

DIE "AUTHENTIZITÄT DER FOTOGRAFIE" **KOMMENTARE ZU EINEN STRAPAZIERTEN BEGRIFF**

Über Fotografie zu reden und zu schreiben, ist seit einiger Zeit große Mode. Ihr neuester Trend: Versuche, eine Theorie dieses Mediums zu entwickeln.¹ Natürlich schwimmen wir mit auf dieser Woge. Doch uns von ihr treiben lassen wollen wir nicht. Denn unter dem Schaum, den der Kunstbetrieb schlägt, hat die alltägliche Praxis den Grund längst erreicht:

Eine Fahndungspanne

Als der Chef des Bundeskriminalamtes, Horst Herold, am 22. August 1978 öffentlich zugeben mußte, daß man drei als Terroristen dringend gesuchte Personen zwar eingehend bei "Erkundungsflügen" über Teilen der Bundesrepublik beobachtet, dabei aber nicht als die drei Gesuchten erkannt habe,² wurde nicht nur eine der größten Fahndungspannen der westdeutschen Nachkriegsgeschichte aufgedeckt. Dieser Tag war vielmehr auch ein denkwürdiges Datum in der Geschichte der Fotografie.

Erinnern wir uns: Aufgrund "verschiedener Hinweise" waren die drei Personen schon vor dem Vorfall in Michelstadt so verdächtig geworden, daß das Bundeskriminalamt eine umfassende Observierung einleitete.³ Dabei standen die "Zielfahnder" schließlich "Aug' in Auge mit den Terroristen"⁴ und saßen mit ihnen an einem Tisch.⁵ Erkannt und identifiziert wurden sie jedoch erst nachträglich - nachdem sie entkommen waren - aufgrund, "fotometrischer Messungen von unveränderlichen Kennzeichen im Gesicht eines Menschen",⁶ beim Vergleich zwischen (alten) Fahndungsfotos und Aufnahmen, die die Fahnder während der Observierung gemacht hatten. In der *FAZ* konnte man dazu weiter lesen, daß "auf der Originalaufnahme von Adelheid Schulz (...) unter dem Mantel der Teil einer Maschinenpistole, darunter das Korn der Waffe, erkennbar (gewesen sein soll)." "Dies", so kommentierte die *FAZ*, "bedeutet freilich nicht, daß derjenige, der das Foto aufnahm, die Entdeckung auch mit bloßem Auge machen konnte."⁷ Schließlich berichtete der *stern* von einem Mann, der noch vor dem Vorfall in Michelstadt Willy Peter Stoll in der Frankfurter Innenstadt erkannt und der Polizei eine detaillierte Personenbeschreibung gemacht habe. Diesem Mann sei, so der *Stern*, der Kragen geplatzt, als er von der Fahndungspanne hörte. "Er rief das BKA an und wollte wissen, weshalb denn auf Grund seiner Personenbeschreibung keine der vorhandenen Fotografien retuschiert und ein neues Phantombild gemacht worden sei. BKA-Antwort: 'Was hatte ein neues Bild denn genutzt - die verändern ihr Aussehen ja doch alle vierzehn Tage'."⁸

So konnte es nicht mehr überraschen, daß Horst Herold zwei Monate nach dem Vorfall in Michelstadt öffentlich "am 'unmittelbaren Wiedererinnerungswert' von Lichtbildern zweifelte. Anders sei es nicht zu erklären, daß 44 Millionen verteilte Fahndungsblätter, mit deren Hilfe man nach den Terroristen gesuchte habe, in keinem Fall zu einem ernsthaften Hinweis geführt hatten. "Ein Foto," meinte Herold, "gebe einem Extremisten eher Hinweise darauf, wie er auf keinen Fall aussehen darf, wenn er nicht auffallen wolle."⁹ Wie die *FAZ* weiter berichtete, entwarf der Präsident des Bundeskriminalamtes bei der gleichen Gelegenheit sodann ein "Zukunftsbild der Kriminaltechnik als das eines 'geschlossenen Systems der Objektivierung', (das), mit der elektronischen Datenverarbeitung im Mittelpunkt, mit Verfahren der Identifizierung von Fingerabdrucken, Schriften, Gesichtern, Stimmen, Spuren nach in Ziffern aufgelösten Merkmalen und Elementen (...) eine 'ermittelnde Kriminaltechnik vor Ort' " ermöglichen werde.¹⁰

Den wichtigsten Hinweis darauf, daß es sich bei dem Vorfall in Michelstadt keineswegs bloß um eine Panne gehandelt hatte, lieferte der oberste Gesetzeshüter mithin selbst;

sein Versuch, den Vorfall zu nutzen, um ein - von ihm schon lange gefordertes - neues kriminaltechnisches System zu propagieren, läßt es deutlich erkennen: Die Polizei war Opfer einer strukturellen Schwäche ihres Ermittlungssystems geworden - ihres anscheinend blinden Vertrauens in die Kraft der Fotografie als Erkenntnis- und Identifizierungsmittel. Nicht jedoch die spektakulären Umstände machen den Vorfall in Michelstadt hier interessant. Sondern die Tatsache, daß mit diesem Vorfall einige wesentliche, sonst allenfalls theoretisch diskutierte Fragestellungen, die die Eigenschaften des Mediums Fotografie betreffen, aktuelle Bedeutung gewannen - und als zumindest praktische Schwierigkeiten beim Umgang mit der Fotografie ins allgemeine Bewußtsein rückten. Die wichtigste Fragestellung, die in diesem Zusammenhang auftauchte, war wohl die nach dem Charakter der Fotografie als einem Mittel zur "authentischen" Reproduktion der Realität. Sie vor allem will ich am Beispiel des Vorfalls in Michelstadt in den folgenden Abschnitten diskutieren.¹¹



'Terroristen' oder 'Jungunternehmer'? - Über den unmittelbaren Wiedererinnerungswert von Lichtbildern.

Beim Vorfall in Michelstadt mutet manches ziemlich unreal an. So nicht zuletzt auch der Versuch des Bundeskriminalamtes, die ganze Sache zu vertuschen.¹² Nachträglich jedoch erscheint mir gerade in dieser Hinsicht das Verhalten der Behörde verständlich - so politisch unklug es auch gewesen sein mag. Denn darin war man sich offensichtlich sicher: Ob den Beamten in Michelstadt in der Tat eine vermeidbare, peinliche Panne unterlaufen war oder ob es vielmehr ein relativ unwahrscheinlicher, glücklicher Zufall gewesen wäre, wenn die Gesuchten an Ort und Stelle hätten identifiziert werden können;

gleichwie, in der Öffentlichkeit wäre der Vorfall in jedem Fall als ein Fehler der Polizei gewertet worden.

Denn auch in dieser Gesellschaft, in der nahezu jedermann über Erfahrungen mit der Fotografie verfügt und in der man gewohnt ist, aufgrund behördlich genehmigter Fotos seiner selbst identifiziert zu werden - sei es nun an der Grenze oder bei 'Fahrzeugkontrollen' - bleibt es die spezifische Erfahrung der Polizei, daß es zweierlei ist, ob *von einer Person* auf ihr Foto geschlossen wird oder aber *von einem Foto* auf die Person, die es zeigt.

Das Aussehen einer Person, die man vor sich hat, mit ihrem Foto in Übereinstimmung zu bringen, gelingt zumeist auch dann, wenn die Person ihr Äußeres - durch einen Bart etwa - erheblich verändert haben sollte; bestünde beispielsweise ein Beamter darauf, daß die Person ihr Äußeres exakt ihrem Aussehen auf dem Foto anzupassen habe, so würde dies das als eine Schikane empfunden, und wohl zurecht: Denn so, wie es ein allgemeiner Erfahrungswert ist, daß eine Person im Laufe der Zeit - auch ohne besonderes Zutun - ihr Aussehen verändert, so ist es nicht weniger eine geläufige Gewißheit, daß dabei grundsätzliche Merkmale zumal des Gesichts im wesentlichen gleich bleiben und kaum verändert werden können. Und eben sie bildet auch das Foto ab.

Von dieser Seite betrachtet besteht also kaum Anlaß, mit Herold am "unmittelbaren Wiedererinnerungswert" von Fotografien zu zweifeln. Die Schwierigkeit liegt vielmehr vor allem da, wo die Erinnerung an ein Foto dazu dienen soll, eine Person zu erkennen. Darin liegt das Kernproblem des Vorfalls in Michelstadt - wie aller polizeilichen Ermittlungen vermittelt Fotografien. Weniger spektakulär kann man diese Schwierigkeit erfahren, wenn man zum ersten Mal einen häufig abgebildeten Politiker tatsächlich sieht ("Der ist ja ganz klein!") oder auch im alltäglichen Rahmen, wenn man zum Beispiel die Verwandten, die man bislang nur aus dem Familienalbum kannte, erstmals bei einer Beerdigung trifft. Was in diesen alltäglichen Situationen allenfalls eine Überraschung auslöst ("Ach, so sieht der aus!"), wird unter extremen Bedingungen - und für die ist der polizeiliche Umgang mit der Fotografie das ergiebigste Beispiel - zur häufig nicht lösbaren Schwierigkeit, eine Person nach ihrem Foto zu identifizieren.¹³ Zunächst fehlt in den polizeilichen Situationen in der Regel die im Alltag gegebene Gewißheit, daß es sich um die Person handelt, die man erkennen will. Dann kann ein Polizeibeamter von dem, den er zu identifizieren hat, kaum erwarten, daß er sich als der Betreffende zu erkennen gibt: die vielen kleinen Zeichen, die einer, der erkannt werden will, von sich gibt, fallen weg. Schließlich, und das erscheint mir als das wichtigste, muß der Polizeibeamte das Bild, das er sich im Laufe seiner Recherche vom Gesuchten gemacht hat, in Übereinstimmung bringen mit dem tatsächlichen Aussehen und dem Eindruck, die die observierten Personen auf ihn machen. Erschwerend kommt überdies noch dazu, daß diese Erkennungsarbeit in der Regel in mehr oder weniger alltäglichen Situationen geleistet werden muß, also unter Bedingungen, die eine sozusagen experimentelle Isolierung der beobachteten Personen nicht erlauben. Anders gesagt: Vor allem auf den hier diskutierten Zusammenhang - die Identifizierung von Personen vermittelt Fotos - erweist sich der Informationsgehalt dieser Bilder zumeist als so gering, daß er dringend um weitere Informationen ergänzt werden muß, sollen sie überhaupt zu etwas nützlich sein: Fotos kann man kaum behalten, dazu enthalten sie zu viele Details; versuchst du dennoch, dir ein fotografiertes Gesicht zu merken, mußst du das Foto interpretieren, dir ein Bild des Aufgenommenen machen, und das heißt, es vereinfachen und ergänzen - es verändern.

