merz | medien + erziehung | Arnulfstraße 205 | 80634 München
| fon 089.68989120 | merz@jff.de | www.merz-zeitschrift.de
| ISSN 0176-9418

merz
ZEITSCHRIFT FÜR MEDIENPÄDAGOGIK

Hans-Dieter Kübler: Die alltägliche Widerständigkeit des Abbildes

Beitrag aus Heft »2006/05: 50 Jahre merz - 50 Jahre Medienpädagogik«

„Faktizitätsmaschine“Seit die Bilder technisch reproduziert werden können, also mit dem Aufkommen, vor allem mit der raschen Verbreitung und gesellschaftlichen Diffusion der Fotografie seit Mitte des 19. Jahrhunderts, vollends seit die Bilder gegen Ende jenes Jahrhunderts dynamisiert wurden, mithin ‚das Laufen lernten' und damit eine Produktionsindustrie und Präsentationsmaschinerie für visuelle Kultur (als Film und Kino) ohnegleichen hervorbrachten, räsonieren Kulturkritik und Medienphilosophie über die Vorstellungen und Begrifflichkeiten von Realität, zugespitzt in der überkommenen, aber bis heute prekären Dualität von Bild und Abbild. Denn seit jeher schuf Kunst das imaginierte und gestaltete Bild von Wirklichkeit, gebunden an die verfügbaren Materialien und kontextuiert von jeweils geltenden Normen und Stilen. Mit der Fotografie stand erstmals eine mechanisch-chemische Technologie zur unmittelbaren, weitgehend authentischen Abbildung vorfindlicher Realität zur Verfügung, auf die sich bereits viele Zeitgenossen kaprizierten: Als „Faktizitätsmaschine“ bezeichnete sie etwa William Fox Talbot, einer der Fotopioniere, der 1835 eine erste Salzpapierkopie erstellte; aber auch noch über 80 Jahre spä-ter konnte der Soziologe und Filmkritiker Siegfried Kracauer in ihr nicht mehr als eine „kahle Selbstanzeige der Raum- und Zeitbestände“ erkennen.

Und in der Tat: Weit präziser und direkter als jede naturalistische Malerei und auch als die Techniken der früheren Druckreproduktion wie Kupferstich, Holzdruck und Lithografie in der Presse wurde die Fotografie nun als faszinierende Technik zur Entdeckung und Reproduktion vielfältiger, bis dahin kaum erfasster Wirklichkeiten eingesetzt, erst recht als sie seit Ende des Jahrhunderts mit der Autotypie unmittelbar auf Papier gedruckt und damit publizistisch verbreitet werden konnte. Sie befreite zunächst die Malerei von ihrer vielfach nachgefragten Abbildfunktion, insbesondere hinsichtlich persönlicher Porträts, und befriedigte sodann die wachsende naturwissenschaftliche Neugier sowie die sich verbreitenden positivistischen Registrierbestrebungen, wiewohl sie selbst niemals nur pures Abbild, sondern – wie auch immer – subjektiv wie technisch gestaltete Nachbildung ist: Neben der bald boomenden Porträtfotografie ist es vor allem die Reise-, aber auch die medizinische und polizeiliche Fotografie, die auf je spezielle Weise in alle Poren der Wirklichkeit eindrang, sie vor allem dokumentierte und damit kollektive Vorstellungen von bis dato unbekannten Welten popularisierte. Nicht zu vergessen die florierende Aktfotografie, die namentlich dem so genannten kleinen Mann den nackten weiblichen Körper zumal auch in anzüglichen Posen offenbarte und ihn zur sexuellen Stimulation anbot. Das eigene Ich bis hin zur Anatomie, auch das fremde ebenso faszinierende wie unheimliche Ich und entfernte Wirklichkeiten waren nun plastisch anzuschauen und bis in ihre letzten Geheimnisse auszukundschaften – kein Wunder, dass man die Bilder buchstäblich für bare Münze hielt. Neues SehenWohl nur in der philosophischen, kulturkritischen Theorie wurden für die Fotografie (und später auch für den Film) zudem neue Dimensionen von Sinnlichkeit, Sinnerweiterung und Weltwahrnehmung postuliert, wie es etwa Walter Benjamin in seiner „Kleinen Geschichte der Photographie“ (1931) und später Roland Barthes in „Die Fotografie als Botschaft“ (1961) und in anderen Essays taten. Zwar kommt aus der Sicht Benjamins dem fotografischen Abbild, da es massenhaft reproduzierbar, also nicht mehr einmalig und flüchtig ist, nicht mehr die Aura des (gemalten) Bildes – jenes „sonderbare Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ – zu, aber zugleich erzeugt wie repräsentiert sie – zumal in Form der gezielt gestalteten Montage – eine neue Form des Sehens, adäquat für das widersprüchliche Industrie- und Massenzeitalter; sie ist gewissermaßen die mediale Option für eine sich potenziell

