

In die Oberfläche des Bildes. Von der Bildanalytischen Fotografie zur Bildforensik

Im Zeitraum eines Jahrzehnts, das mit Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* (MGM) von 1966 beginnt und bis zur documenta 6, der sogenannten ‚Mediendocuments‘ 1977 reicht, kommt es mit einem Mal und in sehr unterschiedlichen Feldern zu breit angelegten Interrogationen des Mediums Fotografie, die unübersehbar ein ebenso didaktisches wie konzeptuell-experimentelles Profil haben. Im Mittelpunkt steht dabei ein Ansatz, den Timm Rautert als erster auf die griffige Formel „Bildanalytische Photographie“ – hier noch bewusst mit ‚ph‘ geschrieben – gebracht hat.¹ Die ersten Aufnahmen der umfangreichen Serie Rauterts, die dann 1973 in der Spectrum Galerie Hannover komplett gezeigt wurde, stammen aus dem Jahr 1968, das in anderer Hinsicht für Zeiten des Umbruchs steht. Auch wenn es bei allen künstlerischen Positionen dieser Zeit eher um eine Art von Bildpolitik geht, um das Ausloten der Regeln der Fotografie zwischen Grammatik und Pragmatik, spielt auch die Fotografie als soziales und in vieler Hinsicht gesellschaftliches Medium eine wichtige Rolle. Auf den ersten Blick scheint es, als sei diese mit Macht einsetzende mediale Selbstbefragung der Fotografie mit den aktuellen Entwicklungen der Bildforensik verwandt, die ihrerseits eine kritische Analyse fotografischer Bilder unternimmt. Doch hinter vermeintlichen Ähnlichkeiten von historisch weit auseinanderliegenden Phänomenen verbergen sich mitunter signifikante Differenzen. So auch in der Fotografiegeschichte, die ihrerseits beanspruchen darf, als Indikator virulenter bildwissenschaftlicher, epistemischer und kultureller Verschiebungen zu fungieren.

Antonioni, Mulas, Rautert & Co.: Die Fotografie als Medium

Wie der Fotograf Thomas aus Antonionis Film, der zwischen sozialdokumentarischen Aufnahmen und Auftragsarbeiten pendelt, war auch der italienische Presse-, Werbe- und Dokumentarfotograf Ugo Mulas für Theater und Kunst tätig, bevor er zwischen 1969 und 1972 seine Serie der *Verifiche* in Angriff nahm, in der er nach eigener Aussage die Operationen zu erhellen suchte, die er bisher hundert- und tausendfach quasi automatisch vollzogen hatte:

„In 1970 I began taking photographs whose subject matter was photography itself, a sort of analysis of the operations of photography aimed at identifying its basic elements and their intrinsic significance. For instance, what is a sensitive surface? Why using a telephoto or wide-angle lens? Why do you choose a certain format?

1 So auch Wolfgang Scheppe: Franco Vimercati und die Dinge des Lebens. In: ders. (Hg.): Die Dinge des Lebens. Franco Vimercati. Der Terrinen Zyklus, 1983–1992, Köln 2014, S. 26–176, S. 57.

*Why making enlargements? What relation exists between a photograph and its caption? And so on.*²