Dabei wird, um beim Beispiel zu bleiben, der momentane Ausdruck, den der Fotografierte bietet, zum Ersatz für die Erfahrung seines Verhaltens und als solcher zwangsläufig verabsolutiert: Macht der Fotografierte beim Fotografieren zufällig ein dummes Gesicht, wirst du gegebenenfalls nach einem dummen Menschen suchen und blickt er finster und abweisend, so suchst du nach einem Kriminellen. Nicht anders ist es im Hinblick auf den räumlichen Ausschnitt, den ein Foto nur bieten kann: Aus dem Gesicht machst du einen

Menschen, und ist ein Mensch abgebildet, denkst du dir die Situation dazu, in der er sich bei der Aufnahme möglicherweise befand: Die zweckorientierte Betrachtung eines Fotos stilisiert den momentanen Ausdruck, den ein Fotografiertes auf dem Foto bietet (= den zeitlichen Ausschnitt), zu einem typischen Verhalten (= zu einem Zustand) und nimmt das abgebildete Detail (= den räumlichen Ausschnitt) für das Ganze (= die Erfahrung des räumlichen Kontinuums). Das geschieht zwangsläufig. Denn das, was das Foto zeigt, kann man real so nicht erfahren, es muß vielmehr in reale Erfahrung übersetzt werden.¹⁴

Terroristen verteilt.
Nach Angaben Haralds wurde das BKA am 4. August darauf hingewiesen, daß zwei junge Männer und eine Frau am 6. August einen Rundflug von Baden-Baden mit einem gecharterten Hubschrauber bis ins Randgebiet von Mannheim machen wollten. Daraufhin beobachteten Spezialisten der Zielfahndung den Flug der drei Terroristen, ohne sie identifizieren zu können. Sie hatten sich gegenüber früheren Fotos so verändert, daß sie zunächst niemand erkannte.

Der Einsatzleiter des BKA entschied sich daher nach dem Flug nicht für eine Festnahme, sondern für eine weitere Beobachtung. Er hielt die drei Ver-

Zur Fahndungspanne
lesen Sie außerdem auf Seite 2: Fahnder stonden Auge in Auge mit den Terroristen — „Sie handeln nicht um Preise“

Grund der bei der Beobachtung gemachten Bilder die drei Terroristen zu identifizieren. Erst die nachfolgenden Ermittlungen des BKA ergaben, daß Klaus Stoll und Schulz schon, am 26. Juni, am 15. Juli und am 23. Juli von Baden-Oos bzw. Koblenz aus Hubschrauberflüge bis nach Mannheim und Heidelberg unternommen hatten. Die Flugrouten wurden daraufhin rekonstruiert und die Piloten ausführlich befragt.

Kröcher und Rechtsanwalt
Arndt Müller sind.
Der Pilot sei auch einmal gefragt worden, ob man mit einem Hubschrauber in einem Innenhof von 30x30 Meter Grundfläche landen könne. Der Innenhof in Frankenthal habe aber inzwischen durch Pflanzung von Kiebeln mit Bäumen und Sträuchern zusätzliche Sicherungen erhalten.

Eine frühere Fahndung nach Bekanntwerden der Panne wurde nach Darstellung von Baum nicht eingeleitet, weil noch eine gewisse Hoffnung bestand, daß die Terroristen dochmals einen Hubschrauber chartern würden. Sie hatten sich bereits bei einer Gesellschaft in Michelstadt im Odenwald angemeldet.

S
N
nia
und
den
der
sten
Die
lich
seit
Ind
Wir
wan
vor
seit
Pal
3
bill
nis
fer
hat
die
rie
US
Da
ein
au
der
Str
vo
sid

NEUE FAHNDUNGSPHOTOS gibt es von den drei meistgesuchten deutschen Terroristen Christian Klor, Adelheid Schulz und Willy Peter Stoll (obere Reihe von links nach rechts). Die untere Reihe zeigt die jetzt vergrößerten Fotos der drei Terroristen.

Wie sich dies - trotz hohem Aufwand an Erkennungsarbeit und weitreichendem Verdacht - auswirken kann, dafür ist der Vorfall in Michelstadt ein selten anschauliches Beispiel. Seine wesentliche Ursache scheint mir offenkundig: Die drei Personen wurden nicht erkannt, weil die "Zielfahnder" nicht auf die Idee kamen, daß sie die Gesuchten vor Augen haben könnten. Und dafür entscheidend war wohl die unerwartete Diskrepanz zwischen dem Bild, das sich die Beamten von den Terroristen gemacht hatten, und dem Bild, das diese von sich entworfen hatten und in Michelstadt boten: Wie man allen einschlägigen Berichten entnehmen konnte¹⁵ wirkten die Terroristen überhaupt nicht so, wie man sie sich vorgestellt und wie man sie fotografiert hatte - abgehärmt, gehetzt, aggressiv, kaputt, sondern wie "dynamische Jungunternehmer", also wie Personen, denen man alles außer gerade terroristische Absichten zugemutet hatte. Für diesen Eindruck, den die drei Gesuchten machten, war dabei wahrscheinlich ihr physisches Aussehen weit weniger wichtig als ihr Habitus, ihr unbefangenes Verhalten, das sie vor allem auch durch die offene Anmietung von Hubschraubern dokumentierten: Vermöge einer eben nicht nur äußerlichen Verkleidung, sondern einer tiefgreifenden, psychologisch kalkulierten Veränderung ihres Auftretens hatten die Terroristen das Bild, das man sich von ihnen gemacht hatte, ihr *Image*, so wirksam unterlaufen, daß die entsprechende Anpassung ihres Äußeren im Verhältnis dazu nur noch eine Formsache war. Es spricht im übrigen vieles dafür, daß dieser Auftritt keineswegs bloß naive Schauspielerei, sondern vielmehr eine kalkulierte und perfekt umgesetzte Performance¹⁶ war: Eben darauf aufgebaut, daß die ermittelnden Beamten mit Terroristenbildern in Kopf und Tasche nach "Terroristen" und nicht nach deren Gegenteil: "Jungunternehmern" Ausschau halten wurden. Und so wurde man bezeichnenderweise auf die drei Gesuchten zuerst da

aufmerksam, wo sie sich nicht perfekt im Sinne ihrer Performance verhielten: bei den Hubschrauberpiloten, die, an den Umgang mit Leuten vom Film gewohnt, das Verhalten der Drei als so wenig professionell empfanden, daß sie deshalb (also ohne einen der Drei definitiv zu erkennen) Verdacht schöpften und sich an die Polizei wendeten.¹⁷

So gesehen erscheint es daher als gar nicht so unwahrscheinlich, daß die Gesuchten von den Beamten zwar gesehen, von ihnen wiederkannt aber erst dann wurden, als sie sich nicht mehr ihrer Performance gemäß verhalten konnten und flüchten mußten.

Was man - nun abstrakter gesprochen - mithin als erstes festhalten kann, ist also: Wenn überhaupt, dann kann eine Fotografie allenfalls die Reproduktion einer einzigen, spezifischen Situation der Realität sein; als solche ist sie in jeder Hinsicht Ausschnitt: aus dem Raum- und Zeitkontinuum, also nicht mehr, als ein einziger, äußerlicher Aspekt dessen, was abgebildet wurde. Wenn man die Situation und ihre Bedingungen kennt oder vor Augen hat, mag die Fotografie ein brauchbares Mittel sein, diese wiederzuerkennen - ein Rückbezug, die Rekonstruktion der Situation und ihrer Bedingungen aus dem Foto selbst scheint jedoch nur in besonderen Fällen möglich.¹⁸

Erkenntnis auf dem Dienstwege - über echte und authentische Bilder

Daß sich die natürliche Erscheinung einer Person niemals deckt mit dem Eindruck, den sie bei einem erkennenden Subjekt erzeugt, ist ein allgemeiner Erfahrungswert. Nicht zuletzt deshalb käme wohl niemand auf die Idee, zwei gemalte Portraits einer Person mit Hilfe metrischer Messungen zu vergleichen und eventuelle Übereinstimmungen der Augenabstände etwa als Beweis für die Identität des Porträtierten heranzuziehen. Sie wären nur Zufall. Denn im gemalten Portrait ist nicht allein die natürliche Erscheinung der betreffenden Person das Thema, sondern ebenso die Erkenntnis des Malenden von dieser Person. So ist das gemalte Portrait nie nur Darstellung, sondern darin auch immer Ausdruck dessen, was der Malende wahrnahm und wiedergeben wollte bzw. konnte. Deshalb entspricht das gemalte Bild realer Erfahrungen, ja ist ein Teil von ihr. Denn so, wie das erkennende Subjekt sein Bild der Person gewinnt in der Auseinandersetzung mit dem "Rohstoff" ihrer natürlichen Erscheinung, realisiert es als Maler ihr Bild in der Auseinandersetzung mit dem Rohstoff Farbe und Leinwand. Ganz unabhängig davon, ob die natürliche Erscheinung des Porträtierten gut getroffen ist oder nicht, ist das gemalte Bild daher zumindest in dieser Hinsicht immer echt: eine unmittelbare Reproduktion des Malenden. Signatur sowohl der Echtheit des gemalten Bildes als auch seiner Autonomie (gegenüber den natürlichen Erscheinungen) ist die künstlerische Technik: Als spezifische Form der Vermittlungsarbeit des erkennenden und reproduzierenden Subjekts ist sie materieller Ausdruck der jeweils eigenen Wirklichkeit des Gemalten; und als solche auch der materielle Grund, der den direkten Vergleich gemalter Bilder verhindert. Denn das, was die künstlerische Technik leistet: die Vermittlung des Bildstoffs (Farbe etc.) zum Bild, läßt sich quantitativ nicht erfassen.¹⁹

Hingegen können Fotos metrisch (quantitativ) miteinander verglichen werden: Daß trotz der Panne in Michelstadt eine - freilich zu späte - eindeutige Identifizierung der observierten Person möglich war, ist ein Beispiel dafür, und ein weiteres kann man darin sehen, daß wir seit einiger Zeit für Personalausweis oder Paß immer zwei gleiche Fotos abgeben müssen - damit auch die Computer keine Schwierigkeiten beim Vergleichen haben.²⁰ Wenn nun im Umstand, daß Fotos metrisch vergleichbar sind, letztlich alle Argumentationen über den authentischen Charakter der Fotografie zusammenlaufen, so ist die Frage nützlich, warum im Unterschied zu gemalten Bildern Fotos einem quantitativen Vergleich zugänglich sind. Denn in diesem Unterschied scheint ein wesentlicher Aspekt des fotografischen Verfahrens faßbar.

