeugen – hängt die Farbgebung auch von den Monitoren ab, auf denen die Bilder betrachtet werden. Diese stellen Farben nicht wie man glauben möchte absolut dar, sondern nur in Annäherung, das führt dazu, dass das Bild auf jedem Monitor subtil andere Farbgebung und Kontrastumfang aufweist. Um die Farbdarstellung auf Monitoren zu normieren, wurden unterschiedliche Kalibrierungstechniken entwickelt. Da die meisten dieser Techniken jedoch teure Geräte voraussetzen, sind die objektiveren unter ihnen bisher nur im professionellen Bereich verbreitet. Die Standardmethode zur Kalibrierung im Konsumbereich hängt vom Auge der Nutzenden ab. Da bei diesem Vorgang auch der individuelle Geschmack eine Rolle spielt – manche bevorzugen eher einen warmen Gelbstich, andere favorisieren kühles Blau – sind die Farbunterschiede zwischen unterschiedlichen Monitoren hoch. Wenn nun ein Bild betrachtet und zum Zwecke der Weiterverbreitung neu abgelegt wird, speichert man oft automatisch darstellungsbezogene Daten, z.B. Farbprofile, mit ab, wodurch sich die Farbgebung des Bildes bereits geringfügig aber doch merklich verschiebt. Wie wir sehen, kann sich das digitale Bildmaterial bereits ohne bewusste Aktion der Benutzenden verändern. Ansehen bedeutet also bereits verändern.

Da die Möglichkeiten der Bildmanipulation, wie dem Wählen von Ausschnitten, spiegeln, verzerren, oder komplexerer Bearbeitungsmethoden bereits von den meisten Nutzern beherrscht und auch angewandt werden, wird das digitale Bildmaterial oft auch noch stärkeren Veränderungen ausgesetzt. Obwohl prinzipiell in digitalen Netzwerken digitale photographische Bilder ohne Verlust kopiert werden könnten, büßt dieses diskrete System der elektronischen Zeichen seine Klarheit ein, sobald die Daten für die individuelle Wahrnehmung übersetzt werden. Digitale photographische Bilder in digitalen interaktiven Umgebungen existieren also in einem Spannungsfeld, das sich zwischen dem unsichtbaren digitalen Code und dem fragilen Oberflächeneffekt ergibt. Jenes Verhältnis führt dazu, dass diese Bilder nicht als rein visuelles Phänomen, sondern als Datenkonzentration – Bildzusammenhang – zu begreifen sind. Und das bedeutet, dass jeglicher Umgang mit Bildern in digitalen Umgebungen bereits eine Artikulation darstellt, wenn auch nicht immer eine bewusste. Die eben beschriebene Bündelung von Daten, das Mitspeichern von

Farbprofilen und ähnliche Operationen passieren automatisiert. Dies impliziert, dass unter der Oberfläche Algorithmen diese „tasks“ vornehmen. Diese Algorithmen sind als Teil der Bilderzeugung zu werten. Manovich hat in seiner Publikation *The Language of New Media* bereits die Automatisierung als relevanten Teil des digitalen kreativen Prozesses festgestellt. Diese Algorithmen unterliegen nicht der Kontrolle der Nutzenden und ermöglichen somit denen, die diese Algorithmen bereitstellen Einfluss auf die Ergebnisse, also auf die Photographien der Nutzenden. Es werden demnach nicht nur unterschiedliche Daten gebündelt, sondern potentiell auch divergierende Intentionen. Diese Überschneidung wird im dritten Abschnitt ausführlich behandelt. An dieser Stelle soll vor allem die hybride, offene Form digitaler Photographien beschrieben werden.

Ein hybrides Zeichen zwischen Lichtspur und Symbol

Die Überlegungen zur Materialität der digitalen photographischen Bilder führen nun zur Frage, wie sich diese fragile visuelle Oberfläche zur Welt, die sie abbildet, verhält. Um sich dieser Frage zuzuwenden, muss zuerst der Begriff des indexikalischen *Zeichens*[145] - also ein Zeichen, das in kausaler Verbindung dazu steht worauf es verweist - in Bezug zur digitalen Photographie gesetzt werden.

> *Das Gewicht des Wirklichen, das sie [die Photographie Anm.] kennzeichnet, rührt daher, daß sie eine Spur ist, und nicht daher, daß sie Mimesis ist.*[146]

Inwiefern unterscheiden sich also die Konzepte der mimetischen Abbildung und der Photographie als Spur? Mimetische Abbildung würde bedeuten, dass die Photographie ein direktes Abbild der Welt erstellt, das dementsprechend über das Kriterium der visuellen Analogie mit der Welt verbunden ist. Dieses Konzept verwirft Dubois jedoch, da er um die Codes weiß, die beim Erzeugen und beim Rezipieren der Photographie wirken. Wir nehmen durch eine Photographie nicht das wahr, was die photographierende Person wahrgenommen hat, sondern wir nehmen eine Interpretation dieser Situation wahr. Um diese Interpretation wahrzunehmen, müssen wir das visuelle Phänomen Photographie nach bildsprachlichen und technischen Kriterien entschlüsseln. Das heißt das visuelle Phänomen stellt keine analoge Reproduktion der Welt dar, sondern eine codierte. Des Weiteren hält sich zum Beispiel bei einer unscharfen Photographie bereits die Ähnlichkeit zwischen Bild und Welt in Grenzen. Bei der weit verbreiteten Vorstellung, dass die Photographie objektiv einen Ausschnitt der

[145] Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998, S. 59f

[146] ebd. S. 39

Welt zeigt, handelt es sich also um einen Mythos. Dubois schreibt dazu treffend, dass die Photographie nicht die Welt darstellt. Die Photographie zeigt das Ereignis des Erstellens einer Photographie. Eben den „fotografischen Akt“[147].

Dennoch stellt Dubois für die analoge Photographie einen spezifischen Beweischarakter fest, und zwar in Bezug auf die Existenz des Bildmotivs. Das, was auf der Photographie sichtbar ist, hat vor der Linse existiert, als die Photographie erstellt worden ist[148]. Es handelt sich jedoch in diesem Fall nicht um einen ontologischen Beweis der Existenz des Motivs, sondern um einen oberflächlichen. Die Photographie, diese rein visuelle Oberfläche, liefert keine Information bezüglich Körperlichkeit des Motivs. ABBILDUNG 12, S. 168 u. 08, S. 162 Handelt es sich bei dem auf der Photographie abgebildeten Gesicht um das eines Menschen aus Fleisch und Blut oder um eine hyperrealistische Reproduktion eines solchen? Auf Basis der visuellen Oberfläche der Photographie alleine lässt sich diese Frage in vielen Fällen nicht mehr beantworten. Der photographische Beweischarakter zielt also vor allem auf die Existenz des Bildes vom Motiv ohne jedoch Aufschluss über die Ontologie des Motivs zu geben. Es wird also bewiesen, dass ein Bild über Lichteinfall entstanden ist – also photographisch –, jedoch bleibt unklar wie die dem Bild vorausgehende Szene beschaffen war. Wie wir sehen, bleibt also jegliche Photographie, ob analog oder digital, einen vollständigen Beweis zur Faktizität des abgebildeten Sachverhalts schuldig. Dennoch wird dieses theoretische Konzept der Lichtspur auch für die digitale Photographie zitiert, wenn der dokumentarische Wert der Photographie verhandelt wird. Vor allem im Hinblick auf die Realitätsanspruch der Pressefotografie wird mittels dieser Konzeption versucht die uneingeschränkten Bearbeitungsmöglichkeiten der Blackbox – der universalen digital Maschine – zu regulieren[149].

Um die Frage zu klären, inwieweit Photographie ein Medium zur Speicherung von Tatsachen darstellt, wird unter anderem von Dubois und Marks der Begriff der „Spur“ eingeführt. Das Konzept der Spur beweist jedoch bloß, dass es sich bei einem bestimmten Bild um eine Photographie handelt und sagt darüber hinaus wenig über die Faktizität des Bildmotivs aus. Für eine präzise Bestimmung der Faktizität sind vor allem Kontextfaktoren notwendig.

[147] Dubois, 1998, S. 9

[148] Dubois, 1998, S. 64

[149] Im Bezug zur Theoretisierung der photographischen Praxis scheint dieses Konzept durchaus tauglich. Jedoch gilt es dabei jegliche ontologische Argumentation, wie das Bild ist echt, zu vermeiden und durch Überlegungen zur Machart - das Bild wurde so und so gemacht - zu ersetzen.

Zur Spur in der analogen Photographie: Es handelt sich dabei um die Spur, die das Licht, das durch das Objektiv fällt, auf einem chemischen Bildträger erzeugt[150]. Diese physikalisch, chemische Gegebenheit scheint auf den ersten Blick als Beweis für die Faktizität einer Photographie zu dienen. Denn das Licht, das die Spur zeichnet, ist das Licht, das von dem Objekt vor der Kamera reflektiert wurde. Die Photographie stellt also eine Art Schatten dar. Die Frage nach dem Realitätsanspruch des Bildes scheint also offensichtlich beantwortet. So wie ein Schatten durch physikalische Gesetze beschreibbar mit dem Objekt, das ihn wirft verbunden ist, scheint die Photographie mit dem Objekt, das sie darstellt, auf der Ebene der Lichtreflexion verbunden. Neben den bereits erwähnten Einschränkungen, stellt sich dieses Prinzip auf technischer Ebene auch für digitale Photographien als unzulänglich dar, denn im Gegensatz zur analogen Abbildung wird die digitale Abbildung nicht in einem chemisch-materiellen Prozess fixiert, sondern in einem Prozess der Übersetzung in einen Zahlencode. Laura Marks unternahm in ihrem Artikel *How Electrons Remember*[151] nun den Versuch, diese direkte Verbindung der Photographie zwischen Motiv und Bild nicht auf der Ebene von optisch-physikalischen, chemischen Prozessen, sondern auf der Ebene der atomaren Teilchen nachzuzeichnen. Der Ansatz, den sie dabei verfolgt, beruht auf der These, dass die Verbindung zwischen der Welt und ihrer Darstellung prinzipiell eine materielle und keine symbolische, modellhafte sei[152]. Des Weiteren argumentiert Marks, dass auf Ebene der Elektronen etwas wie „Erinnerung“ festgestellt werden kann. Das heißt, dass Elektronen Zustände speichern und an andere Elektronen weitergeben[153]. Auf dieser Ebene lässt sich, so die These, schließlich auch für die digitale Photographie, bei der Bilder als Zahlenreihen gespeichert werden, eine physikalisch-atomare Verbindung zwischen Objekt und Abbildung herstellen. Gesetzt den Fall die These ließe sich beweisen und ein Gerät ließe sich konstruieren, dass die Elektronen einer jeden Photographie zurückverfolgt, wäre die Information, die wir dadurch erhalten dennoch nicht ausreichend um die vollständige Bedeutung einer Photographie zu erfassen. Es würde sich in diesem Fall zwar beweisen lassen, dass das Bild etwas zeigt, das in welcher Form auch immer, in jenem Moment diese bestimmte, sichtbare Oberfläche besessen hat. Es wäre möglich auf diese Weise Computersimulationen klar von Photographien zu scheiden. Und selbst wenn die Unterscheidung zwischen Computersimulation und Photographie bei der rasanten Entwicklung der Simulationstechniken prinzipiell interessant ist, hat sie nur eingeschränkt praktischen Wert für die Überprüfung von Pressephotographie[154]. Für die Bestimmung des

---

[150] vgl. Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998, S. 49ff

[151] Marks L., *How Electrons Remember*, in touch, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2002

[152] vgl. Marks, 2002, S. 164

[153] vgl. ebd. S. 167

[154] Eine Technik wie diese könnte ähnlich wie die Error-Level-Analysis als ein Instrument unter vielen zur Untersuchung des Wirklichkeitsgehalts von Photographie dienen.

Realitätsanspruch von analoger wie auch digitaler Pressephotographie gilt vor allem eines: inwiefern und mit welcher Intention wurde diese Photographie erstellt? Wie wurde der Bildinhalt inszeniert? Handelt es sich um eine im dokumentarische oder eine fiktionale Inszenierung und zu welchen Anteilen?

Es scheint also, dass die Frage nach der Speicherung, ob analog oder digital, zwar auf technischer Ebene eine Unterscheidung ermöglicht, doch das Spezifische an der digitalen Photographie ist dadurch noch nicht bestimmt. Auch auf dem im Bezug zum Realitätsanspruch sensiblen Gebiet der Pressephotographie hat sich der Übergang von Analog zu Digital ohne Bruch vollzogen. Der Datensatz, die Datei, ersetzt ohne Weiteres Aufheben das analoge Negativ. Für eine Teilnahme am World Press Photo Award z.B. wird neben dem bearbeiteten Bild auch das RAW–File, der rohe unbearbeitete Datensatz, eingereicht[155]. Es gilt, dass Beweiskraft besitzt, was glaubwürdig versichert und technisch geprüft keiner unnachvollziehbaren Bearbeitung unterzogen wurde.

Um nun das Wesen der digitalen Photographie genauer zu bestimmen, soll das Verhältnis der visuellen Oberfläche, der Photographie zu ihrem Kontext genauer bestimmt werden. Dabei zeigt sich, dass in diesem Verhältnis der radikale Unterschied zwischen digitalen photographischen Bildern und den analogen feststellbar ist.

Jede Photographie zeigt also etwas, dessen Bedeutung sich nicht über die visuelle Oberfläche der Photographie alleine entschlüsseln lässt. Diese Abwesenheit einer spezifischen Bedeutung des Visuellen der Photographie beschreibt Dubois auch in seiner Analyse der analogen Photographie: die Photographie zeigt, sie bestätigt in Bezug zu einem Diskurs, sie bildet aber nicht unabhängig von Vorwissen und Kontext ihre Bedeutung[156]. Es ist heute bereits möglich photographisch anmutende Computersimulationen zu erstellen, die auf der visuellen Ebene nicht mehr eindeutig als nicht-photographisch zu erkennen sind. Diese Bilder können exakt dasselbe zeigen wie eine Photographie, sie bedeuten jedoch nicht dasselbe. _ABBILDUNG 08, S. 162_, _ABBILDUNG 09, S. 163_ Hans Belting spricht in diesem Zusammenhang von einer Krise des Visuellen, das in seiner Beweiskraft hinter Begriffsketten zurücktritt. Ein von Belting genanntes Beispiel stellt der Übergang vom photographischen Portrait hin zu biometrischen Daten dar um die Identität einer Person

[155] Zum Thema Bildbearbeitung wurde medial ausführlich Paul Hansens 2013 beim WPA prämierte Photographie *Gaza Burial* diskutiert. Die Jury des World Press Photo Awards berief sich dabei darauf, dass die bearbeitete Version den RAW-Daten ähnlich genug wäre.

Farid H., *Digital photography experts confirm the integrity of Paul Hansen's image files*
WORLD PRESS PHOTO, 14.05.2013
http://www.worldpressphoto.org/news/digital-photography-experts-confirm-integrity-paul-hansen-image-files
am 09.02.2015

[156] vgl. Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998, S. 75

darzustellen[157]. Dieses Konzept der Fundierung einer Beweiskraft auf Begriffsketten wurde bereits im vorigen Kapitel *Ansehen bedeutet verändern* in Bezug auf die Historizität (Versionen) von digitalen photographischen Bildern festgestellt. Einen anderen Blick auf diesen Ansatz formuliert Friedrich Kittler auf einer technophilosophischen Ebene. Dieser und einige andere sprechen der digitalen Photographie den Status eines indexikalischen Zeichens prinzipiell ab, da die digitale Photographie als Medium den Binären Code verwendet. Der kausale Zusammenhang zwischen abgebildeter Realität und dem Bild, der mit physikalisch chemischen Modellen fassbar ist, verliert durch diese Übersetzung in binären Code, eine Zeichenkette, seine Kontingenz, da der binäre Code bei der Darstellung von Maschinen interpretiert werden muss. Dennoch scheint das Zeigen von etwas das existiert hat auch für die digitale Photographie eine spezifische Eigenschaft darzustellen, denn ansonsten wäre die Differenz zwischen Photographie und Computersimulation aufgehoben. Es ist zu vermuten, dass die digitale Photographie ein Hybrid darstellt, das eingeschränkt über indexikalisch Qualitäten verfügt – ein Bild, das über ein Vorbild mittels Bündelung von Licht entstanden ist – andererseits jedoch Eigenschaften begrifflicher Verweisketten mittels symbolischer Zeichen besitzt.

Eine symbolische Spur

Aus den Überlegungen zur indexikalischen Verbindung zwischen photographischem Bild und Motiv folgt, dass eine analoge Photographie über einen physikalischen, chemischen Prozess mit dem Motiv, das sie abbildet, verbunden ist. Diese Verbindung ist jedoch nicht reversibel. Das heißt es ist z.B. nicht möglich nur von einer Photographie aus den Ort zu bestimmen an dem sie aufgenommen wurde, da die analoge Photographie im Endeffekt ein rein visuelles Phänomen darstellt. Es kann auch der abgebildete Sachverhalt nicht rekonstruiert werden. Die digitale Photographie stellt jedoch kein rein visuelles Phänomen dar, sondern ein Bündel von unterschiedlichen Daten. Die unmittelbare Verbindung zwischen digitaler Photographie und Motiv, die Laura Marks auf atomarer Ebene zu finden hofft, existiert jedoch bereits auf einer anderen, einer symbolischen Ebene. Das so genannte Geo-Tagging, das Speichern, der unmittelbaren Koordinaten (des Standpunkts der Aufnahme) als Metabildinhalt, stellt eine davon dar. Diese Technik, die aus der Verbindung zwischen Mobilfunkgeräten und Photokameras hervorgeht, bietet die Möglichkeit den Ort an dem eine bestimmte Aufnahme angefertigt wurde als Information an das Bild anzuhängen. In diesem Fall ersetzt also eine spezifische Technologie, das Geo-Tagging, das physikalische, chemische Modell des

[157] Belting H., *Echte Bilder und falsche Körper*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S.351

indexikalischen Kausalzusammenhangs. Im Gegensatz zur unmittelbaren, wenn auch theoretisch, modellhaften Verbindung, die Dubois für die Photographie als fixierte Lichtspur ins Treffen innerhalb der Diskussion um das Verhältnis von photographischem Bild und abgebildetem Sachverhalt führte, funktioniert das Geo-Tagging auf einer anderen Ebene. Die Lichtspur kann theoretisch innerhalb physikalischer und chemischer Modelle konstruiert werden und funktioniert insofern – zumindest für analoge Photographie – als technischer, wenn auch nicht inhaltlicher Beweise für die Existenz eines Vorbilds. Es ist jedoch nicht möglich von einer Photographie ausgehend, diese Spur zum abgebildeten Objekt (Vorbild) zurück zu verfolgen. Die Technik des Geo-Taggings ermöglicht nun den Benutzern den genauen Standpunkt der photographischen Aufnahme zu bestimmen. Im Gegensatz zur Theorie der Lichtspur bei der analogen Photographie, die eine theoretische Verbindung zwischen Abbild und Abgebildetem herstellt, macht die Technik des Geo-Taggings jene Verbindung auf symbolischer Ebene tatsächlich nachvollziehbar. Nun handelt es sich bei Geo-Daten nicht um die einzig möglichen Meta-Daten, die an digitale Bilder angehängt werden können. Neben Koordinaten können auch Blickwinkel, spezifische Informationen zu den Bildinhalten, und vieles mehr mitgespeichert und vom Benutzer wieder ausgelesen werden. Das Konzept der Metadaten ermöglicht die Anbindung der visuellen Oberfläche photographischer Bilder an alle zur Verfügung stehenden Datenbanken. Diese Möglichkeit zur Vernetzung stellt also den ersten Aspekt dar, der das spezifische Wesen des digitalen photographischen Bildes ausmacht.

Bilder jenseits der Kategorie des Visuellen

Bazin vertritt in seiner Arbeit, eine Auffassung, die auch heute noch in der allgemeinen Auffassung mit der Photographie verbunden ist: „so hieß die Kombination der Linse, die das fotografische Auge an die Stelle des menschlichen Auges setzt, treffend >Objektiv<.“[158]. Bazin ist also der Meinung, dass das menschliche Auge durch ein technisches Auge ersetzt wird. Diese Metapher scheint insofern fragwürdig, da wie Dubois bereits bewiesen hat, die Photographie nicht auf die Wahrnehmung des Auges der photographierenden Person, sondern auf den photographischen Akt, also das Bedienen eines Apparats verweist. Es handelt sich bei der Photographie also um eine auf Technik basierte Form der Codierung und nicht um eine unmittelbare Wahrnehmung [159]. In Bezug auf die digitalen Produktionsweisen scheint dieser Codierungsvorgang nun noch vielschichtiger. Das Geo-Tagging z.B., stellt eine auf Symbolen basierende Verbindung zwischen dem Betrachter und

[158] Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998, S. 38

[159] ebd. S. 41

dem Ort der Aufnahme her, ohne direkt visueller Bildinhalt zu sein. Spannend erscheint hier weniger der Umstand, dass auch die Rahmenbedingungen der Photographie wie Blinkwinkel, Objektiv, Brennweite, ISO Zahl und ähnliches gespeichert werden können, als die Anbindung der Kamera mittels Netzwerk an unterschiedlichste Datenbanken wie z.B. das GPS Netzwerk, das die Bestimmung der Koordinaten ermöglicht. Auf diese Art und Weise ist es auch möglich, Informationen über spezifische Bildelemente aus Datenbanken in das digitale photographische Bild zu integrieren. Die prinzipielle Anbindung von Kameras an das Informations-Netz, wie leistungsfähige Algorithmen zur Bildanalyse, die zwischen Bild und Netzwerk vermitteln, machen dies möglich. Die Kamera kann also selbständig[160] erkennen wo was aufgenommen wird, wenn entsprechende Information in einer Datenbank zu Verfügung steht. Für die digitale Photographie gilt also: das Objektiv stellt eine Verbindung zwischen Motiv und der lichtempfindlichen Elektronik her, das dabei entstehende Bild wird analysiert, automatisch bearbeitet – enhanced – und schließlich auch noch mit Informationen aus Datenbanken abgeglichen und verbunden und danach als eine gesamte Datei gespeichert. Die Bilddatei, die digitale Photographie funktioniert als Container für visuelle wie begriffliche Daten. Das Objektiv stellt also nicht mehr die alleinige Verbindung des photographischen Bildes zur Welt dar, sondern fungiert nur noch für die Bilddaten als Mittler zwischen Welt und Bild. Alle anderen Daten werden entweder durch Messungen erzielt oder aus Netzwerken bezogen. Der Begriff Photographie umfasst demnach nicht nur visuelle Informationen sondern ebenso begriffliche, die potentiell auch auf weiter Informationen verweisen.

Wie bereits vorgeschlagen, ist es also sinnvoll bei digitaler Photographie von einem Bildzusammenhang zu sprechen. Es ist auch festzustellen, dass die am menschlichen Sinn orientierte Theoretisierung und Metaphernbildung der digitalen Photographie nicht gerecht werden. Diese reicht über eine allfällige Entsprechung oder Erweiterung menschlicher Sinnesorgane hinaus. Es gilt nicht mehr nur das Gemachtsein der Photographie an sich, deren Status als Kunstwerk, den photographischen Code ins Treffen zu führen, sondern diesen in Bezug auf Datenbanken zu denken. Der maßgebliche Unterschied, zwischen digitalen und analogen photographischen Bildern, liegt also darin, dass die digitalen kein rein visuelles Phänomen darstellen, sondern aus einem heterogenen Datenbündel bestehen, das in einem fragilen, jedoch äußerst flexiblen Medium gespeichert wird. Die Kamera ermöglicht nicht mehr nur das Aufnehmen von reflektiertem Licht, sondern stellt eine Verbindung zwischen Bildmotiv und im Netz vorhanden Informationen zu diesem Motiv her. Das digitale photographische Bild ist kategorisch nicht nur künstlerisches Erzeugnis sondern auch

[160] auf Basis von Quantisierung des Bildinhalt mittels geometrischen Operationen, welche für die Mustererkennung notwendig ist; also auf Basis der Übersetzung des Bildes in Begriffe

wissenschaftliche Messung und wie wir später genauer erläutern werden medial öffentliches Bekenntnis. Die Wahrnehmungsfunktionen des menschlichen Körpers passen also nur noch eingeschränkt als Referenz für eine Beschreibung dieser Bilder. In diesem darüber hinaus gehen der Photographie über das Bildliche liegt auch ein epistemologischer Mehrwert. Die Beobachtung, der Akt des mit-den-eigenen-Augen-gesehen-habens, kann und muss nicht mehr das alleinige Moment der Erkenntnis darstellen. Die Evidenz entsteht aus einer Ergänzung der visuellen Oberfläche durch begriffliche Daten. Wie sich später in den Überlegungen zur Photomontage[161] zeigen wird, kann dieser Mehrwert auch aus der Kombination mehrerer visueller Phänomene auf begrifflich strukturierter Ebene entstehen.

Zusammengefasst kann gesagt werden: die digitale Datei gruppiert die heterogenen (Meta)Daten im Zentrum des photographischen Prozesses. Die Kamera wird vom aufs Visuelle gerichteten Apparat zum vielsinnigen Apparat und das photographische Bild zum visuellen Phänomen, das offen zu anderen Bildern und Begriffen ist. Insofern kann die Datei als zweites Objektiv begriffen werden, das unterschiedliche heterogene Daten zu bündeln in der Lage ist. ABBILDUNG 05, S. 158 Der neuzeitliche Ansatz, dass das sehende Subjekt im Mittelpunkt der Erkenntnis steht[162] endet hier metaphorisch wie auch in der alltäglichen Praxis des Abbildens. Für den Versuch das Sehen in digitalen Umgebungen zu ergründen ist folglich neben bild- und wahrnehmungstheoretischen Ansätzen, die Integration von begriffsorientierten Ansätzen notwendig. Das heißt die Frage lautet: Welche Bedeutung ergibt sich aus der Verbindung dieses visuellen Phänomens und seinen begrifflichen Verweisen und Metadaten?

Dieser Blickwinkel auf digitale photographische Bilder ermöglicht nun z.B. auch die Frage, ob digitale Bildmanipulation „to improve on the composition“[163] im Bereich der Berichterstattung zulässig sind und wenn in welcher Art und Weise. In den nächsten beiden Kapiteln werden wir uns näher mit dieser Frage auseinandersetzen, um zu sehen, dass die Überlegungen zur Datei als zweites (oder drittes, oder viertes, ...) Objektiv, nämlich jenes, das die photographischen Bilder in digitalen Archiven verortet, einen Zentralen Aspekt der spezifischen Qualitäten digitaler Bilder ausmacht.

---

[161] Abschnitt 2.1 – *Die Photomontage als Prototyp des digitalen photographischen Bildes*

[162] „*Man kann sagen, dass Brunelleschi und Alberti [...] mit der bildgebenden Geometrie (die Entwicklung der Zentralperspektive Anm.) eine Epoche begründet haben, in der das Subjekt in den Mittelpunkt trat.*“
Kittler F., *Schrift und Zahl*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S. 187

[163] Mit diesen Worten rechtfertigte der Photograph Brian Walski seine nicht als solche gekennzeichneten Photomontagen aus dem Irak Krieg, welche als scheinbar unbearbeitete Photographie am Cover der *LA Times* erschien.

Rötzer F., Das manipulierte Bild auf der Titelseite, TELEPOLIS, 03.04.2003
http://www.heise.de/tp/artikel/14/14526/1.html am 09.02.2015

Ansehen als Ordnen, Speichern und Vergleichen

Philippe Dubois beschreibt das photographische Bild als Resultat des photographischen Aktes. Damit ist gemeint, dass alle Schritte der Bildproduktion – Motivwahl, Kommunikation mit den Modellen, das Betätigen des Auslösers bis hin zur Bildbearbeitung – für die Interpretation einer Photographie bedeutend sind. Auch wenn z.B. die Person, welche die Kamera bedient, meist nicht sichtbar ist, ist sie also immer mitzudenken. Bei einer Photographie handelt es sich folglich weniger um ein Abbild einer Situation als um einen in einem Bild fixierten Akt[164]. Dieser Akt erweist sich für digitale photographische Bilder als ein umfassender: sie werden in digitalen Umgebungen veröffentlicht, vervielfältigt, bearbeitet und immer wieder konvertiert und neu bearbeitet. Somit werden sie also immer wieder aufs Neue fixiert. Der Fixierung, die beim Betätigen des Auslösers passiert, folgen weitere. Die Bilder werden nicht nur inhaltlich kontextuell neu positioniert, sondern oft eben auch retuschiert, mit Text versehen oder auf andere Arten und Weisen kommentiert. In Anlehnung an Dubois kann also von einem digitalen photographischen Akt gesprochen werden. Um diesen präziser zu bestimmen, ist es hilfreich, den Prozess der Bilddatenverarbeitung genauer zu betrachten . Als Beispiel soll hier der Prozess der Veröffentlichung dargestellt werden, da an diesem das relevante Verhältnis zwischen singulärem Ereignis – das Erstellen der Aufnahme – und der Anbindung der Aufnahme an Diskurse (Archive, Datenbanken, Plattformen zur Veröffentlichung) besonders klar zu erkennen ist[165].

Wie im vorigen Kapitel ausgeführt, bestehen digitale photographische Bilder neben der visuellen Oberfläche, die mittels Maschine aus den Bilddaten projiziert wird, auch aus weiteren Informationen, die alle unter einem Dateinamen zusammengefasst werden. Wenn diese Bilder nun digital veröffentlicht werden, wird diese Datei meist umgewandelt und unter einem neuen Dateinamen abgespeichert. Dabei können Metadaten verloren gehen oder hinzukommen. Dieser neuen Datei werden möglicherweise Schlagworte[166] hinzugefügt, die den Bildinhalt begrifflich darstellen um diesen im begrifflich strukturierten Universum des Netzes [167] auffindbar zu machen [168]. Dabei entsteht eine neue Bilddatei, ein neues

[164] vgl. Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998, S. 9

[165] Es gilt jedoch festzuhalten, dass auch die digitale Photomontage, die Kombination unterschiedlicher Aufnahmen zu einem Bild, hier als Beispiel gewählt werden könnte, da das Bild, das sich auf diese Weise ergibt nicht mehr auf einen singulären Moment verweist. Auch hier wird eine singuläre Aufnahme mit Inhalten aus einem Archiv – als solches ist jeder Computer zu betrachten – verbunden.

[166] Neben dem Dateinamen stellen sogenannte Tags eine häufige Form der Verschlagwortung dar.

[167] Siehe Abschnitt 1.5 – *Zur Struktur dieser Netzwerke.*

[168] Die Techniken der Bilderkennung stellt nur eine erweiterte Form dieser begrifflichen Bildbeschreibung dar. Auch hierbei wird das Bild in abgrenzbare Elemente übersetzt, also quantifiziert. Der signifikante Unterscheid ist jedoch, dass dies im Gegensatz zu Schlagworten automatisiert passiert.

photographisches Bild, das oft, zumindest auf der visuellen Oberfläche, vollständig manchmal aber nur zu einem gewissen Grad mit seinem Vorbild ident ist. Digitale photographische Bilder scheinen also weder nur an ihrer Oberfläche über ihren visuellen Inhalt noch ausschließlich über ihre Existenz als Datei bestimmbar. Diese Bilder entstehen über das Wechselspiel zwischen diesen beiden Polen und müssen insofern eher als Zustand, denn als objekthafte Abbildung der Welt beschrieben werden. Das klassische Filmnegativ ist der Vergänglichkeit des Materials ausgesetzt, es altert, die digitalen Bilder altern ebenso, jedoch sind diese, den Prozessen der Verwandlung, die digitalen Umgebungen eigen sind, unterworfen. Der Unterscheid hierbei ist, dass die Alterung des Materials ohne Subjekt auskommt und selten neue Information generiert. Die Verwandlung in digitalen Netzwerken hingegen beruht nicht nur auf maschinellen Algorithmen, sondern eben auch darauf, dass eine Vielzahl an Personen ein einzelnes visuelles Phänomen vervielfältigt, erweitert und dabei verändert. Das digitale photographische Bild ist nicht nur in seiner Form dynamisch, sondern auch sozial.

Die Doppelstruktur[169] der digitalen photographischen Bilder – begrifflich und visuell – führt des Weiteren dazu, dass auf beiden Ebenen Ähnlichkeitsverhältnisse entstehen können, auf Grundlage derer Suchmaschinen und ähnliche Algorithmen Bilder gruppieren. Im Falle des Todes der Iranischen Demonstrantin Neda Agha-Soltan 2009, sind zwei visuell sehr ähnliche, jedoch nicht idente Videos im Umlauf, die unter „Theran Girl Dying“ auf www.youtube.com zu finden sind. Auf den ersten Blick ist nicht klar ob es sich dabei um Ausschnitte aus unterschiedlichen oder aus ein und derselben Aufnahme handelt. Es fehlen auch genauere Beschreibungen und Angaben über die Urheberschaft. Die zeitliche Abfolge hingegen scheint offensichtlich, da sich diese auf visueller Ebene einfach feststellen lässt. Bei genauerer Betrachtung findet sich in den wackligen Aufnahmen des zweiten Videos sogar der Autor des ersten beim Filmen wieder. _ABBILDUNG 07, S. 161_ Aus Perspektive der Nutzenden bedeutet das, dass aufgrund des ähnlichen Titels die beiden Videos nebeneinander auffindbar sind, und aufgrund ihrer visuellen Oberfläche schließlich ein genaueres Verhältnis zwischen beiden bestimmt werden kann. An diesem Beispiel wird die begrifflich / visuelle Wirkweise welche so spezifisch für digitale photographische Bilder ist, besonders klar sichtbar.

Bedeutend chaotischer fällt das Ergebnis aus, wenn die Schlagworte „9/11 WTC“ lauten, mit denen nach Videomaterial gesucht wird. Es finden sich unter diesen Schlagworten unzählige Videos von unterschiedlichen Autoren, deren zeitliche und örtliche Positionierung auf den ersten Blick nicht möglich ist. Erschwerend kommt hinzu, dass jenes Material meist auch

[169] Auf dieser Doppelstruktur der Bilder beruht auch die Methodik dieser Arbeit

montiert wurde und so die unzähligen ursprünglichen Clips zu neuen Montagen zusammengefügt werden. Es kommt auch vor, dass die ursprünglichen Beiträge selbst von den entsprechenden Nutzern gelöscht werden. Diese Fluktuation des Materials und die Möglichkeit zur freien Verwendung (Abrufen und Befüllen) öffentlicher Archive wie www.youtube.com[170], stellen einen gravierenden Unterschied zu den Bildarchiven großer Medienunternehmen und des Staates dar[171]. Dadurch kommt es vor, dass ein und dieselbe Photographie unter unterschiedlichen Namen und Schlagworten oder mit unterschiedlichen Metadaten im Netz kursiert. Es handelt sich dabei um Versionen eines Bildes. Dies wirkt sich auch auf das Konzept der Autorenschaft für digitale photographische Bilder aus; es gibt nicht mehr einen einzelnen Urheber, sondern über Veränderung der Metadaten oder Bearbeitung des visuellen Inhalts arbeiten mehrere Autoren oder Autorinnen mit demselben Ausgangsmaterial und erzeugen daraus entweder gemeinsam ein einziges Bild oder eben Versionen davon. Dies unterscheidet sich nun nicht prinzipiell von den Prozessen, wie sie seit Beginn der Bildberichterstattung in den Redaktionen der Zeitungen und Magazinen passieren. Der entscheidende Unterscheid liegt darin, dass einerseits diese redaktionellen Informationen mit in der Bilddatei gespeichert werden können, also zur Photographie gerechnet werden müssen und andererseits, dass diese Tätigkeit nicht mehr nur einem ausgewählten Kreis möglich ist. Die Autorenschaft an einer Photographie in digitalen Umgebungen liegt nicht mehr nur bei der Person die diese ursprünglich erstellt hat, sondern teilt sich unter allen, an der Bearbeitung beteiligten Personen auf. Digitale photographische Bilder müssen im Hinblick auf diese Charakteristik gelesen werden. Die Möglichkeit der Bearbeitung muss also beim Betrachten von vornherein angenommen werden. Es stellt sich nicht die Frage ob oder ob keine Bearbeitung stattgefunden hat, sondern es geht darum erkennen zu können welche Arten der Bearbeitung stattgefunden haben[172].

Im Gegensatz zur Berichterstattung in den klassischen Massenmedien wie Fernsehen, Radio und Zeitungen[173] ermöglichen digitale Netzwerke einen freien, offenen dialogischen Umgang mit dieser. Wie oben skizziert, ist es möglich, Informationen zu überprüfen, zu kritisieren und zu erweitern. Diese Art des Umgangs mit Information – in unserem Fall mit

---

[170] Weitere Beispiele solcher Archive stellen Facebook, Twitter oder Instagram, Reddit dar.

[171] Dazu zählen zum Beispiel Archive wie das Medienarchiv des Österreichischen Rundfunks, das Sendungen und Filmmaterial sammelt, oder die Nationalbibliothek Österreich, welche Bücher und Photographien archiviert. Auf alle Fälle erlauben es beide ihren Nutzern und Nutzerinnen nicht Material zu löschen oder zu verändern und auch die Archive selbst tun dies nur selten und bedacht.

[172] Walter Benjamin schreibt, dass die Photographie nicht nur als neues Medium begriffen werden muss, sondern die gesamte Kultur des Abbildens durch diese verändert wird (Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Berlin, 2003, S. 18). Ähnliches gilt wohl auch für die digitalen Bildtechnologien, die analoge Photographie sozusagen zu einem Spezialfall innerhalb der aktuellen photographischen Möglichkeiten macht. D.h. Es existiert kein Oppositionsverhältnis zwischen digital oder analog, und auch keines zwischen Photomontage oder Photographie; sie stellen bloß unterschiedliche Genres im Feld der Photographie dar.

[173] Luhmann N., *Die Realität der Massenmedien*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009, S. 10

den photographischen Bildern – führt dazu, dass das Ansehen dem Bearbeiten, dem Kommentieren und Weiterverbreiten näher rückt. Alle Nutzenden mit den nötigen technischen Kenntnissen können am Diskurs der Berichterstattung teilnehmen. Sehen und politisches Handeln liegt dadurch in digitalen Umgebungen ähnlich nahe beisammen, möglicherweise noch näher, als beim physischen Besuch einer politischen Veranstaltung. Lev Manovich stellt die Aktivität der Nutzenden bereits in seiner Analyse der „Sprache der neuen Medien“ im Gegensatz zum Kinopublikum fest:

> “And in contrast to cinema, where most „users“ are able to „understand“ cinematic language but not „speak“ it (i.e., make films) all computer users can „speak“ the language of the interface.”[174]

Das Verhältnis zwischen Betrachtenden und Photographie wird in diesem Fall also nicht mehr nur über den Blick sondern über den Blick und potentielle Interaktion hergestellt. Der digitale photographische Akt umfasst nicht mehr nur das Erstellen einer Photographie, sondern dehnt sich bis in die Veröffentlichung und Verschlagwortung aus. Es liegt somit nahe, digitale photographische Bilder als Zustand zu beschreiben, der sich über Relationen definiert und nicht als statisches (Stand) Bild der Welt.

Automatisiertes Sehen, jenseits eines menschlichen Beobachters

In digitalen photographischen Bildern vereinen sich unterschiedliche Daten und Bildelemente aus verschiedenen Quellen. Die Versionsgeschichte oder mitgespeicherte Metadaten geben meist präzis Aufschluss darüber aus welchen Quellen diese Daten stammen. Die Komposition dieser Datenbündel muss jedoch nicht von menschlichen Subjekten vorgenommen werden. In vielen Fällen übernehmen Prozesse die Bündelungen im Hintergrund. Algorithmische Subjekte gestalten die photographischen Bilder in Verbindung mit den Usern. Aber nicht nur an der Gestaltung sind algorithmische Entitäten beteiligt, sondern vor allem auch bei der Verarbeitung und Verbreitung von Bildern im Netz. Bots scannen die Netzwerke und erfassen Bilder um sie zu archivieren, zu verschlagworten oder auf andere Weise zugänglich zu machen. Wie später genauer erläutert wird, unterscheidet sich dieses Ansehen der Bilder durch Maschinen maßgeblich vom Ansehen der Bilder durch menschliche Subjekte. Für unser Thema ist jedoch interessant, dass das nicht nur die Gestaltung, sondern auch das Erscheinen von photographischen Bildern in digitalen Umgebungen, von Entscheidungsprozessen prägt, die von Algorithmen getroffen werden.

[174] Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Massachusetts, 2001, S. XV

Dies führt einerseits dazu, dass die Frage: Was ist eine Photographie? jenseits von Kategorien wie Film, Objektiv und Auge behandelt und in Bezug zu den Strukturen die sie hervorbringt, beantwortet werden muss. Ein digitales photographisches Bild ist nicht eine sinnlich wahrnehmbare visuelle Oberfläche, die durch Bündelung von Licht in einem spezifischen Moment erzeugt wird, sondern eine sinnliche wahrnehmbare Oberfläche, die aus einer Bündelung von Daten heraus projiziert wird. Dieses Bündel umfasst entweder eines oder mehrere photographische Aufnahmen und kann auch unterschiedlichste Messergebnissen beinhalten. Das photographische Verfahren ist auch für digitale Photographie die Grundlage zur Definition, jedoch ohne den Anspruch auf Singularität, weder in Bezug auf Moment, Ort noch Form der Daten.