kopaed verlagsgmbh | Arnulfstraße 205 | 80634 München
kopaed verlagsgmbh | fon 089.688 900 98 | info@kopaed.de | www.kopaed.de

de-mokratisierende Wahrnehmung, um die noch nicht politisch bewussten Betrachter mit „Chocks“ auf die Antagonismen der sich brachial entwickelnden, kapitalistischen Gesellschaft hinzuweisen.Doch solch politische, wenn nicht utopische Funktionszuweisungen gehen in der weiteren Debatte zusehends verloren, wofür etliche Faktoren nicht nur die massenhafte Verbreitung und Veralltäglichung der Fotografie, vielmehr gewiss auch politische Demontagen und das Versiegen gesellschaftlicher Utopien verantwortlich sind. Wie bei allen anderen visuellen, und erst recht inzwischen bei den digitalen Medien obsiegt nun zunehmend die (zirkuläre) Situierung der reproduzierten Bilder in abstrakten, realitätsentkeimten Referenzsystemen. So spricht der Semiotiker Barthes der Fotografie in den 1960er Jahren jedwede originäre Semantik ab und kennzeichnet sie als platt und banal, weshalb sie nur durch Sprache Bedeutung erlange; sie sei ein Instrument, das „sich über die Realität im Imaginären“ vergewissert, ge- wissermaßen „das lebendige Bild von etwas Totem“. Allein das Subjekt verleihe ihr mit seiner Sprachmächtigkeit Sinn, und zwar – erwartungsgemäß – dann einen jeweils individuell unterschiedlichen.Welt als ScheinLängst haben solch pauschale Negationen Konjunktur, ob als radikal-konstruktivistische oder als poststrukturalistische: Da Realität von der menschlichen Wahrnehmung prinzipiell nicht erkennbar sei, sondern jeweils nur als Konstrukt subjektiver Wahrnehmung, postulieren Konstruktivisten jeglicher Couleur, erübrige es sich, noch länger über die Beschaffenheit und Erkennbarkeit von Realität zu spekulieren.

Ohne-dies böten Medien eine Fülle und Vielzahl von (re-)konstruierten oder auch fungierten Wirklichkeiten, die es wert seien, aber es auch herausfordern, sich mit ihnen auseinander zu setzen, ohne nach ihrer vermeintlichen Realitätsreferenz zu fragen. Doch solch erklärte Ignoranz gegenüber der Realität klärt letztlich nicht einmal das agnostische Problem, wie selbst Konstruktivisten einräumen müssen: Wenn nämlich Realität unerkennbar ist, wie soll dann erkennbar sein, dass sie nicht zu erkennen ist?Diverse Simulacren, so genannte „wirklichkeitsmächtige Kulturmuster, mit denen die soziale Welt semantisch beschrieben und vorgestellt wird“ – erkennt der französische Philosoph Jean Baudrillard in verschiedenen Stadien der Kultur- und Mediengeschichte – nämlich das der Ordnung, der Imitation und der Simulation: Die heutige Medienwelt gilt ihm als bloße Simulation, in der die allmächtigen (medialen) Zeichen ein eigenständiges, tendenziell universales Sondersystem bilden, das auf keine Realität, sondern nur noch auf sich selbst verweist. Die objektive Realität, die realen Ereignisse und Dinge lösen sich gewissermaßen aus ihren materialen Gegebenheiten, denn in die Dinge schlüpfen die konfektionierten Bilder, so dass sie sich nicht mehr voneinander trennen lassen: Abbild und Objekt wird quasi eins und obendrein Bild, weil sich die medialen Reproduktionsmechanismen nicht mehr durchschauen lassen, zumindest nicht vom Laien – wie prototypisch CNN im Golfkrieg 1991, immer noch das symptomatische Beispiel für die tendenzielle Totalität der Medienwelt, vorexerziert hat.Wahrheit der BilderDoch woran hält sich dann der sprichwörtliche Laie bei seiner alltäglichen Welterkundung, Information und Orientierung – wenn selbst Theorien für Nachrichten die kopernikanische Wende ihrer Bewertung fordern, wonach auch die Nachrichten primär ihrer Eigenlogik und Autoreferenzialität gehorchen und die Realität allenfalls gefiltert, gestaltet oder gänzlich verzerrt durchlassen? „Lügen Bilder [nach wie vor] nicht“, wie er sich noch gern einredet, oder repräsentieren sie längst eigene, eben technische oder intendierte ‚Wahrheiten’? Selten klaffen alltägliche Annahmen und Erfahrungen gegenüber theoretischen Visionen so weit auseinander. Denn wenn wir auch um die Gemachtheit, womöglich sogar um die Tendenz von Bildern wissen (oder uns sie umstandslos bewusst machen können), wenn wir selbst sogar Lust und Kompetenz haben, sie entsprechend zu gestalten oder gar zu manipulieren, wie es inzwischen die digitale Fotografie und Bildbearbeitungsprogramme ermöglichen – im einzelnen Bild erkennen wir noch immer das Abbild, seine mindestens partielle Referenz zur Realität. Anders hätten Fotografien für eine Biografie, die Familie und Verwandtschaft, für Feiern und wichtige Anlässe, anders hätten ambitionierte Aufnahmen wie spontane