Die Antwort liegt auf der Hand: In der Fotografie ist die jeweils eigene Autonomie, die für gemalte Bilder bestimmend ist, abgeschafft. An ihre Stelle tritt die Autonomie eines Bildherstellungssystems.²¹ In ihm sind die künstlerischen Techniken aufgehoben in einem

einheitlichen technischen Verfahren, das, in seinen wesentlichen Abläufen unbeeinflussbar vom Menschen, lediglich individuell angewandt werden kann: So, wie alle Fotoapparate nach dem gleichen Prinzip gebaut sind und sich - wie die Bildträger- nur in Nuancen unterscheiden, sind auch alle Produkte dieses Bildherstellungssystems prinzipiell, d. h. technisch gleich - und deshalb direkt vergleichbar; sie unterscheiden sich lediglich im Hinblick auf die unterschiedlichen Motive, auf die das Verfahren angewandt wurde.

Mit dieser Objektivierung der künstlerischen Techniken im einheitlichen technischen Verfahren ist eine radikale Veränderung der Herstellungsweise von Bildern vollzogen: Die Erkenntnisleistung des Bildproduzenten wird abgetrennt von der eigentlichen Bildproduktion; ein Bild machen heißt nicht länger: die natürliche Erscheinung mit der erkannten vermitteln, sondern nur: ein Bild aufnehmen. Aus dem kreativen Akt des Vermittelns wird so ein bürokratischer Akt des Registrierens - und aus dem Handwerker der Arbeiter an einer Maschine.²² Damit entfällt aber auch die Kategorie der Echtheit, wie sie für gemalte Bilder bestimmend ist: Als nur mittelbare Reproduktionen, Reproduktionen, die das Verfahren leistet, können Fotos echt nur im Sinne von *verbürgt echt*, das ist aber: authentisch sein.

Die Autonomie von Fotos ist daher eine ganz andere als die von gemalten Bildern. Sie ist eine technische: Als Produkte eines Verfahrens, das sich in seinen wesentlichen Abläufen selbsttätig und unbeeinflussbar vom Menschen vollzieht, müssen Fotos erst einem Erkenntnisprozeß unterzogen werden, soll ihnen eine Bedeutung abgewonnen werden; 'Halbzeug' und nicht 'Rohstoff' für die Erfahrung lenken sie ihn auf das Äußerliche, hinter das jede reale Erfahrung greift: Aus Fotos läßt sich zumeist nichts lernen, was man nicht schon weiß oder zu ihnen erläutert wurde.²³ Schon das Album meiner Tante bliebe mir völlig unverständlich, gäbe sie sich nicht die Mühe, mir jedes Bild zu erklären; denn keines dieser Bilder transportiert irgend etwas, was über das gerade Aufgenommene hinausweist, seine Einordnung in einen Zusammenhang ermöglichte; jedes Foto muß vielmehr erklärt und durch Verweise in einen Zusammenhang gebracht, zu einem Bild gemacht werden. Mit den Worten von Siegfried Kracauer gesagt: "Damit sich die Geschichte darstelle, muß der bloße Oberflächenzusammenhang zerstört werden, den die Fotografie bietet. Denn im Kunstwerk wird die Bedeutung eines Gegenstandes zur Raumerscheinung, während in der Fotografie die Raumerscheinung eines Gegenstandes seine Bedeutung ist. Beide Raumerscheinungen, die "natürliche" und die des erkannten Gegenstandes, decken sich nicht. Indem das Kunstwerk jene um dieser Willen aufhebt, vereint es zugleich die von der Fotografie erzielte Ähnlichkeit. Sie bezieht sich auf das Aussehen des Gegenstandes, das nicht ohne weiteres verrät, wie er der Erkenntnis sich zeigt: allein das Transparent des Gegenstandes aber wird von dem Kunstwerk vermittelt."²⁴

Ich halte mithin als zweiten wesentlichen Aspekt fest: Ist das handwerklich hergestellte Bild unmittelbares Produkt der realen Erfahrung seines Autors, so bleibt das Foto Produkt eines technischen Verfahrens; als mittelbares Produkt ist es allenfalls ein Beleg dafür, daß der Anwender des fotografischen Verfahrens eine Erfahrung machte, an einer Situation teilhatte. Und: ist das handwerklich hergestellte Bild in dem Maße autonom, wie es als Realisierung der Erkenntnis eines Autors angesehen werden kann, so resultiert demgegenüber die Autonomie des Fotos nur aus der Autonomie seines technischen Herstellungsverfahrens.

Um schließlich auf den Ausgangspunkt, die direkte Vergleichbarkeit von Fotografien, zurückzukommen: Zwei verschiedene Aufnahmen einer Person können deshalb metrisch miteinander verglichen und zum Beweis für die Identität der betreffenden Person herangezogen werden, weil sie, erstens, aufgrund eines identischen Verfahrens entstanden sind, das - von seinem jeweiligen Anwender im Prinzip unbeeinflussbar - materiell (technisch) gleiche Bilder der Person liefert; zweitens, weil Fotos ohne Schwierigkeit ihrer Authentizität entkleidet: von einem in einen anderen Zusammenhang transportiert, vergrößert, verkleinert und in Ausschnitte zerlegt werden können; drittens

schließlich, weil trotz aller solcher Verarbeitung die Autonomie des Verfahrens Fotografie seine Authentizität als Reproduktion garantiert. Es liegt dabei auf der Hand, daß das Vergleichen zweier Fotos, zumal in der Weise, wie es die Polizei zu tun pflegt, keine kreative, sondern eine genuin bürokratische Arbeit ist: Effizienter als von Menschen kann das Messen und zur Deckung-Bringen (heute) von Maschinen - Computern - besorgt werden.²⁵ Hingegen verlangt das Vergleichen zweier gemalter Bilder eine Erkenntnisleistung: die Feststellung ihrer gemeinsamen Qualität.

Fotografiert, aber nicht gesehen? - Spekulationen über eine Maschinenpistole

Klischeehafte Vorstellungen sind zäh, und Fotos müssen zu Bildern gemacht werden, damit man mit ihnen umgehen kann. Was dabei im Vertrauen auf die 'Authentizität der Fotografie' geschehen kann, auch das erhellt der Vorfall in Michelstadt auf drastische Weise: Nur eine nicht näher definierbare, schwarze Struktur auf dem betreffenden Foto (siehe Abbildung 1) und die Vorstellung, daß, wenn schon nicht an ihrem Äußern, dann aber doch in einem anderen Detail ein Hinweis auf die "wahre" Identität der drei Observierten versteckt sein könnte, waren vermutlich der Anlaß für die Vermutung der FAZ, daß "auf der Originalaufnahme von Adelheid Schulz unter dem Mantel der Teil einer Maschinenpistole, darunter das Korn [sic:!] der Waffe, erkennbar (gewesen sei)." Denn auf Tatsachen konnte diese Vermutung nicht gestützt werden: In keiner der (allerdings später) veröffentlichten Augenzeugenberichte ist von einer solchen Waffe, die die Terroristen bei sich gehabt hatten, die Rede.²⁶ Genau dieser Widerspruch aber macht die Vermutung der FAZ hier interessant: Sie gründet ganz offensichtlich ausschließlich auf der Fotografie, ist eine phantasiereiche, aber falsche Rekonstruktion der Situation aus dem betreffenden Foto. Bemerkenswert erscheint dieses Beispiel vor allem deshalb, weil sich an ihm in exemplarischer Weise²⁷ nachvollziehen läßt, aufgrund welcher Umstände und Argumentationen nicht zutreffende Rekonstruktionen aus Fotos entstehen können: Ihre wesentliche Bedingung liegt außerhalb dessen, was aus dem Foto entnommen werden kann; einerseits in der Gewißheit, daß alles, was auf dem Foto zu sehen ist, etwas abbildet: ein Äquivalent in der Realität haben muß auch dann, wenn man es nicht näher bestimmen kann; und andererseits in einer zusätzlichen Information, die das, was auf dem Foto zu sehen ist, irgendwie konkretisiert - hier dem Hinweis, daß es sich bei der abgebildeten Frau um eine Terroristin handele. Erst mit diesem Wissen, das, wie gesagt, aus dem Foto selbst nicht entnommen werden kann, sondern einerseits durch das Verfahren Fotografie und andererseits durch den Fotografen garantiert wird, kann das Foto etwas bedeuten - zu einem Bild gemacht werden. Und das geht dann einfach. Je ungenauer die Abbildung ist oder je fremder das, was sie vergegenwärtigt, desto leichter wird das Foto zum Projektionsfeld für die Vorstellungen seines Betrachters und desto eher wird eine außerbildliche Information zum Argument für die Interpretation schwer bestimmbarer Bildteile: Wo Gewißheit darüber herrscht, daß eine Terroristin abgebildet ist, kann eine schwarze Struktur bei ihrer Hand - ist sie nicht anderweitig eindeutig zu bestimmen - nur die Abbildung einer Maschinenpistole sein. Und hat sich diese Vorstellung einmal gebildet, werden Zweifel an ihr schon mit Zweifeln an der Authentizität an der Fotografie überhaupt gleichgesetzt: Etwas muß die schwarze Struktur bei der Hand der Terroristin doch bedeuten, was aber wahrscheinlicher als eine Waffe, wenn nichts anderes plausibel erscheint? Selbst der Umstand, daß niemand die Waffe gesehen hat, ist dann kein Argument mehr: Denn, daß die Waffe nur auf dem Foto 'erkannt' werden kann, "bedeutet freilich nicht, daß derjenige, der das Foto machte, diese Entdeckung auch mit dem bloßen Auge machen konnte" (FAZ). Vielmehr läßt sich gerade auch dieser Widerspruch zu einem Argument für die Richtigkeit der Interpretation ummünzen: Wo das Foto (scheinbar) mehr bietet als die konkrete Erfahrung weiß, und sei es auch etwas, was nicht näher bestimmt werden kann, muß das bessere Wissen kapitulieren. So wird schließlich auch die Vermutung, das Foto sei vor seiner Veröffentlichung an der betreffenden Stelle retuschiert worden,²⁸ noch zum Argument, die Interpretation des tatsächlich kaum bestimmbar Details wahrscheinlicher zu machen: Denn retuschiert wird ja gewöhnlich nur da, wo etwas vertuscht werden soll.