Die Photomontage als Prototyp des digitalen photographischen Bildes – Kunst und Wirklichkeit

> „Sollte diese Umschaltung [der Übergang von einem Verständnis vom Bild als unveränderliches Dokument zum Bild als Zustand] gelingen, würde der Begriff »Bild« eine vierte, neue Bedeutung gewinnen. Es handelte sich dann um eine körperlose Oberfläche, auf welcher durch die Zusammenarbeit vieler Beteiligten Bedeutungen entworfen werden könnten.“[175]

Die Definition welche Techniken der digitalen Bildbearbeitung für Photographie erlaubt sind und welche als zu starke Veränderung des ursprünglichen Bildinhalts gelten, verschiebt sich über die Zeit. Das liegt wohl an der konstanten Weiterentwicklung der digitalen Möglichkeiten, wie an der stetigen Ausdifferenzierung der visuellen Kultur. Des Weiteren existiert auch keine einheitliche Definition dafür was erlaubte und was verbotene Bildbearbeitung ist[176].

Im Folgenden soll ein Vergleich zwischen *Photomontage* und der nicht-montierten Photographie[177] versucht werden. Wenn man nun den Versuch unternimmt, diese beiden zu definieren, erkennt man, dass die Grenzen dieser Genrebegriffe nicht klar zu ziehen sind.

---

[175] Flusser V., *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, S. 88

[176] Der *Ehrenkodex für die österreichische Presse* verzichtet vollständig auf eine Definition und schreibt nur deren Kennzeichnung vor.

§ 3.3. Fotomontagen und Bildbearbeitungen, die von flüchtigen Lesern/innen als dokumentarische Abbildungen aufgefasst werden, müssen deutlich als Montagen oder Bearbeitungen kenntlich gemacht werden.

http://www.presserat.at/show_content.php?hid=2 am 11.02.2015

[177] Die Technik der virtuellen Lichtsetzung ist z.B. inzwischen nach den Richtlinien World Photo Organisation erlaubt. Darunter versteht man, das Nachdunkeln und Aufhellen bestimmter Bildbereiche. Diese Technik wurde intensiv in Paul Hansons Siegerphotographie von 2013 *Gaza Burial* angewandt.

Eben diese Grenzbereiche sollen genauer betrachtet werden. Die Photomontage gilt in der journalistischen Berichterstattung als kennzeichnungspflichtig[178], da die Unterscheidung zu einer nicht bearbeiteten Photographie mit bloßem Auge oft nicht möglich ist. Es stellt sich nun die Frage, ob auf einer materiellen bzw. technischen Ebene eine klare, eindeutige Definition möglich ist, oder ob diese nur indirekt über eine Deutung des Inhalts erstellt werden kann. In Bezug auf die von Dubois der Photographie zugeschriebenen, physikalischen Beweiskraft möchte man meinen, dass auf Ebene des Bildes und seiner Bearbeitung eine Definition möglich sein müsste. Wie wir sehen werden, ist dies jedoch nicht der Fall und zwar weder für analoge noch für digitale Photographie; eine Definition ist nur über die Beschreibung des photographischen Codes möglich.

Ziel dieses Versuchs ist es das photographische Bild nicht als bloßes Produkt der Aufzeichnung eines Sensors zu begreifen, sondern die digitale Photographie als das zu beschreiben, was sie heute ist, als Produkt der Aufzeichnung, die automatisierte Bearbeitungsschritte durchläuft. Der Begriff „Evidenz“[179], also die rein visuell vermittelte Erkenntnis, muss in Bezug auf digitale Photographie von der Begründung auf das Aufzeichnen des Sensors / Negativs gelöst werden und in den Zusammenhang von Aufzeichnung (von Licht), zum Teil auch automatisierter Bearbeitung, und der unmittelbaren Verbreitung gesetzt werden. Es soll dabei jedoch nicht der Erkenntniswert der photographischen Aufzeichnung in Frage gestellt werden, sondern eine theoretische Grundlage geschaffen werden, die die Montage nicht in Opposition, sondern als Erweiterung des aufgezeichneten Bildes begreift. Dies ist für das Thema dieser Arbeit – zwischen politischem Potential und Schaulust an den technischen Bildern – insofern relevant, da eine Analyse der visuellen Oberfläche digitaler photographischer Bilder und der Umgang der Nutzenden mit dieser nicht auf eine traditionelle, an Hand der analogen Photographie entwickelten, Theorie gegründet werden kann. Es ist notwendig die neuen Bildtechnologien vollständig in diese zu integrieren.

An dieser Stelle soll die Frage gestellt werden was unter dem Begriff Photomontage überhaupt zu verstehen ist. Diese Frage erscheint nur auf den ersten Blick trivial. Das Hinzufügen von z.B. Bildelementen oder das Entfernen dieser ist nur dann verboten, wenn sich dadurch die Bildbedeutung ändert. Verschmutzungen der Linse oder des Sensors, z.B. können entfernt werden, ohne, dass das Bild als Montage gekennzeichnet werden muss. Es kommen jedoch dieselben Techniken zum Einsatz um Schmutz zu entfernen, wie um z.B. ein bedeutungsbildendes Bildelement zu eliminieren. Es kann also auf Ebene der Technik

[178] *Ehrenkodex für die österreichische Presse,* http://www.presserat.at/show_content.php?hid=2 am 11.02.2015

[179] Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 15ff

keine Regelung beschlossen werden; d.h. es kann nicht eine bestimmte Technik definiert werden, nach deren Einsatz eine Photographie als Montage zu betrachten wäre. Es scheint prinzipiell klar, dass Operationen der Verschiebung von Bildinhalten (z.B. Personen, Gesten, ...), des Löschens und des Hinzufügens als Montage im Sinn der Veränderung des Bildinhalts anzusehen sind. Es stellt sich also nicht die Frage, welche Techniken erlaubt sind, sondern eher welche Bildelemente bearbeitet werden dürfen[180]. Um dieser Frage nachzugehen, soll zuerst das Wesen der photographischen Aufnahme genauer beschreiben werden.

Im Gegensatz zu den umfassenden Möglichkeiten der Bildbearbeitung in einer Dunkelkammer oder im Nachhinein in einer Bildbearbeitungssoftware, ist die Manipulation beim Aufnehmen der Photographie eingeschränkter. Die prinzipiellen Gestaltungselemente dabei sind: Belichtungszeit, Schärfentiefe, Körnung, Bewegungsunschärfe und Weißabgleich[181]. Diese beeinflussen die Darstellung der Lichtverhältnisse, die Farbgebung und den Kontrastumfang, die Bildkomposition (Vordergrund / Hintergrund) und vieles mehr. Auf diese Art und Weise kann die Photographie bei der Aufnahme willkürlich gestaltet werden. Z.B. die Inszenierung einer Photographie mittels Veränderung der Tiefenschärfe hat einen immensen Einfluss auf die Bildwirkung. Ein Motiv erscheint bei Verwendung hoher Tiefenschärfe im wahrsten Sinne des Wortes vor anderem Hintergrund, wie bei der Verwendung einer geringen Schärfe in der Tiefe. Es ist also offensichtlich, dass es sich bei dem Ergebnis der photographischen Aufnahme, dem photographischen Bild, um etwas willkürlich Gestaltetes handelt. Dennoch, so schreibt Dubois, verweist die Photographie auf einen einzelnen, singulären Moment der Belichtung des Sensors/Negativs. Jener Moment, der laut Dubois die Singularität, und somit die Beweiskraft einer Photographie ausmacht. Diese Belichtung. Das Wirken des Lichts auf den Sensor/Negativ passiert wie von selbst[182] und darin realisiert sich die Beweiskraft einer Photographie jenseits des willkürlichen Codes[183]. Doch welche darstellerische Qualität liegt in diesem von selbst, in dieser vermeintlichen Objektivität? Das Einfrieren eines Gesichts, einer Mimik, einer Bewegung im Bild, dieses Festhalten eines Bruchteils einer Sekunde entspricht weder der menschlichen Wahrnehmung noch der menschlichen mimischen Ausdrucksformen. Wie wir wissen, lügt gerade in diesem Punkt die Photographie oft, wenn wir uns Schnappschüsse in Erinnerung

[180] Die durch Blitzlicht hervorgerufenen roten Reflexionen in Augen, sind klar als Störung definiert und dürfen entfernt werden, ohne dass eine Photographie als Montage zu kennzeichnen ist. Wie verhält es sich jedoch mit Lichtreflexionen auf spiegelnden Flächen wie Glas? Auf optisch-technischer Ebene besteht zwischen diesen beiden Phänomenen kein Unterschied. In Bezug auf die Bedeutungsbildung jedoch sehr wohl.

[181] Für die digitale Photographie kommen zu diesen photographischen Gestaltungselementen noch digitale dazu. Digitale Effekte stellen z.B. Schwarzweiß-Filter, Panoramafunktion, ... dar

[182] Sie passiert ohne willkürliche Einflussnahme auf physikalischer Basis, dennoch muss hier festgehalten werden, dass diesem von selbst eine willkürliche Konstruktion der Photokamera vorausgeht.

[183] vgl. Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998, S. 54

rufen auf denen zum Beispiel die Augen halb geschlossen sind. Auf der Photographie wirkt das Gesicht müde, betrunken oder sonst wie entstellt, wenn der Augenblick des Blinzelns abgelichtet wird. Es passiert also bereits durch die Auswahl des richtigen Moments[184] eine Inszenierung. Die Zeitdauer der Belichtung selbst stellt also eher eine „Ausstülpung der Realität“[185] dar als einen objektiven Blick auf diese. Dass dieses Aufzeichnen des Moments als Basis für die Beweiskraft der Photographie angesehen wird, liegt daran, dass der automatisierten Bilderzeugung des Apparats Objektivität unterstellt wird. Dies führt zur Auffassung von photographischer Tätigkeit als Hybrid zwischen Bildgestaltung und automatisierter – vermeintlich objektiver – Aufzeichnung von durch die Linse fallendem Licht. Daraus ergibt sich für diese Arbeit einerseits die Notwendigkeit einer Kritik der Beweiskraft des singulären Moments. Anderseits stellt sich die Frage, ob diese Theoretisierung des photographischen Prinzips, die auf der Funktionsweise analoger Photographie basiert, überhaupt für digitale photographische Bilder angemessen ist. Folglich muss auch die Qualität der automatisierten Bildaufzeichnung für die digitalen Bildtechniken neu evaluiert werden.

Digitale Aufnahmetechniken zum Beispiel ermöglichen es, die Bilder direkt bei der Aufnahme automatisch bearbeiten zu lassen. Panoramafunktionen aktueller Kameras bauen zum Beispiel selbständig und unmittelbar mehrere Aufnahmen zu einem Panorama zusammen. Es werden also unterschiedliche Bilder zu verschiedenen Zeitpunkten aufgenommen und dennoch erscheint nur ein Bild als Resultat. Die Photographie verweist also in diesem Spezialfall auf unterschiedliche Momente. Aber auch Echtzeiteffekte, die z.B. den Look alter Filme emulieren oder rotes Blitzen in den Augen entfernen, sind inzwischen weit verbreitet. Das heißt das Bild, das sich auf den lichtempfindlichen Sensoren abzeichnet, wird unmittelbar neu berechnet und verändert und erst dann gespeichert. Für digitale photographische Bilder gilt also, dass der singuläre Moment der Aufzeichnung nicht mehr uneingeschränkte Gültigkeit haben kann, da Bildbearbeitung und Aufnahme verschmelzen. Wenn also dem Moment in der digitalen Photographie nicht mehr jene Beweiskraft zukommt wie in der analogen Photographie, bleibt die Frage offen wie es um die Beweiskraft der digitalen Photographie im Allgemeinen bestellt ist.

Bildmanipulationen wie das Ändern des Bildkontrasts und der Farbgebung, scheinen prinzipiell erlaubt. Es ist jedoch möglich durch Farbkorrektur, die Tageszeit, oder den Eindruck, den etwa ein Portrait einer Person erweckt, zu verändern. An dieser Stelle wird

[184] Genau dabei liegt unter anderem eine der Qualitäten guter Photographen und Photographinnen. Oft wird ein solcher Moment auch erzeugt. Man ruft den möglicherweise abgewandten Personen zu, sodass diese in die Kamera schauen und deren Gesicht zeigen.

[185] Diesen Begriff prägte Mag.[a] Yvonne Giedenbacher in einem persönlichen Gespräch über Photographie.

offensichtlich, dass die Definition Photomontage nicht auf einer technischen Grundlage getroffen werden kann. In manchen Fällen, kann es durchaus von Bedeutung sein ob ein Bild am späten Nachmittag oder bei Einbruch der Dunkelheit entstanden ist, welche Farbe die einzelnen Elemente aufweisen oder welchem Farb- und Kontrastumfang ein Bild angehört. Die Schweizer Blickzeitung veränderte für einen Bericht über das Attentat vom November 1997 in Luxor, Ägypten die Farbe einer Wasserlache auf Rot. Es entstand dadurch der Eindruck, dass es sich dabei um eine Blutlache handelte[186]. Ein anders Beispiel stellt die Portraitaufnahme von O.J. Simpson dar, die im Juni 1994 das *Time Magazin* zierte[187] _ABBILDUNG 13, S. 169_. Die dem Cover zugrundeliegende Aufnahme entstand bei der Verhaftung, für das Polizeiarchiv der Los Angeles Police und wies entsprechend eine gleichmäßige und helle Lichtsetzung auf. Es wirkte neutral. Für die Covergestaltung wurde die Photographie überarbeitet und wirkte durch das starke Abdunkeln und die Erhöhung des Kontrasts bedeutend grimmiger und dunkler, schuldiger, wie kritisiert wurde. In Diskussionen um dieses Bild fiel schließlich auch der Begriff der „künstlerischen Interpretation“[188]. Der Vollständigkeit halber muss auch erwähnt werden, dass auf Seite 3 des Magazins, das Bild am Cover wie folgt ausgewiesen wurde: "Photo-Illustration for Time by Matt Mahurin."[189]. Es drängt sich nun folgende Frage auf: stellt die Veränderung des Bildeindrucks bereits eine inhaltliche Veränderung dar? Oder weiter gefasst: Inwiefern kann oder muss die Lichtsituation als authentischer Bildinhalt gewertet werden? Im Falle des O.J. Simpson Bilds schien es für die Redaktion des *Time Magazins* klar von einer Illustration zu sprechen, auch wenn die Bezeichnung im Inneren des Magazins wohl nicht alle Leser mit dem Cover gemeinsam rezipierten. Für ein weiteres Beispiel, das Bild *Gaza Burial,* World Press Photo 2013, _ABBILDUNG 14, S. 170_ wurde in ähnlichem Umfang die Technik der Belichtungskorrektur angewandt. Die Gesichter der Männer in einer engen Gasse, die ihre Kinder zu Grabe tragen, wurden so stark aufgehellt, dass die Anmutung einer Studiolichtsituation entsteht. In beiden Fällen wurde Kritik an der jeweiligen Bearbeitung laut. Im Sinne der journalistischen Ethik und im Rahmen der Gesetzte wurden beide akzeptiert. Im Falle des Bildes *Gaza Burial* lautete die Expertenmeinung wie folgt:

---

[186] vgl. Trinkwalder A., *Manipulierte Zeitgeschichte,* HEISE FOTO, 08.09.2008 http://www.heise.de/foto/artikel/Manipulierte-Zeitgeschichte-228681.html am 15.02.2015

[187] Mahurin M., Cover, Time Magazin, 27.06.1994

[188] vgl. Carmody D., *Time Responds to Criticism Over Simpson Cover*, NY TIMES, 25.06.1994 http://www.nytimes.com/1994/06/25/us/time-responds-to-criticism-over-simpson-cover.html am 15.02.2015

[189] ebd.

> "It is clear that the published photo was retouched with respect to both global and local color and tone. Beyond this, however, we find no evidence of significant photo manipulation or compositing."[190]

Dieses gilt, trotz der Bearbeitung, als objektive Pressephotographie. Die Photographie am Cover des Time Magazin wird als Photomontage, im Englischen „Photo-Ilustration", bezeichnet, also als ein Bild, das frei künstlerisch gestaltet wurde. Die Techniken die zur künstlerischen Ausgestaltung genutzt werden, sind jedoch die gleichen wie jene für die Bearbeitung objektiver Pressephotographie.

Wie wir sehen, steht es nicht nur um die Beweiskraft der Aufnahme an sich schlecht, auch kann keine Bearbeitungstechnik als nicht zulässig definiert werden. Wenn entschieden werden muss ob ein Bild eine Photomontage darstellt, müssen inhaltliche Kriterien herangezogen werden und kontextuelle Informationen zur Photographie recherchiert werden. Weder die singuläre, ursprüngliche Aufnahme noch die Photomontage beinhalten die Grundlagen ihrer eigenen Beweiskraft. Die Frage nach dieser und folglich nach der der Erkenntnis, der Evidenz, die eine Photographie ermöglicht, lässt sich also nicht aufgrund der technischen oder physikalischen Grundlagen einer singulären Aufnahme, sondern nur auf Grund einer Bildinterpretation beantworten, welche eine Photographie in Bezug zu ihrem Kontext setzt. Denn die zentrale Fragestellung visiert nicht die physikalisch beweisbare Echtheit einer Photographie an, sondern vor allem die Entsprechung zwischen Abbild und Vorbild. Diese Entsprechung kann nun auf rein photographisch optischen Gesetzen basieren wie die rohe photographische Aufnahme, sie wird aber nicht prinzipiell weniger wahr, wenn sie auf optischen, und in Kombination auf Gesetzen der symbolischen Analogie oder einer bestimmten Begrifflichkeit beruht, wie die Photomontage. Zentral ist nur, dass die Grundlagen der Bildgestaltung, also die der Komposition zugrundliegende Gesetzlichkeit, nachvollziehbar ist. Es wäre also ohne Probleme möglich auch Photomontagen, welche unterschiedliche Aufnahmen kombinieren[191], innerhalb der Berichterstattung zu verwenden, wenn der gesamte Arbeitsprozess genügend belegt werden kann und somit für den Betrachtenden nachvollziehbar wird. Um die Beweiskraft und damit verbunden die Bildbedeutung von digitalen photographischen Bildern zu erkennen, ist es nicht zielführend

---

[190] Farid H., *Digital photography experts confirm the integrity of Paul Hansen's image files*

WORLD PRESS PHOTO, 14.05.2013

http://www.worldpressphoto.org/news/digital-photography-experts-confirm-integrity-paul-hansen-image-files am 09.02.2015

[191] Im Moment wird die Technik der Photomontage von der seriösen Presse noch wenig eingesetzt. Die Avantgarde stellt hier die sogenannte unseriöse Presse dar. Diese war bereits am Anfang des letzten Jahrhunderts Geburtshelfer einer neuen Technik, der Bildberichterstattung, welche damals im Gegensatz zum geschriebenen Wort als unseriös galt. Präzisere Ausführungen finden sich in Abschnitt 1.2 – *Politische, sprechende Bilder*.

von einem fixierten Bild auszugehen Die Beweiskraft zeigt sich in der Zusammenschau von visueller Oberfläche – dem Bild – und seiner Bearbeitungsgeschichte. Es gilt also die Vorstellung vom photographischen Bild als statisches Phänomen zu verwerfen und dieses als Zustand, als Bildzusammenhang, zu erkennen. Wie wir in den beiden folgenden Abschnitten 2 und 3 noch sehen werden, ermöglichen nämlich gerade die digitalen Technologien eine intensivere und demokratischere Reflexion photographischer Bilder und der durch sie vermittelten Evidenzen.

Kennzeichnende Qualitäten für die digitalen photographischen Bilder
(Kunst und Wirklichkeit)

Folgend soll gezeigt werden, dass das Beschränken der Pressephotographie auf das Genre des ursprünglichen, singulären Abbilds – also die Exklusion der Photomontage – eine Einschränkung der darstellerischen Qualitäten digitaler photographischer Bilder darstellt.

Der Status der nicht manipulierten, originalen Photographie als singulärer „Spur" eines Ereignisses [192] gilt in der aktuellen Berichterstattung nach wie vor als unumstößliches Kriterium. Dahinter steht die anachronistische Vorstellung vom photographischen Bild als materielle und somit statische Repräsentation eines Ereignisses. Diese Vorstellung beruht auf den Prinzipien analoger Photographie, auf Film. Wie bereits festgestellt wurde, wird jedoch einerseits in digitalen Umgebungen das Verhältnis zwischen Betrachtenden und Bild nicht mehr nur über den Blick sondern über den Blick und potentielle Interaktion hergestellt. Anderseits führt die Fragilität des digitalen Codes als Medium zur Ausbildung unterschiedlicher Versionen eines einzelnen, visuellen Ereignisses. Die Frage, die sich hier stellt, ist nun inwiefern die neue Materialität der digitalen photographischen Bilder auch den Umgang mit ihnen verändern wird. Prinzipiell steht die Vorstellung der Photographien als veränderbare Zustände dem Dokumentcharakter, der für die Pressephotographie so wichtig ist, entgegen. Um den Dokumentcharakter, der bei der analogen Photographie in der Existenz des Negativs begründet lag auch in der digitalen Photographie zu erhalten, fordern zum Beispiel die Organisatoren des renommierten *World Press Photo Awards* die Bearbeitungsschritte an eine Photographie offen zu legen. Um für diesen Wettbewerb einreichen zu können, muss der bearbeiteten Photographie die ursprüngliche Aufnahme im RAW-Format beigelegt werden [193]. Es gilt also, die Historizität der Photographie, des

[192] Der Begriff der Spur wird in: Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998 präzise erläutert.
[193] Auszug aus dem Regelment:

visuellen Ereignisses, zu belegen. Der Wirklichkeitsanspruch digitaler photographischer Bilder liegt demnach nicht in der Singularität eines einzelnen materiellen Bildes, sondern in der lückenlosen Versionshistorie, begründet. Diese zeigt auf, dass das letztgültige bearbeitete Bild[194] noch auf eine einzelne Aufnahme zurückgeht und z.B. keine Personen entfernt oder hinzugefügt wurde. Das Kombinieren von unterschiedlichen Aufnahmen gilt noch nicht als Möglichkeit der Bildbearbeitung für die Pressephotographie. Wenn jedoch für eine Photomontage eine lückenlose Versionshistorie aller Aufnahmen und Bearbeitungsschritte vorliegt, müsste dann nicht auch das so entstandene Bild Gültigkeit besitzen solange das Bildmotiv, der Sachverhalt, im besten Wissen und Gewissen dargestellt wird? Folgend einige Überlegungen dazu, unter welchen theoretischen Voraussetzungen dies möglich wäre.

Dazu soll ein Vergleich angestellt werden, der die Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen photographischem Standbild und eine Videosequenz aufzeigt. Es stellt sich heraus, dass weniger der Bezug zur Bildphysik, denn der Bezug zum genrespezifischen Code, der Bildsprache, die Regeln dafür bestimmt was als echt und unbearbeitet gilt. Der maßgebliche Unterschied liegt hier im Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern. Für Videographie z.B. gilt, dass innerhalb einer Szene eine klare zeitliche Abfolge der Bilder besteht, Anfang und Ende der Aufnahme. Im Schnitt, im Aneinanderfügen verschiedener Aufnahmen zu einer Montagesequenz, kann die zeitliche Abfolge aufgelöst werden. Sequenzen können entweder chronologisch oder nach inhaltlichen Kriterien[195] montiert werden. Zentral ist dabei, dass die Motivation, die hinter der Montage steht, für die Betrachtenden nachvollziehbar bleibt, dass diese also einem diegetischen Bogen folgt. Es ist üblich bei Videoaufnahmen in der Berichterstattung die Technik der zeitlichen Montage anzuwenden um die intendierte Bedeutung freizustellen. Für Photographien ist jedoch jegliche Montage mit dem Makel der Täuschung behaftet. Die Singularität des Moments des Auslösens gilt für das Genre Photographie als Maßstab für die photographische Beweiskraft. Die Bearbeitung des Zeitflusses von Videoaufnahmen mittels Schnitt (was wird gezeigt, was wird verborgen) stellt im Sinne der Glaubwürdigkeit, kein Problem, dar, wenn davon ausgegangen werden kann, dass der verantwortliche Redakteur im Sinne der journalistischen Ethik handelt und nicht manipulativ vorgeht. Müsste dieses Prinzip nicht auch für Photomontagen gelten? Könnte

---

> "13. The participants are required to provide file/s as recorded by the camera for all images that proceed to the final stages of the contest. These file/s will be requested and examined confidentially during the judging period (1-11 February 2015)."

https://submit.worldpressphoto.org/node?destination=node am 16.02.2015

[194] Aktuell meist in Form virtueller Beleuchtung.

[195] z.B. unterschiedliche Aufnahmen zu unterschiedlichen Zeitpunkten jedoch von ein und derselben Person

nicht gerade eine Photomontage, die sinnvolle Kombination mehrerer Aufnahmen, oft einen Sachverhalt besser beschreiben, als eine einzelne Aufnahme?

Es ist nicht sinnvoll zwei nacheinander aufgenommene Photographien in einer einzigen aussagekräftigeren zu vereinen, wenn diese Kombination als Imitation einer einzigen perfekten Aufnahme erstellt wird. Ein Beispiel dafür liefert der Fall des Photographen Brian Walski, der zwei, knapp hintereinander aufgenommene Bilder in eine einzige verdichtete _ABBILDUNG 15, S. 171_. Als diese Bearbeitung entdeckt wurde, reagierte sein Arbeitgeber, die Los Angeles Times, mit unmittelbarer Kündigung. Das Argument des bei eben dieser Manipulation ertappten Photographen „to improve the composition“[196] überzeugt auch uns nicht, da damit bloß die dramatische Bildwirkung gemeint war. Was wäre aber, wenn er stattdessen sich mit dem Satz „to improve the informative value“ verteidigt hätte und die Bearbeitung von Anfang an offen gekennzeichnet hätte? Wäre die Manipulation dann ähnlich wie beim Videoschnitt gerechtfertigt? Nehmen wir an, der Photograph sah, dass ein Soldat die Zivilbevölkerung aufforderte in Deckung zu gehen. Die beiden Photos, die der Photograph dann von dieser Szenerie schießt, zeigen aber nur einerseits den Soldaten alleine, der Deckung gebietet, und andererseits den Soldaten ohne Geste, aber mit Zivilbevölkerung. Käme dann eine Photomontage nicht dem näher, was der Photograph mit eigenen Augen beobachtet hat, wenn die beiden Bilder kombiniert werden würden[197]? Worin liegt also das Problem der journalistischen Ethik mit der digitalen Bildmanipulation? Inwiefern bedrohen die Techniken der Bildbearbeitung den Wirklichkeitsanspruch der Photographie, ihre Augenscheinlichkeit, die Evidenz? Genau betrachtet bedroht sie den Wirklichkeitsanspruch nur insofern wir diesen an die Fixierung des photographischen Bildes binden. Wenn in Betracht gezogen wird, dass die Echtheit nicht im Bild an sich liegt, sondern erst über die Versions- und Bearbeitungsgeschichte festgestellt werden kann, dann erscheint die Photomontage als ein mögliches photographisches Genre unter vielen[198], das ebenso wie alle anderen dokumentarisch genutzt werden kann. Denn wenn in der zugehörigen Versionsgeschichte jegliche Arbeitsschritte dokumentiert sind und somit die Entsprechung zwischen Darstellung und ihrem Sachverhalt belegen, dann müsste es auch zulässig sein, mehrere Aufnahmen zu einer einzigen zu verdichten. Was heute noch fehlt, ist ein für Pressephotographie etablierter Inszenierungscode, der den digitalen Möglichkeiten der Informationsvermittlung entspricht. Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, diesen Code vorzuschlagen, für das Thema ist jedoch der Umstand relevant, dass digitale

[196] Van Rieper F., *Manipulating Truth, Losing Credibility,* THE WASHINGTON POST http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030409.htm am 16.02.2015

[197] Dieses Beispiel ist fiktiv, es soll in keiner Weise Walskis Montage, die auf einer anderen Motivation beruhte rechtfertigen.

[198] Darunter sind z.B. das Portrait, die Landschaftsaufnahme, die Pressephotographie, ... zu verstehen.

photographische Bilder einen eigenen Code besitzen und dass dieser relativ auf mehrere Bezugspunkte und nicht auf ein einziges, singuläres, visuelles Ereignis hin funktioniert[199]. Wir müssen erkennen, dass es bei den digitalen photographischen Bildern nicht mehr um die Imitation der Augenzeugenschaft geht, die auf der Vorstellung basiert, die photographische Linse wäre mit dem menschlichen Auge vergleichbar. Die modernen Kameras sind Apparate, welche in Bezug zu unzähligen Archiven Bilder erzeugen. Sie fangen nicht nur Licht ein, sondern verarbeiten und verorten das so entstandene Bild auch. Digitale photographische Bilder sind nicht nur Lichtbilder, sie sind Lichtbilder, die an begriffliche Wissenssystem geknüpft, zu diesen in Bezug gesetzt werden. Wenn eine Metapher für die digitale Photographie verwendet werden müsste, dann wäre der gesamte visuelle Wahrnehmungsapparat inklusive Gehirn passender, als bloß das Auge.

Die visuelle Oberfläche als Palimpsest

Das Verhältnis zwischen technischer Abbildung und Welt erläutert Vilém Flusser in seiner Publikation *Medienkultur*. Er führt dazu den Begriff der Technobilder ein um einen grundlegenden Unterschied in der visuellen Produktion von vor-modernen, magischen Bildern und den modernen, technischen Bildern zu skizzieren. Technobilder verweisen nicht unmittelbar auf die Welt, sondern verweisen auf Begriffe von Bildern, die die Welt bedeuten[200]. Insofern richtet sich Flussers Kritik gegen eine Möglichkeit der unmittelbaren Abbildung der Welt und weist darauf hin, dass die Bilder nicht einfach nur Welt reproduzieren, sondern die Welt auf eine bestimmte Art und Weise indirekt bedeuten. Es gibt demnach keine der Welt entsprechende unschuldige Darstellung, sondern jedes Bild erscheint im Hinblick auf die Umstände, unter welchen es erzeugt wurde. Dieser Ansatz, dass ein technisches Bild nicht unmittelbar eine Szene darstellt, sondern jene Szene in Begriffen ausdrückt[201], ermöglicht ein klares Verständnis der visuellen Oberfläche digitaler photographischer Bilder. Diese Oberflächen sind per se im Zusammenhang mit der begrifflichen Struktur, die sie hervorbringt, zu begreifen. Flusser führt dazu ins Treffen, dass nicht nur die Kamera selbst technisch erzeugt wurde, sondern auch die Bedienung dieser begrifflicher Logik folgt. Das Einstellen der richtigen Blende im Verhältnis zum vorhanden Licht ist zum Beispiel eine physikalisch logische, also begriffliche[202]. Für unser Thema muss begrifflich jedoch noch weiter gefasst werden, da die digitalen photographischen Bilder nicht

[199] Die Frage in welcher Form die Photomontage auch in der Berichterstattung eine sinnvolle Funktion einnehmen kann, wird sich in den folgenden Jahren klären. Es ist festzuhalten, dass ihre Funktion jedoch wohl nicht in der Imitation einer traditionellen analogen Bildsprache liegt.

[200] vgl. Flusser V., *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, S. 88

[201] vgl. ebd. S. 164f

[202] Flusser V., *Kommunikologie*, Fischer, Frankfurt am Main, 1998, S. 182f

nur nach physikalischer Logik erzeugt werden, sondern auch nach der Logik des Digitalen – Programmierung, Automatisierungsfunktionen, Verlinkung der Bilder untereinander oder mit GPS Daten oder Texten, usw. – gestaltet werden.

Da eine digitale Bilddatei unterschiedliche Datensätze vereint, kann auch deren visuelle Oberfläche nicht als singuläres Bild, sondern muss als einem Palimpsest ähnliche Struktur, als Schichtung mehrerer Bildebenen übereinander, begriffen werden. Ein Beispiel dafür stellen die ursprünglichen rohen Bilddaten dar, die bei der Belichtung gespeichert wurden, aber in ihrer rohen Form nicht sichtbar sind. Die visuelle Oberfläche der Photographie entsteht erst am Computer mittels der passenden Software. Dieser Ablauf des Sichtbarmachens läuft teils automatisiert, teils unter Einflussnahme des Nutzenden (Belichtungskorrektur, Farbkorrektur, ...) ab. Die einzelnen Schritte dieses Prozesses, der das visuelle Ergebnis, die Photographie ausmacht, sind nicht unmittelbar erkennbar in dem Bild, das zur Veröffentlichung fixiert wurde. Erst das Wissen um die Intention und die Techniken, die hinter dem Erscheinen dieser Photographie stecken, ermöglichen das richtige Deuten jener Struktur, die als Bild erscheint und ermöglichen es z.B. abzuschätzen, wie die Lichtsituation im veröffentlichten Bild – was ist Aufnahme, was ist Postproduktion – entstanden ist.

Nicht nur bei seiner Bildwerdung muss das digitale photographische Bild in Bearbeitungsschritten gedacht werden. Dieses Konzept der Verdichtung mehrerer Ebenen in einer visuellen Oberfläche realisiert sich des Weiteren bei der digitalen Veröffentlichung. Neben den bereits erwähnten Metadaten, die der Photographie angefügt werden können, existiert auch die Möglichkeit das Bild mit einem Tag zu versehen. Gewisse Bereiche im Bild können so markiert werden und folgend auch z.B. mit Text, der beim Rollover mit der Mouse erscheint, oder einer anderen Aktion versehen werden. Auf der Plattform Facebook[203] ist es möglich die Gesichter der UserInnen in einem Bild mit ihrem Profil zu verknüpfen. Da es nicht nur möglich ist das tatsächliche Gesicht zu taggen, sondern jeglicher Gegenstand mit einem Nutzerprofil verknüpft werden kann, führt dies zum Phänomen, dass ein Bild mit Alltagsgegenständen zum Gruppenbild werden kann. Die Technik des Taggens zeigt in welcher Form sich digitale photographische Bilder über ihre visuelle Oberfläche hinaus ausdehnen. Dieses Phänomen der Auflösung des analogen Verhältnisses von Abbild und Motiv wird später in Kapitel 2.3 – *Photographie jenseits visueller Analogie* genauer erläutert.

Das spezifische Wesen der digitalen photographischen Bilder zeigt sich, wie wir sehen, beim prinzipiellen Umgang mit ihnen; beim Sichtbarmachen der rohen Daten und beim

[203] https://www.facebook.com/ am 17.02.2015

Veröffentlichen. Die Vorstellung vom fixierten singulären Bild muss schließlich durch ein Konzept der medialen Offenheit ersetzt werden, denn die digitalen photographischen Bilder erweisen sich als offen hin zu anderen Aufnahmen, anderen Bildern, Begriffen und Archiven. Sie müssen aus diesem Grund, wie gesagt, als veränderliche Struktur – als Ansammlung von Versionen, als Bildzusammenhang – theoretisiert werden. Wie sich im Folgenden zeigen wird, ergibt sich aus dieser Eigenschaft das Potential vom digitalen photographischen Bild als Handlungsraum.

Zusammenfassung und Ausblick

Wir haben uns bis jetzt mit dem Prinzip der Singularität photographischer Bilder beschäftigt und es hat sich gezeigt, dass für die adäquate Beschreibung digitaler Photographien das Konzept der Singularität durch jenes des Bildzusammenhangs ersetzt werden muss. Jener weist über das visuelle Phänomen Photographie hinaus und tritt nicht nur auf der Ebene der digitalen Speicherung in Kraft, sondern wirkt sich auch auf die Konzepte, die der Beweiskraft photographischer Bilder zugrunde liegen, aus. Diese wird nicht mehr nur über die Existenz eines singulären Bildes sondern im Bezug zur Bearbeitungsgeschichte, in unseren Beispielen auch zu anderen Versionen des photographischen Bildes, konstruiert. Folgend sollen also die Grenzen dieses Bildzusammenhangs in Bezug auf sein Umfeld, den Kontext in welchem die Photographie erscheint, untersucht werden.

1.2 Vom Bild zum Handlungsraum

Digitale photographische Bilder und ihr begrifflich strukturiertes Umfeld

In den folgenden Kapiteln wird das Verhältnis des digitalen photographischen Bildes zum Umfeld, zum Kontext in welchem es erscheint, skizziert werden. Es wurde bereits die Materialität digitaler photographischer Bilder analysiert und wir haben erkannt, dass jene in begrifflichen Strukturen gespeichert werden und in ihrer Beweiskraft auch auf diesen beruhen. Dennoch appelliert die visuelle Oberfläche als kontinuierliches Phänomen[204] bzw. als Oberflächeneffekt[205] in ihrer Wirkung an ein traditionelles Wahrnehmungsschema; nämlich die Kamera als stellvertretendes Auge an einem fernen Ort. Dieser Gegensatz führt dazu, dass digitale photographische Bilder als Hybride zu verstehen sind, die auf begrifflicher wie visueller Ebene konstruiert werden und über unterschiedlichen Kanäle informiert. Es handelt sich dabei also um eine begriffliche Struktur, die (auch) als Bild erscheint. Im vorigen Kapitel wurde skizziert inwiefern diese Struktur als offen zu verstehen ist[206]. Der Begriff Bildzusammenhang erschien uns passend dieses Hybrid zu bezeichnen. Folgend soll das Verhältnis zwischen dem potentiell offenen Bildzusammenhang und seinem Umfeld, seinem Kontext und eine mögliche Positionierung in medialen und politischen Diskursen untersucht werden .

Mediendemokratie

(Medien funktionieren nach andern Regeln wie die sinnliche Wahrnehmung)

Vilém Flusser beschreibt in seiner Analyse *Medienkultur*, die aktuelle Geschichtsschreibung (die Politisierung der Welt) als einen Prozess, der nach den Gesetzen der Technobilder funktioniert. Er setzt dieses Verständnis in Gegensatz zur Vorstellung von Geschichte als fortschreitenden lineareren Ablauf. Den Massenmedien kommt in diesem Fall eine mehr als nur vermittelnde Rolle zu: sie stellen eine Art zu Denken dar mit der auch unabhängig von Informationsflüssen und technischen Geräten die Welt begriffen werden kann[207]. Flusser prägt in diesem Zusammenhang den Begriff des Technobildes, das unsere aktuelle Weltwahrnehmung strukturiert und die vormals vorherrschende chronologische Logik des Schriftlichen infiltriert. Dabei kommt es auch zu einer Umkehr der Abbildungsfunktion. Die

[204] vgl. Barthes R., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, S. 13

[205] vgl. Kittler F., *Grammophon / Film / Typwriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, S. 7

[206] von variablen Farbprofilen bis hin zu der Kombination von Messdaten (z.B. GPS) und Bilddaten.

[207] Flusser V., *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, S. 99f

Bilder stellen nicht mehr unmittelbar die Welt dar, sondern sie werden aus Begriffen konstruiert, die ihrerseits die Welt darstellen[208]. Jener Ansatz ändert den Status der Bilder. „Die Welt ist für die Technobilder nicht Ziel sondern Rohmaterial.“[209]. An dem konkreten Beispiel des heterogenen Feldes Massenmedien, und an dieser Stelle sind damit auch die neuen Medien gemeint, bedeutet dies folgendes:

Die Ereignisse in der Welt dienen dem heterogenen Feld der Medienproduzenten als potentielles Material. Der Zweck der Berichterstattung ist neben kommerziellen Interessen, das Publikum zu informieren. Die Verbreitung der Information jedoch fordert Zugeständnisse. Das Material muss im Hinblick auf Kanäle und Publikum selektiert und aufbereitet werden. Diese Prozesse der Selektion und Dramatisierung strukturieren die mediale Wahrnehmung der Welt. Jedoch geht diese Dramatisierung über das Darstellerische hinaus und wirkt auch auf die Welt zurück. In Bezug auf politisches Handeln bedeutet dies, dass diese im Wissen um ihre (vielfältige) mediale Darstellung gesetzt werden. Jegliche Handlung hat ihr Pendant in ihrem medialen Abbild und wird auch im Zusammenhang mit diesem geplant. Den Pressestellen der Regierungen wie den Informationsnetzwerken aller im weitesten Sinne politisch agierenden Institutionen, wie z.B. eben der freien kritischen Presse, kommt dabei die zentrale Funktion der Übersetzung einer politischen Agenda in eine vermittelbare Darstellung zu. Photographische Bilder finden in diesen Darstellungen als Beweise (z.B. eines Missstandes), oft zur Illustration oder als Metapher (ein kriegsmüder Soldat[210]) ihre Anwendung. Sie werden meistens in Abhängigkeit zum Fokus des Interesses im aktuellen Diskurs selektiert. Nur in Einzelfällen, zumindest bis jetzt, sind die Bilder selbst Auslöser für eine mediale Aufarbeitung[211]. Die photographischen Bilder der Berichterstattung sind also in ihrem Funktionszusammenhang zu verstehen. Sie sind nicht direkte Abbilder der Welt, sondern sie wurden selektiert um eine Aussage zu treffen. Diese Selektion und die Prozesse, die dieser vorausgehen, spielen für die Bildbedeutung eine entscheidende Rolle. Pressephotographien sind meist vom Kontext in dem sie erscheinen motiviert und entsprechend zu deuten. Dieses neuartige Verhältnis, das zwischen Handlung und ihrer Darstellung herrscht, gilt auch umgekehrt. Jegliche politische Handlung wird nicht nur in Bezug zu ihrer politischen sondern auch zu ihrer Bildwirkung geplant, ausgeführt und letztendlich auch beurteilt.