Neben den beiden heute kanonischen Serien von Mulas und Rautert, die bei erstem zwölf (und zwei konzipierte und beschriebene, aber nicht ausgeführte) und bei letzterem 56 „fotografische Aussagen“ umfassen, findet sich in dieser Zeit aber auch eine ganze Reihe weiterer Projekte, die auf eine vergleichbare Weise *als* Fotografien *die* Fotografie zum Gegenstand machen.³ Um nur einige wenige zu nennen: John Hilliard hat zahlreiche Arbeiten angefertigt, von denen *Camera Recording its Own Condition* von 1970 bereits im Titel den medienreflexiven Gestus verrät und in Gestalt von Serien fotografischen Verfahren gewidmet sind.⁴ Die *Box Artists & Photographs* aus dem gleichen Jahr, die eine ganze Reihe von konzeptualistischen Arbeiten unter anderem von Sol LeWitt, Jan Dibbets, Ed Ruscha und Richard Long enthält, dekliniert sehr unterschiedliche mediale Gebrauchsweisen des Fotografischen durch und stellt zugleich eine wichtige Positionsbestimmung vor allem der amerikanischen konzeptuellen Fotografie dar. Ungleich reduzierter fertigt hingegen Mitte der 1970er-Jahre der italienische Künstler Franco Vimercati u. a. eine Serie von 36 Aufnahmen – der Länge eines handelsüblichen Kleinbildfilms – an, die nichts anderes zeigen als Mineralwasserflaschen desselben Fabrikats in einer identischen Position. Er nannte das *bonifica*, die „Gewinnung von neutralem Boden“, und versuchte mittels des strikten Verfahrens, „nur den *nackten Prozess des Machens einer Fotografie* übrig zu behalten“.⁵ Timm Ulrichs arbeitet seinerseits 1967 mit einer Serie von sukzessive verblassenden Fotokopien von Fotokopien des Covers von Walter Benjamins berühmtem Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und dann 1972 mit Endstücken von Filmrollen, die er abzieht und „Landschafts-Epiphanien“ nennt. Und nicht zuletzt sind auch die frühen Arbeiten von Gottfried Jäger, dem Doyen der konkreten und generativen Fotografie, von Ende der 1960er-Jahre zu nennen, die ihrerseits, wie er selbst häufiger anmerkt, in das Innere der Kamera schauen, um ihr andere, bis dahin ungesehene Formen von Bildern zu entlocken.

2 Zit. n. www.ugomulas.org (Stand 12/2022).

3 Steffen Siegel: Der Kontrakt des Fotografen. Timm Rauterts Fototheorie in Bildern. In: Timm Rautert: Bildanalytische Photographie 1968–1974, Göttingen 2020, S. 138–154, S. 141. Vgl. auch ders.: Der Blick auf das Fenster. Zum bildanalytischen Gestus bei Ugo Mulas und Timm Rautert. In: ders. (Hg.): Belichtungen. Zur fotografischen Gegenwart, München 2014, S. 91–108.

4 Vgl. dazu John Hilliard: *Das photographische Werk*, hg. v. Uta Nusser, Heidelberg 1999.

5 Scheppé (s. Anm. 1), S. 52f.

Neben diesen sehr unterschiedlichen, dezidiert medienreflexiven Arbeiten finden sich auch Positionen wie etwa jene der Zeitschrift *Volksfoto*, die 1976 erstmals erschien, oder jene von Hans-Peter Feldmann, der bereits um 1970 mit vorgefundenen Alltagsbildern arbeitet, bei denen nicht die apparativ-medialen, sondern die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie in Frage stehen.

All diesen sehr unterschiedlichen Ansätzen ist ein Gestus zu eigen, der bereits Antonionis für diese Zeit emblematischen Film bestimmt. Hier wie dort werden eher Fragen gestellt als Antworten gegeben bzw. diese allenfalls mittels der Fotografien suggeriert: Befragt wird die Fotografie als Medium mit ihren ureigensten Mitteln und das selbst im Film, so als wolle er sich seiner fotografischen Voraussetzungen versichern.⁶ Es geht um „eine Art Grammatik zur Photographie“, „eine Klärung fotografischer Bedingungen“, „Versuchsanordnungen“, eine „Eignungsprüfung“ oder Darstellung der „fotografischen Infrastruktur“ oder eben um „Verifiche“, Verifikationen der fotografischen Verfahren.⁷ Auch in *Blow Up* mündet der mittels von Vergrößerungen der Fotografien vermeintlich detektierte Mord nicht in einen Kriminalprozess mit handfesten Beweisen, sondern vielmehr in einen offenen Prozess, bei dem die Fotografie Anklägerin und Angeklagte zugleich ist.

Dem Film ist es ohnehin viel mehr um die Fotografie zu tun als um den Plot eines Krimis. Anders formuliert: Die Fotografie ist der eigentliche Kern seines Plots. *Blow Up* sollte ursprünglich den Titel *The Photographer* tragen und sah den englischen Fotografen David Bailey als Hauptdarsteller vor, der aber absagte.⁸ An seiner Stelle steuerte Don McCullin, ein Londoner Kollege Baileys, die Serie von Fotografien bei, die dann im Film als Aufnahmen des von David Hemmings gespielten Fotografen Thomas Verwendung finden. Dass auch der Film als ein – im Sinne Kracauers – fotografisches Medium hier Medienreflexion in eigener Sache betreibt, ist nicht nur offenkundig, sondern erneut Zeichen der medienreflexiven Imperative dieser Zeit, in der nun auch *Foto-Filme*, sprich Filme, in denen Fotografien eine entscheidende Rolle spielen, verstärkt zu