Nun wurde das betreffende Foto tatsächlich vor seiner Veröffentlichung retuschiert (siehe Abbildung 2). Und das macht vielleicht deutlicher, daß hier nicht nur das Gedankengebäude der FAZ, sondern zumindest auch eine sehr konkrete Angst des BKA nachzuvollziehen versucht wird. Nämlich die Angst der Behörde davor, daß - wie die FAZ - breitere Bevölkerungskreise das Foto als Beweis für die Panne der Polizei interpretieren könnten, und sie infolge dessen einen Verlust an Vertrauen in ihre Effizienz hinnehmen müßte. Was man - nun wieder abstrakter gesprochen - mithin als Drittes festhalten kann, ist also: Das Schlagwort von der 'Authentizität der Fotografie' besagt zunächst nicht mehr, als daß jemand in einer bestimmten Situation das fotografische Verfahren angewendet hat. Es besagt auch, daß das Foto ein authentischer Beleg dafür ist, daß in dieser Situation fotografiert wurde. Als authentische Reproduktion *der* Situation kann das Foto jedoch nur solange gelten, wie das, was es vergegenwärtigt, in reale Erfahrung rückübersetzt oder durch reale Erfahrung ergänzt werden kann. Denn, ist ein Foto erst einmal gemacht, verliert es in dem Maße, wie es aus seinem Entstehungszusammenhang gelöst wird, seinen authentischen Charakter. Im gleichen Maße, wie es seinen authentischen Charakter verliert, tritt aber sein autonomer Status hervor. Was bleibt, und das wird häufig nicht genau unterschieden, ist bloß die Erinnerung daran bzw. die Gewißheit, daß es eine Situation gegeben haben muß, in der das Foto gemacht wurde. Sie dem Foto entnehmen kann man häufig nicht. Im Zweifelsfall muß dann allein der formale, materielle Charakter des Fotos dafür einstehen, wobei - das sollte das oben entwickelte Beispiel verdeutlichen - das Vertrauen in die prinzipielle Unbeeinflussbarkeit des fotografischen Verfahrens leicht zum Argument wider reale Erfahrungen werden kann.²⁹

Schlußfolgerung oder: Darum sucht die Polizei nach Fingerabdrücken

Die 'Authentizität der Fotografie' beruht ausschließlich auf der Autonomie des fotografischen Verfahrens. Nicht, weil Fotos der Wirklichkeit entsprechen, sondern weil jedes Foto prinzipiell jedem anderen Foto entspricht, das heißt: auf einen prinzipiell gleichen Umgang mit der Wirklichkeit verweist - und diesen vom Betrachter erzwingt - erscheinen Fotografien als authentische Bilder: Die Fotografie bewirkt eine "Normalisierung der Erfahrung" (Carl Einstein).

© 2001 Michael Fehr

Zuerst veröffentlicht in: Herbert Bardenheuer, Hartmut Beifuß, Michael Fehr, 'Wie seh' ich denn da aus?! Unheimliche Begegnung mit der zweiten Dimension, München 1979, S. 147-169

¹ Nach den großen Entwürfen der 30er Jahre (Benjamin, Kracauer) und einer großen Pause hat die theoretische Auseinandersetzung mit der Fotografie erst wieder in diesem Jahrzehnt in größerem Umfang eingesetzt - wohl nicht zufällig mit einer "Baisse" im Bereich der Bildenden Kunst, die die "Entdeckung" der Fotografie durch den Kunsthandel und die Museen zur Folge hatte. Allerdings konnte dabei das Niveau der frühen Jahre weder erreicht werden, noch zeigen sich die neueren Versuche den Dimensionen, die das Phänomen Fotografie mittlerweile angenommen hat, gewachsen: Einige Ausnahmen, wie zum Beispiel die Arbeiten von Kemp, Molderings und Ranke, aber auch Beiträge aus dem Bereich "Visuelle Kommunikation" und, nicht zu vergessen, der schon 1966 erschienene Essay von Neumann (siehe Literaturliste) bestätigen nur die Regel und machen zugleich deutlich, daß eine wichtige Ursache für diese Situation auch in der Unzulänglichkeit kunstwissenschaftlicher Forschungsmethoden zu suchen ist. Fixiert auf die Analyse von Darstellungen kann die Kunstwissenschaft einer "technischen Kunst", geschweige denn dem von großwirtschaftlichen Interessen geprägten Massenphänomen Fotografie, schon begrifflich nicht beikommen und geht daher, wo sie diese Tatsachen nicht gänzlich verdrängt, mit Fotos weiterhin wie mit Werken der Bildenden Kunst um. Es erscheint mir daher nur kennzeichnend für die gegenwärtige Forschungslage, daß selbst die oben erwähnten Autoren nicht reflektieren, warum eigentlich eine "Theorie der Fotografie", an der sie offensichtlich arbeiten, so notwendig ist. Dabei müßte meiner

Ansicht nach mit eben dieser Frage jede ernsthafte Beschäftigung mit diesem Medium (dem ersten Medium!) einsetzen. Denn gerade in der von so vielen verspürten Notwendigkeit einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Fotografie offenbart sich doch der wesentliche Aspekt, in dem sie sich zugleich von allen Hervorbringungen aus dem Bereich der Bildenden Kunst unterscheidet: ihr Charakter als nicht nur technisches, sondern auch industrialisierbares und industrialisiertes Bildherstellungsverfahren, das, massenhaft angewendet, eine Unzahl von Bildern hervorbringt, mit denen umzugehen eine statistisch-soziologisch orientierte Untersuchungsmethode weit geeigneter erscheint, als die traditionelle Einzelbildbetrachtung - wenn diese auch jene nicht erübrigen kann. So verstanden, könnte eine "Theorie der Fotografie" zugleich ein Mittel sein, die im bestenfalls positivistischen Forschen verkrustete Kunstwissenschaft zu einer Entwicklung ihres begrifflichen und methodischen Instrumentariums zu zwingen. Die nachfolgenden Ausführungen verstehen sich als Versuch, einen Schritt in dieser Richtung zu machen.

² Vgl. FAZ Nr. 183, 24. 8. 78; Kölner Stadtanzeiger (KStA) Nr. 188, 23. 8. 78; Der Spiegel Nr. 35/78, S. 21 ff., und andere Presseveröffentlichungen im betreffenden Zeitraum.

³ Vgl. Stern Nr. 36/78, S. 109 ff.

⁴ Vgl. Stern Nr. 36/78, S. 109 ff. 4 KStA Nr. 188, S. 2.

⁵ Der Spiegel Nr. 35/78, S. 27.

⁶ KStA Nr. 188, S. 2.

⁷ FAZ Nr. 183, S. 2.

⁸ Stern Nr. 37/78, S. 169 f.

⁹ FAZ Nr. 238, 27. 10. 78, S. 8.

¹⁰ ebenda

¹¹ Ich gehe davon aus, daß die Vorstellung, Fotos seien authentische Bilder, soweit Allgemeingut ist, daß ich hier auf entsprechende Hinweise für die Verbreitung dieser Vorstellung auch in der einschlägigen Literatur verzichten kann. Auch will ich den authentischen Charakter von Fotos gar nicht weiter problematisieren, sondern nur untersuchen, was, die 'authentische Reproduktion der Realität durch Fotografie' eigentlich bedeutet. Immerhin sei an dieser Stelle hingewiesen auf den jüngst erschienenen Aufsatz „Zehn Sätze zur Fotografie – Vorüberlegungen zu einer Allgemeinen Theorie“ von Leopold Rombach in: Kunstforum International Bd. 30/78, S. 48 ff., in dem der Autor ausführt, weder, „Objektivität“ noch „Realismus“ seien angemessene Begriffe, die spezifische Eigenschaft der Fotografie zu charakterisieren, sondern allein der Begriff, „Authentizität“. Daß Rombach dabei jedoch zu kurz greift: statt eines kritischen wieder einen normativen Begriff einführt, wird daran deutlich, wie er ihn konkretisiert. So heißt es auf S. 50: "Das authentische Foto verzichtet auf die Konstruktion von Tatsachen wider besseres Wissen; es ist transparent, d. h. es gibt seine Entstehungsweise (etwa als Fotomontage) zu erkennen; das authentische Foto ist gründlich recherchiert, d. h. es ist nach bestem Wissen und Gewissen seines Herstellers für den vermittelten Sach- und Sinnzusammenhang repräsentativ; es verzichtet auf Denunziation und Zynismus." Und weiter: „Dieser Katalog von Behauptungen impliziert offensichtlich, daß die Fotografie ihre Glaubwürdigkeit und Aussagekraft nicht aus sich selbst bezieht, sondern darin auch an die Einhaltung von Regeln gebunden ist, die im weitesten Sinne 'journalistische Tugenden' sind. Damit wird deutlich, daß das Foto nicht an sich interessiert, sondern erst in einem Kontext ..." Schließlich schreibt Rombach: "... der äußeren Richtigkeit entspräche dann die Eigenschaft ‚angemessen in bezug auf die Aufgabe des Fotos‘, gleichgültig wie befremdlich es dem Betrachter zunächst erscheinen mag. Die innere Wahrheit käme darin zustande, indem der je vorliegende Bezug von Zweck, Intention und jeweiliger Erscheinungsform des Fotos transparent und befragbar ist, bzw. auf arglistige Persuasion verzichtet." Einmal abgesehen davon, daß der so definierte Begriff "Authentizität" einem Foto, wie dem hier (Abbildung XX) reproduzierten, hilflos ausgeliefert sein dürfte, läßt das Zitat erkennen, daß auch hier ein Darstellungstheoretiker schreibt.