---

[208] vgl. Flusser V., *Kommunikologie*, Fischer, Frankfurt am Main, 1998, S. 164f

[209] Flusser V., *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, S. 100

[210] Von welchem wir im nächsten Subkapitel mehr erfahren.

[211] Die Photographien von Abu Ghraib, die amerikanische Soldaten beim Foltern irakischer Gefangener zeigen, wären ein Beispiel für Bilder die selbst zu einem Ereigniss wurden das schließlich in den medialen Kontext eingespeist wurde.

Wichtig scheint darauf hinzuweisen, dass dies nicht bedeutet, dass es unmöglich ist die Welt medial wirklich zu erfassen. Die mediale Darstellung der Welt ist als „eigene, mediale Wirklichkeit“ zu verstehen[212], die offen für die Teilnahme der Bürger und Bürgerinnen steht. Denn die medialen Darstellungen der Welt bilden in digitalen, dialogischen Umgebungen mediale Handlungsräume aus, wie in den folgenden Subkapitel *Politische, sprechende Bilder* und *Das digitale photographische Bild als Handlungsraum* genauer erläutert werden wird. In Bezug auf das Verhältnis zwischen digitalem photographischen Bild und der Welt, das es abbildet, folgt aus dieser Argumentation, dass die photographische Erfahrung von Welt innerhalb des Diskurses der Berichterstattung nach anderen Gesetzen funktioniert als die unmittelbare sinnliche Erfahrung durch das Auge. Die Kenntnis dieser Gesetze aber ermöglicht es diese Bilder zu verstehen, in Relation zur Welt zu setzten und entsprechend physisch und / oder innerhalb der digitalen Umgebung zu reagieren.

Zwischen Dokument und Kunstwerk

(Inszenatorische Rahmenbedingungen der Medienwirklichkeit)

Laut Flusser scheint es nicht mehr sinnvoll prinzipiell zwischen dokumentarischen oder fiktiven Ansätzen bei Film und Fernsehen zu unterscheiden, da sie beide an derselben medialen *Oberfläche* sichtbar werden, „nämlich auf jener, auf welcher Szenen zu Ereignissen, also Geschichten komponiert werden.“[213]. Gemeint ist damit, dass auch dokumentarische Filme inszeniert werden müssen im Hinblick auf eine spannende Erzählung. Dabei werden dieselben dramatischen Muster verwendet wie für fiktionale Filme. Flusser betont in seiner Argumentation die strukturelle Ähnlichkeit aller medialen Realitätskonstruktionen und deren gemeinsame Differenz zur unmittelbaren, sinnlichen Erfahrung von Welt. Die beiden Begriffe „dokumentarisch“ und „fiktiv“ bezeichnen also nicht das prinzipielle Verhältnis der medialen Darstellung zur Welt – wie real die Bilder sind – sondern nur eine spezifische Art der Inszenierung. Die beiden Begriffe geben Auskunft wie die Bilder gelesen werden müssen[214], verhüllen jedoch den Umstand, dass dokumentarische Filme keine Wirklichkeit repräsentieren, sondern eine nach medialen Konventionen gebaute Erzählung von der Wirklichkeit, die sich an der Realität bemisst. Unter diesem Vorzeichen soll folgend die visuelle Oberfläche der digitalen Photographie analysiert werden. Dabei wird

[212] vgl. Weibel P., *Medien als Maske: Videokratie*, in Von der Bürokratie zur Telekratie, HG. Weibel P., Merve, Berlin, 1990, S. 133

[213] Flusser V., *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, S. 100

[214] Nicht nur die Tagesberichterstattung, sondern auch gute Fiktionen beruhen auf tatsächlichen Erlebnissen und / oder präziser Recherche. Fiktionen vermitteln ebenso Wissen, das jedoch losgelöst von einem spezifischen Ereignis oder einer konkreten Person.

auch sichtbar, dass faktische Information und affektive Wirkung digitaler photographischer Bilder kaum zu trennen sind[215].

Auf welche Weise ein Bild inszeniert wurde, ob es nach den Mustern dokumentarischer oder fiktiver Inszenierung entstanden ist, kann rein visuell nicht bestimmt werden. Eine Photographie, die einen Soldaten zeigt, kann ebenso gut einen Schauspieler wie einen tatsächlichen Soldaten zeigen ohne dass der Unterschied in der Photographie selbst feststellbar wäre[216]. Der Kontext innerhalb dessen das Bild erscheint und / oder spezifisches Vorwissen macht nun eine graduelle – wenn auch nicht prinzipielle – Unterscheidung zwischen dokumentarischen und fiktiven Photographien möglich. Die an sich nicht präzis bestimmte, visuelle Oberfläche des Bildes (z.B. die Darstellungen eines Soldaten) verbindet sich erst über den Kontext zu einer Bedeutungseinheit innerhalb eines Diskurses, wo sie mit konkreten Ereignissen oder Personen verbunden werden kann. Die Photographie ohne weitere Information stellt einen Soldaten dar, der einer bestimmten Handlung nachgeht. Es ist für den Betrachter möglich diese Handlung als gerecht oder ungerecht zu empfinden, da der Mensch in der Lage ist sich die Situation vorzustellen. Das Bild wirkt also affektiv unabhängig von seiner Bedeutung. In Bezug auf eine mögliche politische Reaktion gewinnt dieses Bild jedoch erst Bedeutung, wenn der Kontext der Bildentstehung begriffen werden kann. Wenn dieses Bild z.B. im Zusammenhang mit dem Bericht über Kampfhandlungen veröffentlich wird, kommt ihm potentiell ein spezieller Informationswert im Bezug zu diesem Ereignis zu. Jedes photographische Bild, ob dokumentarisch oder fiktiv, wirkt, wenn es entsprechend inszeniert ist, auf einer affektiven Ebene, wie auch auf einer metaphorischen[217]. Diese Wirkung ist jedoch unabhängig vom Wirklichkeitsbezug der Photographie. Wenn wir z.B. einen Soldaten in einem Filmstill aus einem fiktionalen Spielfilm dargestellt sehen, kann dieses Bild ebenso als Metapher auf die Brutalität eines Krieges gelesen werden, ein Informationswert in Bezug auf ein aktuelles Geschehen wird jenem Bild jedoch nicht zugesprochen werden. Wie verhält es sich jedoch mit Spielfilmen, die mit dem Label „auf wahren Tatsachen beruhend“ vermarktet werden? Vermitteln diese Filme nicht auch vermeintlich Tatsachen über ein Ereignis, auch wenn wir wissen, dass diese Tatsachen von einem Schauspieler dargestellt werden? Flusser argumentiert, dass jegliche Produkte von Massenmedien (Nachrichten und Spielfilme) einer Inszenierung bedürfen und insofern als „konstruiert“ zu bezeichnen sind. Die Unterscheidung zwischen fiktional oder dokumentarisch ist als keine prinzipielle (*wahr* / *erfunden*), sondern bezieht sich nur auf

[215] Diese spezielle bildliche Eigenschaft wird schließlich in Abschnitt 3 weiter thematisiert.

[216] Gesetzt den Falle, die Darstellung ist gut gemacht und wir kennen die Person im Bild nicht.

[217] z.B. für die Brutalität des Krieges im Allgemeinen oder als Symbol für die Erschöpfung der Truppen.

unterschiedliche Arten von medialer Wirklichkeitskonstruktion[218]. Beide Inszenierungsformen zielen darauf ab eine Geschichte zu erzählen, die dokumentarische jedoch aus Elementen, welche auch jenseits dieser Geschichte, bereits vor und unabhängig von dieser Geschichte, in der Welt zu finden sind.

Für diese Arbeit scheinen vor allem zwei Aspekte relevant: erstens, dass auch die objektivste Pressefotografie über ihren Informationsgehalt hinaus auf metaphorischer und subjektiv affektiver Ebene wirkt und dadurch nicht mehr nur als Dokumentation sondern auch als gemacht, als Kunstwerk verstanden werden muss. Zweitens, dass die bloße Photographie bar von Kontext zwar etwas zeigt (den Soldaten) aber eine potentielle politische Bedeutung dieses Bildes im Verborgenen bleibt. Im Folgenden wird der Zusammenhang zwischen politischen, schriftlich geprägten Kontexten, und Bildern, vor allem den photographischen, genauer betrachtet werden um danach die Implikationen dieses ambivalenten Status der Photographie zwischen Dokument und Kunstwerk in Bezug zu den Betrachtenden – Abschnitt 2 – zu setzen.

Politische, sprechende Bilder

> „Nur im Hinblick auf ... wird Etwas zur Spur, zum Befund, wird es ›sprechend‹, weil es Abwesendes aber Erfragtes bezeugt. Ein unscheinbares Detail tritt in den Horizont, zum Beispiel der Strafverfolgung, der Wegsuche oder der Forschung und wird ›vielsagend‹."[219]

Folgend soll es um die Ausdrucksform der „freien politischen Rede"[220] gehen und damit verbunden soll die Frage untersucht werden, ob und in welcher Form digitale photographische Bilder als freies, politisches Ausdrucksmittel fungieren können. Dabei ist zentral, inwiefern Bilder überhaupt in einen großteils sprachlich strukturierten Diskurs des Politischen eingliederbar sind. Pierre Bourdieu stellt in seinem Vortrag über das Fernsehen die Einschränkungen der Redefreiheit durch die Produktionsbedingungen fest. Er führt aus, dass die freie politische Rede im Fernsehen meist durch Themenvorgaben, Zeitbeschränkungen oder Moderatoren radikal eingeschränkt wird[221]. Tatsächlich ist gerade im Fernsehen diese Form der politischen Äußerung nur bedingt möglich. Einerseits hat nur

[218] Flusser V., *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, S. 100

[219] Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 16

[220] vgl. Bourdieu P., *Über das Fernsehen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998

[221] vgl. ebd. S. 1

eine sehr kleine Gruppe Zugang zu diesem Instrument Fernsehen, anderseits existieren bis auf die wenigen Direktübertragungen aus dem Parlament (zumindest hier in Österreich) keine Formate, die diese Ausdrucksform vorsehen. Diese freie politische, öffentliche Rede findet in der Tat kaum im Fernsehen statt auch in den anderen Massenmedien [222], seien es Printmedien oder das Internet, existiert diese Ausdrucksform kaum. Die Inhalte von Reden werden mediengerecht zusammengekürzt und nach bestimmten redaktionellen Vorgaben thematisiert. Wenn wir Bourdieu folgen schließt die systematisierte und mediengerecht selektierte Berichterstattung die Möglichkeit zur freien politischen Rede eines Individuums aus. An dieser Stelle ergeben sich im Hinblick auf unser Thema zwei Fragen, erstens gilt die von Bourdieu den Massenmedien gegenüber geäußerte Einschränkung in Bezug auf das Politische auch für die digitalen Umgebungen wie Soziale Medien und Medienplattformen, und zweites sind photographische Stand-Bilder überhaupt in den politischen Diskurs eingliederbar oder nur für die Berichterstattung relevant?

Um diese Fragen zu beantworten soll hier ein wenig weiter ausgeholt werden, um vorerst die Fixierung auf das Sprachliche, auf die logische Argumentation des politischen Diskurses zu schildern. Die Rede, also der Text, stellt in gesprochener oder geschriebener Form das Hauptmedium des politischen Diskurses dar. Nicht nur handelt es sich bei der freien Rede um das zentrale Instrument in der parlamentarischen Diskussion[223], sondern auch Gesetze werden in schriftlicher Form als Text gespeichert. Diese Vorherrschaft der Schriftsprache wirkte sich früh auf die mediale Berichterstattung aus. In den Anfängen der Pressefotografie bediente sich nur die so genannte Regenbogenpresse der Bilder, seriöse Zeitungen mieden diese, da sie als unseriös galten[224]. Zeitungen, die sich als ernstzunehmende, politische Berichterstatter begriffen, verzichteten bis in die siebziger Jahre auf die Verwendung von Bildmaterial[225]. Durch den Triumphzug des Fernsehens und inzwischen des Internets, scheint dieses vormals nicht seriöse Medium, das photographische Bild, plötzlich einen höheren Stellenwert zu erhalten. Dieser wird noch dadurch verstärkt, dass die Bilder in der Wissenschaft inzwischen zu einem nicht mehr wegzudenkenden Instrument avancierten[226]. Diese Entwicklung führt zu philosophischen Strömungen wie dem *Iconic Turn*[227], der eine mögliche Vorherrschaft der Bilder über den Text meint. Nun stellt sich jedoch die Frage

---

[222] vgl. Luhmann Medien ohne dialogische Qualität wie Zeitungen, Fernsehen, Radio, ...
Luhmann N., Kapitel: Nachrichten und Berichte, *Die Realität der Massenmedien*,
Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009

[223] Volksansprachen, Neujahrsreden, ... basieren ebenso auf der schriftsprachlichen Form

[224] Holzer A., *Geschichte der Pressefotografie*, Universität Wien, Vorlesung, Wien, 06.03.2008

[225] Z.B. die französische Le Monde

[226] Technologien wie bildgebende Verfahren in der Medizin oder auch die relativ junge Disziplin der künstlerischen Forschung verändern den Stellenwert des Bildesin Bezug auf Erkenntnis.

[227] Weibel P., *Ortlosigkeit und Bilderfülle*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S. 225

inwiefern und ob photographische Bilder als politische Aussagen fungieren können. Susan Sontag spricht in ihrem Essay *Über Fotografie* zumindest den analogen photographischen Bildern mit folgender Begründung die Fähigkeit dazu ab:

> „Die »Realität« der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen. Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend geschildert wird, kann von uns verstanden werden.“[228]

Susan Sontag argumentiert weiter, dass die Photographie, "obzwar sie das Gewissen anzustacheln vermag, letztlich doch nie ethische oder politische Erkenntnis sein kann"[229]. Nun verhält es sich jedoch so, dass zum Beispiel die Photographien von Abu Ghraib, die amerikanische Soldaten bei Folterungen an Häftlingen zeigen, nach ihrer Veröffentlichung auch rechtliche Konsequenzen zeitigten[230]. _ABBILDUNG 16, S. 173_ Diese Photographie, auf welcher eine Person in Armeekleidung in einem Gefängnis einen nackten, am Boden liegenden Mann an einer Hundeleine hält, vermittelt eine spezifische Erkenntnis, wenn sie auch nicht in der Lage ist, die Situationsebene zu erklären oder die Abläufe, die „Funktionen“ wie sie Sontag nennt, zu zeigen. Diese Photographie lässt eine Begründung, den Beginn und den Ausgang dieser Handlung im dunklen. Was dieses Bild aber dennoch zeigt, ist ein hierarchisches Verhältnis zwischen zwei Personen. Was dieses Bild nicht zeigt, ist ob es sich um Kunst handelt oder ob hier Realität dargestellt wird. Wir können auch nicht unterscheiden, ob es sich bei der dargestellten Szene um ein reales sexuelles Spiel in ungewöhnlicher Umgebung handelt, das auf dem Konsens beider Personen beruht, oder um eine brutale Demütigung eines Gefangenen durch seine Aufseherin. Diese Vergleiche mögen an den Haaren herbeigezogen wirken, aber letztendlich kann ohne weitere Information, ohne Kenntnis der Identität von Tätern, Opfern und Ort keine politisch relevante Aussage über diese Photographie getroffen werden.

Erst in der Berichterstattung über diese Vorfälle, die den Photographien folgte, wurden die Zusammenhänge dargelegt und die handelnden Personen identifiziert und schließlich vor Gericht gestellt. D.h. die klare und öffentliche Identifikation der Personen auf den Bildern als amerikanische Soldaten die irakische Häftlinge foltern, die Bezeichnung des Ortes, an welchem dies geschehen ist, und die Darlegung der weiteren Umstände, unter welchen diese Folterungen passiert sind, erheben diese Photographien in den Status eines Dokuments, das in den politischen und geschichtlichen Diskurs eingebunden werden kann.

---

[228] Sontag S., *Über Fotografie: Essays*, Fischer, Frankfurt am Main,1980, S. 29

[229] Sontag,1980, S. 29

[230] Die Gerichtsverfahren trafen letztendlich vor allem die sichtbaren Personen, da eine offizielle Billigung oder Beauftragung der Folterungen durch Vorgesetzte nicht bewiesen werden konnte.

Die auf der Photographie dargestellte Szene wird an nachprüfbare Fakten geknüpft und in die Darstellung eines kausallogischen, chronologischen Ablaufs eingebunden. Es scheint klar zu sein, dass eine einzelne analoge Photographie eine so weitreichende Darstellung eines Ablaufs nicht zu erzeugen vermag. Susan Sontag formuliert diesen Aspekt wie folgt: nämlich, dass die analoge Photographie niemals über das Sichtbare hinaus Wirkung entfaltet [231]. Diese Einschränkung findet sich jedoch nicht mehr bei der digitalen Photographie. Digitale photographische Bilder sind in der Lage, Chronologie herzustellen, da diese Bilder nicht nur als singuläre visuelle Oberflächen existieren, sondern eine Ansammlung von unterschiedlichen Daten wie Titel, Schlagworte, Geodaten, zeitliche Informationen, Namen, Tags oder Verlinkungen zu beinhalten in der Lage sind. Darüber verbinden sich die digitalen photographischen Bilder, wie bereits früher in dieser Arbeit festgestellt, mit Beschreibungen und oder anderen Bildern desselben Ereignisses. Diese neue Form der Photographie scheint also bereits als kontextuell vernetztes, visuelles Phänomen zu funktionieren und besitzt insofern auch politisches Potential und die Fähigkeit ethische Erkenntnis zu vermitteln[232]. Auch der von der Presse bis jetzt verschmähten Photomontage könnte genau im Hinblick auf das Erzeugen einer erklärenden Chronologie noch eine tragende Rolle in der politischen Berichterstattung bevorstehen. Denn diese Technik ermöglicht es über einen singulären Zeitpunkt hinaus und unabhängig von den medialen Grenzen zwischen Text und Bild Zusammenhänge zu erstellen. Es ist davon auszugehen, dass sich in nicht all zu langer Zeit eine geeignete Bildsprache für diesen Zweck entwickeln wird[233].

Wie sich gezeigt hat, existieren offensichtlich in digitalen Umgebungen Überschneidungen zwischen Text, Bild und anderen Daten. Die hybride Form der digitalen photographischen Bilder ermöglicht deren Positionierung im traditionell schriftlich geprägten Diskurs der Politik. Dies gilt auch für die Photomontage, deren Künstlichkeit, deren begriffliche Strukturen dem Text ähnlicher ist als dem Auge, und die somit nicht im Gegensatz zu einem dokumentarischen Ansatz steht, sondern sich ganz im Gegenteil mit dem politischen Diskurs verschränken lässt. Wenn sie dazu verwendet wird einen Zusammenhang zu erklären und nicht um zu dramatisieren wird sie als Genre auch für die Pressephotographie von großer Bedeutung sein. Mittels Photomontage können nicht nur die Abläufe in der Zeit, die Funktionen von denen Sontag spricht, erklärt werden, sondern auch quantitative

---

[231] Sontag S., *Über Fotografie: Essays*, Fischer, Frankfurt am Main,1980, S. 94

[232] Dafür wird in Zukunft die Frage nach dem passenden Bildformat relevant. Im Moment werden die meisten Bilder noch in Standards (z.B. JPEG) verbreitet, die den wahren Qualitäten des digitalen Bildes noch nicht gerecht werden.

[233] Wir schließen uns an dieser Stelle auch Florian Rötzer an, der fordert, dass neue Möglichkeiten der Interpretation gefunden werden müssen um festzustellen ob eine Photographie visuell wahr ist.
Rötzer F., *Fotografie nach der Fotografie*, Hg. Von Amelunxen, Verlag der Kunst Dresden, 1995, S. 22

Verhältnisse oder Daten zu Aufnahmeort mit den photographischen Bildern verbunden und verschmolzen werden. Es spricht also genau die formale Offenheit der digitalen photographischen Bilder wie auch die Möglichkeiten zur freien Gestaltung ihrer visuellen Oberfläche für ihr politisches Potential.

Das geometrisierte photographische Bild

Die mediale Flexibilität des Bildlichen in digitalen Medien stellt auch die Grundlage für die Ordnung der digitalen Bilder nach visuellen Kategorien dar, die Grundlage also für ein visuell organisiertes Archiv. Dies ist insofern relevant, da Archive aller Art bis jetzt nach Begriffen, Schlagworten und Kennzahlen aufgebaut wurden. Alle analogen Bildarchive werden entweder nach Jahreszahlen, den Namen der Autoren, der Benennung des Genres, usw. sortiert[234]. Durch die Übersetzung der photographischen Bilder in mathematische Formeln und der zentralen Speicherung dieser Geometriedaten ist es möglich, ohne Schlagworte und Kennziffern die Bilder nach visueller Analogie zu sortieren. Die Nutzenden können als Input für eine Suchanfrage nun Bilder verwenden. D.h. Bilder können in Bezug auf Recherche wie Text behandelt werden[235]. Diese Möglichkeit des algorithmisch gestützten Zugriffs auf Bilder ermöglicht individuelle Informationsfreiheit, da jegliches photographische Bild aus dem täglichen Strom der Berichterstattung in Bezug zur möglichen Existenz von unterschiedlichen Versionen überprüft werden kann. Wie aber meist der Fall, erleichtert diese Technologie auch automatisierte Kontrollmechanismen. Bei Kontrollen an Grenzübergängen z.B. werden Passbilder gescannt, in ein System eingespeist und dort mit bereits gespeicherten Portraits verglichen. Jede einzelne Passbildphotographie wird durch einen Algorithmus in eine Begriffskette, in geometrische Daten, übersetzt und kann so durch Maschinen, die kausallogisch strukturiert sind, also z.B. Computer, verarbeitet werden. Daraus ergeben sich nicht nur neue Möglichkeiten der Überwachung der Zivilbevölkerung, sondern auch einer digitalen Öffentlichkeit. Wenn also eine Regierung beschließt zum Beispiel eine bestimmte Form von Bildern, wie in Großbritannien aktuell pornographische[236] zu verbieten, wird es durch diese Technologie möglich, dieses Gesetz auch weitreichend zu exekutieren, da sich jeglicher Datenverkehr, so er nicht verschlüsselt ist, überwachen lässt. Die Bilder selbst

[234] Das Architekturphotographiearchiv des österreichischen Bundesdenkmalamts in der Wiener Hofburg ist z.B. nach Bundesländern, alphabethisch nach Straßennamen, chronologisch nach Aufnahmedatum sortiert. Das Photoarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek ist nach einer klassisch bibliothekarischen Verschlagwortung mit Signaturen aufgebaut www.onb.at.

[235] Ein Beispiel dafür ist die Bildsuche des Google-Konzerns.

https://www.google.at/imghp?hl=de&tab=wi&ei=LJXXVMG8JMGhyAPB1IC4Bw&ved=0CAQQqi4oAg

[236] Beck R., *Beide Hände auf die Tastatur,* sueddeutsche, 02.08.2013. http://www.sueddeutsche.de/kultur/pornografieverbot-im-internet-beide-haende-auf-die-tastatur-1.1735686 am 21.02.2015

können also automatisiert überwacht und gegebenenfalls zensiert werden. Diese Möglichkeiten zur Überwachung und damit im Zusammenhang die Frage, wie weit das WWW als freie Öffentlichkeit zu betrachten ist, wird wohl in den nächsten Jahren Regierungen und NGOs beschäftigen. Für unsere Arbeit ist jedoch vor allem die Technologie des visuell kategorisierbaren Archivs relevant. Das ursprünglich über Hypertext strukturierte WWW wird nun auch zum Hyperbildnetzwerk in dem Bilder nach Analogien geordnet werden. Nur der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass diese Bildbeschreibung mittels geometrischer Daten nicht selbst als Teil des Bildes zu werten ist – außer sie wird in Form von Metadaten an die Bilddatei angefügt. Die Technik des Taggens von Bildern in digitalen Umgebungen welche wir bereits im Kapitel *Die visuelle Oberfläche als Palimpsest* eingeführt haben, ist der Kategorisierung nach mathematischen Beschreibungen ähnlich. Auch hier werden Bildteile einer Photographie spezifisch bezeichnet und die visuelle Oberfläche von außen her begrifflich strukturiert und auf diese Weise verortet. Der zentrale Unterschied ist, dass nicht mathematische Prozesse die Grundlage für diese Verortung bilden, sondern von Nutzenden als Metadaten angefügte Bezeichnungen der Bildelemente.

Die visuelle Oberfläche als Text – Von der Photographie als Begriff (Zahl, Wort und Symbol)

In den vorangehenden Kapiteln wurde von der Öffnung des digitalen photographischen Bildes zum Diskurs der kausalen Logik gesprochen. Dabei wurde als gegeben angenommen, dass die visuelle Oberfläche etwas objektiv repräsentieren kann, in unserem Beispiel oben Opfer und Täter. Grundlage dafür ist, wie bereits erörtert, dass das photographische Bild mit weiteren Bildern oder zusätzlichen Informationen über Ort, Situation, Identitäten der Protagonisten des dargestellten Ereignisses verbunden wird. Hier soll jetzt die visuelle Oberfläche der digitalen photographischen Bilder selbst genauer analysiert werden. Wie objektiv kann eine Photographie sein, wenn für sie wie für Bilder im Allgemeinen gilt, dass sie grundsätzlich nur eine „Ansicht“[237] eines Sachverhalts zeigen kann. Die Frage, die sich hier stellt ist, wie eine visuelle Oberfläche beschaffen sein muss, die objektive, quantifizierbare Erkenntnis ermöglicht. Das Potential diskrete (quantifizierte) Informationseinheiten zu speichern, stellt eine Eigenschaft dar, die an sich dem Bildlichen nicht gegeben ist[238]. Aus diesem Grund soll hier erörtert werden, unter welchen Bedingungen die Photographie selbst als textueller Zusammenhang diskreter Elemente, als Darstellung eines Kausalzusammenhangs, zu betrachten ist.

[237] Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 31 und S. 38

[238] Hier liegt die Unterscheidung zwischen Bild und Diagramm.

Das photographische Bild als Messung

In speziellen Situationen wird der photographische Apparat als Messinstrument eingesetzt. Dies passiert z.B. beim aktuellen Erstellen von Passbildern, der Tatortphotographie, der Medizin[239] oder der Kunst[240]. In diesen Fällen wird die Bildfläche in Bezug auf eine bestimmte Vorannahme, vergleichbar dem Aufbau eines wissenschaftlichen Experiments, gestaltet. Bei der Passbildphotographie beruht diese Vorannahme auf biometrischen Vermessungstechniken. Bei der Tatortphotographie zielt diese einerseits auf das Festhalten von Anwesenheit und Abwesenheit bestimmter Elemente – Spuren, Tatwaffe, Opfer, … – andererseits auf das Fixieren der Lage dieser Elemente zueinander ab. In Bezug zu diesen Vorannahmen, welche eine bestimmte Bildgestaltung erzeugen, wird das photographische Bild objektivierbar, es ist vor allem Messergebnis und nachrangig Bild. Diese Verbindung des Bildbegriffs mit dem der Messung führt zur folgender Ambivalenz: die photographische Aufnahme stellt einerseits eine Messung dar, die jenes Licht aufzeichnet, das von den Objekten vor der Linse reflektiert wird; die Positionierung der Kamera sowie der Umgang mit Licht sind dabei standardisiert, sodass jede weitere Messung, also jede weitere Photographie, zu einem vergleichbaren Messergebnis kommt. Andererseits erscheinen diese Photographien als Bild, das jenen Bildern ähnelt, die unser Auge wahrnimmt. Die Nähe der photographischen Bilder zur menschlichen Wahrnehmung führt dazu, dass die Bilder als subjektiver, nämlich eigener Blick, gewertet und dementsprechend empfunden und interpretiert werden. Diese subjektive Interpretation beruht auf den eigenen Erfahrungen, spezifischem Vorwissen, und eigenen Sensibilitäten, welche zu unterschiedlichen emotionalen Reaktionen bei unterschiedlichen Betrachtenden führen können[241]. Die durch eine Photographie erzeugte, emotionale Reaktion ist jedoch nicht verallgemeinerbar, heißt nicht objektivierbar. In welchem Verhältnis steht nun z.B. bei der Pressphotographie dieses Verhältnis zwischen affektiver Wirkung und objektivem Messergebnis? Da Kameras nach optischen Gesetzen funktionieren, bietet jegliche Aufnahme potentiell Messdaten in visueller Form. Ein Beispiel für die Verwendung der Kamera als Messinstrument stellt, wie erwähnt, die aktuelle Passbildproduktion dar. Diese Photographien werden nach streng genormten Vorrausetzungen aufgenommen, damit sie von Maschinen gelesen werden können, die auf das Erkennen von zweidimensionalen Mustern programmiert werden. Die visuelle

[239] Eingeschränkt könnte man auch Satelliten-, und Aerial-Photographie zu dieser Kategorie zählen. Auch sie operiert mit ähnlicher Bildgestaltung. Aktuelle digitale Kartendienste passen die Bilder jedoch den digitalen Landkarten an, welche auf nicht-photographischen Messungen basieren. Die militärische Luftaufklärungsphotographie jedoch ist ein klassisches Beispiel der Verwendung der Photographie als Messung.

[240] Die Bechers, oder ihr Schüler Thomas Ruff operieren mit dem Prinzip der Vorannahme, dem vor der Aufnahme erstellten Konzept das den Bildproduktionsprozess anleitet.

[241] ABBILDUNG 18, S. 177 Eine beinahe romantische Naturphotographie – bis auf die beiden rätselhaften Militärhubschrauber klein im Bild – wird z.B. nur durch das Wissen um den Namen der Insel – *Utoya* – zum Gedenkbild für das Massaker des Massenmörders Andres Breivik. Zur Subjektivität der photographischen Wirkung folgen in Abschnitt 2.1 – *Erkenntnis durch Bilder* weitere theoretische Überlegungen.

Oberfläche der Aufnahme speichert also in diesem Fall präzise geometrische Messergebnisse (Augenabstand usw.) über ihren Gegenstand (die Gesichter) und bietet gleichzeitig eine visuelle Ansicht der entsprechenden Person. Diese photographischen Bilder zeigen also eine Oberfläche, die einerseits Messergebnisse repräsentiert und auch eine emotionale Anteilnahme ermöglicht. Der Mythos der prinzipiellen Objektivität von Photographie liegt genau in dieser Doppelstruktur. Die potentielle darstellerische Präzision der Photographie, die ihrer technischen Grundlage geschuldet ist, wird dem Phänomen des photographischen Bildes per se zugeschrieben. In Bezug auf die Pressephotographie scheint jedoch gerade der Aspekt der Messung keine maßgebliche Rolle zu spielen, da komplexe Vordergrund-Hintergrund Kompositionen oder der Einsatz von Tiefenunschärfe eine präzise, geometrische Rekonstruktion erschweren bzw. unmöglich machen. Die Bildgestaltung, die in der Pressephotographie zum Einsatz kommt, zielt nicht auf standardisierte Messergebnisse ab, – sie orientiert sich, wie wir später genauer erläutern werden [242], eher an der Kunstgeschichte als der Wissenschaft – sondern auf ein dramatisiertes Nachempfinden durch ein Publikum.

> „Reportagefotografie hat es sich zur Aufgabe gemacht, in einer komplexen Gesellschaft die Welt medial zu vermitteln. Ihre Hauptthemen liegen in der ´Condition Humaine´, die in entscheidenden Augenblicken festgehalten wird. Dabei ist eine nur faktenorientierte Fotografie nicht das Ziel, vielmehr soll die Atmosphäre eines Ereignisses transportiert werden.“[243]

Kurz erwähnt sei noch ein genrespezifisches Detail, nämlich, dass sich im Gegensatz zur Reportagephotographie, die Nachrichtenphotographie dem Gegenstand gegenüber zur absoluten Sachlichkeit verpflichtet. Diese wird unter anderem redaktionell, also im Nachhinein, durch Zuhilfenahme mehrerer Augenzeugen oder anderer Bilder vom selben Ereignis ein weiteres Mal auf ihre „Richtigkeit“ überprüft[244]. Dennoch unterscheidet sich auch das sachlichste Beispiel aus diesem Genre von präzisen Messergebnissen. Das Bild einer Nachrichtenphotographie wird ebenso nach dramatischen, kunsthistorischen Kriterien gestaltet und bedient sich keiner auf Wiederholbarkeit bedachten Standardisierung wie z.B. die Passbildphotographie[245]. Auch die nüchterne Nachrichtenphotographie stellt eine Ansicht eines Sachverhalts und kein bloßes Faktum dar. Sie zielt immer auch auf den Betrachter und

---

[242] Abschnitt 2.3 – *Ästhetik und Politik und digitale Photographie*

[243] Back A., *Die Frage der Glaubwürdigkeit in der Reportagefotografie im digitalen Zeitalter*, Dissertation, Hochschule der Künste, Berlin, 1996, S.43

[244] vgl. Haller M., *Die Reportage. Ein Handbuch für Journalisten*, UVK-Medien, Konstanz, 1987, S. 90

[245] Da die Ereignisse welche in der Pressphotographie festgehalten werden in keiner Weise vorhersehbar sind, ist eine Standardisierung, die auf Vorannahme und Vorbereitung beruht, auch nicht möglich.

nicht auf die bloße Objektivität. Hier zeigt sich zum ersten Mal der ambivalente Status der Pressephotographie zwischen politischer Artikulation, als Handlungsraum und als Ansicht, als individuell geprägtem, dem imaginären verhafteten Reflexionsraum.

Das digitale photographische Bild als Handlungsraum

Bevor nun die imaginäre Qualität der dokumentarischen Bilder genauer analysiert wird, sollen hier noch die Erkenntnisse dieses Abschnitts zusammengefasst werden. Die digitalen photographischen Bilder eröffnen also auch einen potentiell politischen Handlungsraum. So wie bis jetzt die Sprache als hauptsächliches, dialogisches Instrument der politischen Debatte verwendet wurde, werden auch die digitalen photographischen Bilder, neben ihrer dokumentarischen Funktion und ihrer imaginären Qualität, Orte des individuellen politischen Ausdrucks. Sie werden zum potentiellen Medium politischer Argumentation. Sie stellen einen Apparat dar, der prinzipiell zur Schrift und zur Mathematik hin offen ist. Im Gegensatz zu ihren analogen Pendants,[246] gliedern sie sich also auf wesentlich andere Art in die vorherrschenden Darstellungen und Beschreibungen der Wirklichkeit in ihrer kausallogischen Prägung ein. Die Grundlage dafür ist ihre digitale Materialität welche folgende Eigenschaften ermöglicht: das Wesen der digitalen photographischen Bilder ist dynamisch, diese werden immer wieder neu fixiert. Sie sind deshalb weniger als Bildobjekt, denn als sozial geprägter Zustand zu begreifen, dessen Originalitätsfaktor an einer Historizität haftet, an welcher alle Nutzenden teilnehmen können. Diese programmierbare Materialität, welche digitale photographische Bilder speichert, führt dazu, dass diese nicht nur nach photographischen, sondern auch nach begrifflichen Regeln gestaltet werden. Sie überwinden dadurch die einschränkende Analogie zwischen Auge und Kamera und werden zu Begriffen einer neuen Umgangssprache die begrifflich logisch und visuell strukturiert ist.

Für das Thema der Schaulust an den technischen Bildern ist dies insofern relevant, da eben jener begrifflich logische Diskurs der Nachprüfbarkeit im Gegensatz zur subjektiv geprägten, affektbasierten „Logik der Bilder“[247] steht. Wie sich in den nächsten zwei Abschnitten zeigen wird, scheint dieser Gegensatz kein ausschließlicher zu sein. Es liegt näher, dass sich mit der digitalen Bildtechnologie, Flussers Prophezeiung vom Technobild als Denkmuster realisiert[248]. Digitale Netzwerke, die den Vertrieb von Bildern revolutionierten und die

[246] An dieser Stelle sind Photographien auf Papier fixiert gemeint.

[247] Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 17

[248] vgl. Flusser V., *Kommunikologie*, Fischer, Frankfurt am Main, 1998, S.171

intensive Verschränkung von Bild/Textkommunikation[249] im Alltag, die wohl auch dem „intelligenten“ Telefon geschuldet ist, spielen dafür eine maßgebliche Rolle. Der vorherrschende chronologische, kausallogisch geprägte Gliederung der Realität wird von der Logik der Bilder infiltriert und verbindet sich zu einer neuen Möglichkeit der Erkenntnis, die, neben kausalen Funktionen, die offenen Formen des Affekts und der Unbestimmtheit[250] integriert. Es hat sich gezeigt, dass die digitalen photographischen Bilder einer von diskreten Elementen und kausaler Logik geprägten Darstellung und Beschreibung der Wirklichkeit näher rücken. Dennoch unterscheidet sich auch weiterhin die Gestaltung der visuellen Oberflächen der photographischen Bilder der täglichen Berichterstattung grundlegend von der Objektivität einer Messung. Die Bilder zielen, wie gesagt, nicht auf reine Objektivität, sondern auf die Betrachtenden. Es soll also im folgenden Abschnitt 2 – *Schaulust, Imagination & Erkenntnis* geklärt werden, welches Erkenntnispotential in den Bildern an sich liegt und wie sich diese Form der Aneignung von Wissen, von der schriftlich geprägten unterscheidet. Dazu folgt eine Analyse der visuellen Oberfläche der digitalen photographischen Bilder im Hinblick auf den Betrachter, die Betrachterin. Die führende Frage stellt jene nach der „Evidenz“[251] der Bilder dar. Wie weit sind Bilder in der Lage objektive, intersubjektiv überprüfbare Begrifflichkeiten zu vermitteln und welche Rolle kommt dabei affektiven Reaktionen zu.

[249] In diesem Zusammenhang spielt das Genre des *Internet Memes* eine spezielle Rolle.

[250] vgl. Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 18

[251] ebd. S. 15

2. Schaulust, Imagination & Erkenntnis – Ein *individueller Reflexionsraum*

Im vorigen Abschnitt wurde die Analyse der digitalen photographischen Bilder von der begrifflichen Struktur her versucht. Hier soll es nun um die visuelle Oberfläche – den „Oberflächeneffekt“[252] – dieser Bilder gehen. Die zwei führenden Fragen dieses Abschnitts stellen einerseits die nach der „Logik der Bilder“[253], der spezifisch durch Bilder vermittelten Erkenntnis, der „Evidenz“[254], nach der kognitiven, emotionalen, bzw. affektiven Bildwirkung. Andererseits wird nach der Analogie zwischen Sinneswahrnehmung und photographischen Bildern gefragt, wobei auch die Frage nach der Kategorisierung der Bilder, wonach sie einer photographischen Berichterstattung angehören: sind diese als Dokumente zu verstehen, mit objektivem Wirklichkeitsanspruch, oder als Kunstwerke? Welche spezifische Erkenntnis vermitteln Bilder im Gegensatz zur, mit abstrakten Begriffen operierenden, Kommunikation? Was ist die dem Bildlichen zugrundeliegende Logik, wie unterscheidet sie sich von der Logik des begrifflichen Universums, das Politik und Wissenschaft strukturiert und wie verknüpfen sich die beiden in digitalen photographischen Bildern? Es wird sich zeigen, dass sich die Photographie im Kontext objektiver Berichterstattung immer auch zur subjektiven Empfindung hin öffnet und somit zur individuell geprägten Lust am Schauen. Dass genau in dieser Offenheit eine spezifische Qualität liegen kann und wie diese beschaffen ist, führt uns zur Konzeption des Begriffs des individuellen Reflexionsraums, jenem operativen Ort, welcher das Faktische im Subjektiven abbildet.

Am Ende dieses Kapitels wird darüber hinaus noch das bereits beschriebene hybride Wesen digitaler photographischer Bilder, nun in Bezug zu deren visueller Oberfläche, dem photographischen Bild an sich, analysiert. Es folgt dazu ein Entwurf zu einer photographischen Bildlichkeit die jenseits von visueller Analogie zum menschlichen Sehen als Text begriffen werden kann und folglich auch als programmatisches Medium des historisch, politischen Handelns fungiert.