6 So auch bei der documenta 5 1972, deren Motto lautete: „Befragung der Realität: Bildwelten heute“.

7 So die Formeln in: Linda Conze, Rebecca Wilton: Gespräch mit Timm Rautert. In: Timm Rautert: Bildanalytische Photographie 1968–1974, Göttingen 2020, S. 129–137, S. 130; Siegel: Der Kontrakt des Fotografen (s. Anm. 3), S. 138; Siegel: Blick auf das Fenster (s. Anm. 3), S. 96; Bertram Kaschek: Gegenfotokunst. Timm Rauterts Bildanalytische Photographie als kritische Bildpraxis. In: Timm Rautert: Bildanalytische Photographie 1968–1974, Göttingen 2020, S. 168–185, S. 173.

8 Walter Moser: ‚Antonionis hypnotischer Blick auf eine wilde Welt.‘ *Blow Up* und die Fotografie. In: ders. (Hg): *Blow Up – Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*, Ausst.kat, Wien/Ostfildern 2014, S. 6–21, S. 8.

finden sind.⁹ Hitchcocks *Fenster zum Hof* (*The Rear Window* / Paramount) von 1954 ist hier ein kanonisches frühes Beispiel, ein anderes Chris Markers ungleich experimentellerer Film *Am Rande des Rollfelds* (*La Jetée* / Argos Films) von 1962, der komplett aus Standfotos besteht und bei dem das Fotografische weniger den Plot als vielmehr die Medialität des Films selbst bestimmt. *Blow Up* ist so etwas wie die Synthese dieser (und Orientierungspunkt späterer) Foto-Filme, indem er die fotografische Produktion seiner Zeit in erheblicher Breite aufruft und filmisch umsetzt.

Das titelgebende Verfahren der Vergrößerung findet sich auch gleich zweimal bei Mulas. Ähnlich wie im Film Antonionis arbeitet sich Mulas dabei durch die Vergrößerung von Aufnahmen bis hin zur körnigen Materialität des Bildträgers vor. Bei Mulas sind es Bilder des bewölkten Himmels, bei *Blow Up* die Aufnahmen in einem Park. Am Ende steht in beiden Fällen das, was die fotografische Welt im Innersten zusammenhält: „The dominant elements are the clumps of silver salts, the grain, and you realize that it is possible to obtain the same image by photographing a wall, that the image is then reversible, interchangeable.“¹⁰ Bewegt man sich weit genug in die Oberfläche des Bildes hinein, erscheint der Himmel wie die Struktur einer weißgetünchten Wand. Die Fotografen entdecken, dass sich hinter jeder Art von Bildinformation das verbirgt, was die Semiotik dieser Zeit – und auch die damals aufkommende Kybernetik und Informationsästhetik – als „Rauschen“ bezeichnet.¹¹

Versuchsanordnungen zur „Klärung fotografischer Bedingungen“

Doch was ist mit dieser Erkenntnis gewonnen und welche Konsequenzen sind aus dieser und anderen ‚Verifikationen‘ oder Bildanalysen zu ziehen? Was steht bei den vielfältigen Versuchsanordnungen überhaupt in Frage? Und warum kommt es gerade in dieser Zeit zu einer signifikanten Häufung von Befragungen der Fotografie mit ihren eigenen Mitteln? Timm Rautert hat in einem Gespräch nonchalant formuliert, dass es „mit den schönen Bildern ja so nicht weitergehen könne“, und liefert damit zugleich einen wichtigen Hinweis, der eine mögliche Antwort auf die Frage erlaubt.¹² Rautert war, als er die ersten Bilder der Serie der *Bildanalytischen Photographie* anfertigte, Student der Fotoklasse bei Otto Steinert an der Folkwangschule in Essen, der unter dem Label der *Subjektiven Fotografie* eine an den Gestaltungsformen der modernistischen Avantgardefotografie anknüpfende *Bildmäßige Fotografie* vertrat. Gegenpol zu Steinerts

9 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1965 (amerik. Original 1960).