¹² Der Vorfall wurde erst zwei Wochen später bekannt.

¹³ Der polizeiliche Umgang mit der Fotografie, der hier allerdings nur angeschnitten werden kann, ist auch deshalb von besonderem Interesse, weil er sehr früh einsetzt und dabei möglicherweise einer der ersten Versuche ist, die Fotografie im Sinne ihrer spezifischen Eigenschaften, d. h. vor allem ihre Exaktheit und ihre Objektivität (als prinzipiell unbeeinflussbares Reproduktionsverfahren, s. u.), zu nutzen: Erich Stenger, Siegeszug der Photographie, Seebruck 1950, S. 137, berichtet über eine Presseveröffentlichung aus dem Jahre 1839 (!), in der behauptet wurde, daß das "Daguerreotyp als Zeuge in einem Ehescheidungsprozeß mitgewirkt habe; es sei nämlich dem Ehemann gelungen, seine Gattin bei einem Stelldichein unbemerkt zu fotografieren". Wenn Stenger dieser Meldung keinen Glauben schenkt (in der Tat war das Verfahren zu diesem Zeitpunkt noch so schwerfällig und zeitraubend, daß eine wie beschriebene Aufnahme kaum zu machen gewesen sein dürfte) und

offenläßt, ob ein Bericht des Münchner Morgenblatts aus dem Jahre 1841 zutrifft, in dem mitgeteilt wird: "Die Pariser Polizei läßt jetzt die Gesichter aller Verbrecher, die ihr in die Hände geraten, daguerreotypieren und fügt diese Portraits den Akten bei", so scheint doch spätestens ab Beginn der 1860er Jahre das Daguerreotypieren und Fotografieren bei den Polizeien - wenn auch noch nicht systematisch - betrieben worden zu sein. Stenger berichtet, daß ab Mitte der 1860er Jahre bereits "Verbrecheralbum" angelegt und 1864 von Odebrecht in seiner Arbeit "Benutzung der Fotografie für das Verfahren in Strafsachen" das Fotografieren von Tatorten, Fundstücken und Spuren angeregt wurde.

¹⁴ Das hier angeschnittene Problem ist natürlich kein neues. Es beschäftigt die Polizei und ihre Theoretiker vielmehr schon so lange, wie sie fotografiert:

(Die Identifizierung einer auf freiem Fuße befindlichen Person mit einer Photographie.) Die Schwierigkeiten sind andererseits groß, wenn die gesuchte und mittels einer Photographie zu identifizierende Person frei ist, sich unerkant in der Menge bewegt, aus welcher man sie unter Tausenden herausfinden muß, bevor man sie verhaftet. Das photographische Bild, welches in der Tasche des Polizeiagenten verborgen ist, soll gewöhnlich im Verborgenen zu Rathe gezogen werden, um nicht Mißtrauen oder die Neugier der ihn umgebenden Personen zu erwecken. Man kann wohl sagen, daß unter solchen Umständen nur mit Hilfe des Erinnerungsvermögens der Unbekannte unter Tausenden herauszufinden ist ... Es ist ein Irrtum zu glauben, es sei genügend, lange und aufmerksam die Physiognomie einer Person zu betrachten, um deren Gesichtszüge bleibend dem Gedächtnisse einzuprägen. Mit wenigen Ausnahmen, und wenn man nicht mit einem außerordentlichen Physiognomiegedächtnisse begabt ist, wird dieser Versuch einen sicheren Mißerfolg mit sich bringen. Die einzelnen Beispiele von überraschendem Wiedererkennen, welche von einzelnen mit dieser seltenen Eigenschaft begnadeten Polizeibeamten gegeben wurden, sollen uns in unseren durch zehn Jahre gemachten Erfahrungen nicht schwankend machen. In der Mehrzahl der Fälle wird ein auf diese Weise eingprägtes Bild bald aus der Erinnerung verschwinden. Dazu kommt noch, daß dieselben Ursachen, welche zuweilen zwei Photographien derselben Person ein ganz unähnliches Ansehen geben, verwirrend wirken und im gegebenen Momente die Identifizierung verhindern. Nehmen wir an, die Polizei besitzt das alte Portrait eines rückfälligen Verbrechers, welches schon vor Jahren bei früherer Arrestierung angefertigt wurde; kann man lange nachher erwarten, bei ihm dieselbe Physiognomie wiederzufinden, wenn er an dem, einem 'gelungenen Streiche' folgenden Tage neu gekleidet und gut genährt in den Straßen herumspaziert? In allen diesen Fällen muß man sich an die Einzelheiten der Struktur und der ähnlichen Formen halten. Um diese Einzelheiten zu finden und das Bild dem Gedächtnisse einzuprägen, ist es unumgänglich nothwendig, davon eine systematische Studie zu machen und mit physiognomischen Nomenclatur vertraut zu sein. (...) Es ist bemerkenswerth, daß solche äußere anatomischen Eigenthümlichkeiten an Menschen, welche an und für sich genügen, um ein Individuum unter Tausenden herauszufinden, nur dann als wichtige Merkmale der Identifizierung zur Geltung kommen, wenn wir sie zu nennen wissen. In anderen Falle sind sie für uns so gut wie nicht vorhanden. Man erinnert sich hier des altbekannten Ausspruches: Wir denken nur das, was wir mit Worten ausdrücken können. Schlußfolgerung: Der Polizeiaгент, welcher mit dem schwierigen Auftrage betraut wurde, mittels einer Photographie einen Verbrecher aufzusuchen und zu verhaften, soll dazu verhalten werden: aus dem Gedächtnisse die Gestalt desjenigen zu schildern und zu beschreiben, welchen er verfolgt. Dies ist die beste Art, seinem Vorgesetzten zu beweisen, daß er sich die Aufgabe, die man ihm anvertraute, zu Herzen genommen hat. (...)

(Identifizierung nach dem Gedächtnisse) Die Vorschriften, welche wir vorher gegeben, sowie die durch Studium oder Erfahrung erworbenen Kenntnisse verlieren ihren Werth fast gänzlich, wenn die photographischen Abdrücke in die Hände des Publikums, der Zeugen oder Laien etc. kommen, um von ihnen geprüft und beurtheilt zu werden, wenn dieselben sich über die Ähnlichkeit einer Person, welche sie gesehen oder näher gekannt zu haben und deren sie sich noch erinnern können, äußern sollen. (...) Wie bedient man sich der gerichtlichen Photographie, um den gewünschten Vortheil daraus zu ziehen? Auf welche Weise versichert man sich des Wiedererkennens der vorgelegten Portraite? Welche Vorsichtsmaßregeln muß man einhalten, um nicht irrthümliche Antworten zu veranlassen? Eines der häufig benutzten und bekanntesten Mittel hierfür besteht darin, die zu besichtigende Photographie unter mehrere andere zu mengen und alle den Zeugen vorzulegen. Wenn die letzteren ohne Zögern danach greifen, wenn sie sozusagen 'die Spreu von dem Weizen trennen', dann ist die Probe gelungen. Aber es kommt sehr oft vor, daß trotz der Richtigkeit des Verdachtes keine der Photographien auf den ersten Blick erkannt wird, oder selbst, daß die zögernde Bejahung sich auf andere Photographien bezieht, welche zufälligerweise darunter gemischt wurden. Man muß dann die letzteren bei Seite legen und die Aufmerksamkeit auf das einzig interessante Bild