---

[252] Kittler F., *Grammophon / Film / Typwriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, englische Version, Stanford University Press, Stanford, California, 1999, S. 1

[253] Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 17

[254] Boehm, 2008, S. 15

2.1 Erkenntnis durch Bilder – Zur visuellen Logik

Als Gegensatz zu der im vorigen Abschnitt 1 gewählten Blickrichtung vom begrifflichen Universum auf die digitalen, photographischen Bilder, steht hier die visuelle Oberfläche, das Bildliche an sich, im Zentrum unserer Analyse. Es soll folgend versucht werden, deren Verhältnis zu den Betrachtenden zu skizzieren. Spezifische digitale, photographische Montagemöglichkeiten, und die Vermischung zwischen Bild- und Metadaten dienen in diesem Abschnitt als Kontrast zur bildlichen Kategorie. Die Fragen, die hier von Relevanz sein werden, betreffen das menschliche Sehen an sich. Wie ist die Erkenntnis beschaffen, die sich als Bild an die Betrachtenden vermittelt und von welcher Position aus kommen diese Bilder auf ihr Publikum zu? Es steht folgend auch der Informationsgehalt zur Debatte und mit diesem die intersubjektive Nachprüfbarkeit von bildlicher Information. Wie gezeigt werden wird, überschreiten photographische Bilder die Kategorie des reinen Informierens hin zur individuell geprägten, affektiven Wirkung auf das betrachtende Subjekt. Sie schließen faktische Information ein, wie Bernstein, der organisches Material als Einschluss konserviert. Genau so wenig, wie ein unmittelbarer Zugriff auf das in Bernstein eingeschlossene organische Material besteht, dieses kann nur durch das Licht brechende Material des kristallinen Harzes mit dem Blick abgetastet werden, verhält es sich mit den Bildern. Die Kategorie des Faktischen, Objektiven kann durch Methoden der Vermessung an das Bild herangetragen werden, im menschlichen, subjektiven Akt der Betrachtung ist diese Methodik nur zu einem geringen Grad möglich. Dazu kommt jener Aspekt, der sich schwer begrifflich präzise abgrenzen lässt, nämlich die affektive Wirkung von Bildern.

> „Was Bildwerke anbelangt, so dürfte auch von ihnen gelten, dass sich affektive von nicht-affektiven Wirkungen säuberlich kaum trennen lassen, zumal dann nicht, wenn man emotionale Neutralität oder Askese des Ausdrucks auch ins Register der Affekte einordnet.“[255]

Die affektive Wirkung scheint die Bilder an sich unter Generalverdacht zu stellen. Wird hier klug manipuliert und tendenziell berichtet? Kann ich selbst meinen Affekten trauen? Jene Vorbehalte beruhen auf der Differenz der bildlichen Logik zur kausallogischen Beschreibung der Wirklichkeit. Sie beruhen letztendlich auf einer Unkenntnis der eigenen „Logik der Bilder“[256].

---

[255] Gottfried Boehm, *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008 S. 18

[256] Boehm G., *Jenseits der Sprache*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004. S. 28ff

Ansicht oder Faktum

(Bild vs. Text/Messung (spezifisch / abstrakt), Überhang im Bild)

Bilder lassen sich nicht vollständig in Text übersetzen. Die bildliche „Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert“[257]. Die bildliche Logik führt zu keiner begrifflichen Eindeutigkeit und steht somit im Gegensatz zu quantitativen Herangehensweisen, wie Messungen, Kalkulationen oder objektive, logische Sachverhaltsdarstellungen.

> „Die Logik der Prädikation [Anm. wie auch der Quantifizierung in Zahlen] ist [...] zweiwertig: Sie kennt nur Ja und Nein [Anm. oder eben einen bestimmten Zahlen Wert]. Mit Unbestimmten, dem Potenziellen, Abwesenden oder Nichtigen tut sie sich schwer.“[258]

Im Gegensatz zu Worten, Zahlenwerten und Symbolen[259] sind Bilder – vor allem die photographischen – immer spezifisch. Auf Ebene des Textes kann mit dem Begriff Haus ein sinnvoller Satz gebildet werden, ohne dass dieser Begriff genauer spezifiziert werden müsste. „Ein Kind läuft ins Haus“, bezeichnet aber auf alle Fälle, die Aktion des Laufens, den Ort, wie die handelnde Person. Welcher Gestalt dieses Haus ist, muss dafür nicht genauer bestimmt werden. Photographische Bilder hingegen können immer nur ein spezifisches Haus zeigen[260] und das Spezifische steht der Generalisierung entgegen. Die von seriösen Medien lange praktizierte Verbannung des Bildes aus der Berichterstattung aufgrund ihres imaginären Charakters, der die Anrüchigkeit von Illusion verbreitete, ist heute nicht mehr zu beobachten[261]. Die Gründe dafür mögen wohl im Erfolg des Fernsehens als Massenmediums sowie in der Bedeutung, die Bilder für die Wissenschaft erlangten, liegen. In den Neunzigerjahren des letzten Jahrhunderts findet diese Rehabilitierung der Bilder unter dem Begriff Iconic Turn einen treffenden Namen. Es gilt hier jedoch zwischen den Bildern der Wissenschaft und denen der Berichterstattung zu unterscheiden, da diese unter unterschiedlichen Voraussetzungen produziert und veröffentlicht werden.

---

[257] Boehm G., *Jenseits der Sprache*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S. 28f

[258] ebd. S. 38

[259] Dazu sind auch Icons und Isotypen zu zählen.

[260] Je abstrakter die Darstellung desto näher kommt die Darstellung der eines Icons. Der Abstraktionsgrad muss jedoch sehr stark sein, dass der Referenzraum einer bildlichen Darstellung eines Hauses so weit ist, dass diese Repräsentation gleichzeitig ein kleines Häuschen und einen Wolkenkratzer meinen kann.

[261] vgl. Holzer A., *Geschichte der Pressefotografie*, Universität Wien, Vorlesung, Wien, 06.03.2008

Photographische Bilder lassen sich als Messinstrument verwenden, wie die bildgebenden Verfahren in der Medizin, Satellitenphotographie oder die aktuelle standardisierte Passbildproduktion zeigen. Diese Bilder werden jedoch unter eindeutigen Rahmenbedingungen produziert, die das Verhältnis zwischen Kamera und Objekt überprüfbar festlegen, sie sind dadurch in der Lage Fakten zu repräsentieren. Die Kategorie der Objektivität wird hier durch Methoden der Vermessung an das Bild herangetragen. Jene Methoden der Vermessung stellen eine Art des Umgangs mit Bildern dar, die das Bild segmentiert und als Summe seiner Teile begreift. Einzelne Elemente des Bildinhalts, der visuellen Oberfläche, werden freigestellt. Passbilder werden zum Beispiel so aufgenommen, dass der Augenabstand im Verhältnis zur Größe des Kopfes objektiv fixiert wird und somit diese Bilder auch von Maschinen verarbeitet werden können. Diese photographischen Bilder, die Resultate von Messungen repräsentieren, lassen sich jedoch nicht auf ihren objektiven Kern reduzieren. Ihnen sind über die konkrete Information hinaus auch noch affektive Bildwirkung und die Vermittlung einer räumlichen Vorstellung eigen. Dieser Mehrwert lässt sich kaum in präzise Begriffe fassen, da die Imaginationskraft und individuelle Erfahrungen eine zentrale Rolle dafür spielen. Die photographischen Bilder der täglichen Berichterstattung zählen, wie in Abschnitt 1 festgestellt, nicht zur Kategorie der objektiven, auf Messergebnissen beruhenden Bildern. Ihr Faktischer Gehalt entsteht im Bezug zur Augenzeugenschaft der Person, welche die Photographie der Situation entsprechend aufgenommen hat. Nicht das Bild alleine bezeugt, sondern erst das Bild, das von einer Person, welche vor Ort zu einem bestimmten Zweck anwesend war, aufgenommen wurde und dieses Bild schließlich in dem Diskurs der Berichterstattung zur Verfügung stellt, entwickelt Aussagekraft[262]. Es zeichnet sich hier bereits ab, dass Begriffe wie Standpunkt und Ansicht für die Analyse des Genres visueller Berichterstattung relevant sein werden. Aber selbst wenn die photographischen Bilder der täglichen Berichterstattung nach wissenschaftlichen Kriterien aufgenommen werden könnten, bliebe für die Betrachtenden jener oben erwähnte Mehrwert. Dieser stellt für Pressephotographien und andere Bilder der täglichen Berichterstattung sogar eine der zentralen Qualitäten dar, nach welcher Bilder zur Veröffentlichung selektiert werden. Hier trifft die Intention der Informationsvermittlung durch die Medien auf das den Bildern eigene Prinzip der Schaulust. Bilder stellen weniger dar und informieren objektiv, sie eröffnen einen „Spielraum“[263], der von Assoziationen durchsetzt ist. Um diesen Spielraum zu konkretisieren soll folgend der Vorgang des Sehens an sich umrissen und der Begriff der „Evidenz“ nach Boehm erläutert werden.

[262] Die unmittelbare Autorenschaft kann auch bei einer Maschine, einer Überwachungskamera z.B., liegen. Zentral ist, dass und wie dieses Bild schließlich in den Diskurs eingegliedert wird.

[263] Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 19, S. 31

Orientierung und Imagination

(Orientierungssystem Sehen, Imagination des Nicht-sichtbaren, jenseits präziser Werte)

Jacques Lacan beschreibt in seinem elften Seminar das Sehen als psychischen Akt, der über sein geometrisch, perspektivisches Prinzip hinausgeht. Das menschliche Sehen ist mehr als ein Entziffern der einzelnen Bildelemente und ihrem Kompositionsschema. Es stellt einen „Springquell der Reflexe“[264] dar, wie Lacan überbordend, jedoch treffend, formuliert. Gemeint sind damit nicht nur die unzähligen subjektiven Assoziationen und Erinnerungen, die um das faktisch Gesehene eine Aura bilden, sondern auch die Verschiedenheit des Grundprinzips der visuellen Wahrnehmung, im Gegensatz zum sprachlichen Erfassen von Sachverhalten. Welchen Einfluss diese subjektiven Assoziationen auf die Bildwahrnehmung haben, wird im folgenden Kapitel behandelt werden.

Vorerst soll festgehalten werden, dass sich die Grenze zwischen faktischer Information und imaginiertem Inhalt oder affektiver Wirkung von Bildern nicht präzise ziehen lassen. Dies liegt neben den vorhin angedeuteten subjektiv geprägten Affekten und Empfindungen bei den Betrachtenden und der Nähe der Bilder zur Vorstellung auch daran, dass die Betrachtung der abgebildeten Bildelemente keinem bestimmtem Ablauf, der Sinn – im Sinne eines konkreten Ablaufs, einer Gewichtung des Gesehenen – erzeugt, unterworfen ist. Dies gilt auch für maschinell fixierte Bilder wie Photographien, obwohl dieses dem Begrifflichen Universum näher stehen[265]. Die Bildkomposition schlägt eine bestimmte Blickführung vor, doch ob diese beim Betrachten eingehalten wird, wie viel Zeit mit der Betrachtung der einzelnen Elemente verbracht wird und wie diese schließlich zueinander in Beziehung gesetzt werden, bleibt den Betrachtenden überlassen. Ein Bild, lässt sich darüber hinaus auch nicht vollständig in seine einzelnen Elemente zerlegen. Bilder sind auf einer inhaltlichen Ebene, in ihrer bildlichen Wirkung nicht quantifizierbar[266]. In Bildern wirken auch Verhältnisse zwischen Bildelementen. Ein bestimmtes Kontrastverhältnis im Bild z.B. oder spezifische Farbkombinationen, ein Konvergieren zweier Linien, ... entfalten eine Wirkung, lassen eine Vorstellung entstehen – dies bezeichnet Böhm als Operation –, ohne, dass genau bezeichnet werden kann welches Bildelement nun der Ursprung dafür ist[267].

---

[264] Lacan J., *Das Seminar Buch XI*, Quadriga, Weinheim, Berlin, 1987, S. 100

[265] vgl. Flusser, *Kommunikologie*, Fischer, Frankfurt am Main, 1998, S. 181ff

[266] Digitale photographische Bilder bestehen aus einzelnen Pixel, die jeder für sich einzeln adressierbar sind. Auf der technischen Ebene sind Bilder in konkrete Werte übersetzbar. Auf einer inhaltlichen, also in Bezug auf die Bildwahrnehmung, bezogenen Ebene sind sie das jedoch nicht.

[267] vgl. Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 19

„Die [...] Operationen bezeichnen weniger, als dass sie eröffnen. Sie sind der Nukleus einer Orientierung, mit der nicht Dieses oder Jenes dargestellt wird, sondern mit Horizontale und Vertikale, Oben und Unten, Nähe und Ferne ein ikonischer Ort geschaffen wird [...]“ [268]

Boehm argumentiert weiter, dass den Bezugspunkt dieses imaginierten *Ortes* der menschliche Körper darstellt. Dies scheint nicht nur im Widerspruch zu Flussers Konzept der Technobilder zu stehen, sondern auch der bisherigen Argumentation dieser Arbeit zu widersprechen. Einerseits ähnelt das photographische Bild der menschlichen Wahrnehmung, dem Bild auf der Netzhaut, doch schon der Apparat - aber vor allem die digitalen Bearbeitungstechniken - funktionieren nach einer eigenen Logik, die nicht mit der des menschlichen Sehens vergleichbar ist. Das Problem der Ähnlichkeit von photographischen Bildern zu den auf die Netzhaut projizierten, tritt hier besonders eklatant zu Tage. Einerseits müssen digitale, photographische Bilder als vom Prinzip her fragmentiert und geschichtet, als zeitlich wie räumlich asynchron und offen begriffen werden, andererseits existiert eine Bildwirkung, die auf der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung eines einzelnen Bildes beruht.

Der Kunsthistoriker Boehm selbst, dessen Analyse der Bilder vor allem von der Malerei kommt, die bekanntlich auch abstrakt sein kann, bietet dafür eine passende Lösung. Er löst den Bildeindruck von der Technik, den Abstraktionsschritten, die jenen hervorbringt. Orientierung im Bildraum funktioniert nach eigenen Gesetzen. Evidenz basiert nicht auf der „Wiedererkennbarkeit von Figuren und Gegenständen“[269], sondern sie beruht auf einem Orientierungssystem, das vom Betrachter nachvollzogen wird. Dieses System deckt sich nicht notwendigerweise mit dem unmittelbar erfahrbaren Raum um uns, so kann auf einem Bild durchaus oben unten sein, wenn es (bewusst) verkehrt aufgehängt wurde, oder der Bildraum kommt ganz ohne oben und unten aus, wenn es sich um eine schematische Darstellung handelt. Das räumliche Vorstellungsvermögen, das an unseren Sinnen geschult wurde, dient jedoch immer als Referenz bzw. als Differenz mit deren Hilfe ein bildliches System der Orientierung erschlossen wird[270].

Boehms Beschreibung der Funktionsweise des Sehens erweist sich hilfreich für unsere Überlegungen zum digitalen photographischen Bild. Etwas mit eigenen Augen gesehen zu haben, der Evidenz, die dadurch erzeugt wird, kommt ein bedeutender Stellenwert zu, wenn

[268] ebd. S. 19

[269] ebd. S. 19

[270] ebd. S. 19

von einem Ereignis berichtet wird. Dieser Vertrauensvorschuss gegenüber dem Augenzeugen überträgt sich auch auf die Photographie, die vermeintlich ein ähnliches Bild darstellt wie jenes, das auf unsere Netzhaut projiziert wird. Wir haben diese Authentizitätsbehauptung durch die Photographie bereits in Bezug auf die Apparatur der Kamera und auf die Bedeutung des Kontexts einer strengen Kritik unterzogen. An dieser Stelle soll nun ausgehend von der visuellen Oberfläche der digitalen photographischen Bilder, dem Bild an sich, diese so zentrale Frage ein weiteres Mal gestellt werden. Mit Husserl spricht Boehm bereits der visuellen Wahrnehmung einen absoluten Charakter ab. „Das wahrgenommene Ding [...] ist kein isoliertes Etwas samt Form und Inhalt, sondern Kern eines Hofes, indem es sich darbietet.“[271]. Das was wir sehen, ist nicht das Ding an sich, sondern bloß eine Ansicht des Dings. Die Rückseite des Dings entzieht sich unserem Blick. Dennoch wird das Ding als Ding und nicht als zweidimensionale Staffage wahrgenommen. Das Nicht-sichtbare, wird unbewusst im Akt des Sehens imaginiert. Das bedeutet, dass der Akt des Sehens immer auch das, was wir gerade nicht sehen, sondern uns nur vorstellen, die Rückseite der Objekte, inkludiert. Mit der Fixierung einer Ansicht als Bild wandelt sich der Status der Evidenz ein weiteres Mal. Das Nicht-sichtbare, das wir durch das Umkreisen eines Objekts in die Sichtbarkeit überführen könnten, bleibt im Bild für immer unsichtbar[272][273]. Zentral für unser Thema sind zusammenfassend zwei Aspekte: erstens, dass die Rezeption von Bildern notwendigerweise mit dem Akt der Imagination verbunden ist und zweitens, dass die Bildwahrnehmung auf einem an der Wahrnehmung geschulten Orientierungssystem basiert. Bildwahrnehmung funktioniert also unter anderem innerhalb eines körperlichen Bezugssystems. Der oben bereits skizzierte Unterschied zwischen der begrifflich strukturierten, auch Maschinen zugänglichen Bildwahrnehmung, die auf berechenbaren Mustern beruht, und der menschlichen zeigt sich hier nun im vollen Ausmaß. Sehen ist kein Prozess der mit präzisen Begrifflichkeiten operiert. Boehm verortet folglich die Evidenz (das Augenmaß) eher im Bereich der Wirkung die einen Sachverhalt eröffnet. „[...] eine Wirkung, die ermächtigt, von ihr zu reden“[274].

Der Umstand, dass Evidenz nicht als verallgemeinerbare, quantifizierbare und somit nachprüfbare Quantität zu fassen ist, führt zur Frage welche Berechtigung den photographischen Bildern in einer sachlichen Berichterstattung zukommt. Bevor diese Frage in Abschnitt 2.3 jedoch beantwortet wird, sollen die affektive und die emotionale Wirkung von Bildern präzisiert werden. Am Anfang dieses Abschnitts wurde bereits mit Lacan vom Sehen

[271] ebd. S. 29

[272] ebd.

[273] Auch wenn der Freiheitsgrad von Bewegtbildaufnahmen hier größer ist, beruht auch die Rezeption dieser auf Imagination, da sich kein Blick ins Off der Filmaufnahme werfen lässt.

[274] Boehm, 2008, S.32

gesprochen, das die Betrachtenden als Teil des Bildes begreift. Barthes spricht in diesem Zusammenhang vom „»denkende[n]« Auge, das mich der Photographie etwas hinzufügen läßt.“[275]. Im Folgenden sollen nun affektive Reaktionen beim Sehen sowie subjektive Erinnerungen und Assoziationen der Betrachtenden, das „denkende Auge“, in Bezug zum Bild als Mittel der Erkenntnis gesetzt werden.

Das Bild im Auge, im Gehirn, im Körper

(Objektivierbarkeit von Emotion, Neurologie, subjektives Ansehen)

„Aber ich, ich bin im Tableau“[276]

Bilder bewegen uns und zwar auf unterschiedliche Arten und Weisen. Die Bilder werden über das Auge erfasst, im Gehirn als Bilder erkannt und entschlüsselt und von dort aus wirken sie auf den gesamten Körper. Je nach Bildinhalt aber auch nach Konstitution der Betrachtenden unterscheidet sich auch die Wirkung eines Bildes. Die Intensität der Bildwirkung auf das sehende Subjekt lässt sich nur schwer begrifflich fassen. Das Problem bei emotionalen und affektiven Reaktionen ist, dass sich zwar neurologisch feststellen lässt, welche Gehirnareale aktiviert werden wenn eine bestimmte Emotion empfunden wird[277]. Jedoch bleibt das Problem der Generalisierung. Das Bild eines wilden Tieres löst bei den einen Angst und bei den anderen, je nach Prägung, bloß aufgeregte Neugier aus[278]. Es gibt also kein verallgemeinerbares Verhältnis zwischen Auslöser (Bild) und Reaktion (Emotion). Der äußerliche körperliche Effekt von Emotionen mag bereits genau beschrieben und in gewissem Sinne begrifflich gefasst worden sein, unter anderem von Paul Ekman und Wallace V. Friesen[279], Philippe Schyns von der University of Glasgow und anderen. Die Auslöser dafür bleiben jedoch wesentlich nicht generalisierbar. Emotionen und Affekte sind wie Schmerz, Reaktionen des Körpers auf seine Umwelt und dem Wesen nach an die Konstitution des Subjekts angepasst[280]. Die Betrachtenden sind „im Tableau“, sie sind zwar nicht sichtbarer Teil des Bildes, aber sie sind beteiligt an der spezifischen Wirkung dieses

---

[275] Barthes R., *Die helle Kammer*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, S. 55

[276] Lacan J., *Das Seminar Buch XI*, Quadriga, Weinheim, Berlin, 1987, S. 102

[277] Fox M., *This is your brain on happy: Machine can read your emotions,* NBC NEWS, 19.06.2013

http://www.nbcnews.com/health/mental-health/your-brain-happy-machine-can-read-your-emotions-f6C10381924 am 19.03.2015

[278] vgl. Kunczik, Zipfl, *Medien und Gewalt*, Böhlau UTB, Köln, 2006, S. 126

[279] Ekman P., Friesen W. V., *Unmasking the Face*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1975

[280] „Unterschiedliche Erfahrungen erzeugen unterschiedliche Wissensstrukturen"
Kunczik, Zipfl, *Medien und Gewalt*, Böhlau UTB, Köln, 2006, S. 128

Bildes[281]. Aus dieser Voraussetzung – der Subjektivität von Emotionen und Affekten – ergibt sich, dass emotionalisierende Formen im Sinne von objektiver Berichterstattung – oder auch in der Sprache der Wissenschaft – prinzipiell verdächtig scheinen. Dementsprechend steht der emotionalisierende Aspekt der Bilder in der Berichterstattung im gewissem Widerspruch zur Objektivität. Wie bereits erwähnt, gibt es in der Neurologie Ansätze, Emotionen zu objektivieren und mögliche Verbindungen zur Wahrnehmung von Bildern herzustellen. Das Forschungsfeld der neuronalen Ästhetik scheint auf diesem Gebiet besonders vielversprechend. Barbara M. Stafford spricht in diesem Zusammenhang vom „neuronalen Erbe"[282] und meint damit Strukturen im Gehirn, die für die Bildwahrnehmung zuständig sind. Diese verknüpfen die visuellen Sinneseindrücke, die durch das Auge vermittelt werden, mit Erinnerungen und anderen nicht visuellen Wahrnehmungen. Erst in dieser Kombination entsteht das Bild im Kopf. Das heißt, dass Sehen erst in einem Zusammenspiel zwischen Auge und anderen erinnerten Sinneseindrücken Wahrnehmen ermöglicht: „Was eine dreidimensionale Sache der Erfahrung nach ist, wissen wir nur aus taktilen Vollzügen"[283]. Der Neurologe J. P. Changeux schlägt in seinem Buch der *Neuronale Mensch* nun den Begriff der „geistigen Objekte" vor, welche als Repräsentationen der äußeren Welt im Gehirn zu verstehen sind. Er setzt somit außen und innen in ein Verhältnis der Isomorphie[284]. Da neuronale Aktivität auch messbar ist, möchte man meinen es wäre potentiell möglich die wahrgenommenen Bildinhalte im Gehirn objektiv festzustellen. Abgesehen davon, dass die These der geistigen Objekte noch nicht empirisch bewiesen wurde[285], scheint nicht nur die Verbindung dieser Repräsentationen mit dem Bewusstsein, sondern auch diese Repräsentation selbst im Gehirn mehr Knotenpunkt denn Objekt. Changeux schreibt dazu, dass diese nicht als unabhängige singuläre Objekte sondern als prinzipiell mit anderen verkettete „geistige Objekte" [286] zu betrachten sind. Gestaltpsychologie und Neurologie kommen also zu ähnlichen Ergebnisse, welche nahelegen, dass die Vorstellungen, welche das Betrachten von Bildern erwecken, nie frei von individueller Prägung sind. Es zeichnet

---

[281] Rudolf Arnheim verweist dazu in seiner Publikation *Kunst und Sehen* auf Erkenntnisse der experimentalen Gestaltpsychologie, die belegen, dass unterschiedliche Erfahrungen und Vorwissen zu anderen Wahrnehmungsergebnissen führen.

Arnheim R., *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des Schöpferischen Auges*, Walter de Gruyter, Berlin, 2000 (1954), S. 53

[282] Es ist auch zu vermuten so Stafford, dass diese Strukturen, die aus einer evolutionären Entwicklung hervorgehen, wohl allgemein in jedem Menschen ähnlich angelegt sind.

Stafford B. M., *Neuronale Ästhetik*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S. 113

[283] Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 28

[284] vgl. Changeux J. P., *Der neuronale Mensch*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1984, S. 181

[285] Wenn es auch noch nicht möglich ist präzise geistige Objekte festzustellen, so ist es jedoch bereits gelungen den Unterscheid zwischen z.B. dem Betrachten eines Hauses und dem Betrachten eines Gesichtes auf neurologischer Ebene bei Probanden zu messen _ABBILDUNG 19, S. 170_

[286] Changeux J. P., *Der neuronale Mensch*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1984, S. 174

sich bereits ab, dass in Bezug auf Bildwirkung von einer Ambivalenz gesprochen werden muss. Zwischen verallgemeinerbaren Fakten und individuellen, erinnerten Erlebnissen. Auf dieser Ambivalenz beruht unser Konzept des individuellen Reflexionsraums, welches im folgenden Subkapitel 3.2 genauer erläutert werden wird.

Es liegt auf der Hand, welche vermeintliche Gefahr für den Diskurs der Berichterstattung, der auf der eindeutigen Entsprechung von Ereignis und dessen Abbild beruht, von Bildern ausgeht, deren Wahrnehmung eng mit persönlichen Erfahrungen (und das auch noch auf unbewusster Ebene) verbunden ist. Die Frage, die sich hier stellt, ist jedoch, ob in der individuellen Prägung nicht gerade eine spezifische Qualität der Erkenntnis liegen kann. Barbara Maria Stafford stellt dazu in ihrem Artikel *Neuronale Ästhetik* in der Publikation Iconic Turn den Begriff des „körperlichen Denkens“[287] vor. Dieser dient im Kapitel 2.2 – *Von der Qualität einer Ansicht* gemeinsam mit Boehms Begriff der „Evidenz“ dazu die Qualität der Erkenntnis von digitalen photographischen Bildern zu präzisieren.

Exkurs: Die Photographie als Subjekt

Digitale photographische Bilder sind Handlungsräume, die von einem Kollektiv an Nutzenden bevölkert werden. Darüber hinaus werden sie auch von Algorithmen strukturiert. Nicht nur auf einer technischen auch auf affektiver Ebene können Individuen und menschliche Kollektive als spezifische Entscheidungen treffende Subjekte gesehen werden, die die digitalen photographischen Bilder gestalten.

> “Each individual and collective human level has its own peculiar "quantum" mode; various forms of undecidability in logical and signifying systems are joined by emotion on the psychological level, resistance on the political level, the specter of crisis haunting capitalist economics, and so forth. These modes are fed back and fed forward into one another, echoes of each other one and all.”[288]

An dieser Bildgestaltung sind auch Algorithmen beteiligt. Auf der Ebene des Treffens von Gestaltungsentscheidungen stehen nichtlebendige Subjekte neben menschlichen, lebendigen. Ausgehend vom System digitale Umgebung, aus systemtheoretischer Position, kann auch das digitale photographische Bild, das eben diese Entscheidungsprozesse in sich vereint, als handelndes Subjekt aufgefasst werden, da es eine spezifische Eigendynamik im

[287] Stafford B. M., *Neuronale Ästhetik*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S. 111

[288] Massumi B., *Parables for the Virtual – Movement Affect Sensation*, Duke University Press, Durham & London, 2002, S.37

Bezug auf seine Veränderung und Verbreitung aufweist. Diese Eigendynamik (Subjektivität) bestimmter Photographien in digitalen Umgebungen scheint auch für unser Thema bemerkenswert und wird im dritten Abschnitt im Kapitel *Vom Begriff der Massenmedien zu digitalen, dialogischen Strukturen* ausführlicher behandelt. Wir gehen dabei jedoch nicht weiter auf den Status der Autonomie, auf die Subjekthaftigkeit der Photographie ein, sondern behalten die subjektive Position den menschlichen Nutzenden vor. Das liegt weniger daran, dass auch auf systemischer Ebene klare Unterschiede zwischen lebendigen und unlebendigen Subjekten festgestellt werden

> "The distinction between the living and the nonliving, the biological and the physical, is not the presence or absence of reflection, but its directness."[289]

sondern an dem Umstand, dass diese Arbeit von demokratiepolitischen Überlegungen getragen wird. Aus dieser Perspektive ist eine klare Trennung zwischen medialem System und bürgerlichen Subjekten nicht nur angebracht, sondern absolut notwendig.

[289] Massumi B., *Parables for the Virtual – Movement Affect Sensation*, Duke University Press, Durham & London, 2002, S. 36

2.2 Von der Qualität einer Ansicht

Ansichtssache – Ein faktisch strukturierter, individueller Reflexionsraum

(Bild versus Text, der blinde Fleck im Bild, individueller Reflexionsraum)

Im vorangegangen Kapitel wurde von der Offenheit des digitalen photographischen Bildes zu seinem Kontext hin, zu anderen Bildern, zu Begriffen und Archiven gesprochen. Nicht nur auf der Ebene des Mediums, auch auf der Ebene der Rezeption findet sich diese Offenheit. Das Vorstellungsbild, das das Betrachten einer Photographie erzeugt, verweist einerseits auf ähnliche dem betrachtenden Individuum bereits bekannte Bilder und Kompositionsmuster. Das Gehirn stellt automatisch Analogien her zwischen bekannten (kunstgeschichtlichen) Darstellungen und dem aktuell betrachteten Bild _ABBILDUNG 22, S. 183_. Dabei kommt es zur Übertragung von Affekten [290]. Andererseits ist dieses Vorstellungsbild eng mit individuellen Erfahrungen und Emotionen verbunden, es wirkt also individuell. Aus dieser Voraussetzung ergibt sich die Herausforderung in der Auswahl von Faktizität repräsentierenden Photographien für die Veröffentlichung, da sie Diskurse wie jener der Objektivität beansprucht. Um diesen Gegensatz, zwischen faktisch, allgemein überprüfbar und individuell, privat darin zu fassen, soll hier das prinzipielle Funktionieren der menschlichen Bildwahrnehmung v.a. an Hand von Boehms Überlegungen geschildert werden.

„Evidenzen versetzen Sachverhalte in die Zeitform der Gegenwart“[291]

In Bezug auf photographische Berichterstattung ist zu bemerken, dass die durch eine Photographie vermittelte Evidenz im Hinblick auf ein Ereignis in keiner Weise den gesamten politischen Sachverhalt repräsentieren kann. Wie bereits in Abschnitt 1.2 in Kapitel *Politische, sprechende Bilder* argumentiert, bleiben in der Photographie nicht nur historisch, politische Hintergründe, Handlungen welche außerhalb des Bildausschnitts passieren, und auch zeitlich orientierte Kausalzusammenhänge den Bildinhalt betreffend un-repräsentiert. Stattdessen wird ein spezifischer Aspekt des Sachverhalts „in die Gegenwart versetzt“[292]. Diese Form der Verdeutlichung ermöglicht ein Nachempfinden der Atmosphäre und wirkt auf unterschiedlichen Ebenen: informativ, emotional, affektiv, assoziativ. Der in einer Photographie eines Ereignisses gezeigte, faktische Gehalt entspricht dem abstrahierten, auf

[290] In Folge wird dieser Gedanke anhand von Boehm und Staffords Theorien vertieft.

[291] Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 14

[292] ebd.

Sachlichkeit und Kausalität reduzierten Sachverhalt der auf sprachlicher Ebene in einen historisch, politischen Diskurs eingegliedert wird; das Bild zeigt jedoch mehr, als ein Faktum. „In der Evidenz meldet sich die amodale, sinnliche Vertrautheit zurück“[293]. Die spezifischen Details einer Umgebung, ein Gesicht, oder der besondere Lichteinfall eröffnen eine im „Ikonischen etablierte[n] Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Gemeinten“[294]. Die Bilder ermöglichen also in ihrer Qualität die Möglichkeit über die bloße Darstellung hinaus etwas zu vermitteln, das mit der Sinnlichkeit des Betrachters, der Betrachterin kommuniziert. Dieser Austausch passiert jenseits präziser Begrifflichkeiten und verweigert sich insofern der vollständigen, begrifflichen, logisch kausalen oder quantitativen Abstraktion, die für die Darstellung abstrakter politischer und historischer Sachverhalte grundlegend ist. Eine Photographie ist z.B. aus einer bestimmten Perspektive aufgenommen, sie zeigt immer eine spezifische Ansicht einer Situation, die alle anderen möglichen Darstellungen des selben Sachverhalts verdeckt. Der Ansicht, die letztendlich die Betrachtenden erreicht, wird in ihrer Singularität Allgemeingültigkeit zugeschrieben, da alle anderen nicht fixierten Ansichten unsichtbar bleiben. Genau darin liegt das symbolisierende Potential der Bildberichterstattung, welches einen politisch nicht relevanten Sachverhalt, z.B. einen verletzten Teilnehmer einer Demonstration, hervorheben und zu einer medialen Ikone wandeln kann. Die eine Ansicht, der vermeintlichen Wirklichkeit eröffnet in ihrer unmittelbaren Sinnlichkeit der Darstellung eine Kraft, wie sie der abstrakten schriftsprachlichen Beschreibung in dieser Unmittelbarkeit entbehrt. Jedoch wird nur sichtbar, was im Moment offensichtlich ist: innere Zustände oder gar Motivationen von handelnden Personen bleiben in Photographien meist un-repräsentiert. Ein Beispiel: die Lichtverhältnisse, die in einer Photographie wirken, hängen unter anderem stark von der gewählten Perspektive ab. Eine Person erscheint zum Beispiel relativ dunkel, wenn sie in einer Gegenlicht Situation aufgenommen wurde. Ein anderer Standpunkt hingegen lässt die Person in anderem Licht, z.B. hell beleuchtet, erscheinen. Auch wenn im exakt gleichen Augenblick der Auslöser betätigt wurde, werden sich die Bildwirkungen der beiden Photographien maßgeblich voneinander unterscheiden. Jede Ansicht, für uns also jede Photographie, stellt nicht nur einen faktischen Sachverhalt dar, sondern wirkt auch im Bezug zum visuellen Code – in unserem der Umgang mit dem Sonnenlicht, welcher für die Darstellung gewählt wird. Die Aufnahme einer Person im Gegenlicht, die z.B. einen Soldaten zeigt dessen Gesicht gegen den hellen Hintergrund in der Dunkelheit verschwindet, wirkt bedeutend bedrohlicher als eine Aufnahme in der das Gesicht sichtbar ist und man erkennen kann, dass der Soldat eigentlich lächelt. Wenn wir diese fiktive Situation weiter ausbauen, und annehmen, dass dieser Soldat ein Gelände bewacht, zeichnet sich ab worin die Qualität

[293] Boehm, 2008, S. 22

[294] ebd. S. 34

der Photographie, die immer Spezifisches darstellt, im Gegensatz zu einer textlichen Berichterstattung besteht. Auf textlicher Ebene lässt sich ohne weiteres eine auf einen Sachverhalt reduzierte Abstraktion dieser Situation erzeugen: „Ein Soldat bewacht das Gelände“. Die Photographie kann das nicht. Sie zeigt entweder einen lächelnden Soldaten oder einen, dessen Gesicht bedrohlich in Dunkelheit versinkt während er vor einem Gelände steht. Und diese beiden Aufnahmen, sind nur zwei aus unendlich vielen anderen Möglichkeiten, die nicht in ein Bild gegossen wurden. Die visuelle Oberfläche einer Photographie eröffnet also im ansonsten nach Prinzipien der Objektivität geordneten, abstrakten Diskurs der Berichterstattung eine Möglichkeit wie ein spezifischer Sachverhalt gesehen werden kann. Sie zeigt eine Ansicht, welche je nach angewandtem visuellem Code emotionalisiert. Des Weiteren bleibt die konkrete Motivation einer Figur in einer Photographie alleine unsichtbar[295], sie bleibt Fluchtpunkt. Der Soldat steht vor einem Gelände, dass er dieses bewacht, kann nur vermutet werden. Im Gegensatz dazu kann der Text die Motivation präzise, weil reduziert, ausdrücken – der Soldat bewacht. Der Text stellt ausgesprochen eine logische Verbindung zwischen Gelände und Soldat her, wohingegen das Bild diese nur nahelegt. Die Photographie, eine Ansicht, legt also eher nahe, als dass sie faktisch bezeichnet. Sie referenziert nicht auf das Ereignis alleine, das dargestellt wird, sondern auch auf kunstgeschichtliche Vorbilder. Der visuelle Code, die Bildgestaltung, die Wahl der Ansicht usw. wird beim Erstellen der Photographie willkürlich angewandt. Dies kann dem Ereignis entsprechend passieren, aber auch bloß im Hinblick auf dramatisches Potential oder auf rein subjektive Kategorien. Auf alle Fälle kommt dem visuellen Code selbst niemals repräsentativer Charakter in Bezug auf das dargestellte Ereignis zu. Dieser Aspekt der Photographie, der Code ist also Bildinhalt, Bildkonstruktionsgerüst, das nicht aus dem abgebildeten Ereignis hervorgeht.

Die Entkoppelung des Bildlichen vom rein Repräsentativen, das Über-das-Faktische-Hinausgehen beim Erstellen der Photographie findet sich auch auf Seiten der betrachtenden Personen. Es ist möglich, dass der lächelnde Soldat als sympathisch empfunden wird; gleichzeitig ist es jedoch auch möglich, dass das Lächeln als hämisches Grinsen interpretiert wird, je nach individuellem Vorwissen der betrachtenden Person. Roland Barthes schreibt dazu in *Die helle Kammer*: „Jede Photographie hat mich als Bezugspunkt“[296]. Wie im vorigen Abschnitt bereits erörtert, verändert sich die Wirkung einer Photographie je nach individuellem Vorwissen dazu. Der Gesichtsausdruck einer abgebildeten Person kann in vielen Fällen nicht genau festgestellt werden. Wenn wir z.B. photographische

[295] Eine Bilderserie ermöglicht bereits eher konkreter Rückschlüsse auf die Motivation einer Figur zu geben, da durch die Abfolge und Reihung ein diegetischer roter Faden konstruiert werden kann, der diese indirekt sichtbar macht. Dieses erzählerische, begrifflich strukturierte Ordnungsprinzip wirkt z.B. auch bei der Montage von Filmsequenzen.

[296] Barthes R., *Die helle Kammer*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, S. 95

Standbildaufnahmen von lachenden Personen betrachten, ohne die Umstände zu kennen unter welchen diese Aufnahmen gemacht wurden, ist nicht klar zu sagen, ob die dargestellte Person nun lacht, oder ob dieses Gesicht von Schmerz, Trauer, Schrecken, in bloßer Bewegung verzerrt wurde. Ein passendes Beispiel dazu stellt die Videoarbeit *Art of Awakening* von Meiro Koizumi da. Obwohl hier nicht nur ein momentaner Ausschnitt, sondern eine längere Bildsequenz gezeigt wird, bleibt offen was diese Bilder genau zeigen. Das in bedeutungsschwerer Nahaufnahme[297] gefilmte, verzerrte Gesicht der Protagonisten erweckt den Anschein von Schmerz oder Ektase; tatsächliche heben diese jedoch nur schwere Gegenstände ABBILDUNG 20, S. 180.

Photographien weisen also über die Darstellung eines faktischen Gehalts hinaus auch eine Leerstelle, die durch die Betrachterin und den Betrachter geschlossen wird auf. Auf welche Art und Weise diese Schließung passiert, wie die Photographie schlussendlich interpretiert wird, kann nur graduell – z.B. durch Verwendung von Photoserien oder andere Ordnungsstrukturen –, aber nie vollständig festgelegt werden. Dass dieser individuelle Aspekt innerhalb des Diskurses, der objektiv informieren will, dem Diskurs der Berichterstattung, kein Problem darstellt, liegt unter anderem daran, dass diese Öffnung, die in dieser Arbeit als Reflexionsraum bezeichnet wird, unmittelbar an die faktische Erscheinung und somit an den gesamten Sachverhalt gebunden ist.
Die Leerstelle in der Photographie stellt eine Öffnung relativ zum Bildinhalt dar. Diese kann als Raum der Potentialität definiert werden, welche durch das faktisch Dargestellte sowie durch die kontextuellen Informationen zum Bild strukturiert ist. „Das Faktische lässt sich als das was es ist, anders sehen“ [298] und zwar in einer individuellen Ausprägung. Photographien ermöglichen einen unmittelbaren individuell geprägten, affektiven und emotionalen Zugang zu einem Sachverhalt und liefern dadurch eine Ansicht eines Sachverhalts ohne Anspruch diesen vollständig und abstrakt – d.h. auf eine historisch, politische Dimension reduziert – darzustellen. Das bedeutet nicht, dass Pressephotographie an sich nicht objektiv, sei, sondern, dass sich in der Pressephotographie, und das gilt für Bilder an sich, objektiver und potentieller Raum überschneiden, und zwar bei der Bildproduktion, wie bei der Betrachtung.