Schnappschüsse vom Urlaub und von Reisen, wo immer noch die meisten Fotos geschossen werden, keinen wirklichen, nämlich realitätsbewahrenden Sinn.

Wir wollen festhalten, wie wir, unsere Umgebungen etc. früher gewesen sind, wie es anderswo aussieht, wo wir waren. Natürlich spielen auch Stimmungen, Emotionen, besondere Blickwinkel mit hinein, und wenn die meist laienhafte Fotografie davon etwas bewahrt und übermittelt, ist es ein glücklicher Umstand. Meist tut sie es für Außenstehende nicht, weshalb es für diese bekanntlich wenig Langweiligeres gibt, als einen Dia- oder Videoabend über die letzte Ferienreise goutieren zu müssen.

Womöglich trägt sogar die inzwischen weit verbreitete digitale Fotografie entgegen ihren technischen Potenzialen erneut zur Stärkung des Abbild-Denkens bei. Denn das Display zeigt ja unmittelbar den Realitätsausschnitt, der dokumentiert werden soll, gewissermaßen so, wie er sich auch dem Auge darbietet, in einer Eins-zu-Eins-Relation. Und da die fotografischen Aufnahme-, genauer Produktionsmechanismen wie Belichtung, Kamerawinkel, Perspektive von der Kamera weithin automatisch erledigt werden, könnte sich solche Abbildsuggestion noch erhärten, nicht zuletzt weil man die vorfindliche Realität in unendlich vielen Fotos festhält. Allein die Auswahl danach, am häuslichen Computer, suggeriert, Herr und Macher über die Abbilder zu sein, vollends dann, wenn sie nachbearbeitet werden und nun sukzessive zu persönlichen Bildern werden. Aber wer tut dies und zudem bewusst?

Öffentliche Bilderflut

Auch die professionelle Bildproduktion fasziniert und verführt lieber mit brillanten Abbildversprechen, als dass sie ihre Gemachtheit oder gar Selbstreferenz betont (wie sie die besagten Theorien unterstellen). Ohnedies überschlagen sich die mächtigen, allgegenwärtigen Bilderfluten in den Medien, so dass das Subjekt sich nur noch mit Mühe und Irritation durchfindet und wohl nur noch die wahrnimmt, zu denen es einen persönlichen Bezug entwickeln und in denen es Referenzen zu seiner Realität entdecken kann. Diese ist natürlich nicht nur materieller, sondern auch gedanklicher, psychischer und emotionaler Natur, weshalb auch Spielfilme und fiktionale Wirklichkeiten und deren jeweiligen visuellen Präsentationen unterschiedlich ‚gelesen' und auf solche Realitätsverweise hin abgetastet werden. Dies geschieht auch, wenn Filme etwa im Genre der Animation gar keine reale Referenz mehr haben, sondern ausschließlich als bits und bytes im Rechner, als Pixel am Bildschirm generiert werden – wie es Star Wars-Erfinder George Lucas seit den siebziger Jahren in seinen Studios erprobt und mit ihm inzwischen auch Steven Spielberg, James Cameron oder jüngst Robert Zemecki mit Der Polarexpress.