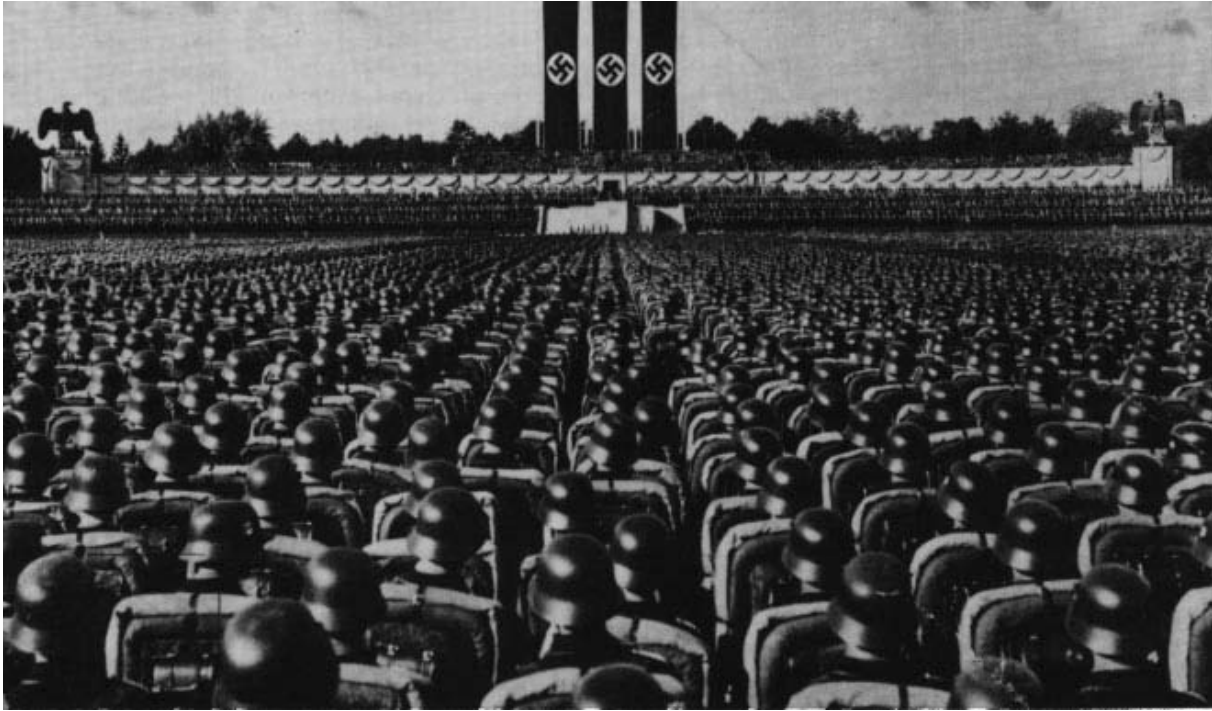
concentriren, indem man die auffallenden Erkennungszeichen, welche man über die Farbe der Augen, des Gesichtes, des Bartes und der Haare sammeln konnte, aufzählt. ...) Die diesbezüglichen Fragen über die Form und den Umfang der Schultern, den Knochenbau und die Korpulenz kommen in der Folge daran, denn manchmal kann das Portrait davon einen falschen Begriff geben. (...) Trotz all dieser Vorsichtsmaßregeln kommt es häufig vor, daß sogar ein sehr ähnliches Portrait von den darum befragten Personen nicht wieder erkannt wird, trotzdem sie das Original gesehen haben. Der Grund liegt darin, daß das Bild, welches der Zeuge in Erinnerung hat, mit der ihm vorgewiesenen Photographie nicht übereinstimmt. (...) In solchen Fällen wird mitunter die Wiedererkennung mittels einer Aufnahme der ganzen Figur eher gelingen, als mit Hilfe eines Brustbildes. Die erstere hat auch den Vortheil, uns einen genaueren Begriff von der socialen Stellung der Person zu geben. (...) Wenn wir die Eigenthümlichkeiten eines photographischen Brustbildes berücksichtigen und diese mit den Eigenthümlichkeiten eines Portraits in ganzer Figur vergleichen wollen, so müssen wir uns unseren Endzweck, nämlich: die Wiedererkennung nach der bloßen Erinnerung, vor Augen halten. Wir folgern daraus, daß alle Personen, welche jemanden genau kennen, in erster Linie seine Eltern, seine Bekannten, seine Gesellschaft und Arbeitsgenossen, die Zeichnung der ihnen vertraut gewordenen Züge auf einem Brustbilde leichter herausfinden werden, weil die Veränderung der Kleidung, eine durch das Alter hervorgerufene Änderung der Haltung, oder eine veränderte sociale Stellung sie auf einer Photographie in ganzer Figur irreführen könnte. Dagegen kommt es vor, daß die Photographie einer Person im Alltagskleide von solchen Leuten leicht wiedererkannt wird, welche die fragliche Person nur von weitem und im Vorübergehen gesehen haben, ohne daß sie ihr aber damals eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt hätten." Aus: Alphonse Bertillon, Die gerichtliche Photographie - mit einem Anhang über die anthropometrische Classification und Identificirung, Halle 1895, S. 33 ff.; Bertillon, Chef du service d'Identification de la Prefecture de Police in Paris ab 1888, führte nach 1883 als erster wissenschaftliche Methoden in die Kriminalistik ein. Zunächst entwickelte er ein umständliches Meßverfahren (Bertillonage) zur Identifizierung von Personen: Aufbauend auf der Erkenntnis von Anthropologen und Statistikern, daß die Körpermaße eines Menschen niemals mit denen eines anderen vollkommen übereinstimmen, unterzog er verhaftete Personen einer umfangreichen, peinlich genauen Messung, deren Ergebnisse in Karteien gespeichert wurden (Siehe die untenstehende Abbildung aus: Bertillon, op. cit. S. 107). Ab 1888/89 wurden den Messungen systematisch aufgenommene Fotografien (je ein en face- und Profilbild) hinzugefügt (siehe dazu auch Anmerkung 20). Fast gleichzeitig wurde in England von den Privatforschern Faulds, Herschel und Galton der Fingerabdruck als unveränderlich individuelles Merkmal einer jeden Person entdeckt. Ihnen gelang es jedoch nicht, ein praktikables Klassifizierungs- und Ordnungssystem für die Abdrücke zu entwickeln. Daher wurde die Bertillonage, obwohl ihre Umständlichkeit und hohe Fehlerquote sehr bald zutage trat, bei den Polizeien in ganz Europa als Identifizierungsmethode eingeführt. Nachdem es 1892 Vucetich in Argentinien und 1896 Henry in Indien unabhängig voneinander gelungen war, ein einfaches Klassifizierungssystem für die Fingerabdrücke zu entwickeln, verdrängte die Daktylographie jedoch zunehmend die Bertillonage bis zum Beginn des neuen Jahrhunderts, wurde aber erst 1914 - nach dem Tode Bertillons - auch in Frankreich abgeschafft (Vgl. dazu auch Jürgen Thorwald, Das Jahrhundert der Detektive, Bd. I, München 1968).

¹⁵ Vgl. z. B. KStA Nr. 188/78 S. 1; Stern Nr. 35/78, S. 47.

¹⁶ Die Verwendung des Begriffs Performance mag überraschen. Sie geschieht hier jedoch nicht, um die Aktionen der Terroristen zu verharmlosen, sondern im Gegenteil: in polemischer Absicht mit Blick auf die grassierende Mode der Performance als Kunstform, der ich dieses Beispiel entgegenhalten möchte. Und zwar auf der Grundlage von Georg F. Schwarzbauers Definition der Performance als einer "artifiziellen Direkt Darstellung", die sich von ihren Vorgängern (Happening, Aktion, Fluxus) "durch (die) exakte Festlegung der Rolle des Betrachters (unterscheidet). Er soll durch das Erleben der direkten künstlerischen Mitteilung unmittelbar mit dem artifiziellen Schaffensprozeß konfrontiert werden. Er ist nicht mehr der Handelnde, der am Geschehen unmittelbar Beteiligte, sondern hat eine fast ausschließlich beobachtende Funktion ... Dies hat aber auch eine festlegende Bestimmung des Künstlers zur Folge ..." (Kunstforum international Bd. 24/77, S. 39 f.). Denn zieht man einerseits einmal das Künstlerische ab und bedenkt zum anderen, daß die meisten Performances nicht auf konkrete Betrachter, sondern einen abstrakten, die Kamera, abgestellt sind, so entspricht die Performance als Form des Verhaltens genau dem, was gewöhnlich vollzogen wird, wenn man sich bewußt fotografieren läßt. Anders gesagt: Die Performance ist eine dem Fotografieren gemäße Form des Verhaltens; ein Verhalten, das, wesentlich auf äußere Wirkung abzielend, wo nicht ausgesprochen, zumindest gedanklich die Fotografie zur Voraussetzung hat. Und dies auch im Hinblick auf den Betrachter, der ja eben durch ein Medium wie Fotografie (aber natürlich auch Video und Film) in die "ausschließlich beobachtende Funktion" gezwungen werden kann.

¹⁷ Vgl. dazu z. B. das Interview mit der Pilotin Ingeborg Rieger in: Der Spiegel Nr. 35/78, S. 26 f. 15 Vgl. z. B. KStA Nr. 188/78 S. 1; Stern Nr. 35/78, S. 47.

¹⁸ Ein solcher Fall ist das hier abgebildete Foto vom Reichsparteitag 1937. In ihm gehen die Struktur der abgebildeten Situation und die Gesetzmäßigkeiten der fotografischen Reproduktion widerspruchlos ineinander auf (es stören nur die nicht ganz genau ausgerichteten Köpfe), und insofern ist - abgesehen von der fehlenden dritten Dimension - von der realen Situation prinzipiell nicht mehr zu erwarten, als aus dem Foto rekonstruiert werden kann.



¹⁹ Auch im Sinne dieses Vermittlungsprozesses entspricht das gemalte Bild der realen Erfahrung. Denn das Auge kennt ebenfalls "den gewaltigen Unterschied zwischen dem psychologisch bedingten 'Sehbild', in dem die sichtbare Welt uns zu Bewußtsein kommt, und dem mechanisch bedingten 'Netzhautbild', das sich in unserem physischen Auge malt." So Erwin Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1974, S. 102 f.. Als Differenz zwischen *sehendem Sehen* und *wiedererkennendem Sehen* wird dieser Unterschied jedoch erst nach der Erfindung der Fotografie Thema der Kunsttheorie und Malerei. Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Malerei und Fotografie hat Ernst Kallai in der Zeitschrift „10“ (1927), hier zitiert nach: Wolfgang Kemp, Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München 1978, S. 95, in den unterschiedlichen Oberflächenstrukturen von Bildern und Fotos den hervorstechenden Unterschied zwischen ihnen erkannt: "Von einem Werk der Malerei wird das Auge durch die große beschwingende Spannung zwischen der mitunter groben Faßbarkeit der Gestaltungsmittel und der geistigen Absicht, die sie verkörpern beschäftigt. Wie fein die Fraktur auch beschaffen sein mag, wie scheinbar körperlos und transparent sie in den Dienst der Darstellung tritt, das Auge nimmt die unscheinbarsten Spuren handwerklichen Niederschlags wahr: der Schein hebt sich gegen das stoffliche Substrat in seiner Entstehung ab." Dagegen ist das "real- stofflich bedingte Empfindungssubstrat" der Fotografie, das gleichmäßig glänzende oder strukturierte Papier, "arm, fast wesenlos", es fehlt "die optisch wahrnehmbare Spannung zwischen Bildstoff und Bild".