Aus dem potentiellen Raum, der das faktische Ereignis umgibt, aus allen möglichen Perspektiven auf das Ereignis, wird eine bestimmte Ansicht gewählt. Dieser Ansicht gegenüber positioniert sich dann die betrachtende Person auf eine individuelle Art und Weise über die Verknüpfung der Bilderfahrung mit individuellen Assoziationen. Dieser

[297] Die Art der Bildgestaltung, eben die hier erwähnte Nahaufnahme, die Bedeutung unterstellt, spielt für die Auslegung des Gesehenen eine maßgebliche Rolle. Eine vollständige Analyse des Verhältnisses zwischen formalen Aspekten und kognitiven und emotionalen Reaktionen beim Betrachten sprengt aber den Umfang dieser Arbeit und ist für das Skizzieren des Konzepts des Individuellen Reflexionsraums nicht notwendig.

[298] Boehm G., *Jenseits der Sprache*, in Iconic Turn, , Maar, Burda (Hg.), DuMont 2004, S. 43

Prozess wird im folgenden Kapitel *Vom Subjekt in der Bildbetrachtung und den Grenzen des Darstellbaren* genauer erläutert. Das faktisch Dargestellte dient dabei als „Kern“ (Boehm), der die möglichen Bildinterpretationen fokussiert, aber nicht festlegt.

Es liegt also genau in der Offenheit der Bildbedeutung von Photographie zum Individuum hin eine spezifische Qualität, die einen faktisch strukturierten, affektiv beeinflussten, individuellen Reflexionsraum eröffnet. Um zu erfassen nach welchen Regeln dieser Reflexionsraum strukturiert ist und wie er sich zum begrifflichen Diskurs verhält sollen einerseits affektive Aspekte des menschlichen Sehens, die Verschränkung des Bildeindrucks mit taktilen und auditiven Sinneseindrücken, und des Weiteren das Verhältnis zwischen Subjekt, Wahrnehmungsapparat und Bild genauer beleuchtet werden.

Vom Subjekt in der Bildbetrachtung und...

Nach welchen Regeln konstruiert sich dieser individuelle Reflexionsraum und mit welchen *psychischen* Inhalten wird dieser vom betrachtenden Subjekt besetzt? Um diese Frage zu beantworten soll hier etwas weiter ausgeholt werden.

Lacan weist in seinem Seminar auf das konstitutive Verhältnis zwischen Traum und Subjekt hin. Gerade, wenn das Subjekt sich als etwas anderes, als sich selbst träumt[299] kommt es der „Wurzel der eigenen Identität“[300] am nächsten. Die Fähigkeit, die Differenz zur eigenen Identität herstellen zu können, lässt das Subjekt eben diese erkennen. Dieses Schema trifft auch auf die durch Bilder vermittelten Vorstellungen zu, die sich die betrachtende Person aneignet. Lacan benennt dies als die Aneignung eines fremden Blicks durch das Subjekt. Dazu setzt er voraus, dass es keine Bilder gibt – selbst Landschaftsbilder, auf denen keine Personen erkennbar sind – die nicht vom spezifischen Blick ihres Autors (in Bezug auf die Strukturen der aktuellen Medienproduktion, muss wohl von einem Autorenkollektiv gesprochen werden) durchdrungen sind und somit den Betrachtenden die Möglichkeit geben mit den Augen des anderen (in unserem Fall das System der medialen Berichterstattung) zu sehen. Jeder Akt der Bildbetrachtung ist folglich auch ein Akt, der die Frage nach der eigenen Identität aufwirft. Mitchells berühmter Vergleich der Bilder mit der Bauchrednerpuppe, die mit der eigenen Stimme zum Leben erweckt wird[301], zielt in eine

[299] Lacan verweist auf die Geschichte in der Tschuang-Tse träumt ein Schmetterling zu sein.

Lacan J., *Das Seminar Buch XI*, Quadriga, Weinheim, Berlin, 1987, S. 82.

[300] Lacan, 1987, S. 82

[301] vgl. Mitchell W. J. T., *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, C. H. Beck, München, 2008, S. 124

ähnliche Richtung. Das Bild – in unserem Falle die Photographie – vor dem wir stehen, wird durch die uns eigenen Assoziationen, Erinnerungen und Emotionen erst zu dem singulären Vorstellungsbild das wir wahrnehmen. Bildbetrachtung ist also immer auch eine Form der Manifestation der eigenen Identität und des eigenen Körpers und mit dieser ist eine spezielle Lust verbunden. Lacan schreibt in diesem Zusammenhang von einer „für das Subjekt besonders befriedigenden Ordnung“[302]. Im Feld der Wirkungsforschung wird für diese Lust der Begriff der „Funktionslust“ geprägt. Vor allem im Bezug zur Gewaltdarstellung schreibt Hausmanninger vom Vergnügen des Subjekts am Funktionieren des eigenen psychisch-physischen Körpers[303]. Es zeigt sich also, dass Bildbetrachtung immer mit einem individuell geprägten Lustempfinden verbunden ist. In Abschnitt 3 wird dieses Empfinden, das dadurch erweckte Investment an Aufmerksamkeit und mögliche Auswirkungen auf das Politische noch präziser erörtert werden. An dieser Stelle soll aber vor allem der subjektive, individuelle Aspekt an der Rezeption von Photographie, also das Konzept des individuellen Reflexionsraums weiter ausgearbeitet werden. Um die Beschaffenheit des Reflexionsraums noch weiter zu differenzieren erweist sich B. M. Staffords Konzept des „körperlichen Denkens“ als hilfreich. Dieses basiert auf dem formalistischen Ansatz, dass die menschliche Wahrnehmung auf prinzipiellen erlernten Strukturen und Mustern basiert, die als Schablonen dienen um die aktuellen Sinneseindrücke zu ordnen. Auch Stafford zielt, wie Lacan und Mitchell, darauf ab, das betrachtende Subjekt als integralen Teil der Bildlichkeit freizustellen.

> „[Die] vertraute Gewohnheit, in Gebirgssilhouetten oder Felsformationen Gesichtszüge wahrzunehmen. [...] Solche Bildschemata scheinen die fremdartige Wildnis, die uns umgibt, zu domestizieren, indem sie einen Aspekt der Umgebung mit unserem Inneren verkoppelt. Sie befähigt uns zu "körperlichen Denken" und macht es möglich, das Unbekannte in unserem Inneren in vertrauten physiologischen Begriffen abzubilden.“[304]

Wenn wir Staffords Argumentation folgen, dann müssen auch die Vorstellungen, die durch die Beobachtung der Welt und ihren Darstellungen im Gehirn entstehen eher als zur eigenen Erfahrung offene Knotenpunkte, denn als klar begrenzbare Informationseinheiten verstanden werden. Diese Auffassung vertritt auch der Neurologe Changeux mit seiner Theorie der geistigen Objekte. An Hand dieser Theorie lässt sich des Weiteren auch das Verhältnis zwischen individuellen Aspekten und faktischem Gehalt bei der Rezeption von Photographie illustrieren. Changeux unterscheidet zwischen dem Perzept, dem ursprünglichen

[302] Lacan, 1987, S. 81

[303] vgl. Hausmanninger T., *Mediale Gewalt*, Hausmanninger, Bohrmann (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 232ff

[304] Stafford B. M., *Neuronale Ästhetik*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S. 110

Sinneseindruck, dem einfallenden Licht auf der Netzhaut und der Wahrnehmung welche schließlich zum Vorstellungsbild verdichtet wird. Am Beispiel von Kippbildern erklärt er, dass bereits ein und derselbe Sinneseindruck zu unterschiedlichen Wahrnehmungen und schließlich auch zu individuell unterschiedlichen Vorstellungsbildern führen kann[305]. ABBILDUNG 21, S. 181. Der visuellen Wahrnehmung ist immer eine individuelle Prägung implizit, die in Bezug auf den Diskurs der intersubjektiven, faktischen Wirklichkeit als Reflexionsraum dient. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt: auch für begrifflich basierte Informationsvermittlung via Text oder Zahlen gilt wohl, dass jeder Begriff individuell ausgedeutet wird, doch im Gegensatz zur Bildwahrnehmung ist klarer zu unterscheiden, zwischen der Vorstellung, welche ein Text induziert und der logischen Struktur des Textes selbst. Der Grund dafür liegt darin, dass Begriffe, Worte, Zahlen in keinem Ähnlichkeitsverhältnis zur primären Sinneswahrnehmung der Welt stehen. Begriffe werden nach logischen Regeln auf kognitiver Ebene entschlüsselt. Bilder hingegen, realisieren sich wie bereits erwähnt wahrnehmend[306].

... den Grenzen des Darstellbaren

(Die Qualität des individuellen Reflexionsraums)

Welche Qualität besitzt nun dieser individuelle Reflexionsraum in Bezug auf den der Objektivität verpflichteten Diskurs der Berichterstattung? Auf den ersten Blick lässt sich feststellen, dass individuelle Aspekte der Photographierezeption, die nicht begrifflich verallgemeinerbar sind, der Objektivität prinzipiell entgegen stehen. Dieser Reflexionsraum, scheint eher ein individuelles Konsumerlebnis beim Betrachten der Bilder zu erzeugen, als dass sich daraus eine spezielle Funktion in Bezug auf den Diskurs des Faktischen ergibt. Die Frage stellt sich nun, ob dieser individuelle Aspekt der Wahrnehmung, der auch noch eng mit der Funktionslust, der Lust am Schauen, in Verbindung steht, der Rezeption faktischer Sachverhalte gegenüber steht oder ob dieser die Faktizität im Gegenteil auf einer individuellen Ebene verdichtet.

Zuerst sei bemerkt, dass sich diese Frage nicht vollständig beantworten lässt. Sie hängt auch vom Inhalt und der Produktionstechnik der jeweiligen Photographien ab. Sie muss also für jede Photographie und jeden Kontext des Erscheinens immer wieder neu gestellt werden. Alle photographischen Bilder involvieren das Subjekt beim Betrachten und appellieren an die Lust am Schauen und brechen dadurch den Diskurs des Faktischen auf.

[305] vgl. Changeux J. P., *Der neuronale Mensch*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1984, S. 167ff

[306] vgl. Boehm G., *Jenseits der Sprache*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S.29

Pressephotographie ist immer auch Kunst und nie bloße Rekonstruktion von Sachverhalten. Der folgende Versuch diese Frage zu beantworten stellt demnach mehr einen Denkanstoß, einen möglichen Ansatz der Kritik einzelner Phänomene, denn eine endgültige Antwort dar.

Von der Tsunamikatastrophe im Jahre 2004 existieren die unterschiedlichsten Arten von Photographien. Diese reichen von Abbildungen vor einer Flutwelle flüchtender Personen, über die Portraits von Überlebenden, über die Darstellungen der Verwüstungen der Küstenregionen mittels abstrakt anmutender Sattelitenaufnahmen bis hin zu den photographischen Dokumentationen der Opfer durch Gerichtsmediziner. Letztere wurden in den Mainstreammedien nicht veröffentlicht, fanden jedoch ihren Weg über obskure Bildersammlungen im Netz ihr Publikum. Jedoch nicht alle dieser Bilder, und vor allem nicht die zuletzt genannten, expliziten wurden von auf Objektivität bedachten Medien veröffentlicht [307]. Warum? Die Verwendung von Photographien ermöglicht es, die Betrachtenden in eine über Fakten strukturierte Konfrontation mit eigenen Erfahrungen und Emotionen zu versetzten. Welche Photographien eigenen sich im Speziellen dafür? Zentral ist bei der Selektion weniger die Frage ob und was dem Publikum zugemutet werden kann, denn im Sinne einer vollständigen und objektiven Berichterstattung müssten auch die Bilder aufgeschwemmter Leichen – auch wenn sie schockieren – gezeigt werden. Das schlagende Argument gegen die breitenwirksame Veröffentlichung solcher Bilder ist auch nicht ihre schockierende Wirkung. Da Bilder eben nicht nur einfach etwas zeigen, sondern immer auch eine Projektionsfläche für die individuellen Erfahrungen der betrachtenden Person darstellen, muss hier anders argumentiert werden. Die dokumentarischen Photographien der Opfer aus der Gerichtsmedizin können von einem Großteil des Publikums nicht richtig entschlüsselt werden, da vergleichbare Erfahrungen wohl bei den meisten Personen fehlen. Diese Bilder stellen für medizinisch nicht geschulte insofern eher einen blinden Fleck dar, der wenig konkrete Information bietet. Die Deformationen der Körper, die konkrete Hinweise auf die Dauer geben können, die der er im Wasser lag, die einen Einblick in die Wirkung der Kräfte von Wassermassen vermitteln, tun dies nur für ein eingeschränktes entsprechend erfahrenes Publikum. Diese Bilder ermöglichen also für die Allgemeinheit, weder auf emotionaler noch auf faktischer Ebene eine sinnvolle in Bezug zum Sachverhalt stehende Konfrontation mit den eigenen Erfahrungen, sondern bleiben in ihrer schockierenden Wirkung schwaches Imitat des Ereignisses über welches berichtet wird[308].

---

[307] Die NY-Times zum Beispiel setzten in ihrer Berichterstattung stark auf abstrakte grafische Darstellungen, Zahlen und klassische Pressphotographien wie folgende Beispiel aus dem Archiv zeigen.

http://www.nytimes.com/packages/khtml/2004/12/31/international/20041231_TIMELINE_FEATURE.html am 20.05.2015

http://www.nytimes.com/aponline/2014/12/21/us/ap-as-tsunami-by-the-numbers.html am 20.05.2015

[308] Am ehesten ergeben sich dabei für die Allgemeinheit Parallelen zur Populärkultur in welcher Bilder dieser Art, z.B. in Horrorfilmen, veröffentlicht werden

Anhand dieses Beispiels wird klar, dass die Qualität des individuellen Reflexionsraums nicht objektiv für alle Betrachter gleichermaßen festgestellt werden kann. Photographische Darstellungen ermöglichen den Betrachtenden sich mit dem Faktischen auch auf affektiver und emotionaler Ebene zu konfrontieren und dabei Sachverhalte in individuellen Erfahrungen abzubilden. Dieses Abbilden, das dem von Stafford geprägten Begriff vom körperlichen Denken ähnelt, basiert auf der dem Visuellen eigenen Logik, die wie wir bereits mit Boehm geschrieben haben nicht auf abstrakten Operationen (z.B. und / oder / ...) wie die Sprache beruht, sondern auf der Orientierung des menschlichen Körpers basiert. Das Konzept des individuellen Reflexionsraums kann also wie folgt definiert werden: dieser stellt jene Operation dar, welche faktische Sachverhalte in individuellen Erinnerungen abbildet.

2.3 Ästhetik, Politik und digitale Photographie

Für die Frage nach der spezifischen Wirkung digitaler, photographischer Bilder muss neben dem Verhältnis zwischen technologischen Bedingungen, Bild und Subjekt auch noch die visuelle Oberfläche selbst genauer beschrieben werden. Im ersten Abschnitt wurde das Wesen der digitalen photographischen, der vernetzten Bilder erörtert, und in seiner Hybridität – zwischen visueller Darstellung, Begriff und Handlung – erfasst. An dieser Stelle soll dieses Spezifikum digitaler, photographischer Bilder im Bezug zur Wirkung der visuellen Oberfläche erörtert werden. Ansätze, wie sie Luciana Parisi entwickelt hat, schlagen in Bezug zu digitalen Netzwerken eine eigene Ästhetik des Digitalen vor, die jenseits sinnlicher Wahrnehmung operiert[309]. Die digitale Photographie unterliegt also unterschiedlichen ästhetischen Prinzipien. Im Folgenden steht nun die Differenz zwischen sinnlicher basierter ikonographische Bildtraditionen und der maschinellen, vom menschlichen Sehen unabhängigen, Erstellung von Bildern zu Debatte.

Ästhetik und Politik

Im folgenden Kapitel soll das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit innerhalb einer Photographie, an ihrer visuellen Oberfläche, genauer bestimmt werden. Es zeigt sich, dass der visuelle Code der zur Darstellung verwendet wird, die bildkompositorischen Muster, den faktischen Gehalt in einer Photographie überlagern kann. In diesem Zusammenhang wird auch von einer Fiktionalisierung des Politischen durch die Medien gesprochen[310].

Auch wenn eine Photographie immer einen speziellen, singulären Augenblick darstellt und somit immer einen einzigen Sachverhalt repräsentiert, spielen für die Wirkung photographischer Bilder auch verallgemeinerbare Kompositionsmuster eine maßgebliche Rolle. Diese Sammlung visueller Zeichen und Inszenierungsmuster, welche meist als Bildsprache bezeichnet wird, soll hier thematisiert werden. An dieser Stelle sollen vor allem diese Muster behandelt werden, welche als visuelle Klischees fungieren, die entweder mit starken emotionalen Reaktionen und Affekten verbunden sind und / oder in einer kunstgeschichtlichen Tradition stehen und somit mythologisch konnotiert sind.

[309] vgl. Parisi L., *Contagious Architecture. Computation, Aesthetics, and Space*, MIT Press, Massachusetts, 2013

[310] .vgl. Burger H., *Mediensprache*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin, 2005, S. 168

Der Begründer der Ikonologie, Aby Warburg, versuchte sich an einer Kategorisierung dieser unter dem Überbegriff „Pathosformeln“. Gewisse Szenen lassen sich über die Jahrhunderte hinweg in ähnlichen Darstellungen wiederfinden. Die Darstellung des *Tod des Orpheus* z.B. findet sich in ähnlicher Weise bei vielen Künstlern unter anderem bei Dürer, wie bei Pollaiuolo. Die diesen Darstellungen zugrundeliegenden Kompositionsformeln lösten sich jedoch über die Zeit thematisch von ihren mythologischen Vorlagen und wurden in andere Kontexte übertragen. Die Ähnlichkeit der Pose des Soldaten im 2007 ausgezeichneten Pressebilde von Tim Hetherington, zur Pose Jesu in der klassischen Pieta Darstellung von Michelangelo, ist offensichtlich ABBILDUNG 22, S. 183. Kompositionsmuster dieser Art sind Teil des visuellen Kanons, der unter anderem dann herangezogen wird, wenn die Qualität einer Aufnahme jenseits technischer und faktischer Kategorien bestimmt werden soll. Im Allgemeinen wird von einem starken Bild gesprochen, ohne, dass meist klar ist was dies genau bedeutet. Susan Sontag kritisiert in ihrer Essaysammlung *On Photography (Über Fotografie)* diesen metaphorischen Inszenierungsstil, da dieser Dokumentarphotographien, einerseits eine nicht entsprechende Allgemeingültigkeit verleiht, die das tatsächliche Ereignis überlagert, und anderseits die Photographien dadurch zu Bildern des Genusses werden[311]. Sie kritisiert also einerseits, dass die (künstlerisch interessierte) Schaulust sich mehr der Bildkomposition, als dem Bildinhalt widmet, andererseits, dass eben die Komposition einer Szene Allgemeingültigkeit zuschreibt, welche auf faktischer, auf historischer und politischer Ebene nicht gegeben ist.

Das Dilemma, das hier herrscht, ist vielleicht noch nicht ganz offensichtlich. Klischees, wie die Pose des Soldaten, weit aufgerissene Augen, aber auch farbliche Konnotationen – ein mit roter Flüssigkeit beflecktes Hemd z.B. – sind die Grundlage für bildliche Kommunikation. Doch diese Zeichen sind niemals eindeutig. Sprechen die weitaufgerissenen Augen von Angst oder von Überraschung[312]? Visuelle Klischees zeigen, sie sind der Beweis dafür, dass etwas sichtbar ist, in starken Bilder mag etwas Bestimmtes sichtbarer sein als in anderen, sie sprechen zu den Betrachtenden, über die Wirklichkeit dahinter sagen sie jedoch nur bedingt etwas aus. Das Beispiel der bei den Demonstrationen im Iran getöteten jungen Frau, deren vermutlich letzte 30 Sekunden als Videosequenz auf Youtube zu finden sind, scheint bezeichnend. Dies ist nicht das einzige Video, das durch Schusswunden verletzte iranische Demonstranten zeigt, aber es ist das bildgewaltigste. Ob der Tod tatsächlich während der

[311] vgl. Sontag S., *Über Fotografie: Essays*, Fischer, Frankfurt am Main,1980, S. 105

[312] In *Unmasking the Face* zeigen die Emotionsforscher Ekman und Friesen, dass aufgerissene Augen alleine tatsächlich keine eindeutige emotionale Zuschreibung zulassen.

Aufnahmen eingetreten ist, kann wohl nicht genau gesagt werden, es sind aber klare Zeichen der Veränderung zu erkennen[313].

In nur einer halben Minute, in der die filmende Person näher an die am Boden liegende Frau herantritt, während kurz ein Arm den Blick auf das Opfer verdeckt, überzieht ein Film von Blut, das gerade noch reine Gesicht beinahe vollständig, während die Frau reglos am Boden liegt mit offenen Augen und starrem Blick. Dieses Bild prägt sich ein. Bilder dieser Art lassen sich meist nur in fiktionalen Genres des Kinos, Kriegsfilmen, Horrorfilmen erleben. Doch in diesem Fall haben die Zuschauer die Möglichkeit das reale Sterben zu beobachten. Es stellt sich nun die Frage ob das Interesse an der politischen Situation im Iran, das Mitleid mit einem Opfer oder Sensationslust einer Vielzahl von Zuschauern[314] dazu führten, dass dieses Video eine so hohe Verbreitung auf dem Portal *Youtube* fand? Diese Frage lässt sich kaum beantworten, und es ist zu vermuten, dass bei den meisten Betrachtenden mehrere dieser Ursachen zutreffen[315]. Für unser Thema scheint vor allem interessant, dass eben spezifische Zeichen – bei diesem Beispiel Blut und die aufgerissenen Augen, Blick des Opfers – in Verbindung mit bestimmten Sachverhalten und Handlungsabläufen das Interesse des Publikums, deren Schaulust, mehr ansprechen als andere. Nicht nur die politische Relevanz des Ereignisses selbst, sondern auch – und das in vielen Fällen in einem hohen Maße – die visuelle Ausdruckskraft der Bilder von Ereignissen fördert deren Verbreitung.

Da nicht nur die politische Aussagekraft, sondern auch die Art und Weise der Darstellung und ihr Bezug zur affektiven und emotionalen Wirkung maßgeblich für die Verbreitung der photographischen Bilder ist, muss Berichterstattung auch nach stilistischen und ästhetischen Kriterien bewertet werden. Im Gegensatz zum prinzipiellen Misstrauen gegenüber der Ästhetisierung der Wirklichkeit durch mediale Bilder mit affektiver und emotionaler Färbung, wie es Susan Sontag ausdrückt, wurde bereits im Kapitel 2.2 – *Von der Qualität einer Ansicht* versucht die besondere Qualität dieses Hybrides – zwischen faktischer und emotionaler Information – zu fassen. Unsere Konzeption des individuellen Reflexionsraums zeigt die sinnvolle Verschränkung von objektiven und subjektiven Aspekten der Bildberichterstattung. In Abschnitt 3 wird schließlich gezeigt werden, dass diese Subjektivität nicht zu einem Rückzug vom Politischen auf das Private führt, sondern ganz im Gegenteil den Ausgangspunkt einer Handlung, vom Privaten im Politischen, darstellen kann. Im ersten

[313] Im Nachhinein wurde zumindest der Tod von Neda auch von seriösen Medien bestätigt. Z.B. in den NY-Times vom 22.06.2009.

[314] Die eigene Schaulust soll hier nicht negativ verstanden werden, denn diese muss nicht nur auf eine voyeuristisches Verlangen zurückzuführen sein. Auch die bewusste Konfrontation mit Bildern des Todes um die eigene Sterblichkeit zu reflektieren, kann Beweggrund dafür sein sich dieses Video anzusehen.

[315] Die affektive Wirkung von Bildern lässt sich nicht von ihrem Informationsgehalt trennen, schreibt u.a. Boehm in seiner Publikation *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* auf S. 18.

Abschnitt wurde bereits skizziert inwiefern digitale photographische Bilder sich wesentlich zu faktischen Diskursen öffnen – sie sind u.a. programmierbar und in konkrete Muster übersetzbar. An dieser Stelle soll jedoch noch die Frage erörtert werden, welche sich aus unseren Überlegungen zu Ästhetik und Politik ergibt: wenn diese starken photographischen Bilder auf subjektive Empfindungen abzielen indem sie sich u.a. kunstgeschichtlicher Referenzen bedienen, in welchem Maße können diese Bilder noch als repräsentativ und vor allem als politisch relevant im Bezug zum dargestellten Sachverhalt bezeichnet werden?

Die Konstruktion von «digitaler» photographischer Faktizität im Handeln

Gehen die Zeichen aus der Wirklichkeit hervor oder werden sie an die Wirklichkeit herangetragen, also der Wirklichkeit zugeschrieben? Es wird hier nicht der Versuch unternommen diese Frage vollständig zu beantworten, es soll jedoch in diesem Zusammenhang auf Peter Weibels Aufsatz *Transformationen der Techno-Ästhetik* [316] verwiesen werden. In diesem schreibt Weibel von der Umkehrung der Ontologie in der Medienkunst. D.h. Nicht die Darstellungen der Wirklichkeit dienen als Vorbild für die Medienkunst, sondern die Apparate, mit denen Medienwirklichkeit hergestellt wird. Einer Photographie geht immer das Vorhandensein einer Kamera voraus, ohne diese kann keine Photographie existieren, die Kamera benötigt jedoch nicht notwendigerweise eine Wirklichkeit, die sie abbildet; viele Arbeiten der Medienkunst z. B. beschäftigen sich mit selbstreferenziellen Konzepten, die Bilder aus den bloßen technischen Voraussetzungen (Photochemie, digitale Sensoren, ...) erzeugen. Im Gegensatz dazu ist jedoch für die Pressephotographie ein gewisser, repräsentativer Aspekt konstitutiv. Die Berichterstattung erhebt Anspruch darauf, nicht sich selbst, sondern die Welt darzustellen. Dennoch ist Weibels Ansatz auch für die Pressephotographie relevant, da er verdeutlicht, dass die Darstellung der Welt durch den Apparat erzeugt wird und folglich diese Darstellung nach den Regeln der herrschenden, visuellen Kultur gelesen werden muss. Es zeigt sich also, dass die Frage ob nun die photographischen Bilder der Welt ähnlich sehen, oder umgekehrt nicht zu beantworten ist, da photographische Bilder – hier im speziellen die Pressephotographie – ohne die Codes, die sie hervorbringen nicht existieren würden. Diese Bilder entstehen aus dem Spannungsverhältnis zwischen Welt und Apparat[317]. Insofern ist auch Weibels Satz zu

[316] Weibel P., *Transformationen der Techno-Ästhetik* in: Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Rötzer (Hg.), Frankfurt a.M. 1991, S. 205-245

[317] Der Begriff Apparat meint hier nicht nur unmittelbare das technische Gerät, sondern bezeichnet darüber hinaus auch den Umgang damit, welcher wiederum durch kunstgeschichtliche Entwicklungen und Referenzen geprägt ist.

verstehen, der den Medien eine eigene Realität bescheinigt[318], da sie nach Regeln funktionieren, die nichts mit unserer unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung von Welt zu tun haben. Das bedeutet, dass man sich die mediale Wirklichkeit, die mediale Berichterstattung, wie folgt vorzustellen hat: nämlich als ein Anwenden von Technologie, kunstgeschichtlichen Traditionen und medieneigenen Interessen auf eine Welt als Ausgangsmaterial. Diese Erzeugungen von Repräsentationen sind nicht nur nach Kriterien der Politik und der sinnlichen Wahrnehmung zu beurteilen, sondern eben auch nach den technologischen und ästhetischen Bedingungen, die sie hervorbringen. Da die digitalen Netzwerke nun nicht mehr nur Welt repräsentieren, wie die klassischen Massenmedien nach Luhmann das tun, sondern als öffentlicher politischer Raum zu betrachten sind[319] folgt daraus, dass individuelles, politisches Handeln nach denselben Bedingungen möglich ist. Das Ansinnen dieser Arbeit eine Ästhetik digitaler photographischer Bilder zu skizzieren, zu zeigen, dass die Lust zum Ansehen in digitalen Netzwerken der Lust am Handeln naheliegt, versucht genau diese Erweiterung des medialen Raums zu fassen, der mediale Rezeption und die Manipulation von Wirklichkeit verschränkt[320]. Um die Frage am Ende des vorigen Kapitels zu beantworten: In einer genuin digital funktionierenden Umgebung[321] zählt der dokumentarische Wert einer Photographie bedingt, denn die digitale Photographie selbst wird zu einem politischen Ort, einem Ort des Handeln[322]. Das bedeutet nicht, dass Photographien in digitalen Umgebungen keinerlei repräsentativen Charakter mehr haben, sondern das bedeutet, dass sich dieser repräsentative Charakter im Bezug zur Handlung – der Interaktion des Betrachtenden – manifestiert. Konkret bedeutet dies: erst im Akt des Vergleichens des Bildes mit anderen Versionen, Überprüfung anderer Quellen zur Photographie oder im einfachsten Falle dem Lesen einer Bildbeschreibung, wenn der Quelle selbst vertraut werden kann, erhält eine Photographie ihren dokumentarischen Charakter[323]. Es zeigen sich hier die Grenzen des Photographischen, die im ersten Abschnitt bereits im Bezug zur Loslösung von der Materialität beschrieben wurden[324]. Um zu verstehen unter welche Bedingungen dokumentarischer Charakter gegeben sein kann müssen wir uns noch

---

[318] vgl. Weibel P., *Medien als Maske: Videokratie*, in Von der Bürokratie zur Telekratie, HG. Weibel P., Merve, Berlin, 1990, S. 124

[319] Eigene *Blogs* und *Soziale Netzwerke* sind nur zwei von vielen Beispielen.

[320] Manipulieren soll hier im Sinne Flussers (u.a. Medienkultur) verstanden werden, der diesen Begriff nicht in seiner allgemein gebräuchlichen negativen Bedeutung, sondern positiv besetzt als zum Handeln fähig verwendet.

[321] Eine Elaboration zur Beschaffenheit digitaler Umgebungen findet sich in Abschnitt 3.

[322] Lev Manovich postuliert „the primacy of information space over physical space in computer culture"; in digitalen photographische Bildern verbinden sich beide Raumkonzepte an einer Oberfläche. Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2007, S. 165

[323] Nicht eine einzelne Photographie, sondern erst ein Bildzusammenhang oder die Beschreibung der Entstehung des photographischen Bildes ermöglicht die richtige Bilddeutung. Grundlage für diese Funktion ist die Offenheit der digitalen Bilder zum kausallogischen Diskurs Vgl. Abschnitt 1, ab *Ein hybrides Zeichen zwischen Lichtspur und Symbol*.

[324] *1.2 Vom Bild zum Handlungsraum*

die Frage stellen in welchem Ähnlichkeitsverhältnis die visuelle Oberfläche der digitalen photographischen Bilder zur Sinneswahrnehmung des Menschen und indirekt zur Welt, die sie abbilden steht[325].

Photographie jenseits visueller Analogie

Flusser konstatiert, dass Bilder im Zeitalter ihrer technischen Erzeugung nicht mehr auf Szenen verweisen, sondern auf die Begriffe aus welchen sie projiziert werden, also auf die Technik, die sie erzeugt[326]. Hroß analysiert für den Spielfilm eine Bewegung hin zur Selbstreferenz. Die Gewalt im Kino ist oft nur Genrezitat, also ein Spiel mit Inszenierungsmuster, ohne Intention reale Gewalt zu thematisieren[327]. Beide Konzepte weisen über ein einfaches Analogieverhältnis zwischen Photographie und Welt hinaus. Prinzipiell ist eine Diskrepanz zwischen sinnlicher Wahrnehmung und den photographischen Bildern zu beobachten, die freilich schon immer das Wesen der Photographie bestimmte. Doch erst jetzt scheint diese Diskrepanz auch von einem breiteren Publikum bemerkt zu werden. Der prinzipielle Glauben an die Wahrheit einer Photographie wird bereits in unzähligen Mediendebatten um politische Manipulation, gefälschte Beweise oder unrealistische Schönheitsideale in Frage gestellt. Dieser Schritt ist an sich einer in die richtige Richtung[328] zum Verständnis der digitalen photographischen Bilder, die in ihrer Struktur weniger den auf unsere Netzhaut projizierten Lichtbildern ähneln, als den algorithmischen Umgebungen durch welche sie hervorgebracht werden. Das Ähnlichkeitsverhältnis zwischen photographischen Bildern und der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen– dem Bild auf der Netzhaut – wird durch digitale Technologien komplexer. Analoge photographische Bilder beruhen zum Großteil auf den Gesetzten der Optik und der Chemie. Diese werden z.B. über die Wahl der Lichtempfindlichkeit des Films, über die Belichtungszeit und den Öffnungsgrad der Blende manipuliert. Diese Manipulationen der Technik stellen neben der Inszenierung, die Gestaltungsmittel der photographischen Bilder dar. Die Bandbreite der Möglichkeiten für digitale Photographie ist aufgrund der vielfältigen Bearbeitungsformen, auch im Nachhinein, nicht nur bedeutend größer, sie ist auch im Wesentlichen eine andere. Die digitale Photographie verbindet sich nicht nur mit Techniken

---

[325] Dubois konstatiert für die analoge Photographie bereits ein amorphes Verhältnis zur Wirklichkeit Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998, S .41. In digitalen Umgebungen differenziert sich dieses jedoch noch weiter aus.

[326] vgl. Flusser V., *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, S. 21ff
Flusser V., *Kommunikologie*, Fischer, Frankfurt am Main, 1998, S. 171ff

[327] vgl. Hroß G., *Die Funktion von Gewalt im Film*, Mediale Gewalt, Hausmanninger, Bohrmann (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 136

[328] Meist jedoch nicht konsequent zu Ende gedacht. Anstatt auf Basis der aktuellen Technologien neue Bildkonzepte zu entwickeln, wird versucht über gesetzliche Regelungen alte Bildtradition zu stärken.

der Simulation und mit Strategien der Programmierbarkeit, die photographische Methode wurde auch bereits über die für den Menschen sichtbare Welt hinaus erweitert.

Elektronische Bildtechnologien ermöglichen das Erzeugen von Bildern, die nicht mehr mit dem Auge überprüfbar sind. Nicht nur in der Wissenschaft finden sich photographische Bilder, welche mit den Lichtbildern auf der menschlichen Netzhaut nichts mehr gemein haben. Abgesehen von CT und PET Scans in der Medizin dient auch in alltäglicher Bildnutzung nicht mehr die visuelle Analogie als notwendige Referenz. Abgesehen davon, dass biometrische Daten bereits die Passbilder ersetzten, sehen auch Avatare und Profilbilder ihren Nutzerinnen und Nutzern nicht zwingend ähnlich ohne, dass dabei allgemeine Verwirrung eintreten würde. Selbst beim, bei manchen Nutzenden beliebten, lustvollen Verstecken–Spiel auf Profilbildern in Sozialen Medien, wird die visuelle Analogie zwischen Bild und Gesicht zu Gunsten einer möglichst individuellen Art des sich Versteckens, also zugunsten einer indirekten Beschreibung, aufgegeben. Die visuelle Analogie stellt also keine primäre Eigenschaft mehr für die digitalen photographischen Bilder dar – vor allem nicht in genuin digitalen Umgebungen. Die Kontexte der Verwendung bringen je spezifischen visuellen Code hervor. Auf medizinischen PET Scans kann z.B. die Aktivität unseres Gehirns dargestellt werden. Diese Bilder ähneln nur noch rudimentär (in der Form des Umrisses) dem Bild eines Kopfes, das wir mit dem Auge wahrnehmen. Farben, Textur und Räumlichkeit entsprechen der Konfiguration des herstellenden Apparats und die auf den zu verbildlichen Gegenstand abgestimmt sind. In ABBILDUNG 23, S. 179 z.B. sehen wir drei Bilder derselben Person zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Im ersten Bild hält die Person die Augen geschlossen, im zweiten blickt sie auf eine einfarbige Wand und im dritten aus dem Fenster auf einen Park. Im unteren Teil der Bilder sehen wir jeweils die Aktivierung der visuellen Felder im Gehirn. Diese Photographien zeigen etwas, elektrische Aktivierung, die für den menschlichen Sinnesapparat nicht wahrnehmbar ist.

Die aktuelle, visuelle Kultur wird also von Bildern infiltriert, deren Präsenz über die bloße Sichtbarkeit hinausgeht. Eine einfache Tätigkeit wie, das Öffnen der Augen und der Blick aus dem Fenster wird hier auf einer anderen Ebene dargestellt; nicht das Abbild einer Person dient hier als Träger der Handlung, sondern die Handlung wird in ihrer neuronalen Funktion dargestellt – dabei ist es bis jetzt jedoch noch nicht möglich individuelle Unterschiede zu erkennen[329]. Dieser Umstand, diese Infiltrierung, führt zu einer Veränderung der visuellen Wahrnehmung des Menschen. Um auf einem Bild einen Baum als Baum zu erkennen ist es notwendig, Erinnerungen an die visuellen Eindrücke, von anderen Bäumen abzurufen und

[329] Im persönlichen Gespräch mit Lienhard Dinkhauser, Oberarzt der Radiologie im Krankenhaus Wels, am 20.12.2013

den aktuellen visuellen Input dazu in Analogie zu setzten[330]. Der visuelle Begriff Baum beruht auf den Erinnerungen an die tausenden Bäume, die eine Person in ihrem Leben bereits gesehen hat. Dabei handelt es sich um Erfahrungen, die einerseits in hohem Masse mittels Wiederholung gefestigt wurden und andererseits jederzeit wieder überprüft werden können. Die Vorstellungen von neuronalen Prozessen jedoch beruhen nicht auf unmittelbaren Erfahrungen, sondern auf Bildern. Dies ist insofern interessant, da davon auszugehen ist, dass unsere visuelle Kultur in Zukunft noch mehr von technischen Bildern geprägt werden wird, die wir in einem unmittelbaren sinnlichen Akt nicht überprüfen können. Der photographische Code der bis jetzt auf sinnlicher Erfahrung und auf kunstgeschichtlichen Darstellungen beruht wird wohl in Zukunft noch weiter in das Feld der abstrakten Darstellung erweitert.

Wenn wir Boehms und Changeuxs Theorien folgen, dann muss davon ausgegangen werden, dass Sehen prinzipiell kein rein visueller Prozess ist, sondern z.B. sehr stark an den Tastsinn gekoppelt ist[331]. Der radikale Unterschied zwischen dem Sehen mittels technischer Bilder und den Abbildungen, die über den menschlichen Körper als Referenz – Auge und Hand bei der Malerei z.B. – zu verstehen sind, liegt nicht darin, dass die technischen Bilder, in unserm Fall die digitalen photographischen Bilder, nicht mehr ausschließlich im Bezug zum Sehsinn zu verstehen sind. Das Sehen funktioniert in beiden Fällen im Bezug zu multisensorischen Erinnerungen. Die technischen Bilder, zu denen die digitalen photographischen Bilder zu zählen sind, verweisen über den menschlichen Wahrnehmungsapparat hinaus auf das begriffliche Denken. Das heißt, dass nicht mehr davon ausgegangen werden kann, dass ein Bild dann wahr ist, wenn es eine Analogie zu erinnerten, unmittelbaren Sinneseindrücken aufweist, der Wirklichkeitsanspruch dieser Bilder wird auf andere Art und Weise konstruiert.

In Bezug auf die Darstellung des menschlichen Körpers z.B. in Medien und Wissenschaft formuliert Hans Belting:

> „Während auf der einen Seite digitale Bildwelten auf virtuelle Körper ausweichen [dazu sind auch exzessive digitale Retuschen von Mode- und Werbephotographien

[330] vgl. Arnheim R., *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des Schöpferischen Auges*, Walter de Gruyter, Berlin, 2000 (1954), S. 45ff

[331] „Die perspektivische Projektion, beispielsweise, funktioniert nur, wenn das Auge den Tastsinn ins Spiel bringt."

Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, Hg. Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 28

zu zählen, Anm. d. A.], entzieht uns auf der anderen Seite der genetische Code [...] die visuelle Evidenz dessen, was wir über den Körper wissen“[332]

Die Authentizität digitaler photographischer Bilder lässt sich nicht mehr über ihre Ähnlichkeit zu einer unmittelbaren Wahrnehmung von Welt überprüfen, da sich einerseits relevantes Wissen unserer unmittelbaren Wahrnehmung entzieht und andererseits die Grenzen zwischen photographischen Bildern und Simulation stärker verschmelzen.