10 Zit. n. www.ugomulas.org (Stand 12/2022).

11 Dazu einschlägig Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973 (ital. Original 1962).

12 Conze, Wilton (s. Anm. 7), S. 130.

Konzept war die sogenannte *Totale Fotografie*, die, von Karl Pawek propagiert, auf einen *neuen Realismus* setzte.¹³ Die *Bildanalytische Photographie* navigierte zwischen der Skylla der subjektiven und der Charybdis der totalen Fotografie hindurch, um, wie Rautert es rückblickend prägnant formuliert, „eine Klärung fotografischer Bedingungen“ zu erzielen – für ihn selbst, aber natürlich auch für die Fotografie als solche.¹⁴

Die thematische Breite des Unterfangens ist dabei enorm und erstreckt sich von Fragen der Materialität und der Apparate bis hin zur Fotografie als konkreter Handlung. Diese Themen werden sowohl in Einzelbildern als auch in kleinen Serien, in Aufnahmen mit und ohne Text sowie in unterschiedlichen Bildtypen verhandelt. Farbe spielt ebenfalls eine Rolle, wie auch Objektive, Belichtungszeiten, unterschiedliche Ausschnitte und Perspektiven, Bildunterschriften, Drehungen der Kamera und vieles andere mehr. Rautert betont gleichwohl ausdrücklich, dass die Fotografie für ihn – auch nach der Folge der Analysen – „ein Erkenntnismittel“ darstelle.¹⁵ Dieses wurde im Feld der Fotografie als Kunst und nicht etwa im Bereich der Amateur-, der angewandten oder wissenschaftlichen Fotografie entwickelt. Bei letzterer ist ohnehin der Status ihrer Bilder fortwährend zu erläutern und legitimieren.

Wichtig ist bei den angeführten Beispielen der historische Kontext, da in diesem Jahrzehnt die Fotografie ein weiteres Mal im Feld der Kunst Fuß zu fassen sucht – und das just in dieser Zeit auch so erfolgreich, dass sie fortan und spätestens seit der bereits angeführten documenta 6 aus ihm nicht mehr wegzudenken ist. Auch erste Galerien und Zeitschriften, die sich auf die Fotografie als Kunst konzentrieren, werden in dieser Zeit gegründet.¹⁶ Die Selbstbefragung der Fotografie geht also einher mit ihrer Etablierung als eigenständige Ausdrucks- und Gestaltungsform innerhalb des etablierten Kunstsystems. Alle angeführten medienreflexiven Positionen sind durchweg Arbeiten von Künstlern oder unternehmen, wie Mulas, den Schritt von einer angewandten zu einer dezidiert künstlerischen Fotografie. Einige Autoren, wie Hilliard und Dibbets, kommen eher aus der Bildhauerei und Landschaftskunst, andere, wie Timm Ulrichs, verstehen sich als ‚Totalkünstler‘, wieder andere sind Konzeptkünstler, die mit unterschiedlichen Medien arbeiten, während Mulas und Rautert ausschließlich als Fotografen tätig waren bzw. sind. Rauterts durchaus emphatische Akzentuierung der Fotografie als Erkenntnismittel macht die Zielrichtung des Unterfangens deutlich.

13 Karl Pawek: *Totale Photographie. Die Optik des neuen Realismus*, Olten/Freiburg i. Br. 1960.

14 Conze, Wilton (s. Anm. 7), S. 130.

15 Ebd., S. 131.

16 Vgl. dazu Reinhard Matz, Steffen Siegel, Bernd Stiegler: *Wolfgang Schulz und die Fotoszene um 1980*, Leipzig 2019 (zugl. Ausst.kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2019 und Museum für Fotografie, Berlin 2020); darin insbes. den historischen Überblick von Reinhard Matz.