²⁰ Aufnahmen, die im Rahmen des 'Erkennungsdienstes' von der Polizei angefertigt werden, sind darüber hinaus standardisiert: Fast alle Dienststellen arbeiten mit der gleichen Kamera (Typ "Robot"), ähnlichen Beleuchtungsverhältnissen, dem gleichen (sehr feinkörnigen) Filmmaterial und vor allem mit einer gleichen Aufnahmesituation, bei der insbesondere a) die Stellungen des Motivs (vermittels eines drehbaren Stuhls) und b) seine Entfernung von der Kamera festgelegt sind. Und zwar so, daß der Augenabstand der Fotografierten auf dem Standardabzug (122 x 52 mm) immer etwa 7 mm beträgt. Die Aufnahmen werden außerdem mit einer leichten Aufsicht gemacht. Die Standardisierung der

Aufnahmen erfolgt dabei heutzutage nicht mehr allein aus Gründen der Objektivität, sondern auch im Hinblick auf die Phantombildgeräte, mit denen die Polizei zunehmend operiert und für die die ED-Bilder als Ausgangsmaterial dienen. Hier wird deutlich faßbar, wie weit die Fotografie die Wahrnehmung beeinflusst: Eine Person beschreiben ist nicht länger eine Erkenntnisleistung des Zeugen, die der (Polizei)zeichner realisiert, sondern nur noch ein Puzzlespiel, ein Zusammenstellen von Merkmalen. Nicht aus Gründen der Kuriosität, sondern weil hier heute noch gültige Grundlagen gelegt und moderne Informationen nur schwer zu erhalten sind, seien nachfolgend noch einmal einige längere Passagen aus Bertillon's Buch *Die gerichtliche Photographie* zitiert: "Aus diesen Tatsachen können wir den Schluß ziehen, daß das Wiedererkennen oder die Identificirung nur auf dem anatomischen Vergleich der Linien basirt werden kann und daß die Regeln des gerichtlichen Portraits betreffs Stellung, Beleuchtung, Wahl des Objectives etc. als ideales Ziel die Hervorhebung der Silhouetten und charakteristischen Linien haben soll, im Gegentheile zu den Portraits des Handels, deren Bemühungen eher dahin gehen, die Unregelmäßigkeiten in dem Körperbau der betreffenden Person zu mildern. Diese Aufgabe kann nur durch die Verbindung von zwei sich gegenseitig ergänzenden Stellungen vollständig gelöst werden, nämlich durch die Herstellung eines scharfen Profil- und eines vollen en face-Bildes. Dies ist bei den photographischen Eintragungen die Anwendung der doppelten Projection, wie sie in der darstellenden Geometrie benutzt wird: die Projection auf eine verticale Ebene und Projection auf eine horizontale Ebene. Auf den ersten Blick können wir das Profil genau bestimmen und, wenn es nöthig ist, die Erhabenheiten und Vertiefungen des menschlichen Gesichtes abmessen, während das en face-Bild uns nur eine Projection bietet. Wenn auch die doppelte Projection unentbehrlich zur genauen Kenntniss der Person ist, so ist doch das Profil mit seinen genauen Linien in viel höherem Grade als das en face-Bild geeignet, uns die bestimmte Individualität von jedem Gesicht darzustellen. Ja, ich gehe noch weiter und zögere nicht zu behaupten, daß die Identität von zwei Portraits en face auf keinen Fall erlaubt, nur durch dieselben allein eine individuelle Identität zu bestimmen. Die Frauen wissen sehr genau durch Frisur und Toilettekünste die Excentricitäten in ihrem Gesichte zu bemänteln. Die Schauspieler erzielen auf diese Weise noch erstaunlichere Resultate, aber alle diese Veränderungen haben nur auf das äußere Ansehen des en face-Bildes, nicht aber auf das Profil einen Einfluß. Im Gegentheil ist es eine erwiesene Thatsache, daß da, wo eine gute en face-Photographie von allen Bekannten und Freunden einstimmig erkannt wird, eine nicht minder gelungene Profilaufnahme von ihnen mit Zweifel betrachtet wird, wenn sie nicht wissen, daß sie dieselbe Person wie das en face-Bild vorstellt. (...) Alles zusammen genommen ergibt sich daraus, daß, wenn auch die Profilaufnahmen bezüglich der linearen Identification vorzuziehen sind, uns die Erfahrung lehrt, daß die en face-Bilder sowohl vom Individuum selbst, als auch vom Publikum viel leichter wiedererkannt werden. Dessen ungeachtet bleibt die scharf abgegrenzte Photographie ganz im Profil die einzige, deren man sich nach einem Zwischenraume von vielen Jahren zur Identificirung noch bedienen kann. (...) Das Ohr allein, wie es auf einem richtig hergestellten Profilbilde erscheint, wird, wenn wir es ansehen, schon genügen, um die individuelle Identität oder Nichtidentität festzustellen. Aber bleiben wir bei der außerordentlichen Wichtigkeit, welche einstimmig und unter wie immer gearteten Umständen anzuerkennen ist; es ist dies das von dergleichen Seite aufzunehmende Profil. In der That, die beiden Profile und besonders die beiden Ohren eines Individuums werden nie einander völlig gleichen. Zur Aufnahme wählen wir deshalb die rechte Seite. Es geschah dies hauptsächlich wegen der Verwendung des Bildes in polizeilichen Angelegenheiten. Da die Profilansicht ein vortrefflicher Identificirungsfaktor ist, so ist sie es, zu welcher man seine Zuflucht nehmen soll, wenn man mit der gesuchten Person auf der Strasse zusammenstößt. Doch soll diese Begegnung augenscheinlich von der rechten Seite stattfinden. Es ist in der That die rechte Hand, welche gewohnheitsgemäss als Vertheidigungsinstrument der linken vorgezogen wird; sie ist es, welche den Revolver, das Messer etc. handhabt; sie ist es doch, die Gewicht darauf legt, zunächst Herr über die linke zu werden; es ist daher auch die rechte Seite, auf welche die vorläufige Wiedererkennung geleitet werden soll.", aus: Bertillon, a.a.O., S. 5ff.

²¹ Ich verwende den Begriff Autonomie hier lediglich deskriptiv: im Sinne von *eigengesetzlich* mit der Implikation *selbsttätig* im Falle der Fotografie.

²² Die Objektivierung der künstlerischen Techniken im einheitlichen technischen Verfahren Fotografie kommt einer Instrumentalisierung der Wahrnehmung gleich.

Exkurs: Eine Idee, erklärt John Dewey, ist "eine (über die bestehenden Dinge aufgestellte Skizze und eine Absicht, so zu handeln, daß sie in bestimmter Weise arrangiert werden. Woraus sich ergibt, daß die Idee dann wahr ist, wenn die Skizze honoriert wird, wenn die auf die Handlungen folgenden Realitäten sich in der von der Idee beabsichtigten Weise neu arrangieren oder neu ordnen" (Essays in Experimental Logic, Chicago 1916, S. 310 und 317, zitiert nach Max Horkheimer, Kritik der instrumentellen Vernunft (1947), Frankfurt 1974, S. 49). Dieser Kernsatz der pragmatischen

Philosophie (vgl. Horkheimer, a.a.O., S. 30 ff.) beschreibt die erkenntnistheoretische Grundlage der exakten Wissenschaften und ist die Grundlage auch des fotografischen Verfahrens und seiner Elemente: der Zentralperspektive und der Verwendung der Lichtempfindlichkeit der Silbersalze. Idee im Sinne von Dewey ist die Zentralperspektive, indem sie die Wirklichkeit (darunter möchte ich hier den tatsächlichen, subjektiven Seheindruck verstehen) als einen rationalen, d. h. unendlichen, stetigen und homogenen, kurz: rein mathematischen Raum skizziert mit der Absicht, "mehrere Gegenstände mit einem Teile des Raumes, in welchen sie sich befinden, so darzustellen, daß die Vorstellung des materiellen Bildträgers vollkommen durch die Vorstellung einer durchsichtigen Ebene verdrängt wird, durch die hindurch wir einen imaginären, die gesamten Gegenstände in einem scheinbaren Hintereinander befassenden und durch die Bildränder nicht begrenzten, sondern nur ausgeschnittenen Raum hinauszublicken glauben" (Panofsky, a.a.O., S. 127, Anmerkung 5). Und wahr im Sinne von Dewey ist die Zentralperspektive, weil sich mit ihr das Bild in ein "Fenster" verwandelt, durch das wir in einen Raum zu schauen glauben sollen, in dem etwa folgende Gesetze gelten: "Alle Orthogonalen oder Tiefenlinien treffen sich in dem sogenannten Augenpunkt, der durch das vom Auge auf die Projektionsebene gefällte Lot bestimmt wird. Parallelen, wie sie auch immer gerichtet sein mögen, haben einen gemeinsamen Fluchtpunkt (...); endlich vermindern sich gleiche Größen nach hinten zu in einer Progression, so daß - den Ort des Auges als bekannt vorausgesetzt - jedes Stück aus dem vorangehenden oder nachfolgenden berechenbar ist." (Panofsky, a.a.O., S. 99) "Steuer und Leitseil der Malerei" (Leonardo) ermöglicht die exakt-perspektivische Konstruktion, "jene Homogenität und Unendlichkeit, vor der das unmittelbare Erlebnis des Raumes nichts weiß, in der Darstellung desselben zu verwirklichen" (Panofsky, a.a.O., S. 101) - und ist dabei das wichtigste Werkzeug, die mittelalterlichen Darstellungsprinzipien zu überwinden: Indem sie in 'Subjekt' und 'Objekt' trennt, bricht die zentralperspektivische Konstruktion die bis dahin gültige Einheit von Zeit und Raum im Darstellen und Empfinden des Sakralen auf und erlaubt dem Individuum, einen 'realistischen' Standpunkt gegenüber der Wirklichkeit zu beziehen. Von diesem neuen Standpunkt aus erscheint die Wirklichkeit nun als 'Objektwelt' und der Raum als 'Systemraum': als wahrer (im Sinne von Dewey) oder objektiver Raum, insofern seine Konstruktion rational, d. h. überprüfbar ist; als *quantum continuum*, d. h. als Raum, in dem alle Qualitäten: die Unterschiede zwischen Oben und Unten, Rechts und Links, Vorne und Hinten, Körper und Freiraum etc. aufgehen und egalisiert sind in bloß quantitativ bestimmbar, relationalen Verhältnissen; doch auch als Raum ohne Zeit; und starrer Raum, der einen fixen Betrachterstandpunkt voraussetzt sowie negiert, daß wir mit zwei beständig bewegten Augen sehen.

"Objektivierung des Subjektiven" (Panofsky): Rationalisierung des Seheindrucks und damit die Möglichkeit, die Wirklichkeit exakt zu erfassen, bleibt die zentralperspektivische Konstruktion jedoch nur solange, wie sie als Konstruktion: als Werkzeug der Erkenntnis aufgefaßt wird. Vom *Velum* bis zur *Camera Obscura* als Apparat vergegenständlicht und als Darstellungstechnik eingesetzt, wird die Zentralperspektive - wie das Sehen überhaupt - zum ideologischen Instrument: Wo der Künstler nicht länger die Struktur einer 'Höheren Ordnung' (der Religion zum Beispiel) aufdeckt und ihre Objektivität erfüllt, sondern die Ordnungskraft seines Instruments gegenüber der gesehenen Wirklichkeit (der Natur) demonstriert, wird die Frage, von welchem Standpunkt aus er seine Erkenntnis gewinnt und mitteilt, wie er das Instrument verwendet: den Fluchtpunkt festlegt, entscheidend. So wird die Perspektive in dem Maße, wie sie aufhört, ein mathematisch-technisches Problem zu sein, ein künstlerisches Problem und ein Problem des Künstlers: Sie zwingt ihn zur subjektiven Entscheidung und dazu, die Form (das 'Wie') zur Funktion der künstlerischen Arbeit zu machen. (Vgl. dazu generell: Dieter Hoffmann-Axthelm, Theorie der künstlerischen Arbeit, Frankfurt 1974, S. 129 ff. und zum speziellen Problem der perspektivischen Darstellung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert (vor der Erfindung der Fotografie) Kemp, a.a.O., S. 51 ff, insbesondere S. 61 ff.)