Die Auflösung des prinzipiellen Ähnlichkeitsverhältnisses zwischen sinnlicher Wahrnehmung und technischen Bildern im Allgemeinen drückt sich im Moment noch symptomatisch in aktuellen Praktiken der digitalen Photographie aus. Dieser Umstand führt bis jetzt noch oft zu starker Kritik der digitalen Methoden. Die potentiell einfachere Veränderbarkeit der digitalen Bilddaten führt zu Misstrauen gegenüber den digitalen Bearbeitungstechniken. Für das Genre der Pressephotographie, aber auch für den Bereich der Modephotographie wird eine Ursprünglichkeit gefordert, die photographische Bilder und unmittelbare sinnliche Eindrücke als Deckungsgleich behandelt. Diese Kritik übersieht jedoch, die spezifischen Qualitäten der digitalen Möglichkeiten. Abgesehen von der zu Recht verpönten Dramatisierung der visuellen Inhalte im Bereich der Pressephotographie oder der Idealisierung der Körper von Photomodellen, bieten die Techniken der Photomontage eine spezifische, neue Qualität: die Möglichkeit nicht per se Sichtbares zu visualisieren[333]. Über die sinnvolle Kombination mehrerer Photographien – unterschiedlicher Ansichten – können Vergleiche angestellt und Gegensätze oder Ähnlichkeiten aufgezeigt werden. Diese Montagemöglichkeiten verbinden bildliche Qualitäten mit den Qualitäten textlicher, logischer Strukturen. Darüberhinaus ermöglichen die digitalen Dateien zugeschriebene Eigenschaften wie Dateinamen, Hashtags, Metadaten, Versions-Histories, Links oder Name-Tags das Erzeugen kausaler Ketten, also Texte, aus einer unbegrenzten Anzahl digitaler Photographien.

Nicht mehr das einzelne visuelle Phänomen – die singuläre Photographie – steht im Zentrum der Authentizitätsbehauptung in digitalen Umgebungen – ich habe es mit eigenen Augen gesehen – , sondern das Verhältnis des einzelnen visuellen Phänomens zu weiteren Elementen. Ein authentisches Bild der Welt ergibt sich aus Verbindungen, die sich auch über nicht visuelle Zusammenhänge konstruieren. Dies bedeutet nicht, dass der unmittelbare sinnliche Eindruck an Relevanz verliert – Bilder von Blut werden weiterhin bei manchen Menschen Übelkeit verursachen –, dieser Eindruck ist jedoch immer im Verhältnis zum Universum der Begriffe zu setzen. Auf diese Art und Weise entstehende fragmentarisch

[332] Belting H., *Echte Bilder und falsche Körper*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004, S. 351

[333] Dieser Gedanke wurde bereits in Abschnitt 1.1 im Kapitel *Die Photomontage als Prototyp des digitalen photographischen Bildes* erörtert.

wirkende Photographien, Bilder, Montagen, Bilderketten, welche in Bezug auf physikalische Raumkonzeption und perspektivische Gesetze jegliche Einheitlichkeit verweigern. Diese Bilder decken sich nicht mit der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung von Welt und werden aber vermutlich schon in Kürze genauso natürlich[334] wirken, wie heute eine einzelne auf Papier ausgearbeitete, analoge Photographie.

[334] Der Begriff natürlich ist an sich in jeglichem kulturellen Zusammenhang unangebracht. Hier ist der unmittelbare, alltägliche Umgang mit digitalen Technologien, Photomontagen, hybriden Bildgenres gemeint, den wohl kommende Generationen pflegen werden.

3. *The User* als zentraler Bezugspunkt digitaler photographischer Bilder

Der Begriff, das Bild als Handlungsraum[335], der sich zur Hauptthese dieser Arbeit entwickelt hat, legt bereits nahe, dass den individuellen Betrachterinnen und Betrachtern eine spezifische Rolle zufällt. Der Akt des Ansehens in digitalen Umgebungen geht über das bloße Rezipieren hinaus und ermöglicht potentielle Interaktion. Inwiefern dieses Handeln auf eine Öffentlichkeit gerichtet ist und somit als politisch bezeichnet werden kann und wieweit dieses Handeln sich an die Individuen selbst richtet, soll in diesem Kapitel erörtert werden. Es folgt dazu nach einer kurzen Rekapitulation eine Erörterung des Verhältnisses zwischen digitalem Medium und individuellen Nutzenden, die uns zum Begriff der die Bilderwelt ordnenden Genres führt. Es wird sich zeigen, dass in digitalen Umgebungen die Bildgenres nicht notwendigerweise bei der Veröffentlichung, sondern oft erst im Betrachten zugewiesen werden. Das bedeutet in vielen Fällen wird die Grenze zischen fiktiv und real nicht vor Veröffentlichung von den Medienproduzierenden, sondern später von den Betrachtenden bei der Rezeption, gezogen. Es obliegt den Nutzenden die Photographien an die entsprechenden Diskurse anzubinden. Hier wird eine potentielle Veränderung des bestehenden medialen Blickregimes offensichtlich.

Die leitende Forschungsfrage dieser Untersuchung nach der Politizität einer digitalen Ästhetik photographischer Bilder wurde in den vorangegangenen beiden Abschnitten einerseits aus der Perspektive des Mediums digitale Photographie und dem damit verbundenen expressiven und politischen Potential, wie auch im Bezug zur Bildwahrnehmung und Bildinterpretation von Photographie durch individuellen Betrachter und Betrachterinnen behandelt. Im ersten Abschnitt wurde der Unterschied in der Handhabung zwischen analoger Photographie und dem digitalen Umgang mit Photographie herausgearbeitet. Der von uns dabei eingeführte Begriff des photographischen Bildes als Handlungsraum bezeichnet die wesentliche Qualität des Übergangs vom Analogen zum Digitalen. Das Ansehen von Photographien in digitalen Umgebungen ist immer unmittelbar mit dem Verändern und weiterverbreiten dieser Verbunden. Die Begriffe Ansehen und Handeln fallen dadurch zusammen. Das liegt vor allem an der Offenheit der digitalen photographischen Bilder in Bezug auf ihre eigene Fixierung, aber auch in Bezug zu anderen Diskursen z.B. dem begrifflich textlichen. Dies führt dazu, dass digitale Bilder immer in unterschiedlichen Versionen – beschnitten oder farbkorrigiert oder auch mit anderen

[335] Dieser Handlungsraum ist von aufmerksamkeitsökonomischen und algorithmischen Strukturen geprägt. Diese Prägungen, diese Einschränkungen des Handlungsraums werden ab dem Kapitel *Vom Begriff der Massenmedien zu digitalen, dialogischen Strukturen* ausführlicher beschrieben. An dieser Stelle soll aber vor allem das Handlungspotential in Bezug auf demokratiepolitisches Potential der Nutzenden skizziert werden.

Photographien montiert – vorliegen. Das digitale photographische Bild ist immer Bildzusammenhang – bestehend aus mehreren Versionen und / oder kombiniert mit Metadaten – und nie nur singuläres Bild. Betrachtende können weitere Versionen abrufen, Metadaten auslesen, Verknüpfungen herstellen. Andererseits ist das digitale photographische Bild in seiner Bildwirkung auf Seiten der Betrachtenden im ersten Augenblick des Anblickens der Photographie zunächst singulär. Der photographisch dargestellte Sachverhalt wird in diesem Moment individuell wahrgenommen und löst dabei ebenso individuelle Erinnerungen, Affekte und Emotionen aus. Dieses individuelle Anblicken wurde in Abschnitt zwei untersucht und führte zu unserem Begriff individuellen Reflexionsraums, der die Rezeption einer Photographie als Abbilden eines faktischen Gehalts in individuellen Erfahrungen beschreibt.

Zusammenfassend lässt sich sagen: die spezifische Qualität der digitalen photographischen Bilder liegt in deren ambivalenten Wesen, dem Zwiespalt in ihren Eigenschaften als nach außen, an eine potentielle Öffentlichkeit gerichtetem Handlungsraum und dem privaten, individuell strukturierten Wahrnehmen ihres faktischen Gehalts. Das digitale photographische Bild befindet ist also immer im rekursiven Spannungsfeld zwischen politischem Handeln und individuellem Empfinden (von Schaulus*t*). Es stellt sich nun Frage: wie wirkt dieses rekursive Spannungsfeld auf die politischen Kategorien wie öffentlich und privat, den demokratischen Diskus, die öffentliche Debatte, die Medien als Korrektiv des Staats?

Die potentiell aktive Position der Betrachtenden verändert die medialen Qualitäten von Photographie und damit auch deren bedeutungsstiftende Unterteilung in Genres (dokumentarisch, Kunstfotografie, pornografisch, Paparazzi, ...). Es ergibt sich eine Dynamisierung der Genrekategorisierungen und damit verbunden oft auftretende Schwierigkeit in der Zuordnung der Bilder zum passenden Diskurs. Die Offenheit der digitalen photographischen Bilder hin zu Veränderungen und begrifflichen Diskursen, welche Rekontextualisierung nicht nur ermöglicht, sondern beinahe bedingt, führt zur Freiheit auf Seiten der Nutzende. Jeder Kommentar, jedes Bild kann in das eigene Sprechen integriert werden, der Verweis auf den Kontext aus welchem dieses Zitat stammt, ist dabei nicht obligat. Das bedeutet: digitale photographische Bilder werden immer wieder aufs Neue beim Betrachten (und Weiterverbreiten) fixiert, sie weisen keine stabile Form auf und haben somit eingeschränkt Dokumentcharakter. Dadurch stellt sich die Frage nach ihrem Verweischarakter: Sind diese Bilder echt? Sind sie noch als Dokument zu gebrauchen? Wie sind diese photographischen Bilder zu verstehen? Im ersten Abschnitt wurde die Verschiebung des Verweischarakters von der Materialität und ihrer visuellen Oberfläche hin zu Versionsgeschichte, zum Begrifflichen ausführlich beschrieben. Es soll hier nun die damit

in engem Zusammenhang stehende Veränderung in der Genrezuordnung erläutert werden. Dadurch, dass die digitalen photographischen Bilder offen zu den Nutzenden hin sind, scheint auch ein klare Einteilung in bedeutungsbildende Bildgenres (fiktiv / dokumentarisch, informativ / unterhaltend, politisch / privat, ...) und somit eine Zuordnung zum passenden Diskurs schwierig[336]. In diesem Abschnitt soll gezeigt werden, dass digitale photographische Bilder in digitalen Umgebungen wesentlich handlungsorientierter zu verstehen sind. Sie sind nicht fix einem Diskurs zugeordnet, sie verwandeln sich, sie werden zwischen Diskursen verschoben. Es wird sich zeigen, dass diese Beweglichkeit, die Veränderbarkeit, die hybride Form digitaler photographischer Bilder keine Einschränkung im Bezug zum Wirklichkeitsgehalt darstellt, sondern, dass, diese sogar spezifische neue Möglichkeiten zur Erkenntnis bietet.

[336] Matthias Karmasin schreibt bereits davon, dass in Mediendemokratien die Begriffe Fiktion und Fakten dehnbar geworden sind. Karmasin M., *Die gesteuerten Selbstläufer* in Politik und Medien, Hg. Filzmaier, Karmasin, Klepp, Facultas Verlag, Wien, 2006, S. 113

3.1 Ausgangslage: Vom Privaten ins Öffentlich und wieder zurück
Über die Rezeptionsbedingungen digitaler photographischer Bilder

Vom Begriff der Massenmedien zu digitalen, dialogischen Strukturen

Das Netz, das Web, das Internet, jene digitale Umgebung ohne einheitlichen Namen ist ein Hybrid aus diskursiven Strukturen welche, nach dem Vorbild klassischer Massenmedien in der Definition nach Luhmann[337] gebaut sind, und dialogischen Strukturen, welche in dieser Arbeit als genuin digital bezeichnet werden[338]. Diese einfache Differenzierung wird selbstverständlich der Komplexität dieser Umgebung nicht gerecht, aber für unsere Zecke genügt diese Unterscheidung. In einer knappen Analyse dieser genuin digitalen Umgebungen soll einerseits die prinzipielle Userorientierung dieser (das Private wird Öffentlich und umgekehrt) und anderseits die dort herrschende strukturelle Nähe zwischen Ansehen und Handeln, die bereits im ersten Abschnitt behandelt wurde, beschrieben werden. Im Folgenden wird die dort herrschende, reflexive, nutzungszentrierte Genrebildung in einigen Beispielen skizziert. Das Schlagwort für diese User-Integration in eine mediale Umgebung war 2006 *Web 2.0*[339], das die Interaktion, die Einbindung der Nutzenden in das digitale Mediensystem benennt, ein weiteres Schlagwort dazu stellt Social Media dar[340]. Die Einbindung der Nutzenden als mediale Organisationsform im Netz funktioniert Großteils auf zwei Ebenen: einerseits bei der Erzeugung und Bereitstellung von Inhalten, in unserem Fall digitaler photographischer Bilder, die auf Plattformen hochgeladen werden und anderseits auf der ehemals redaktionellen Seite, der Bewertung der Inhalte. Die Bewertung passiert in vielen Systemen über statistische Berechnungen auf Grundlage von Nutzung, Nutzerbewertungen und anderen Daten, wie z.B. Aktualität. Dafür bieten diese Systeme die Möglichkeit für alle Nutzenden unmittelbar beim Ansehen, mittels einfachem Maus-Klick, oder mittels angefügtem Kommentar, die Relevanz des betrachteten Inhalts zu bestimmen. Aufgrund dieser Berechnungen wird der hochgeladene Inhalt aller Nutzenden automatisiert ohne weitere redaktionelle Ordnung organisiert. Dies findet meist im Format eines Streams, also in einer einfachen Reihung von Elementen von oben nach unten, vom Seitenanfang bis zum Seitenende, von der ersten Seite bis zur letzte, statt. Positiv bewertetes und kontroverseres Material findet sich meist an prominenter Stelle, wohingegen wenig oder sehr

---

[337] vgl. Luhmann N., *Die Realität der Massenmedien*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009

[338] Gemeint ist damit, wie noch erläutert wird, das unmittelbare dialogische Potential, das Radio, Fernsehen und Printmedien nicht bieten.

[339] Das Time Magazin kürte alles User im allgemeinen „YOU“ im Dezember 2006 zur Person des Jahres.

Cover, Time Magazin, Time Inc., New York City, 25. Dezember 2006

[340] Flussers Utopie vom Bild als „körperlose Oberfläche auf welcher in der Zusammenarbeit vieler Bedeutung entworfen wird“, wird Realität. Flusser, *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, S. 88

schlecht bewertetes Material beinahe unmittelbar aus der Sichtbarkeit verschwindet und auf den hintersten Seiten landet. Ansehen und redaktionelle Tätigkeit fällt hier beinahe zusammen. Kennzeichnend für diese Social Media Systeme (Twitter, Reddit, 4Chan, Instagram, Facebook, ...) ist, dass sie auf dem hier dargestellten User-Prinzip basieren und auf eine zentrale Redaktion welche Inhalte kategorisiert, verzichten. Nur diese Inhalte die gegen Richtlinien des Social Media Systems selbst verstoßen, werden gelöscht. Diese Systeme ermöglichen also ein Sprechen frei von Genres wie dokumentarisch, fiktiv, und sie erlauben weitreichend die Verbreitung persönlicher oder politischer Information. Doch je nach Medienkonzern und dessen Standort werden unterschiedliche Moralmodelle und Gesetze auf dieses Sprechen angewandt[341]. Neben dieser Regulierung und der statistischen Auswertung der bereits genannten Daten spielen für die Organisation des Inhalts auf manchen dieser Plattformen die eigene Konfiguration durch die Nutzenden, bzw. automatisierte Anpassung an deren Interessen eine Rolle. Der Begriff des Sharing, das Teilen, das Weiterverbreiten von Inhalten, der in dieser Arbeit bereits öfter verwendet wurde, stellt eine weitere Technik dar, die Ansehen und Handeln aneinander koppelt.

Ob diese Medienrealität im Sinne Crouchs als postdemokratisch[342] bezeichnet werden muss, in welcher Art und Weise das Sprechen, Handeln und Sichtbarmachen in dieser Umgebung als „frei“[343] angenommen werden kann, müsste in einer eigenen Untersuchung geklärt werden. Fakt ist, dass sie nach unterschiedlichen ökonomischen Mustern funktioniert[344], die verschiedene Formen von Freiheit ermöglichen. Es wird hier keine vollständige Analyse dieser Systeme angestrebt, da dafür eine eigne Arbeit notwendig wäre[345]. Zentral für unser Thema ist hier jedoch die unmittelbare Einbindung der NutzerInnen auf zwei Ebenen, der Bereitstellung und der Bewertung von Inhalten und die damit verbundene Ausformung einer spezifisch digitalen Aufmerksamkeitsökonomie, die keiner journalistischen Regulation, sondern nur der weiteren, strafrechtlichen unterworfen ist[346]. Die hier genannten Plattformen stellen nur einen kleinen Teil der aktuell existenten Portale dar. Sie wurden hier

[341] Wahrscheinlich die geringste Einschränkung findet sich bei 4chan.com, einem Forum, das laut ihrem Gründer kaum moralische Kontrolle ausübt, sondern hauptsächlich gesetzlich illegalen Content löscht. Aber auch die Plattform Reddit.com zensiert den Content kaum.

[342] vgl. Crouch C., *Postdemokratie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008

[343] Bourdieu P., *Über das Fernsehen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 1

[344] Unter anderem formen der kommerzielle Zweck oder nicht-transparente Ordnungsalgorithmen und Reglements der privaten Betreiber die Kanäle der Berichterstattung. Im Sinne Bourdieus ist hier also nicht von einer „freien Rede“ zu sprechen.

[345] Vor allem die Frage wie transparent und demokratisch arbeiten diese Systeme, hat jeder User eine gleichwertige Stimme und welchen Einfluss haben persönliche Seilschaften auf diese Plattformen, sind weitere spannende und notwendige Forschungsfragen.

[346] Das liegt daran, dass die Medienkonzerne, welche diese Plattformen betreiben keine Verantwortung für die Inhalte übernehmen. Diese liegt bei den Nutzenden. Nur in wenigen Fällen, meist durch andere Konzerne eingeklagte Copyrightverletzungen oder eben in tatsächlich strafrechtlich relevanten Sachverhalten, sehen sich diese Konzerne in der Pflicht Inhalte zu regulieren.

exemplarisch für ein diskursiv/dialogisches System beschreiben, welches meines Erachtens als spezifische Prinzip der genuin digitalen Umgebungen bezeichnet werden kann.

Ein hypnotischer, intimer, öffentlicher Raum

Walter Benjamin schreibt den technisch reproduzierbaren Bildern ein Entgegenkommen zu. Im Gegensatz zu an einen singulären Ort gebundene originale Werke, die zum Betrachten aufgesucht werden müssen, kommen reproduzierbare Bilder auf die Betrachtenden zu. Sie finden sich in Zeitungen, die zugestellt werden, in Magazinen, die wir mit uns führen, im Fernsehen und auch im WWW, wo sie direkt in unseren privaten Raum hineingetragen werden[347]. Für die digitalen Bilder gilt, dass diese uns auf unterschiedlichen Ebenen, und dennoch nahe aneinander, entgegenkommen. Sie leuchten, direkt vor uns auf einer Fläche, auf welche nicht nur News und Unterhaltsames aus aller Welt projiziert werden, sondern die auch private Inhalte – Urlaubsphotos, SnapChat Nachrichten, ... – zeigt. Es überschneidet sich auf dieser Fläche also privater und öffentlicher Raum. Genauer genommen ist der öffentliche Raum Teil eines privaten Mikrouniversums, das eine Vielfalt an Daten bündelt. Diese reichen von unseren persönlichen Daten wie Urlaubsphotos, Emails, der eigenen Browserhistory[348], die eigne Musiksammlung, über Mietverträge bis zu beruflichen Daten. Die Kategorien Privat und Öffentlich verschwimmen hier nicht nur bei der Rezeption, sondern auch auf der kommunikativen Ebene. An jenem Ort, werden private, wie an die Öffentlichkeit gerichtete Aussagen getroffen. Diese Verschränkung verändert das Rezeptionsverhalten der Nutzenden. Auf diese Weise kann aus dem Privaten heraus an einer Öffentlichkeit teilgenommen werden. Die Techniken dazu sind vielfältig, neben Social-Media-Plattformen, Comment Sections oder Voting-Möglichkeiten zählt auch die Reinszenierung und Rekontextualisierung visueller Inhalte dazu. Im nächsten Kapitel Reflexive, nutzungsorientierte Genrebildung soll diese rekursive Praxis im Bezug zur Bedeutungsbildung für digitale photographische Bilder genauer analysiert werden.

Vorerst folgt eine kurze Ausführung zum Verhältnis zwischen Nutzenden und dieser Oberfläche auf welcher die digitalen photographischen Bilder, öffentliche und private, erscheinen und dem illusionären Potential des Interaktiven. Der Bildschirm[349] verleiht den photographischen Bildern nur temporäre Präsenz. Die Sichtbarkeit digitaler Inhalte im

[347] vgl. Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Berlin, (1955) 2003, S. 13f

[348] Im Sinne der in manchen Staaten eingeführten Vorratsdatenspeicherung sind manche dieser Daten bereits extern gespeichert und somit in einem Zustand potentieller Öffentlichkeit.

[349] Der Bildschirm ist hier als Teil des Systems digitale Umgebung zu betrachten, eine sinnliche Oberfläche für die Operationen welche dieses System bietet.

Allgemeinen ist also immer nur zwischen ihrem Erscheinen und ihrem Verschwinden gegeben. Für das Medium Fernsehen stellt H. M. Enzensberger ein bedeutendes, hypnotisches Potential fest, das durch den rhythmischen Wechsel und die Emission von Licht definiert wird[350]. Der Unterschied zum Digitalen liegt nun darin, dass die Bilder nicht in vordefinierten Zeiteinheiten wechseln, sondern von der Benutzerin in den meisten Fällen selbst in Bewegung versetzt werden. Ähnlich dem Fernsehen ist jedoch, dass der Bewegungszeitraum nicht von außen her begrenzt wird. Es gibt keine vordefinierte Anzahl an Bildern, die gesehen werden können, sondern potentiell unendlich viele. Es obliegt den Nutzenden, den Konsum zu beenden, der Bildstrom reißt von selbst nie ab. Das hypnotische Potential des Monitors kann also auch für digitale Umgebungen angenommen werden. Der maßgebliche Unterschied zum Bilderstrom des Fernsehens hin ist das dialogischen Potential der digitalen Umgebungen. Nicht nur auf der Ebene der Verbreitung, wie im vorigen Kapitel beschrieben, auch auf der Ebene der Bildproduktion wurde durch die digitale Technologie eine weitreichende Veränderung ausgelöst. Digitale photographische Bilder, welche von privaten Personen aufgenommen wurden, Amateuraufnahmen, spielen inzwischen auch für die mediale Berichterstattung zu politischen Ereignissen eine wichtige Rolle. Durch die Omnipräsenz von Photo- und Videokameras in Mobiltelefonen können von Amateuren Szenen aufgenommen werden, welche für professionelle Pressphotographinnen und Photographen nicht zugänglich sind, sei es aus politischen oder rein logistischen Gründen. Dies zeigt in welcher weiteren Form den Mediennutzenden in digitalen Umgebungen eine aktivere Position zukommt, als dies bei Massenmedien wie Fernsehen und Zeitung passiert. Die Nutzenden sind dadurch Teil des medialen Systems[351]. Der Bildschirm dient dabei als Schnittstelle zwischen privatem Raum und Öffentlichkeit. An dieser Oberfläche wird Privates wie Öffentliches sichtbar[352], sie dient als Oberfläche der digitalen Umgebungen, eines Mediengeflechts, welches die Nutzenden auf ganz spezifische Weise involviert und integriert. Das hypnotische Potential dieser Oberfläche liegt nicht mehr nur in der Unendlichkeit eines rezipierbaren Stroms an Bildern, wie es für das Fernsehen gilt, sondern gerade auch die Möglichkeit zur Interaktion, der Unterbrechung und Modifizierung dieses Stroms, führt zur Identifikation der Nutzenden mit dessen Inhalten.

> "[...] the new materialism is based on oscillation between illusion and it´s destruction, between immersing a viewer in illusion and directly adressing her. [...] In fact, the user is put in a much stronger position of mastery than ever before when she is

[350] vgl. Enzensberger H. M., *Die vollkommene Leere*, DER SPIEGEL 20/1988 vom 16.05.1988, Spiegel-Verlag, Hamburg, S. 234-244

[351] Wenn auch diese Integration nicht notwendigerweise prinzipiell als demokratisch bezeichnet werden kann, wie später ausgeführt werden wird.

[352] Sei es in zeitlicher Abfolge hintereinander, in „räumlicher" Schichtung mittels Fenstern übereinander, oder eben auch unmittelbar auf einer Fläche am Bildschirm.

«deconstructing» commercials, newspaper reports of scandals, and other traditional noninteractive media. The user invests in the illusion precisely because she is given controll over it."[353]

Welche Rolle dieses spezielle illusionäre Potential, das laut Manovich den interaktiven Medien eigen ist, für den Umgang mit den digitalen photographischen Bildern spielt und welches Realitätsstiftende Potential in diesem „Investment in die Illusion" steckt wird später im Kapitel *Von der Illusion zu Handeln* genauer ausgeführt werden.

[353] Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2007, S. 209

3.2 Zur Ausrichtung des Handlungsraums – Privat oder politisch

(Pluralität, Genrebildung, öffentliche Debatte, Selbstdarstellung)

Der Genrebegriff steht im engen Zusammenhang mit der Ausrichtung des individuellen Handlungsraums der digitalen photographischen Bilder, denn im Zuweisen einer Genrebeschreibung zu einer Photographie oder dem Eingliedern eines digitalen Inhalts in einen bestimmten Diskurs passiert auch diese Ausrichtung des eigenen, mit diesem Bild verbundenen, Handlungsraums.

In den beiden vorangegangen Kapiteln wurde gezeigt, dass die Nutzenden (Betrachtenden/Handelnden) für die digitalen photographischen Bilder in genuin digitalen Umgebungen einen der zentralen Bezugspunkte darstellen. Photographische Bilder werden nicht mehr nur danach beurteilt, was sie zeigen, sondern danach wie sie dekonstruiert und auch für eigene Zwecke eingesetzt werden können. Dieser Umgang, diese potentielle Instrumentalisierung durch die Nutzenden kann auf vielfältigen Motivationen beruhen: auf dem Wunsch, möglichst objektiv andere UserInnen zu informieren, auf dem Wunsch zum Ausdruck eines privaten Gefühls, zu einem bestimmten Sachverhalt, bis hin zur reinen Selbstdarstellung. Manovich attestiert der Interaktion selbst illusionäres Potential; d.h. die Handhabung dokumentarischer Photographien in digitalen Umgebungen birgt bereits illusionäre – also fiktionale – Aspekte für die Nutzenden. An dieser Stelle soll die Frage gestellt werden wie und ob sich photographische Bilder jenseits eines standardisierten Mediendiskurses wie ihn z.B. der professionelle Journalismus bietet, kategorisieren lassen. Wie können Inhalte in Systemen welche der oben geschilderten an den Nutzenden orientierten Aufmerksamkeitsökonomie gehorchen objektiv informieren. Da sich die Referenz- und Wirkmechanismen digitaler photographischer Bilder radikal von denen anderer Medien unterscheiden, sollen folglich auch die aus diesen hervorgegangen Kategorien, wie fiktiv oder dokumentarisch oder Genrebezeichnungen wie Unterhaltung, Information, Infotainment, auf ihre Brauchbarkeit für diese digitalen Umgebungen geprüft werden. Im Folgenden kann schließlich auch die Frage geklärt werden, wie sich das digitale Wesen der photographischen Bilder auf ihr politisches Potential auswirkt.

Die oben genannten Genrebegriffe beruhen auf einer fixierten, singulären Form von photographischen und videographischen Bildern. Ein dokumentarisches Bild kann z.B. durch Bearbeitung diesen Status einbüßen. Da diese statische Form aber in digitalen Umgebungen nicht mehr garantiert gegeben ist, die Photographien existieren dort nicht mehr als singuläres Bild, sondern als Bildzusammenhang verschiedener Versionen, ist anzunehmen, dass eine Unterscheidung zwischen z.B. Unterhaltung und Information, nicht mehr nur auf formalen,

das Phänomen Bild betreffende Kriterien – auf Eigenschaften der Bilder selbst, oder jenen des Kanals[354] welcher das Bild überträgt – beruhen kann. Das heißt nicht, dass diese Kategorien nicht mehr existieren, sondern, diese kategorische Unterscheidung wird nicht apriori auf der formalen Ebene des Bildes oder des Kanals festgelegt, sondern auf der Ebene des unmittelbaren, individuellen Umgangs mit dieser Photographie von den Nutzenden immer wieder aufs Neue getroffen.

Von der Heterogenität des Digitalen

(Die inhaltliche Heterogenität digitaler Umgebungen und die Flexibilität in Bezug auf Gestaltung und Verbreitung die digitale Tools bietet, führen zur wesentlichen Handlungsorientierung).

Die Heterogenität der Massenmedien, die eine Pluralität der Meinungen zulässt, wird von Karmasin als deren spezifische Qualität dargestellt,[355] die einen öffentlichen Diskurs bereichert. Der öffentliche Diskurs benötigt jedoch Strukturen die ihn ordnen. Ist eine Meinung satirisch zu verstehen oder als reale politische Forderung, beruht eine Argumentation auf Fakten oder auf Annahmen oder gar fiktiven Elementen. In den Massenmedien[356] ergibt sich die Ordnung aus der Organisation des Mediums und nationalen gesetzlichen Regulierungen. Ein Fernsehsender darf nicht mit Absicht fiktive Inhalte in, als Berichterstattung gekennzeichnete, Sendungen einfließen lassen. Solche Reglements und Genregrenzen funktionieren in hierarchisch organisierten Mediensystemen, die über zentrale Redaktionen und bei klarer Verteilung von Verantwortlichkeit gesteuert werden. Die Verbreitung von Inhalten im Netz funktioniert jedoch wesentlich anders. Digitale Verbreitung vor allem in Social Media Kanälen aber auch in vielen Foren erfolgt ohne fixe Genre- und Diskurszuweisung wie im Kapitel *Vom Begriff der Massenmedien zu digitalen, dialogischen Strukturen* bereits erörtert wurde. Es kommt nun vor, dass Inhalte von einem Diskurs in einen anderen wechseln. Ein Urlaubsbild oder ein satirischer Inhalt findet sich plötzlich im Diskurs der politischen Berichterstattung. Zwei spezifischen Fällen dieser Art von Verschiebung und den Konsequenzen, die sich daraus ergeben widmen wir uns in den folgenden Fallstudien. Gerade die Verschiebung von satirischen Inhalten in die Berichterstattung passiert so häufig, dass es dafür einen eigenen Begriff gibt: den Fake (die Fälschung). Damit wird in digitalen Umgebungen jede absichtliche, aber auch unabsichtliche Falschmeldung bezeichnet. Der Begriffsbildung folgte konsequenterweise im Sinne der

[354] Eine Photographie, welche auf Facebook veröffentlicht wird, kann unterhaltsam oder politisch relevant gemeint sein. Der Kanal Facebook sagt nichts über den Charakter (Fiktion, Dokument) des Veröffentlichten Materials aus. Im Gegensatz dazu: eine in einer CNN Nachrichtensendung gezeigt gilt automatisch als Dokument.

[355] vgl.Karmasin M., *Die gesteuerten Selbstläufer* in Politik und Medien, Hg. Filzmaier, Karmasin, Klepp, Facultas Verlag, Wien, 2006, S. 118

[356] in der Definition nach Luhmann.

digitalen Aufmerksamkeitsökonomie die Entstehung von Plattformen welche Fakes sammeln und Kategorisieren um den übrigen Nutzenden eine Überprüfung der Inhalte zu ermöglichen. Eine prinzipielle medienkritische Haltung der Nutzenden – zumindest in Bezug auf Fakes – kann inzwischen als etabliert angenommen werden. Zum Weiterverbreiten eines kuriosen, oder besonders aufwühlenden oder speziell politischen relevanten Inhalts, geht meist automatisch ein kurzer Gegencheck voraus. Diese Praxis stellt ein weiteres Beispiel dafür dar, wie nahe Ansehen (Rezipieren) und Handeln im Digitalen liegen. Die Verschiebung vom Fiktiven ins Faktische ist jedoch nur eine von mehreren Möglichkeiten. Eine Weitere, die in Folge noch genauer analysiert wird, stellt die der Verschiebung photographischer Bilder vom Genre des Privaten ins Poltische dar. Wie bereits oben erwähnt sind Diskurszugehörigkeit und Genre nicht aufgelöst in digitalen Umgebungen, sondern vor allem lose. Denn was eine spezifische Photographie bedeutet, wird vor allem dadurch festgelegt, wie eine individuelle Person diese Photographie interpretiert und im Folgenden instrumentalisiert. Genre, bzw. Diskurszugehörigkeiten können also bestätigt oder eben verändert werden. Den Gegensatz zur Verschiebung zwischen den Diskursen stellt also die Bestätigung bestehender Genrezuschreibungen gegenüber. Das folgende Kapitel *Von der Ausrichtung des Handlungsraums* zeigt auf, wie der Akt der Genrezuweisung (bestätigend oder verschiebend) durch die Nutzenden, der Angliederung von Photographie an einen spezifischen Diskurs Wirklichkeit erzeugen kann, sei es politische Realität oder individuelle Erscheinung.

Von der Ausrichtung des Handlungsraumes

Die Nutzenden entscheiden über den Bedeutungsrahmen der photographischen Bilder. Auf der rezeptiven Ebene ist das nicht neu. Es bleibt bei klassischen Massenmedien wie im Digitalen den Individuellen Mediennutzenden überlassen ob sie die rezipierten Inhalte glauben und somit als Wirklichkeit anerkennen. Dieses Anerkennen (oder auch bloße Kommentieren) durch die Nutzenden passiert im Digitalen jedoch nicht mehr nur privat, sondern auch nach außen, an die Öffentlichkeit gerichtet. Dadurch werden die Nutzenden selbst zu Medienanbietern. Die mediale Berichterstattung in digitalen Umgebungen dient nicht nur als Ausgangsmaterial für das Bilden einer individuellen Meinung, sondern auch für das Formulieren dieser. Dieses Formulieren ist jedoch nicht automatisch ein Beitrag zur politischen Debatte, es kann auch einem anderen Zweck dienen. Ein Aspekt der Kommunikation in digitalen Medien (wohl auch in der physischen Welt und zum Teil wohl auch im Poltischen) ist nur scheinbar auf das Politische bezogen, aber tatsächlich auf die individuelle Präsenz, auf die Selbstdarstellung gerichtet.

Es lassen sich folglich zwei Ausrichtungen im Umgang mit Photographien in digitalen Netzwerken, zwei Ausrichtungen des Handlungsraumes, feststellen: die auf das Private und die auf das Politische gerichtete. Selbstdarstellung und auch wie wir später noch präziseren werden die reine Lust am Affekt, zählen dabei zur Kategorie des Privaten. Argumentationen, Kommentare zur Sache, Verbreitung von Wissen[357], usw. zählen zu der des Poltischen. Die beiden Kategorien sind in der Praxis nie ganz zu trennen, in jeder noch so sachlichen Äußerung findet sich auch Ausdruck des Individuellen und umgekehrt ist Selbstdarstellung meist auch referenziell an soziale wie politische Umstände angebunden. Jedoch lassen sich Äußerungen meist relativ gut auf Basis der Struktur der Nachricht im Bezug zu Fakten, und den persönlichen Aspekten der Nachricht einem jeweiligen Diskurs zuordnen[358].

Die Ausrichtung des Handlungsraums, die Einordnung einer Äußerung im Netz, kann prinzipiell in die beiden Kategorien privat und öffentlich unterteilt werden auch wenn innerhalb dieser Einteilung unzählige weitere Subgenres liegen. Einem Gegensatzpaar dieser Subgenres kommt eine relevante, dennoch der Unterteilung privat / öffentlich nachgeordnete Bedeutung zu. Nämlich der Differenz zwischen fiktiv und faktisch. Warum wird an dieser Stelle der Differenz zwischen politisch und privat eine Vorrangstellung eingeräumt. Hat die Frage ob Inhalte fiktiv oder faktisch sind nicht eine ebensolche Relevanz? Gerade in Bezug auf die Berichterstattung möchte man meinen, dass die beiden Genrebegriffe eine zentralere Rolle spielen, als die Kategorien Politisch und Privat.

Dazu ist zu sagen: jedes Bild, jede Photographie, Wirklichkeit schafft; sei sie fiktiv oder faktisch. Das bedeutet, dass jedem kommunikativen Akt politische Konsequenzen folgen können, wenn dessen Inhalt, fiktiv oder real, in den öffentlichen politischen Diskurs integrierbar ist. Die für die Demokratie grundlegende Willensfreiheit aller Bürger, stellt eine Unterstellung, eine Fiktion dar, wie Möllers ausführt[359]. Dies zeigt, dass dem Fiktionalen sogar konstitutive Bedeutung auf das Politische zukommen kann. Des Weiteren kann eine, wie bereits Flusser festgestellte, graduelle Differenzierung zwischen fiktiv und dokumentarisch (faktisch)[360], die sich in bestehenden Formaten des Fernsehens zeigt, Infotainment, Reality T.V., usw., als weiteres Argument für die hier gewählte

[357] Das Verbreiten von Wissen (Tutorials, Anleitungen, Wikis, usw.) zählen insofern zum Politischen, da dies in den Bereich der Bildung der Bürger zuzurechnen ist. Das Austauschen von Kochrezepten und Gaming- oder Schmink-Tipps weisen natürlich meist kaum emanzipatorisches Potential auf.

[358] Überlegungen zur Konstruktion von Identität in digitalen Umgebungen, die auf der kommunikativen Praxis, der Art zu sprechen und den Interessen der User und nicht auf dem Physischen (Gesicht, Stimme, Gesten, Fingerabdrücken, usw.) beruht, werden wohl in Zukunft eine zentrale Position in der Forschung einnehmen.

[359] vgl. Möllers C., *Demokratie – Zumutung und Versprechen*, Wagenbach, Berlin, 2008, S. 18

[360] Flusser V., *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, S. 100

Begriffshierarchie herangezogen werden. Das Faktische und das Fiktive werden auf ein und derselben Oberfläche, der medialen, verhandelt[361]. Diese beiden Begriffe stellen keinen ausschließlichen Gegensatz dar in einer medialen Welt. Es ist v.a. in Hollywood ein Verbindung zwischen aufs Politische abzielende NGOs und Charities und der Filmbranche festzustellen. Fiktion kann politischen Agenden mediale Aufmerksamkeit verschaffen und Anliegen einerseits der breiten Masse, andererseits einer finanziellen oder entscheidungstragenden Elite näherbringen[362]; die Fiktion wird dabei zum Vehikel der Politik[363]. Dieser kategorischen Offenheit des Zwecks einer Veröffentlichung steht jedoch auf der Ebene der medialen Kanäle einer fixen, ordnenden Struktur gegenüber, die eine Interpretation dieses Materials ermöglicht. Dadurch wird den Nutzenden die Option eröffnet sich zum Inhalt zu positionieren. Bei den klassischen Massenmedien ist dieses Verhältnis klar. Der Medienanbieter klassifiziert das Material in Genres und ordnet es somit den unterschiedlichen Diskursen zu, das Publikum rezipiert. Da in digitalen Umgebungen die Nutzenden zu Medienanbietern werden, liegt es nun an ihnen die Inhalte, die sie verbreiten zu kategorisieren, das aktuelle Genre zu bestätigen oder den Inhalt einem anderen Diskurs zuzuweisen. Diese erste und unmittelbarste mit digitalen Inhalten, mit photographischen Bildern verbunden Handlung, muss vor allem mit Bedacht auf die Kategorien privat / öffentlich gewählt werden. An wen ist diese Nachricht gerichtet?, lautet dabei die zentrale Frage. Wie bereits im vorigen Subkapitel in Bezug auf satirische Inhalte gezeigt, lassen sich Fiktionen, Falschmeldungen oder Bildfälschungen meist nicht nahtlos und wenn nur mit sehr hohem Aufwand und für kurze Zeit in bestehende Diskurse des Faktischen integrieren, da die Crowd als Regulator auftritt[364]. Es sind die kleinen Abweichungen, welche zu drastischen Konsequenzen führen können. Ungenauigkeiten in der Recherche bei faktischen Inhalten oder Achtlosigkeit bei der Auswahl der Adressaten bei privaten Contents können zu Verschiebungen im Diskurs des Faktischen führen. An die öffentliche Rede werden andere Maßstäbe angelegt als an die private. Die an die Öffentlichkeit gerichtete Nachricht muss qualitativ so beschaffen sein, dass sie prinzipiell auch von anderen richtig verstanden werden kann ohne, dass die eigene Person mit ihren Eigenarten, Vorlieben, Fehlern und privaten Meinungen als Referenz dient. Die Frage welche Arten von digitalen Äußerungen nun als an die Öffentlichkeit gerichtet zu verstehen sind, wird sich im Folgenden beantworten lassen. Vorerst folgen zwei Beispiel, die das Wirken der Ausrichtung des mit den digitalen Photographien verbunden Handlungsraums zwischen politischer Realität (aufs Öffentliche, Poltische) und individueller Erscheinung (aufs Private) noch umfassender verständlich

[361] vgl. Flusser, 1997

[362] vgl. Huliaras A., Tzifakis N., *Bringing the Individuals Back in?*, in Transnational Celebrity Activism in Global Politics: Changing the World?, (Hg.) Tsaliki, Frangonikolopoulos, Huliaras, Intellect, Bristol, 2011, S. 38ff

[363] Die Propaganda Filme des deutschen Reiches wie z.B. *Jud Süss* sind hier ein weiteres Beispiel für die Instrumentalisierung der Fiktion durch die Politik.

machen. Dabei zeigt sich auch welche Konsequenzen Ungenauigkeit in der Ausrichtung des Handlungsraums durch die Nutzenden zeitigen können.