Foto als justiabler Beweis

Doch auch – oder gerade – als polizeiliches oder justiables Indiz lebt das fotografische Abbild fort, und mit den immensen Aufnahme- und Speicherpotenzialen zudem in ständig steigendem Umfang: Ob Videoüberwachung im Kaufhaus oder an öffentlichen, vorgeblich gefährdeten Plätzen, Fotografien bei Pass- und Sicherheitskontrollen, Aufnahmen bei Un- und Schadensfällen und endlich bei Verkehrsüberwachungen – etwa in Form der berüchtigten Starenkästen bei Geschwindigkeitsbegrenzungen: Überall werden Fotos und Videobilder angefertigt, die hernach als untrügliche Beweise für die Präsenz, eine Handlung oder ein Vergehen firmieren. Doch theoretisch-technisch lassen sich all solche Bilder heute problemlos im Computer generieren, sofern die benötigten Daten vorhanden

sind, was bei der expandierenden amtlichen Überwachung und Speicherung der Behörden im Zuge vorgeblicher Sicherheitsprävention immer weniger auszuschließen ist. Welche Beweiskraft hat dann noch das berüchtigte, ohnedies meist schlechte, kaum konturierte Foto mit dem Fahrerporträt, mit aufnotierten Zeitangaben und Geschwindigkeitsdaten, das wohl die meisten Autofahrer schon einmal in der Hand hielten? Denkt man die These von der visuellen Autonomie und Selbstbezüglichkeit der reproduzierten Bilder, im systemtheoretischen Jargon Niklas Luhmanns als „Autopoiesis" bezeichnet, zu Ende, beinhalten sie keine stichhaltigen Referenzen und dürften erst recht keine darauf rekurrierenden Sanktionen rechtfertigen. Denn mit Fotos lässt sich nun einmal kein Realitätsbeweis mehr antreten. Mindestens Polizei und Justiz müssten daher fast sämtliche Entscheidungs- und Strafroutinen einstellen oder zumindest anders legitimieren.

Differenziertere TheorienAn solchen noch vielfach zu multiplizierenden alltäglichen Selbstverständlichkeiten wird offenkundig, dass die totalitären Behauptungen moderner Medientheorie sich übernommen haben, mindestens nicht hinreichend alltägliche Realität berücksichtigen. Sie haben sicherlich zentrale Tendenzen eines potenziell universellen Abkoppelns und Selbstreferierens des Mediensystems ins Visier genommen, seine Eigenlogik und Dynamik aufgezeigt, seine Risiken und Verzerrungen markiert; doch in der Faszination, wo-möglich Selbstsuggestion über den – zugegeben – ungeheuren Sinnesapparat der Medien haben sie das Subjekt weitgehend eskamotiert, selbst wenn es sich partiell selbst täuscht. Aber noch in diesem Tun vermag es – wenn auch partiell – diverse Bedeutungs- und Sinnschichten in der visuellen Bilderflut zu erkennen und sie – we-nigstens rudimentär – mit seiner erfahrbaren und mental verarbeiteten Realität abzugleichen. Die Welt ist ihm nicht nur Simulation, sondern nach wie vor und stets auch buchstäblich begreifbare Realität, die es immer wieder neu wahrzunehmen, zu erforschen, zu dokumentieren, aber auch zu gestalten und zu imaginieren gilt. Da-raufhin die theoretischen Modelle und pauschalen Thesen zu differenzieren ist Aufgabe künftiger theoretischer Arbeit – ohne allerdings in einen platten (Abbild-)Realismus oder gar vermeintlichen Objektivismus zurückzufallen. Wenn „ein Bild immer noch mehr sagt als (1000) Wörter", so sind in diesem Sprichwort diverse Bedeutungsschichten bereits avisiert: jene abstrakten, die sich in symbolischer Sprache sedimentieren und aus ihr rekonstruiert werden müssen, aber auch jene, die sich unmittelbar, gewissermaßen authentisch dem Betrachter ergeben, die aber er gleichwohl mit seinen Sensorien erschließen und deuten muss.