Doch auch als Apparat (*Camera Obscura* etc.) bleibt die Perspektive Werkzeug: Indem das handwerkliche Vermögen prinzipiell nicht zu realisieren vermag, was der Apparat erkennen läßt, wird er - wenn auch nur indirekter - Maßstab für die Malerei und - unabhängig von ihr - zum wissenschaftlichen Instrument entwickelt. Weniger Probleme der "quantitativen Streckung" oder der "quantitativen Überbeanspruchung der Malerei für (die) Massenkommunikation" zu Beginn des 19. Jahrhunderts" (Kemp, a.a.O., S. 13), sondern das qualitative Problem: der Widerspruch zwischen den exakten, aber immateriellen Bildern, die die *Camera Obscura* lieferte, und dem handwerklichen Unvermögen, eben solche exakten Bilder herstellen zu können, scheint mir daher der entscheidende Anlaß für die Suche nach einem fotografischen Verfahren gewesen zu sein; als Objektivierung der künstlerischen Techniken in einem autonomen chemisch-technischen Prozeß schwebt den Forschern die Lösung des Widerspruchs zwischen der technischen Objektivität der *Camera Obscura* und der handwerklichen Subjektivität des Malers oder Zeichners vor. So auch Lübeck, Das Bild der Exakten -

Objekt: der Mensch. Zur Kultur der maschinellen Abbildungstechnik, München 1974, S. 16; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zur Vor- und Frühgeschichte der Photographie in ihrem Verhältnis zur Malerei, in: Erika Billeter, Malerei und Photographie im Dialog, Bern und Zürich 1979, S. 11 weist auf die um 1800 herrschende generelle Zielsetzung hin, möglichst objektive Abbilder der Natur und der Objektwelt zu gewinnen; entsprechend deutet er Camera Lucida und *Physionotrace* als Apparate, "die eine Übereinstimmung von Objektbeobachtung und zeichnerischer Niederschrift durch projektive Deckung beider Vorgänge mechanisch praktikabel machten." Kemp, a.a.O., S. 15, sieht hierin jedoch nur Apparate, die "das Unvermögen der Dilettanten beheben und den professionellen Künstler zu einem rascheren Ausstoß ihrer Bilder verhelfen". Ähnlich einseitig interpretiert Kemp, a.a. O. S. 11 ff., *Panorama* und *Diorama* in ihrer Bedeutung als Massenmedien (die unbestreitbar ist) und sucht damit seine These von der "quantitativen Streckung", die dem "qualitativen Umschwung" (Fotografie) vorausgehe, zu belegen. Hingegen erfreuten sich Panorama und Diorama nicht aufgrund der Großformatigkeit der in ihnen gezeigten Bilder so großen Zulaufs, sondern, wie Heinz Buddemeier in seiner Arbeit, *Panorama, Diorama, Photographie - Entstehung und Wirkung neuer Medien* im 19. Jahrhundert, München 1970, S. 15 ff. ausführlich darlegt, weil sie der "Wirklichkeit so nahe" kamen. Daß Dilettanten und nicht Künstler sich bemühten, die Bilder der Camera Obscura zu fixieren, kann daher nicht überraschen: Waren jene schon von ihrem Selbstverständnis her nicht an Fragen der Exaktheit interessiert, mußte diesen die besondere Qualität der *Bilder nach der Natur* bewußt und - wenn überhaupt an künstlerischen Fragen interessiert - ihr subjektives Unvermögen (das hat nur Talbot explizit artikuliert) zum Motor werden, nach einem Verfahren zu suchen, daß "diese natürlichen Bilder sich dauerhaft abzeichnen ließe" (Talbot). Auch war bei eben jenen Forscher-Dilettanten des frühen 19. Jahrhunderts - und nicht den Künstlern - das zweite wesentliche Element vertraut, durch das die Erfindung der Fotografie erst möglich wurde: die chemische Wirkung von bestimmten Stoffen, konkret: Wissen von Versuchen mit der Lichtempfindlichkeit bestimmter Stoffe. Dieses Wissen erweitert und im Hinblick auf seine Kombinierbarkeit mit der Camera Obscura instrumentalisiert zu haben, ist das entscheidende Verdienst der Erfinder der Fotografie. Ihr Ziel war ein autonomes, d. h. in seinen wesentlichen Abläufen vom subjektiven Eingriff unabhängiges Verfahren zu entwickeln, denn nur dieses ließ wahre (im Sinne von Dewey) oder objektive Bilder erwarten: "Wenn aber die Kunst eines Graveurs nicht sollte entbehrt werden können, dann würde die Erfindung jedes Interesse verlieren. Die Natur hat ihre Einfachheit und Wahrheit, die man sich wohl hüten muß zu zerstören. Nur ihr darf man folgen in der Wahl der möglichen Mittel." (Daguerre in einem Brief an Niepce) War also bis zur Erfindung der Fotografie die zentralperspektivische Konstruktion "eine Idee: eine über die bestehenden Dinge aufgestellte Skizze und eine Absicht, so zu handeln, daß sie in bestimmter Weise arrangiert werden" (Dewey), so ist mit der Erfindung der Fotografie diese „Idee“ in ein „effektives Verfahren“ überführt. Das heißt, "Skizze" und "Absicht" sind nunmehr so weit formalisiert (= von jedem inhaltlichen Aspekt gereinigt), daß sie als Regeln eines Regelsystems im Wirkungszusammenhang zwischen Camera Obscura und lichtempfindlichen Schichten das Modell des physiologischen Sehvorganges erkennen lassen - und damit die Konstruktion eines technischen Verfahrens erlauben, das im Sinne dieses Modells autonom funktioniert: unter allen Bedingungen widerspruchsfreie Bilder erzeugt. Im fotografischen Verfahren ist also die Wahrnehmung selbst instrumentalisiert: Widerspruchsfreiheit oder (im Sinne von Dewey:) Wahrheit nur insoweit gewährleistet, als jeder (subjektive oder handwerkliche) Eingriff in seinen Ablauf unterbleibt: Dem effektiven Verfahren muß die unmittelbare Erfahrung geopfert werden. Gewonnen wird dafür eine *zweite Natur*. Als exakte Reproduktion der optisch wahrnehmbaren Realität übertrifft die Fotografie nicht nur in dem Maße, wie die lichtempfindlichen Trägerschichten verbessert werden, die handwerkliche Herstellung der zentralperspektivischen Konstruktion, sondern macht sie selbst zum Teil der Objektwelt. Mit dem Fotoapparat als einem Modell des Auges und dem fotografischen Bild als Modell des Netzhautbildes tritt dem Menschen eine autonome Wirklichkeit entgegen, die nunmehr zum direkten Maßstab für die Wahrnehmung werden kann. Die "Objektivierung des Subjektiven" erreicht damit eine neue Qualität. Bestand sie bis dahin in einer symbolischen Ordnung der Natur, in Komposition, so wird die Natur jetzt faktisch neu geschaffen, technisch reproduziert.

²³ Wo nicht von vornherein nur Bekanntes aufgenommen wird, und dazu rechnet alles, was man sehen kann (die Tatsache, daß manches erst bewußt wird, wenn es auf einem Foto gesehen wird, ist dazu kein Widerspruch), muß in der Regel eine Erklärung zum Foto abgegeben werden: Deutlich wird das zum Beispiel an der wissenschaftlichen Fotografie, bei der gewissermaßen immer die gesamte Versuchsanordnung mitformuliert werden muß, damit die betreffenden Bilder verstanden werden können. Vgl. hierzu auch Dieter Lübeck, a.a.O.. Schließlich sei hier auch auf das Prinzip Illustrierte hingewiesen, die - der größeren Schockwirkung wegen - zumeist nur groß aufgemachte Detailausschnitte aus Fotos zeigt (alles 'Unwesentliche' wegschneidet), den zum Verständnis

notwendigen Kontext als Textinformation, sehr häufig gleich ins Bild gesetzt, bringt und sich damit große Manipulationsmöglichkeiten eröffnet. Es gibt allerdings zumindest einen wichtigen Bereich der Fotografie, bei dem nur aus der unmittelbaren Anschauung von Fotos Erkenntnisse gewonnen werden können, die das Auge zwar sieht, aber nicht denotieren kann: der Bereich der Momentfotografie. Historisches Beispiel dafür sind die Momentaufnahmen von E. Muybridge, dem es gelang, die tatsächlichen Bewegungsabläufe bei Mensch und Tier sichtbar zu machen.

²⁴ Siegfried Kracauer, Die Fotografie, in: ders., Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977, S. 27.

²⁵ Vgl. die eingangs zitierte Bemerkung von BKA-Präsident Herold.

²⁶ Vgl. z. B. stern Nr. 35/78, S. 47 ff.

²⁷ Die Tatsache, daß es sich dabei um ein relativ extremes Beispiel handelt, schmälert seinen Beweiswert nicht. Im Bereich der wissenschaftlichen Fotografie sind solche Bedingungen üblich.

²⁸ FAZ Nr. 183, Seite 2.

²⁹ Die hier angeschnittene Problematik hat Antonionis Film "Blow up" in wünschenswerter Deutlichkeit zum Thema gehabt. Vgl. dazu auch Kemp, a.a.O., S. 26, der hierbei vor allem auf das Verhältnis Formatgröße/Zeitfaktor eingeht. Ugo Mulas' "Verifiche Nr. 6 Vergrößerung", 1972, Abbildung bei Kemp und (besser) in Photography as Art - Art as Photography 2, Kassel 1977, S. 18 f, macht daraus lediglich ein formales Problem.