Im ersten ist die Verschiebung einer Photographie vom Privaten ins Poltische das zentrale Element ABBILDUNG 10, S. 164. Wir sehen das Facebook Album einer jungen Soldatin das hauptsächlich Selfies (Selbstportraits) zeigt. Eden, so heißt sie, posiert keck, manchmal allein, manchmal mit anderen meist lachend, fast immer in Uniform, vor der Kamera. Die Armee war die beste Zeit ihres bisherigen Lebens betitelt sie dieses Album[365]. Das Kompositionsschema dieser Bilder ist immer dasselbe: im Vordergrund befindet sich Eden zum Teil mit anderen Soldatinnen. Es wird umarmt, gelacht, herumgealbert und in allen Bildern ist die Nähe der Kamera spürbar. Die Photographien wirken intim, sie sind wohl von Eden selbst (Selfies) oder von guten Freunden und Freundinnen aufgenommen worden. Nur zwei Bilder unter den fast 30 Objekten der ersten Seite fallen aus dem Rahmen. In diesen posiert Eden keck, mit gerecktem Hals neben Gefangenen, die gefesselt und mit Augenbinden zusammengesunken auf Betonquadern sitzen und Eden wohl hören, im einen Fall wohl auch spüren, aber nicht sehen können. Die beiden Photographien wirken distanzierter. Es ist nicht nur die offensichtliche Ausweglosigkeit der Gefesselten, die sich nicht entziehen (weder ihrer Situation, noch der Photographie), es ist auch der Ausschnitt in diesen beiden Bildern weiter gewählt, die Kamera also weiter von Eden und den Gefangenen entfernt. Die Kamera und die Person welche sie bedient[366] bleibt auf Distanz. Es handelt sich (für die Photographin und wohl auch für Abergil) dabei ganz offensichtlich um keine Situation, die Nähe zwischen den abgebildeten Personen ermöglicht. Dennoch wurden kecke Posen gewählt, die die Blinden nicht sehen konnten und eine rein physische Nähe hergestellt, der die Gefesselten nicht entkommen konnten. Diese beiden Photographien und die Kommentare von Abergil und Cohen darunter[367] zeigen ein ganz bewusstes inszenatorisches Spiel mit dieser speziellen Situation. In anderen Photographien von Eden und Cohen dienen Fähnchen, Papierschmetterlinge oder Telefone als Requisiten für lustige Inszenierungen. In diesen beiden, gefangene Palästinenser. Diese Instrumentalisierung war es auch, welche zum Aufschrei in den Medien führte.

Die Reaktionen auf diese beiden Photographien waren einhellig in ihrer Ablehnung, die auch unmittelbar von der Pressestelle der Armee betont wurde. „The IDF [Israels Armee] said in a

---

[364] Je unglaublicher eine Geschichte, desto mehr Menschen lesen sie und kategorisieren sie.

[365] Reider D., *"IDF… the most beautiful time of my life :)"*, DIMI REIDER, 16.08.2010, https://reider.wordpress.com/2010/08/16/the-best-years-of-her-life-fond-memories-of-blindfolded-prisoners/ am 07.08.2015

[366] Die Kommentare unter dem Bild legen nahe, dass es sich um Edens Freundin Shani Cohen handelt. Siehe Reider D, 2010

[367] Witze über eine unterstellte Erektion und Liebesbekundungen. Siehe Reider D, 2010

statement: »These actions are ugly and callous; details of the incident have been forwarded up the chain of command.«“[368]. Dennoch wurden diese Bilder unterschiedliche Messages unterstellt. Wohingegen die Armee in diesem Vorfall einen Einzelfall ohne weiterführende Bedeutung sieht[369], sieht sich der Autor des Artikels Robert Mackey von der NY Times an die Bilder von Abu Ghraib erinnert und Sprecher der Palästinenserführung ein Symbol der Geisteshaltung der gesamten Israelischen Armee:

> “This picture of an Israeli soldier enjoying humiliating Palestinian prisoners is an example of the day to day life of the Palestinian people under occupation. It indicates that occupation is [a] cause of suffering, and humiliating, for the Palestinian people every day and it is an indicator [of] the fact that occupation also corrupts the Israelis.*”[370]*

In Interviews, welche mit Abergil geführt wurden, zeigt sie keinerlei Schuldeinsicht und betont: “pictures were taken in good will, there was no statement in them.”[371]. Das verdeutlicht, dass ein Statement in digitalen Umgebungen nicht notwendigerweise bewusst gesetzt werden muss. Ein Ereignis wird zu einem Statement, auch wenn dies nicht beabsichtigt ist. Das Statement kommt nämlich, ganz nach Lacan[372], vom Empfänger her. Abergil hat recht mit ihrer Aussage, dass in diesen Bildern kein intendiertes Statement gelegt wurde, Abergil inszenierte kein Statement, sie war ganz privat sie selbst, eine junge Soldatin, die Palästinenser verachtet. Abergil war nicht diejenige, die spricht, ein Statement macht, sie war das Ereignis, das sich perfekt in verschiedene bestehende Diskurse eingliedern lässt. Das Sprechen wurde ihr unterstellt, da sie sich des Aktionsradius, der Handlungsraum ihrer Bilder nicht bewusst war. Ihre privaten Bilder, die jedoch fälschlicherweise an die gesamte Öffentlichkeit gerichtet waren, wurden ins Politische verschoben. Das Bild wurde aus seinem ursprünglich privaten Bedeutungskontext herausgelöst und zuerst der Vollständigkeit halber in die Umgebung eines Lifstyle-Magazins implementiert, wo es eher der Belustigung diente, und von dort fand es schließlich den Weg in den politischen Diskurs[373] und erhielt somit das Potential auf die politische Wirklichkeit zu wirken.

---

[368] Haaretz Service, *IDF Soldier posts images of blindfolded Palestinians on Facebook, from ´best time of my life´* HAARETZ, 16.08.2010 http://www.haaretz.com/news/israel/idf-soldier-posts-images-of-blindfolded-palestinians-on-facebook-from-best-time-of-my-life-1.308402 am 12.08.2015

[369] vgl. Mackay R.*, Israeli Ex-Soldier Defends Her Facebook Snapshots*, NY TIMES, 17.08.2010, LINK wurde von der NY Times verändert (Paywall), am 01.02.2013

[370] ebd.

[371] ebd.

[372] vgl. Lacan J., *Ècrits*, Norton & Company, New York, London, 1966, 2006, S. 3

[373] vgl Reider D., *"IDF… the most beautiful time of my life :)"*, DIMI REIDER, 16.08.2010, https://reider.wordpress.com/2010/08/16/the-best-years-of-her-life-fond-memories-of-blindfolded-prisoners/ am 07.08.2015

Ein weiterer Aspekt der bei diesem Fall für unsere Sache zu bemerken ist. Obwohl Abergil ihren Facebook Account noch am selben Tag des Erscheinens der ersten Artikel dazu der Öffentlichkeit entzog und nur noch für Freunde zugänglich schaltete, kursieren immer noch unzählige Bilder von ihr im Netz. Screenshots und die relevanten Photographien wurden von Bloggern kopiert und auf ihren eigenen Seiten gespeichert und bleiben somit auch für die Zukunft zugänglich. Diese Form der Verbreitung, des Erstellens von Kopien, wird jedoch nicht nur im Anlassfall von Personen betrieben, sondern passiert auch automatisiert und institutionalisiert. Nicht nur google.com auch Plattformen wie archive.org durchforsten das Netz automatisch und Erstellen Kopien, google.com bietet darüber seine Suchfunktion für das Netz, archive.org bietet mit ihrer „waybackmachine“ [374] die Möglichkeit historische Webseiten (die nicht mehr online sind) heute noch abzurufen. Die weiter vorne im Text aufgeworfene Frage welche Arten von digitalen Äußerungen nun als an die Öffentlichkeit gerichtet zu verstehen ist, führt bei vorsichtiger Einschätzung zur Einsicht, dass wohl jeder Inhalt, der medial gespeichert wurde als potentielle Öffentlichkeit als Teil der öffentlichen Debatte, zu verstehen ist[375].

Das zweite Beispiel zeigt die Instrumentalisierung von politischen Inhalten für die Inszenierung der individuellen Erscheinung, zur Selbstdarstellung. Die Beispielbilder tauchten in meinem Facebook Stream auf, obwohl ich mit dem Poster[376] nicht befreundet bin; vermutlich weil jemand aus meinem Umfeld dieses Posting entweder geteilt, kommentiert oder gemocht hat. Die Photographie ABBILDUNG 11, S. 167, welche den Verkauf von lebenden Hunden auf einem Marktplatz zeigt, legt nahe, dass diese Hunde zum Verzehr verkauft werden, da unter anderem im Hintergrund ein gehäuteter Hund hängt. Es scheint sich also um eine Fleischerei zu handeln, die auf Hunde spezialisiert ist. Als Bildunterschrift steht dort die Aufforderung diese Aufnahme weiter zu verteilen um dieses Geschäft schließen zu lassen. Als erstes sticht dabei, nach der, für die meisten Personen unseres Kulturkrieses, schockierenden Wirkung des Bildes, der Mangel an Information dieses Beitrags in Auge. Dass dieses Bild wohl aus China stammt, lässt sich vermuten, präzise Auskunft über den Aufnahmeort, über diesen Markt im Speziellen oder gar Hintergrundinformation über die Kultur finden sich hier nicht. Dementsprechend leer und

[374] https://archive.org/web/

[375] Es wäre durchaus nicht ungewöhnlich wenn dieser Umstand zur Veränderung des bestehenden Verhältnisses zwischen privat und Öffentlich und somit auch zur Auflösung von Tabus führt. Aktuelle Debatten über Sexting (bei Jugendlichen beliebtes gegenseitiges schicken von Nacktbildern), Revenge-Porn (das Veröffentlichen dieser Bilder im Netz nach Beziehungsende) oder Phone Hacks (private Nacktbilder Prominenter werden verbreitet, z.B. „The Fappening“) versuchen zu mehr Vorsicht aufzurufen um die Privatsphäre privat zu halten. Ein anderer Ansatz wäre, überspitzt formuliert, die Gewöhnung der Gesellschaft eine öffentliche Nacktheit, Intimität.

[376] Die Veröffentlichungsgeschichte dieses Posters zeigt eine Unzahl ähnlicher Postings, die alle zueinander keinen konkreten Zusammenhang aufweisen, also auf kein spezielles Interesse hindeuten.

unter diesen Umständen absurd ist selbstverständlich auch die Forderung nach der Schließung dieses Marktstands, da keine Möglichkeit für die Betrachtenden/Nutzenden zu einer konkreten Handlung geboten wird. Das Bild schockiert, aber es informiert so bar jenes Kontexts nicht über das hinaus, was es zeigt. Es ist nicht ganz klar welche Motivation der Poster tatsächlich verfolgt, man würde vermuten, wenn ihm die Schließung dieses Shops am Herzen liegen würde, hätte er das Thema so weit recherchiert, dass die Faktenlage klar wird. Auf alle Fälle stellt er sich mit diesem Inhalt selbst dar. Er tut seine persönliche Ablehnung gegenüber der Vorliebe Hunde zu verspeisen kund und zwar mittels diffuser Forderung die den Anschein von politischem Aktivismus erweckt. Abgesehen von der Verbreitung des schockierenden Bildes, der Bereitstellung von affektivem Material für das eigene Publikum ermöglicht dieses Posting keine konkreten Auswirkungen auf das Politische. Trotz expliziter politischer Forderung und der Verwendung von tatsächlich dokumentarischem Material ist der Handlungsraum in diesem Fall aufs Private gerichtet, da die Bilder nicht an den entsprechenden Diskurs[377] angegliedert wurden und somit nur auf die Person, die das Bild postet, auf das sprechende Individuum, auf dessen privaten Diskurs verweisen.

Von der Illusion zu Handeln

Im Kapitel 3.1 war bereits vom spezifisch digitalen illusionären Potential, das eng an das Handeln, an die „oscillation [der Aufmerksamkeit der Nutzenden Anm.d.A.] between illusion and it´s destruction“[378] gebunden ist, die Rede. Wie kann diese These mit dem unserem Beispiel in Einklang gebracht? Worin liegt bei der Verbreitung der Photographien der Hundefleischerei die Illusion und in welcher Form wird diese gebrochen? Dies lässt sich auf zwei Weisen betrachten. Einerseits könnte man sagen, die Illusion liegt in der Schockwirkung der Photographie, die Illusion liegt im Bild und seiner Wirkung, und die „Destruction“ der Illusion in der Möglichkeit auf diesen Affekt zu reagieren. Das Bild vom Bildschirm entfernen, den Affekt in eine vermeintlich sinnvolle Aktion übersetzen indem das Posting unreflektiert geteilt wird, eine andere. Aber auch sich tatsächlich mit diesem Thema auseinandersetzten und weiter zu recherchieren wäre eine Möglichkeit zur Reaktion. Die Nutzenden sind der Illusion, den Bildern und ihrer Wirkung nicht hilflos ausgeliefert. Dies würde bedeuten die Möglichkeit zur Interaktion hat prinzipiell immer emanzipatorischen Charakter. Doch dieser Sicht widerspricht bereits Manovich wenn er schreibt: „The user invests in the illusion precisely because she is given controll over it“[379]. Wenn wir jedoch das

[377] Das wäre mit einem Verweis auf ein Unterschriften Kampagne, auf eine Spendenaktion oder im Darstellen der konkreten Faktenlage möglich.

[378] Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2007, S. 209

[379] Manovich, 2007, S. 209

Rezipieren der Photographien in digitalen Umgebungen und den damit verbundenen Handlungsraum bereits als Einheit betrachten, ist davon auszugehen, dass diese Einheit auch in ihrem reflexiven, die Nutzenden integrierenden Charakter eine Illusion darstellen kann. In diesem Fall passiert nur das primäre Investment von Aufmerksamkeit in diese Bild (zumindest in unserem Kulturkreis) durch die Bildwirkung, den Affekt, in diesem Fall als Gefühl von Ekel und/oder Mitgefühl für die unschuldige Kreatur Hund. Die Illusion jedoch liegt im Glauben an die Wirksamkeit der unvollständigen Forderung nach Schließung. Der illusionäre Aspekt findet sich in der Art, wie hier die Forderung gestellt wird, nämlich wie oben beschrieben ohne Eröffnung eines Handlungsraums. Im Gegensatz dazu stehen tatsächlich politisch wirksamen Forderungen. Deren Potential wird nicht nur in den öffentlichen Debatten oder im Realpolitischen sichtbar, eine vollständig formulierte Forderung erwartet Antwort, sie wirkt auch rückbezüglich auf diejenige Person, welche sie erhebt. Feedback, und zwar positives wie negatives, ist ein zentraler Bestandteil politischer Arbeit, unter die auch ein einfaches Statement zu einer Sache fallen kann. Die in diesem Beispiel erhobene Forderung funktioniert jedoch ohne Feedback, sie zielt zumindest nicht darauf, sie zielt allein auf Verbreitung der Aussage. Die Vorstellung, die bloße Verbreitung könnte der Forderung Realität verleihen, stellt nun den illusionären Aspekt dar, der dem Schock, dem Affekt, welchen das Bild in uns ausgelöst hat, entgegengesetzt wird um diesen zu zerstreuen. Sie findet sich in der durch den Schock, durch das emotionale Einlassen auf eine Photographie, genährten Vorstellung, die Macht zu besitzen über die Schließung zu entscheiden, wenn man das Posting nur weiterverbreitet. Diese Illusion bricht darin, dass sich keine Wirkung aus der Verbreitung im Politischen zeigt. Auf den Akt des bloßen Verbreitens folgt keine Antwort aus der realen Welt, was den Nutzenden wohl meist auch selbst klar ist. Eine Veränderung kann sich erst dann ergeben, wenn nutzende Personen, den Automatismus des einfach- Weiterleitens durchbrechen indem sie darüber hinaus eine Handlung setzen. Die Nähe zwischen Ansehen und Handeln in digitalen Umgebungen führt nicht nur dazu, dass sich das Publikum zu handelnden Subjekten emanzipiert, sie entwickelt auch eigenes illusionäres, Potential, wenn sie als aufs Private gerichteter Automatismus ausgeübt wird.

4. Schlusswort: Entgrenzte Bilder und digitale Politik

Die in dieser Arbeit vorgestellte Konzeption, der digitalen photographischen Bilder als sich überschneidende Orte des Handelns wie der Reflexion, ermöglicht das hybride Wesen von photographischer Bildlichkeit innerhalb einer digitalen Öffentlichkeit zu fassen. Der Bildraum wird dabei nicht nur zum Handlungsraum, zur Bühne für Dialog, er ist gleichzeitig auch Ort von affektivem Potential. Nicht nur Ansehen und Handeln fällt in der digitalen Umgebung zusammen, sondern auch die Dichotomie zwischen objektiver Information und affizierenden Inhalten löst sich auf. In digitalen Umgebungen führt der Affekt, den eine Photographie beim Betrachten auslösen kann, direkt ins Handeln; Sei es zur Bloßstellung des Affekts alleine, sei es um weitere Informationen zu recherchieren, zu generieren, zu teilen und zur Debatte zu stellen. Es hat sich gezeigt, dass digitale Kommunikationsstrukturen im Spannungsfeld zwischen zwei Polen liegen. Der Handlungsraum den sie bieten, ist auf zwei unterschiedliche Diskursordnungen, aufs Private und/oder auch auf das Öffentliche gerichtet. Diese beiden Diskurse sind offen zueinander, zwischen ihnen herrscht reger Austausch. Auch die Subordnungen (Genres) (Fiktion, Dokumentation, Unterhaltung, usw.) dieser Diskurse sind nicht stabil, verändern sich, verschwimmen und differenzieren sich aufs Neue aus. Dadurch entstehen neue Formen wie Politik verhandelt werden kann. Diese dadurch neu erwachsenden „formalen Hierarchien“, die demokratische Prozesse steuern sind immer noch nicht vollständig stabilisiert, wie Sassen 2000 schreibt[380]. Das gilt auch heute noch. Ist diese Instabilität, diese Variabilität des Digitalen Chance oder Gefahr für faktisch orientierte Diskurse? Oder anders gefragt, worin liegt nun die Gefahr oder das Potential der digitalen Kommunikationsstrukturen, der digitalen photographischen Bilder? Wird durch die Variabilität des Digitalen, die Referenzstruktur auf die reale Welt durchtrennt? Ist diese digitale Welt tatsächlich bloß virtuell, also der „Möglichkeit nach vorhanden“[381]?

Zusammenfassend ist dazu zu sagen, dass die Gefahr für die faktischen orientierten Diskurse wie den Politischen oder den der Berichterstattung, in der aktuellen Medienwelt nicht in der emotionalisierend Kraft der Bilder liegt[382]. Es ist nicht die starke Photographie die

---

[380] Sassen S., *Digital Networks, State Authority, and Politics,* in The Place of Law, (Hg.) Hg. Sarat, Douglas, Umphrey, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2004, S. 109. In einer Neuadaption dieses Artikels von 2011 beschreibt Sassen bereits die prinzipielle Offenheit dieser Systeme mit dem Begriff vom *informalisierten Wissen*. Sassen S., Informelles Wissen in Netzwerken, in World Information Institut: Nach dem Ende der Politik, (Hg.) Becker, Löcker, Wien, 2011, S . 31

[381] DUDEN, http://www.duden.de/rechtschreibung/virtuell am 12.08.2015

[382] Horkheimer und Adornos klare Trennung zwischen den Diskursen „Kulturindustrie“, welche die Vorstellungkraft des Publikums in Geiselhaft nimmt und „avancierter Kunst“, kann aufgrund der intensiven Verflechtung zwischen Medien und individueller sozialer Realität nicht mehr aufrechterhalten werden. Adorno T. W., Horkheimer M., Dialektik der Aufklärung, Fischer, Frankfurt am Main, 1988 (1944), S. 132ff

blendet, nicht das affektive, emotionale private Einlassen der Betrachtenden auf die Bilder die die Welt bedeuten. Dieser individuelle Reflexionsraum bildet nur das Faktische im Individuellen, dem Persönlichen ab und ermöglicht dieses zu einem gewissen Grad emotional nachzuvollziehen. Das auch mit Bildern der objektiven Berichterstattung verbundene Genießen, die Schaulust der Betrachtenden, steht zur Objektivität nicht im Gegensatz. Das emotionalisierende Potential ist hier vor allem Kriterium für die Aufmerksamkeitsökonomische Qualifizierung von Inhalten, es ermöglicht mehr oder weniger Involvement der Betrachtenden; aber auch wenn von einer Photographie eine stark emotionalisierende Wirkung ausgeht, kann diese dennoch objektiv informieren. Auch die Einsprengsel von Fiktivem ins Faktische zersetzt diese Diskurse nicht[383]. Denn die Fiktion gibt sich entweder von vornherein als solche zu erkennen wie es z.B. bei Satire Seiten der Fall ist. Auch bei Reality T.V., um eine weiteres Beispiel anzuführen, wissen die Zuschauenden ja durchaus um die Künstlichkeit, die Inszenierungsmuster dieser Sendungen. Auch falls keine klare Genrezuschreibung im Vorfeld ersichtlich ist, differenzieren sich Fiktion und Fakten meist in der handelnden Rezeption nach kurzer Zeit aus. Das Fiktionale hält einem zweiten Blick nicht stand, es lässt sich nicht in den Diskurs des Faktischen eingliedern[384].

Es sind weder die Fiktionalisierung der realen Welt durch die Medien, noch ist es die Macht der Bilder von welchen die für digitale Diskurse des Faktischen gefährliche Illusion ausgeht. Diese liegt nämlich, wie in Kapitel 3.2 ausgeführt, in der Illusion von Handlungsermächtigung. Nicht jede Aktivität ist politische relevante Handlung. Die Instrumentalisierung des Poltischen für das Private führt im besten Fall zu keiner Wirkung. Dies ist jedoch nur möglich, wenn die beiden Diskurse, der private des Posters und der politische komplett getrennt bleiben. In digitalen Umgebungen vermischen sich die Diskurse jedoch ständig. Material verschiebt sich vom einen ins andere. Photographien werden immer wieder neu interpretiert und neu fixiert. Und selbst die Rahmenbedingungen innerhalb welcher gesprochen werden kann, verändern sich. Digitale Umgebungen funktionieren nach einem generativen, dynamischen und nicht zentral gesteuerten Regelwerk. In diesem dynamischen Wesen liegt jedoch auch das emanzipatorische Potential. Jede einzelne Person kann unabhängig von sozialer Position und Ausbildung aber auch unabhängig von Kompetenz frei sprechen. Digitale Umgebungen sind in ihren Mechanismen der Verbreitung, ihrer eigenen Aufmerksamkeitsökonomie unterworfen, die nicht vollständig demokratisch organsiert ist, aber prinzipiell jedem Nutzenden einen Beitrag zur öffentlichen Debatte

[383] Hier ist anzumerken, dass eine Lüge, nämlich, das ausgeben von Fiktion als Fakt nicht fiktional ist sondern einfach ein unwahres Faktum darstellt.

[384] In den meisten Fällen führt eine einfache Netzrecherche nach Titel verbunden mit den Begriffen Fake, Scam, usw. zu einem Ergebnis. Auch die Diktion eines Artikels sagt oft bereits einiges über dessen Qualität und Aussagekraft aus.

erlaubt. Diese Freiheit ist klarerweise ambivalent. Als positives Beispiel kann die Funktion der Berichterstattung durch Amateure rund um den Arabischen Frühling genannt werden. Das vom Staat auferlegte Verbot zu sprechen, die Kontrolle der Medien, konnte mittels der dezentral organisierten, digitalen Kommunikationsstrukturen umgangen werden. Darüber hinaus erwiesen sich die Social Media Plattformen als hervorragende Werkzeuge zur Organisation von Massen. Nicht nur auf der Ebene der Verbreitung auch auf Ebene digitaler Bildproduktionsabläufe steckt emanzipatorisches Potential. Die Flexibilität und die Programmierbarkeit digitaler Werkzeuge ermöglicht eine digitale Bildsprache, die nicht nur in der Lage ist Ereignisse unmittelbar medial zu erfassen, sondern diese auch unmittelbar zu verarbeiten und mit anderen Informationen zu verbinden. Wir sehen mehr, wir sehen dahinter, wir sehen genauer, und wir, die Nutzenden, sind in der Lage dieses Sehen zu steuern, wir nehmen an der Öffentlichkeit teil. Die Flut an Informationen und deren heterogene Beschaffenheit und unsere Involvierung darin führt jeden Tag zur Fragen nach den richtigen Entscheidungen, die unter Umständen auch zur falschen Antworten oder Handlungsschritten führen kann. Es besteht dadurch die Möglichkeit sich so wie Eden Abergil plötzlich mitten in einer Debatte zu befinden ohne sich konkret dafür entschieden zu haben. Das Drama bei der crowd-basierten Tätersuche als Folge der Anschläge auf den Bosten-Marathon[385], das durch die Verbreitung einer Photographie eines Unschuldigen als Bild eines der Täter ausgelöst wurde und zum Tod des deselben führte, stellt hier einen extremen Fall dar. Das ungeheurere Ermächtigungspotential des Digitalen erfordert nicht nur Verantwortung der Einzelnen mittels reflektiven Mechanismen Informationen kritisch zu prüfen. Die Pluralität des Digitalen führt zu einer Vielfalt zwischen objektiver Information und Fiktion, zwischen voyeuristischen Ansätzen und Selbstdarstellung. Diese Vielfalt kann nicht nur konsumiert werden, sondern muss behandelt werden. Das Wesen des digitalen Diskurses ist seine Dynamik, seine Veränderlichkeit. Es ist damit zu rechnen, dass die neuen digitalen „formalen Hierarchien“ niemals „vollständig formalisiert“ sein werden, wie Sassen fordert[386]. Die den digitalen Medien bis heute als hauptsächlich negativ ausgelegte Qualität der Variabilität, der Viel-Gestalt, die über ein statisches Analogieverhältnis zur Welt hinausgeht, birgt jedoch gerade dadurch emanzipatorisches Potential und neue Möglichkeiten zur Erkenntnis. Wie die hier genannten Beispiele zeigen, ist das Netz auch ein gefährlicher Ort; und muss dies auch bleiben, denn politisches, emanzipatorisches Potential gibt es nicht ohne Verantwortung. Eine Angleichung mittels nationaler Regulierung dieser

[385] Lee D., *Boston bombing- How internet detectives got it very wrong,* BBC NEWS, 19.04.2013 http://www.bbc.com/news/technology-22214511 am 12.08.2015

Stanglin D, Student wrongly tied to Boston bombings found dead, USA TODAY, 25.04.2013 http://www.usatoday.com/story/news/2013/04/25/boston-bombing-social-media-student-brown-university-reddit/2112309/ am 12.08.2015

[386] vgl. Sassen S., *Digital Networks, State Authority, and Politics,* in The Place of Law, (Hg.) Hg. Sarat, Douglas, Umphrey, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2004, S. 109

digitalen Umgebung an traditionelle Massenmedien, an deren kommerzielle Strukturen, an althergebrachte Sehgewohnheiten stellt jedoch eine Einschränkung, einen Rückschritt dar, der Entwicklung des vollen emanzipatorischen Potentials hemmt. Es geht hier jedoch nicht darum Regulation vollständig abzulehnen. Es geht nicht darum das Digitale als anarchischen Ort zu begreifen, sondern als einen der beherrscht wird durch die Verantwortung der teilnehmenden Individuen, durch die Crowd, durch uns.

Anhang I: Material. Ein visueller Diskurs

Der visuelle Diskurs vermittelt auf einer dem digitalen photographischen Bild entsprechenden Weise, nach visueller Logik in Fläche und Ablauf strukturiert, mittels Schlagworten verkettet, und dennoch sinnlich und assoziativ, unsere Konzeption von der digitalen Photographie innerhalb vernetzter Umgebungen. Eine Photographie, die nicht mehr nur Medium ist, sondern selbst zum Ort, zum Raum des Handelns wird; Ein Raum der in Verschmelzung mit dem repräsentativen Gehalt der Photographie einen faktisch (öffentlich) wie affektiv (individuell) orientierten Handlungsraum eröffnet.

Abbildung 01 (Aby Warburg)

TAFEL 57
Pathosformel bei Dürer. Mantegna. Kopien. Orpheus. Hercules. Frauenraub. Überreiten in der Apokalypse. Triumph

Brink C., Martin Warnke (Hg.), Aby Warburg - Gesammelte Schriften - Studienausgabe: Der Bilderatlas MNEMOSYNE, Oldenbourg Akademieverlag, 2008

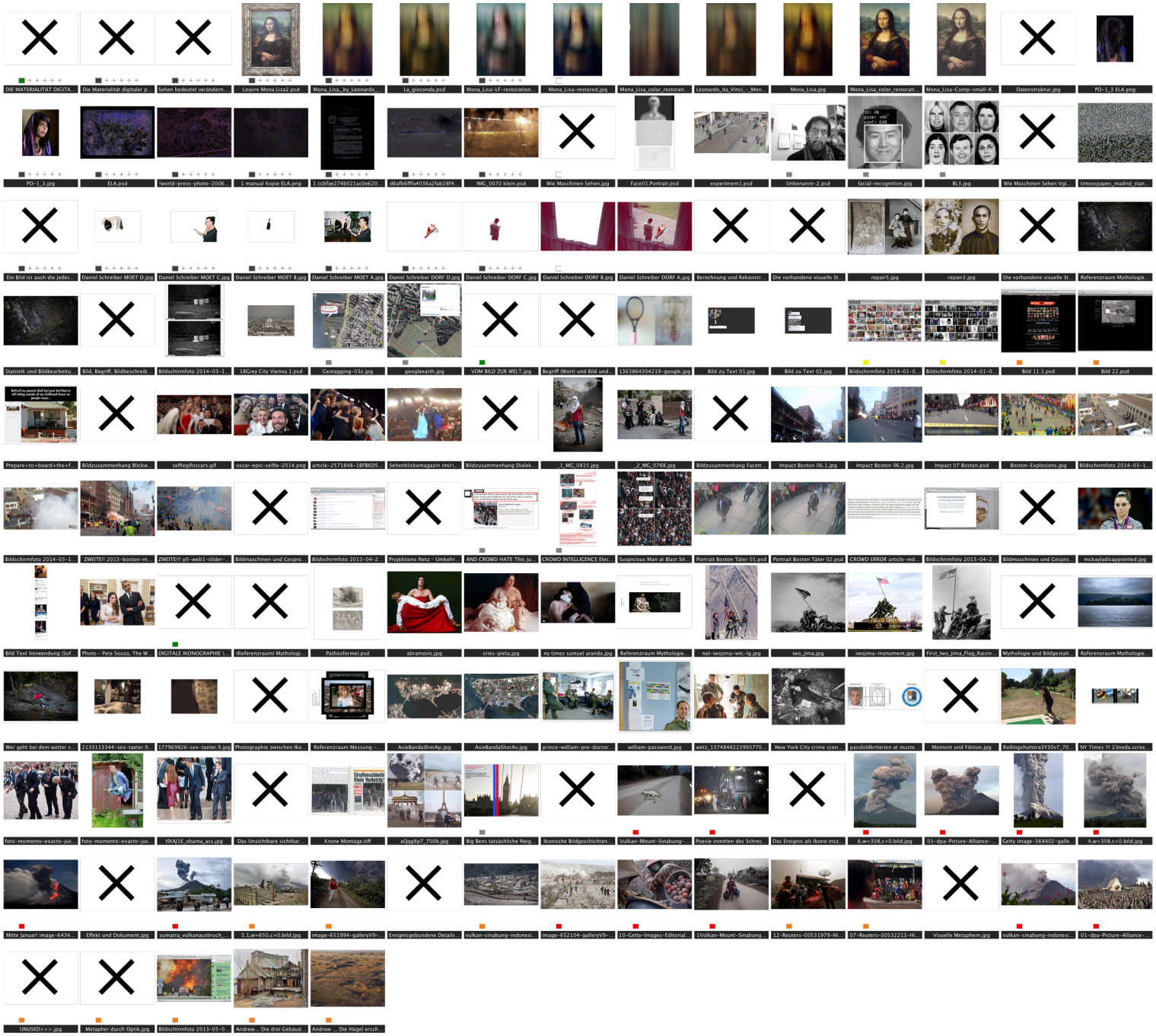


Abbildung 02 (Georg Eckmayr)

Visueller Diskurs zur Arbeit in der Fläche
Die Darstellung des visuellen Diskurses zur Dissertation Schaulust und technische Bilder in der Fläche, 2015.

Die Photographie als Messinstrument

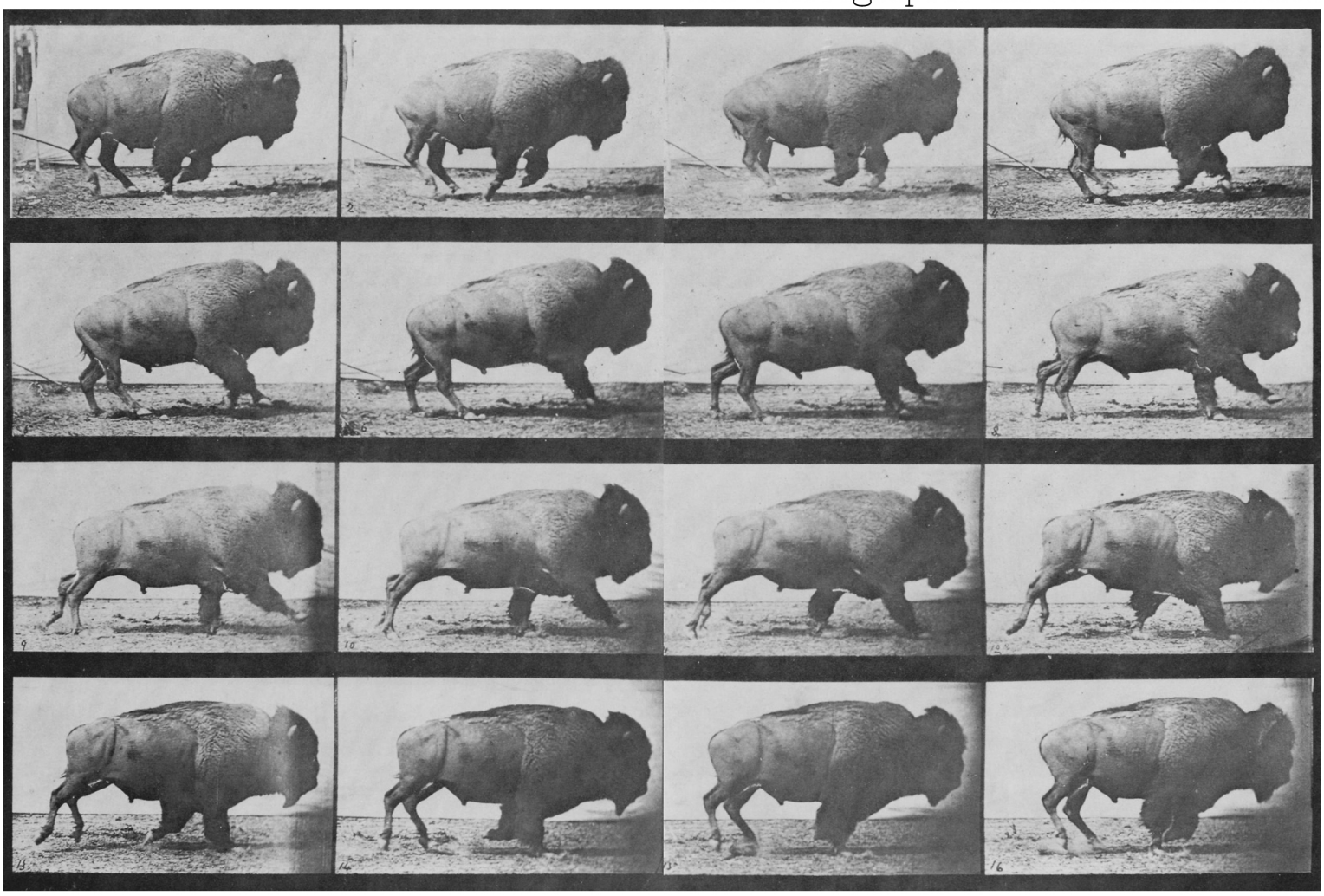


Abbildung 03 (Eadweard Muybridge)

Bewegungsstudie
Ein Büffel galoppiert über die Prärie, Bewegungsstudie von Muybridge 1887

Eadweard Muybridge, Scan by Waugsberg
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Muybridge_Buffalo_galloping.gif am 27.01.2015

Abbildung 04 (Photos: Ruben Salvatori)

Augenblick und Szene

Photojournalism Behind the Scenes
Photographien von Ruben Salvadori

http://www.rubensalvadori.com/index.php/project/photojournalism-behind-the-scenes/ am 09.02.2015

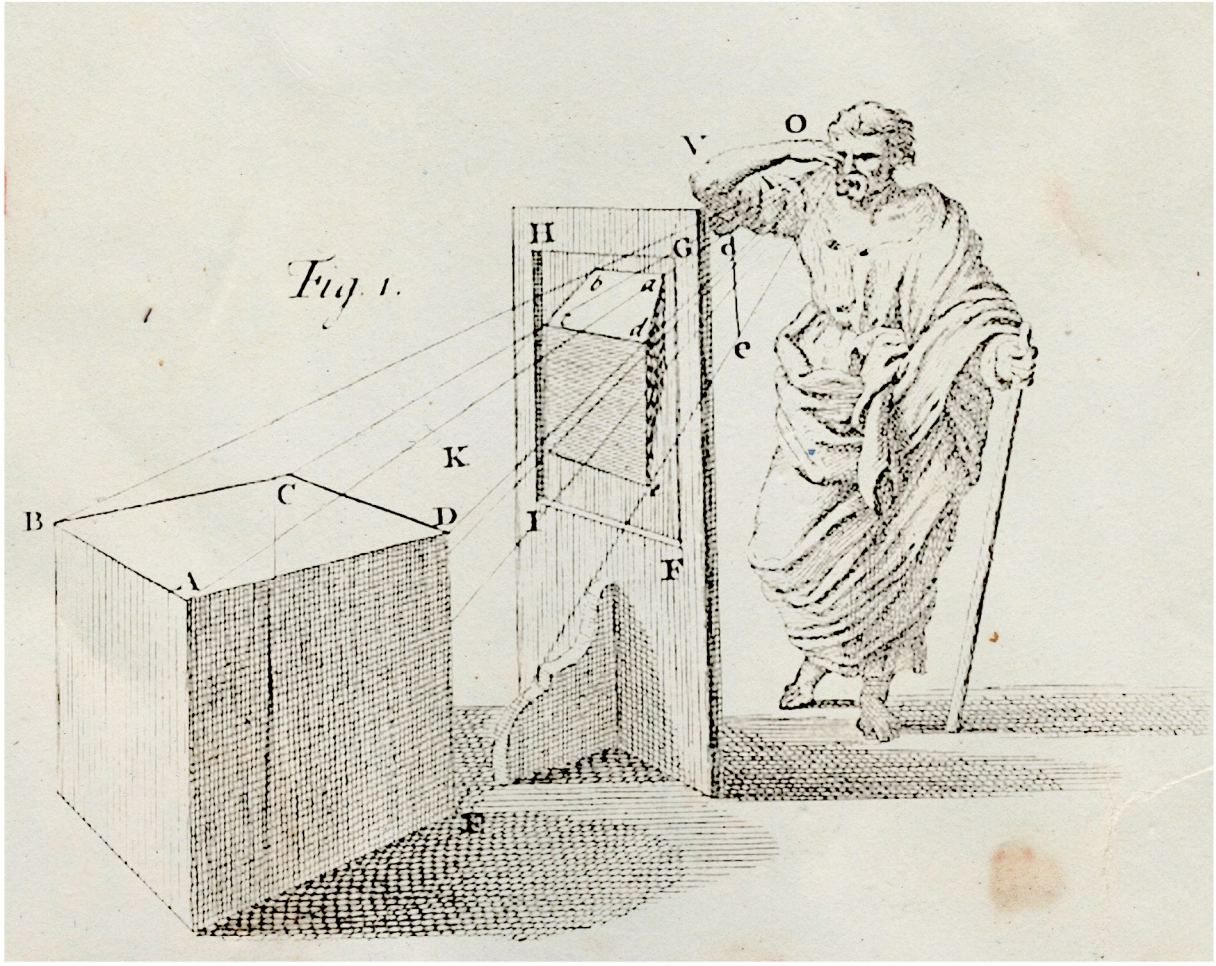


Abbildung 05 (Taylor Brook)

Schema des perspektivischen Darstellens
Buch über die Prinzipien der Perspektive beruhend auf
Leon Battista Albertis De Pictura.

Taylor Brook, New principles of linear perspective, Printed for John Ward, 1749

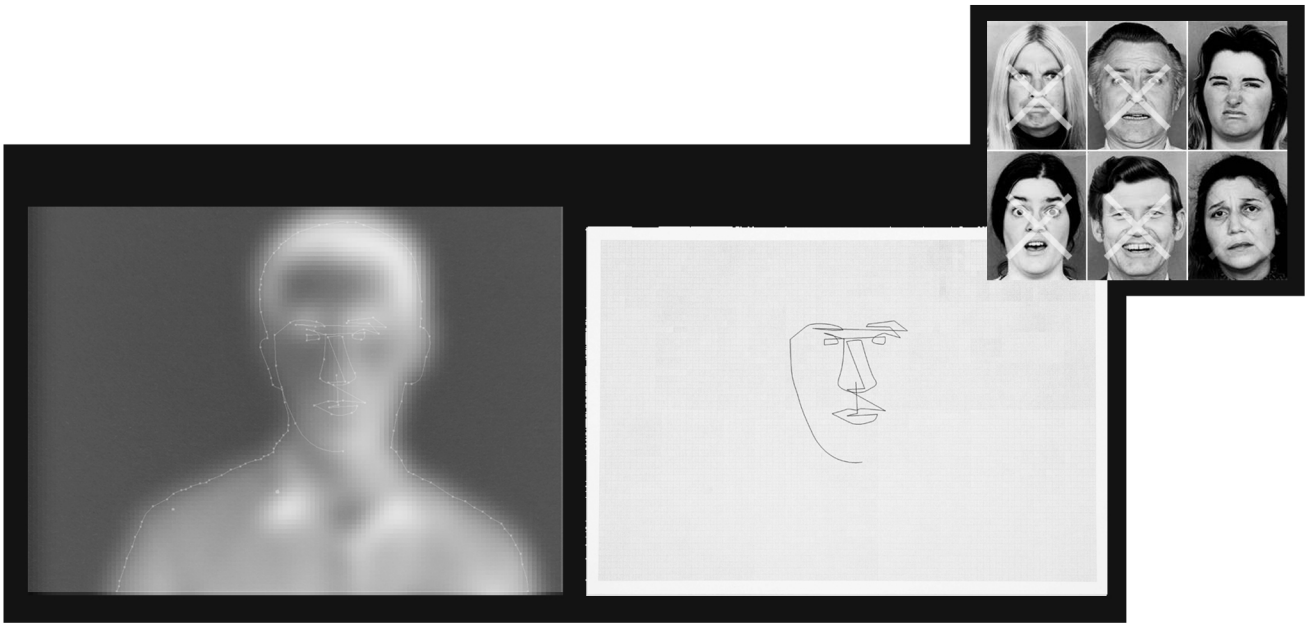


Abbildung (Georg Eckmayr)

Wie Computer Sehen
Um Emotionen zu erkennen wird zuerst eine geometrische Abstraktion des Gesichts erstellt. Diese wird schließlich mit entsprechenden Daten von Samples verglichen.

Wie Computer sehen: Georg Eckmayr
6 Emotions: aus *Unmasking the Face,* Ekman, Friesen

Abbildung 06 (Leonardo Da Vinci, C2RMF, Eckmayr)

Mona Lisa, Leonardo Da Vinci
Farblich unterschiedliche photographische Abbildungen der Mona Lisa aus dem Netz. Digitale Bilder existieren immer in unterschiedlichen Versionen im Netz.

Denn Ansehen (und erneut Abspeicher) in digitalen Umgebungen bedeutet immer auch Verändern, Handeln.

Leonardo Da Vinci zw. 1503-1506, Zusammenstellung, Georg Eckmayr 2015, Scans: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg am 27.01.2016

Hier ist der Mann zu sehen, der das obere Video filmt.

Abbildung 07 (youtube)

» Thereran Girl Dying «

Zwei Videos, zwei Perspektiven die den Tod Neda Agha-Soltans zeigen
Es handelt sich dabei um zwei Videos verschiedener Autoren vom selben Ereignis in Teheran 2009, über dasselbe Schlagworte verbunden und auffindbar.

www.youtube.com
Video oben:

Iran, Tehran: wounded girl dying in front of camera, Her name was Neda
WHERE IS MY VOTE? FEELTHELIGHT
Abonnieren 428
1.796.422

Video unten:

NEDA different camera phone Iran Woman shot dead Amirabad Tehran 20 06 2009
AmericanResponses
Abonnieren 39
11.837

Abbildung 08 (Craig Kalpakjian)

Corridor
Standbild aus der Computersimulation Corridor, Animation auf Laser-Disc.

Craig Kalpakjian, 1995, Collection SFMOMA, Accessions Committee Fund purchase

Abbildung 09 (NatureHumaine, Marc-André Plasse (li.), Vicky Bedford (re.))

Render vs. Photo / Kitchen No. 01

Links: Photographie

Photographs: Marc-André Plasse, 2010

Gebäude, St Hubert Residence, Montreal, Canada, Architektur: NatureHumaine, 2009-2010

http://www.archdaily.com/125461/st-hubert-residence-naturehumaine/ 09.02.2015

Rechts: Computersimulation

Erstellt via Cinema 4D, Vray und Photoshop von Vicky Bedford, 2012.

http://www.ronenbekerman.com/render-vs-photo-kitchen-no-01/ am 09.02.2015

unbewusstes politisches Handeln

Abbildung 10 (Facebook, Eden Abergil)

Photos aus dem Facebook Account von Eden Abergil
Die junge Soldatin veröffentlicht Photos aus ihrer Militärzeit unter dem Titel: "IDF... the most beautiful time of my life :)". Sie posiert dabei keck vor gefesselten palästinensischen Gefangenen mit verbundenen Augen. In ihren Kommentaren dazu finden sich sexuelle Anspielungen. Über die erste Anprangerung dieser Bilder auf einem Blog gelangten diese Bilder in die Zeitung Haaretz von dort weg fanden sie Verbreitung in der internationalen Presse.

Abbildung 22 https://reider.files.wordpress.com/2010/08/eden2.jpg am 07.08.2015

Abbildung 10.1 (Facebook, Eden Abergil)

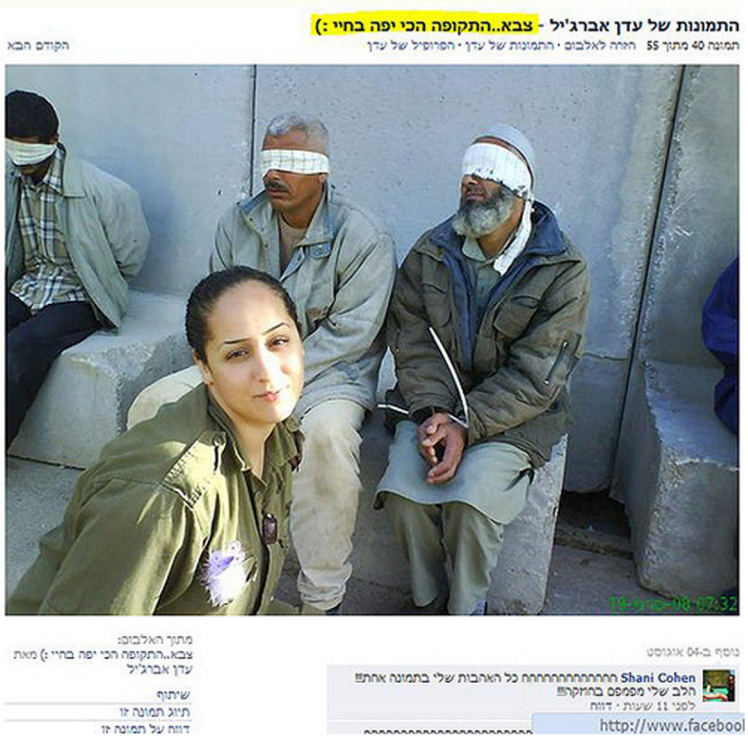


Abbildung 10.2 (Facebook, Eden Abergil)

Photos aus dem Facebook Account von Eden Abergil

Für Pro-Palestina Bewegungen diente Abergil als Sysmbol für die prinzipielle Ungerechtigkeit der Israelischen Armee gegenüber Palestinensern. Vertreter der Israelischen Armee wiederum entschudligten sich für diesen ungewöhnlichen Einzelfall.

https://reider.files.wordpress.com/2010/08/tumblr_l77wlopqwi1qah58y.jpeg am 07.08.2015
https://reider.files.wordpress.com/2010/08/tumblr_l77wmehg4w1qah58y.jpeg am 07.08.2015

~~Vom Privaten ins Politische,~~ vom Politischen ins Private

Abbildung 11 (www.facebook.com)

Das Poltische als Mittel zur Selbstdarstellung

Da keinerlei Angaben zur Herkunft der Photographie gemacht werden und damit kaum die Möglichkeit zur weiterer Information noch zu konkreter Handlung geboten werden, bleibt die vom Nutzenden erhobene Forderung mit wenig Konsequenzen, auch wenn eine hohe Verbreitung erreicht wird.

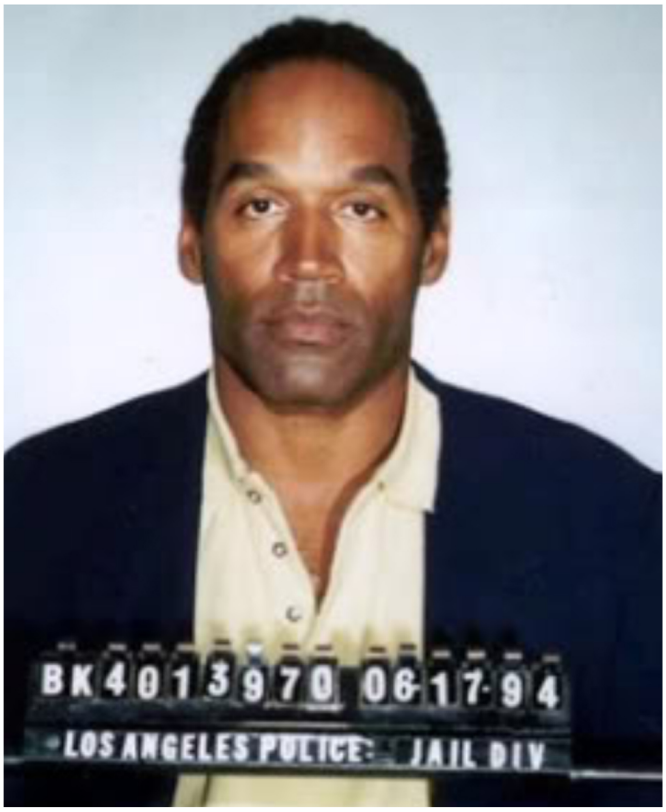
Abbildung 23 https://www.facebook.com am 13.05.2013
(zum Zwecke der Anonymisierung kann der präzise Link hier nicht angegeben werden)

Zu den Hintergründen: Diese Photographie findet sich immer wieder bei unterschiedlichen Kampagnen gegen das Yulin Dog Meat Festival in China Verwendung z.B.:
https://www.indiegogo.com/projects/stop-the-yulin-dog-meat-festival#/story

Abbildung 12 (Ron Mueck, Photo: Patrick Gries)

Woman with Shopping (detail)
Photographie einer Skulptur von Ron Mueck.

2013, Mixed media, 113 x 46 x 30 cm / 44 1/2 x 18 1/8 x 11 7/8 in Installation view: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2013



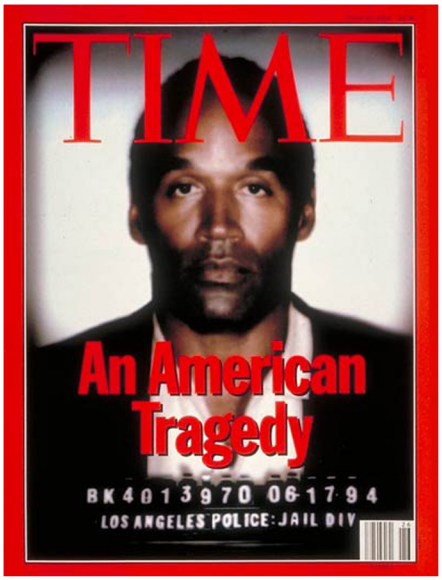


Abbildung 13 (LA Police-Department, M. Mahurin)

O.J. Simpson Mugshot
Original (l.) und am Cover (r.) des Time Magazin vom 27.06.1994. Um den vermeintlichen Mörder dämonischer Darzustellen wurde diese als Photo-Illustration gekennzeichnete Montage angefertigt.

http://content.time.com/time/covers/0,16641,19940627,00.html am 15.02.2015
LA Police Department

Abbildung 14 (Paul Hansen)

Gaza Burial
Mit dem World Press Photo Award 2013 ausgezeichnete Photographie eines Begräbnisses aus Gaza-Stadt 2012 kurz nach einem Israelischen Bombenangriff. Das Bild war umstritten, da exzessive Farb- und Helligkeitskorrekturen vorgenommen wurden.

Die relevante Frage dabei ist jedoch nicht ob ästhetische Bearbeitung erlaubt sein soll, sondern alleinig ob durch die Bearbeitung der Informationsgehalt (sei er auch affektiver Natur) klarer hervortritt.

http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/world-press-photo-award-paul-hansen-soll-photoshop-verwendet-haben- a-899807.html am 15.02.2015

Kunst und Wirklichkeiten

Abbildung 15 (Brian Walski, [Bearbeitung Georg Eckmayr])

Nichtzulässige Photomontage
Aus zwei verschiedenen Photographien fertigt Walski ein Coverbild an, to improve the composition. Rot eingefärbt wurde die Person, die durch diese Montage zweimal im selben Bild erscheint.

http://www.heise.de/tp/artikel/14/14526/1.html

Abbildung 16 (United States Army)

Abu Ghraib (أبو غريب), Pvt. Lynndie England
Dies ist nur eine von vielen Aufnahmen auf denen Folterungen im Gefängnis von Abu Ghraib zu sehen sind.

Bildbeschreibung aus Wikipedia: „United States Army photo from Abu Ghraib prison in Iraq showing Pvt. Lynndie England holding a leash attached to a prisoner collapsed on the floor, known to the guards as Gus .“

http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Abu-ghraib-leash.jpg am 18.02.2015
Als amtliches Werk der Bundesregierung der Vereinigten Staaten ist dieses Bild gemeinfrei.

Abbildung 17.1 (Niclas Hammarström)

Utoya
Photographien von der Situation kurz nach dem Amoklauf auf Utoya 2011.

http://www.worldpressphoto.org am 09.02.2015

Abbildung 17.2 (Niclas Hammarström)

Utoya
Photographien von der Situation kurz nach dem Amoklauf auf Utoya 2011.

http://www.worldpressphoto.org am 09.02.2015

Hintergrundgrafik: Das Cover des kruden, im Netz kursierenden Manifests:
2083 – A European Declaration of Independence des Attentäters A. Breivik

Abbildung 18 (Niclas Hammarström)

Utoya
Photographien von der Situation kurz nach dem Amoklauf auf Utoya 2011.

http://www.worldpressphoto.org am 09.02.2015

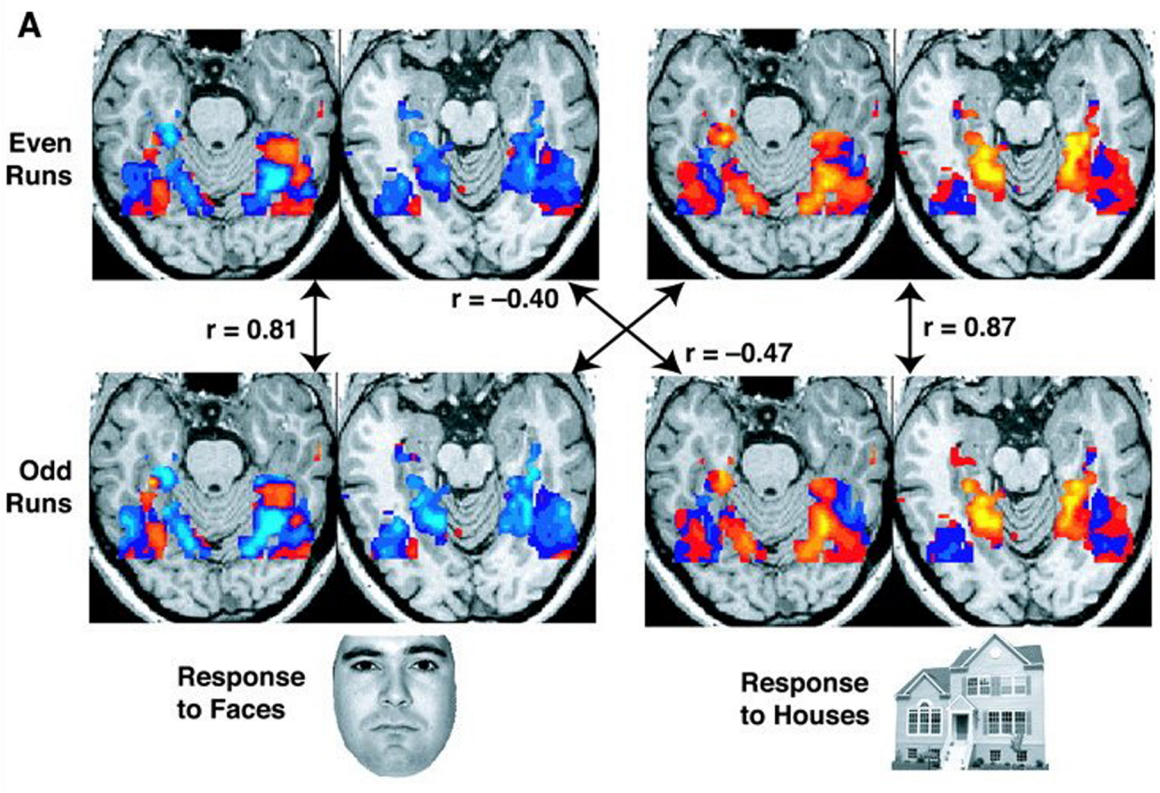


Abbildung 19 (National Institute of Mental Health, US Department of Health and Human Services)

MRT Aufnahmen, Gehirn

Distinktive Muster neuronaler Reize für mehrere Kategorien von Objekten.

James V. Haxby J. V., Gobbini I. M., Furey M. L., Ishai A., Schouten J. L., Pietrini P., Distributed and Overlapping Representations of Faces and Objects in Ventral Temporal Cortex, SCIENCE 28.09.2001

http://www.sciencemag.org/content/293/5539/2425.long am 22.03.2015

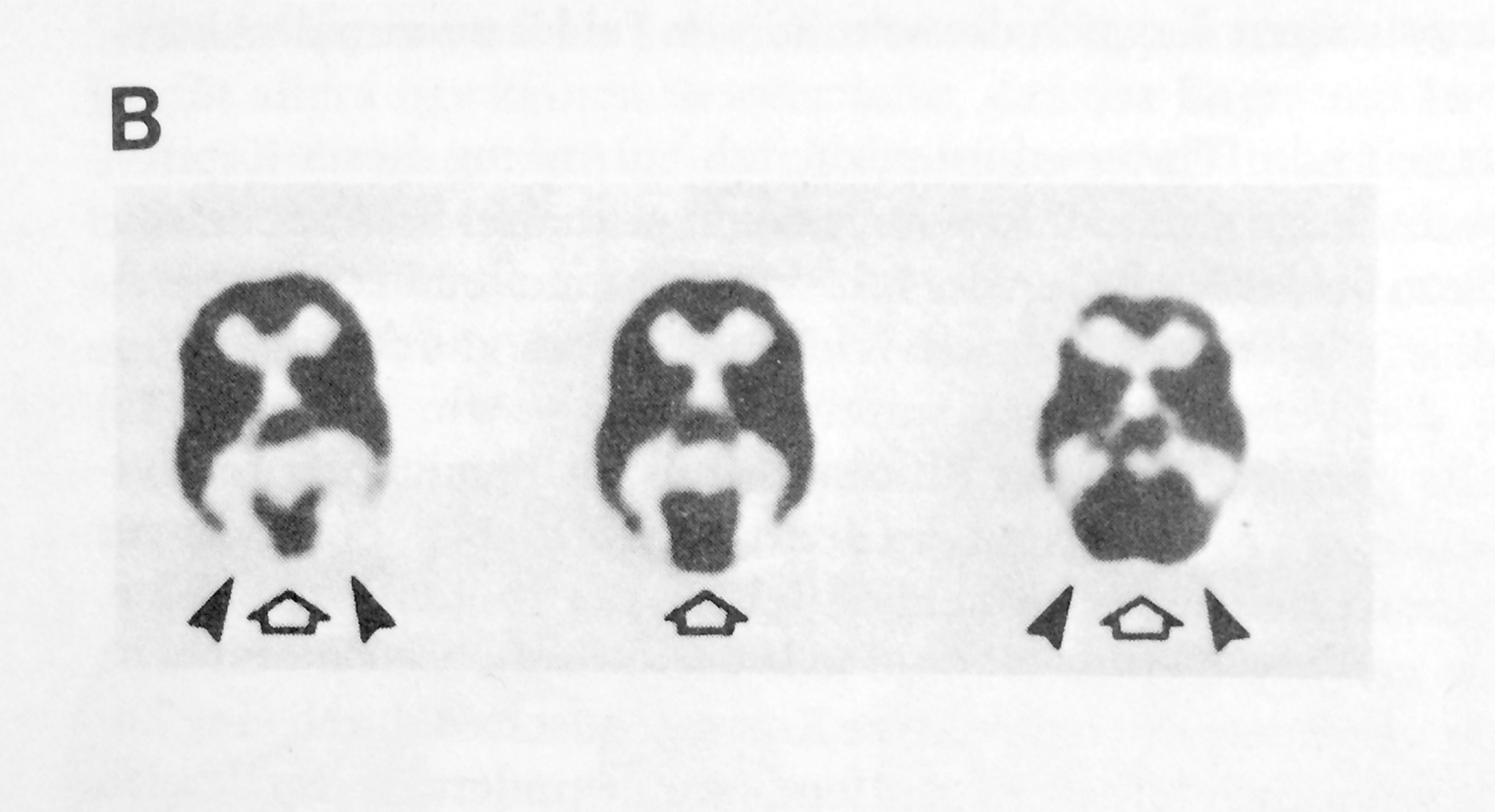


Abbildung 23 (Changeux)

MRT Aufnahmen, Gehirn – Geistige Objekte werden sichtbar
«Links: die Versuchsperson hält die Augen geschlossen; Mitte: sie öffnet sie, sieht aber lediglich einen einfarbigen weißen Hintergrund; rechts: sie betrachtet den neben dem Laboratorium gelegenen Park. Auf der Abbildung ist die Schwärzung der gemessenen Aktivität direkt proportional (nach Phelps u.a., 1982). »

Changeux J. P., Der neuronale Mensch, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1984, S. 21

Abbildung 20 (Meiro Koizumi)

Art of Awakening
Single Channel Video Intallation, 9min, 2005, Stereo, Color
Es besteht kein im Bild erkennbarer Unterschied ob Anstrengung, Schmerz oder andere Erregung das Gesicht verzerren.

http://www.meirokoizumi.com/main%20page%20frame.html am 09.05.2015

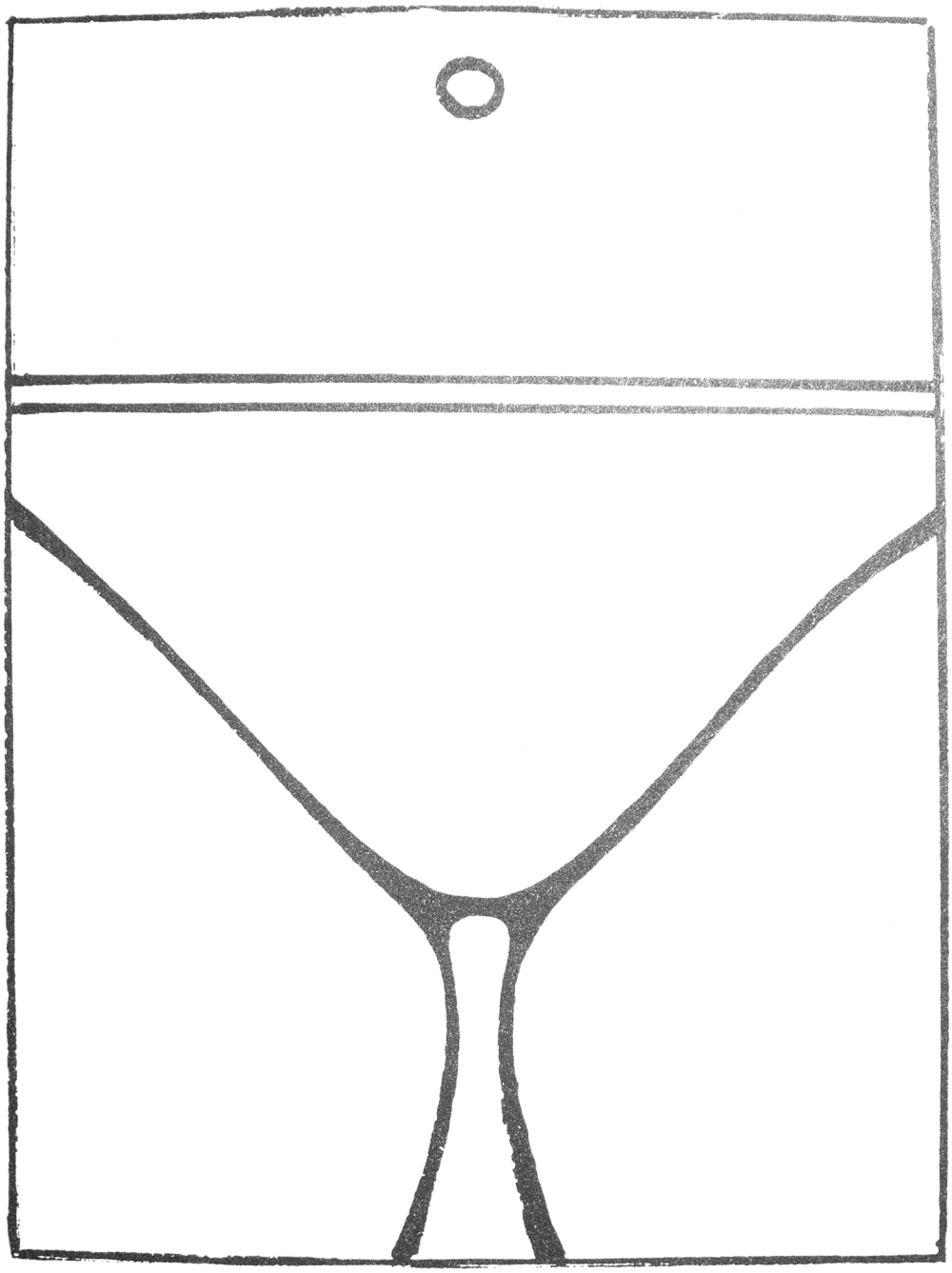


Abbildung 21 (Changeux nach Shepard)

Mehrdeutige Darstellung
«Sektkelch oder Bikiniunterteil? Ein Perzept ruft in diesem Fall zwei verschiedene Begriffe oder Konzepte ab (nach Shepard, 1978)»

Changeux J. P., Der neuronale Mensch, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1984, S. 171

Abbildung 22 (Pieta, Michelangelo (Photo: Unbekannt), Tim Hetherington)

Schmerzensmann (Pieta) / American Soldier
Das *starke* photographische Bild verweist auf die Kunstgeschichte.

Es sind die kunstgeschichtlichen Klischees welche eine Photographie zu den Betrachtenden sprechen lässt, weniger der diskrete Informationsgehalt im Bild. In medialen Repräsentationen werden folglich vor allem jene Wirklichkeiten gezeigt, welche ihr Vorbild in der Kunstgeschichte haben und als Klischee von Menschlichem sprechen. Im Beispiel oben z.B. ist nicht klar weshalb der Soldat erschöpft / entsetzt ist. Das Entsetzen über die Schrecken des Krieges, eine Kriegsmüdigkeit wird der Figur zugeschrieben, aber deren äußerlicher Zustand könnte ebenso von einem Rausch am Vortag herrühren. Der tatsächliche Hintergrund wird in der ursprünglichen Publikation in keinem Wort erwähnt und bleibt somit ein Geheimnis. eine Leerstelle, die die Betrachterin und der Betrachter mit ihren individuellen Vorstellungen füllen.

Bild rechts: „July 2007: A soldier from 2nd Platoon rests at the end of a day of heavy fighting at the Restrepo outpost.“, Tim Hetherington / Magnum Photos
Bild links: http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/pieta/1pieta1.jpg

Anhang II: Quellenangaben

Verweise Literatur – Bücher, Artikel, Magazine

Adorno T. W., *Dialektik der Aufklärung*, Fischer, Frankfurt am Main, 1988 (1944)

Arnheim R., *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des Schöpferischen Auges*, Walter de Gruyter, Berlin, 2000 (1954)

Barthes R., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990

Barthes R., *Die helle Kammer*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985

Belting H., *Echte Bilder und falsche Körper*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004

Belting H., *Der Ort der Bilder,* in Das Erbe der Bilder, Belting, Haustein (Hg.), C.H. Beck, München, 1998

Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Berlin, 2003

Boehm G., *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz* in Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, (Hg.) Boehm, Mersmann, Spies, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008

Boehm G., *Jenseits der Sprache*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004

Bourdieu P., *Über das Fernsehen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998

Brink C., Martin Warnke (Hg.), *Aby Warburg - Gesammelte Schriften - Studienausgabe: Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Oldenbourg Akademieverlag, 2008

Burger H., *Mediensprache*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin, 2005

Changeux J. P., *Der neuronale Mensch*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1984

Cramer F., *Words Made Flesh*, Piet Zwart Institute, Rotterdam, 2005

Crouch C., *Postdemokratie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008

Dubois P., *Der fotografische Akt*, Philo Fine Arts, Hamburg,1998

Ekman P., Friesen W. V., *Unmasking the Face*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1975

Enzensberger H. M., *Die vollkommene Leere*, DER SPIEGEL 20/1988 vom 16.05.1988, Spiegel-Verlag, Hamburg

Flusser V., *Digitaler Schein*, in Digitaler Schein, Florian Rötzer (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991

Flusser V., *Kommunikologie*, Fischer, Frankfurt am Main, 1998

Flusser V., *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997

Foucault M., *Die Hauptwerke*, *Sexualität und Wahrheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008

Foucault M., *Kritik des Regierens*, shurkamp, Berlin, 2010

Foucault M., *Die Ordnung des Diskurses*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1998

Foucault M., *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004

Hausmanninger T., *Mediale Gewalt*, Hausmanninger, Bohrmann (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, 2002

Holzer A., *Geschichte der Pressefotografie*, Universität Wien, Vorlesung, Wien, 06.03.2008

Horkheimer M., *Dialektik der Aufklärung*, Fischer, Frankfurt am Main, 1988 (1944)

Huliaras A., *Bringing the Individuals Back in?*, in Transnational Celebrity Activism in Global Politics: Changing the World?, (Hg.) Tsaliki, Frangonikolopoulos, Huliaras, Intellect, Bristol, 2011

Karmasin M., *Die gesteuerten Selbstläufer* in Politik und Medien, Hg. Filzmaier, Karmasin, Klepp, Facultas Verlag, Wien, 2006

Kittler F., *Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung*, in Paradigma Fotografie, Hg. Wolf H., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002

Kittler F., *Grammophon / Film / Typwriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, englische Version, Stanford University Press, Stanford, California, 1999

Kittler F., *Schrift und Zahl*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004,

Kunczik, *Medien und Gewalt*, Böhlau UTB, Köln, 2006

Kunczik M., Zipfel A., *Medien und Gewalt, Befunde der Forschung 2004 – 2009*, Bericht für das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Deutschland, 2010

Luhmann N., *Die Realität der Massenmedien*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009

Lacan J., *Das Seminar Buch XI*, Quadriga, Weinheim, Berlin, 1987

Lacan J., *Ècrits*, Norton & Company, New York, London, 1966, 2006

Lange E.-M., *Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung*, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1996

Lyotard F., *Das postmoderne Wissen*, Passagen Verlag, Wien 1994

Mahurin M., Cover, Time Magazin, 27.06.1994

Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2007

Marks L., *How Electrons Remember*, in touch, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2002

Massumi B.*, Parables for the Virtual – Movement Affect Sensation*, Duke University Press, Durham & London, 2002

Mayring P., *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*, Beltz Verlag, Weinheim & Basel, 2010

Mitchell W. J. T., *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, C. H. Beck, München, 2008

Möllers C., *Demokratie – Zumutung und Versprechen*, Wagenbach, Berlin, 2008

Panofsky E., *Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin.*, in Sinn und Deutung in der bildenden Kunst., DuMont, Köln, 1996

Parisi L., *Contagious Architecture. Computation, Aesthetics, and Space*, MIT Press, Massachusetts, 2013

Rötzer F., *Fotografie nach der Fotografie*, Von Amelunxen (Hg.), Verlag der Kunst Dresden, 1995

Sassen S., *Digital Networks, State Authority, and Politics*, in The Place of Law, (Hg.) Hg. Sarat, Douglas, Umphrey, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2004, S. 109

Sassen S., *Informelles Wissen in Netzwerken*, in World Information Institut: Nach dem Ende der Politik, (Hg.) Becker, Löcker, Wien, 2011

Schmidt S. J., *Jenseits von Realität und Fiktion?,* in Strategien des Scheins, Rötzer, Weibel (Hg.), boer, München, 2002

Schröter J., *Analog/Digital - Opposition oder Kontinuum?,* in Analog/Digital - Opposition oder Kontinuum? Beiträge zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung. Schröter J., Böhnke A. (Hg.), Transcript, Bielefeld, 2004

Sontag S., *Über Fotografie: Essays*, Fischer, Frankfurt am Main,1980

Stafford B. M., *Neuronale Ästhetik***,** in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004

Stafford B. M., *Visual Analogy,* MIT Press, Cambridge, 1999

Sousanis N., *Unflattening*, Harvard University Press, Cambridge, 2005

Tzifakis N., *Bringing the Individuals Back in?*, in Transnational Celebrity Activism in Global Politics: Changing the World?, (Hg.) Tsaliki, Frangonikolopoulos, Huliaras, Intellect, Bristol, 2011

Vertov D., *»Kinoglaz«,* in Texte zur Theorie des Films, (Hg.) Albersmeier, Stuttgart, 2003

Virilio P., *Ästhetik des Verschwindens*, Merve, Berlin, 1986

Warburg A., in: Brink C., Martin Warnke (Hg.), *Aby Warburg - Gesammelte Schriften - Studienausgabe: Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Oldenbourg Akademieverlag, 2008

Weibel P., *Medien als Maske: Videokratie*, in Von der Bürokratie zur Telekratie, HG. Weibel P., Merve, Berlin, 1990

Weibel P., *Transformationen der Technoästhetik*, in Digitaler Schein, Florian Rötzer, (Hg.) Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991

Weibel P., *Ortlosigkeit und Bilderfülle*, in Iconic Turn, Maar, Burda (Hg.), DuMont, Köln, 2004

Williams L., *hardcore,* Stroemfeld, Frankfurt am Main, 1995

Zipfl, *Medien und Gewalt*, Böhlau UTB, Köln, 2006

Zipfel A., Kunczik M., *Medien und Gewalt, Befunde der Forschung 2004 – 2009*, Bericht für das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Deutschland, 2010

Verweise digital – Literatur

Beck R., *Beide Hände auf die Tastatur*
SUEDDEUTSCHE**,** 02.08.2013
http://www.sueddeutsche.de/kultur/pornografieverbot-im-internet-beide-haende-auf-die-tastatur-1.1735686 am 21.02.2015

Berry D. M., *The Post-Digital*
STUNLAW, 14.01.2014
http://stunlaw.blogspot.co.uk/2014/01/the-post-digital.html am 22.02.2015

Carmody D., *Time Responds to Criticism Over Simpson Cover*
NY TIMES, 25.06.1994
http://www.nytimes.com/1994/06/25/us/time-responds-to-criticism-over-simpson-cover.html am 15.02.2015

Chen A., *4chan Censors Itself*, Gawker
GAWKER, 19.11.2010
http://gawker.com/5693962/4chan-founders-free-speech-hypocrisy am 02.06.2015

DUDEN
http://www.duden.de/rechtschreibung/virtuell am 12.08.2015

Ehrenkodex für die österreichische Presse
PRESSERAT
http://www.presserat.at/show_content.php?hid=2 am 11.02.2015

Farid H., *Digital photography experts confirm the integrity of Paul Hansen's image files*
WORLD PRESS PHOTO, 14.05.2013
http://www.worldpressphoto.org/news/digital-photography-experts-confirm-integrity-paul-hansen-image-files am 09.02.2015

Fox M., *This is your brain on happy: Machine can read your emotions*
NBC NEWS, 19.06.2013
http://www.nbcnews.com/health/mental-health/your-brain-happy-machine-can-read-your-emotions-f6C10381924 am 19.03.2015

Franck G., *Jenseits von Geld und Information*
TELEPOLIS, 09.11.1998
http://www.heise.de/tp/druck/mb/artikel/6/6313/1.html am 10.01.2015

Haaretz Service, *IDF Soldier posts images of blindfolded Palestinians on Facebook, from ´best time of my life´*
HAARETZ, 16.08.2010
http://www.haaretz.com/news/israel/idf-soldier-posts-images-of-blindfolded-palestinians-on-facebook-from-best-time-of-my-life-1.308402 am 12.08.2015

Hausmanninger T., *Mediengewalt und Jugendschutz*
Interview, Homepage, Universität Augsburg, 2001
http://www.kthf.uni-augsburg.de/prof_doz/sys_theol/hausmanninger/online_bib/medienethik/mediengewalt/ am 31.05.2015

Lee D., *Boston bombing- How internet detectives got it very wrong*
BBC NEWS, 19.04.2013
http://www.bbc.com/news/technology-22214511 am 12.08.2015

Mackay R.*, Israeli Ex-Soldier Defends Her Facebook Snapshots*
NY TIMES, 17.08.2010
LINK wurde von der NY Times verändert (Paywall), am 01.02.2013

Reider D., *The best years of her life | Fond memories of blindfolded prisoners*,
DIMI REIDER, 16.08.2010,
https://reider.wordpress.com/2010/08/16/the-best-years-of-her-life-fond-memories-of-blindfolded-prisoners/ am 07.08.2015

Stanglin D, Student wrongly tied to Boston bombings found dead
USA TODAY, 25.04.2013
http://www.usatoday.com/story/news/2013/04/25/boston-bombing-social-media-student-brown-university-reddit/2112309/ am 12.08.2015

Trinkwalder A., *Manipulierte Zeitgeschichte*
HEISE FOTO, 08.09.2008
http://www.heise.de/foto/artikel/Manipulierte-Zeitgeschichte-228681.html am 15.02.2015

Van Rieper F., *Manipulating Truth, Losing Credibility,*
THE WASHINGTON POST
http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030409.htm am 16.02.2015

Verweise digital – Software, Plattformen, Institutionen
(im Jahr 2015)

https://www.4chan.org/

https://archive.org/web/

https://www.facebook.com/

https://www.google.at/?gws_rd=ssl
(GOOGLE SUCHE)

https://www.google.at/imghp?hl=de&tab=wi&ei=LJXXVMG8JMGhyAPB1IC4Bw&ved=0CAQQqi4oAg
(BILDSUCHE)

http://www.heise.de/tp/default.html (TELEPOLIS)

http://www.indect-project.eu/

https://instagram.com/#

http://www.nytimes.com/

http://www.onb.at/ (ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK)

http://www.phaseone.com/en/Imaging-Software/Media-Pro.aspx (IVIEW MEDIA SOFTWARE)

http://www.presserat.at/

http://www.reddit.com/

http://www.sciencemag.org/

http://www.sueddeutsche.de/

https://twitter.com/

http://www.worldpressphoto.org/

https://www.youtube.com/

Verweise Institutionen

Cover*, Time Magazin,* Time Inc., New York City, 25. Dezember 2006