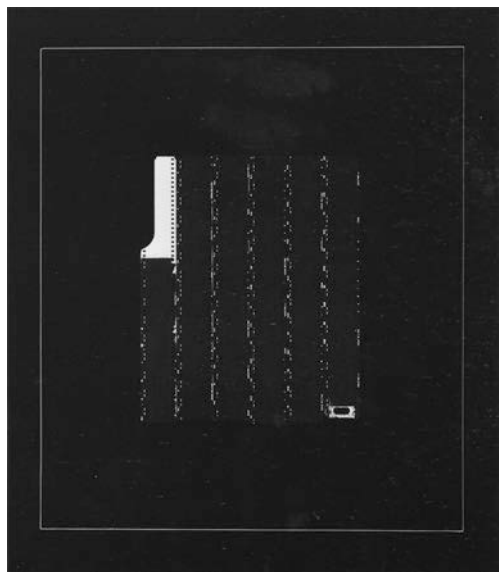
Es geht bei den sehr unterschiedlichen Formen einer Interrogation der Fotografie um eine fortan selbstbewusste, da nun anders selbstverständliche Wiedergewinnung der Fotografie als Mittel visueller Erkenntnis, die sich sowohl von der *subjektiven Fotografie* Steinerts – und mit dieser von den Bildformen des Modernismus –, als auch von einem naiven Realismus der *totalen Fotografie* Paweks absetzt, gleichwohl aber auf einem Erkenntniswert und einer ‚Welthaltigkeit‘ des Mediums besteht. Auch und gerade die Fotografie als Kunst soll Medium der Erkenntnis sein und ist deshalb zu befragen. Es geht eben nicht um ‚schöne Bilder‘, sondern um Erkenntnis- und Analyseformen, die ihrerseits beanspruchen, als Kunstwerke Aussagen über die Wirklichkeit tätigen zu können. Die Formel der *konzeptuellen Fotografie*, die in Anschluss an die Konzeptkunst der 1960er-Jahre vielfach für diese Neuorientierung herangezogen wurde, vernachlässigt durch ihre Betonung der Ideen den der Fotografie nach wie vor eigenen und zugleich entscheidenden Wirklichkeitsbezug, auf den es hier ankommt.

Letztlich markieren die Endpunkte der Serien von Mulas und Rautert die Sollbruchstelle einer Neuausrichtung der künstlerischen Fotografie. Die *Verifiche* von Mulas nehmen am Ende den Anfang wieder verändert auf, im Sinne eines Erkenntnisprozesses, den die 12 Arbeiten vollzogen haben. Die Folge hatte ihren Ausgang mit einer Hommage an Niépce genommen, für die Mulas eine unbelichtete Filmrolle mit 36 Aufnahmen in Streifen geschnitten und nebeneinander montiert hatte:

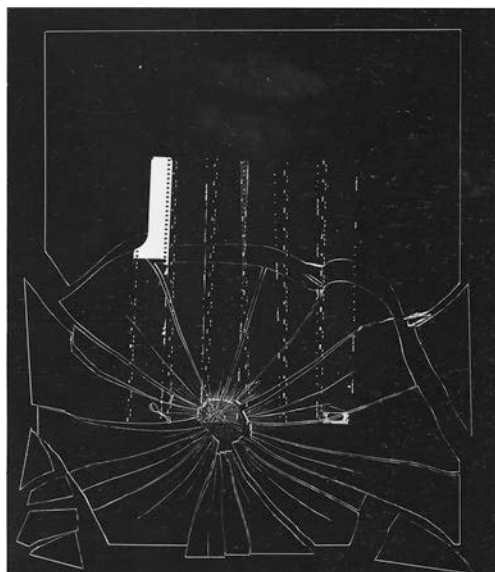
„What we have here is a processed unexposed roll, with the small shape of the film leader which extended outside the cartridge and is exposed to light whether I want it or not. This is in fact the initial small piece of the film which is always exposed to light when inserting the film inside the camera: it is a mere photographic fact. Before the photographer does anything, something has already happened.“¹⁷

Auch bei Rautert findet sich übrigens als Nr. 11 mit der schlichten Bezeichnung *Der Film* eine solche Filmrolle – nun aber quer montiert und weiß statt schwarz. ➤ **Abb. 1+2** Die Serie der *Verifiche* nimmt am Ende dieselbe Rolle noch einmal auf, jetzt aber mit dem nun zerbrochenen Glas, das über sie gelegt war, um sie zu fixieren, und mit einer Widmung an Marcel Duchamp. ➤ **Abb. 3** Auch ohne diese Nennung wäre die Referenz unübersehbar gewesen, da dessen unter dem Titel *Le Grand Verre* bekannte Arbeit *La mariée mise à nu par ses célibataires même* hier deutlich aufgenommen wird – und mit ihr der immer wieder angeführte Vorläufer der Konzeptkunst. Der Weg von Mulas’ *Verifiche* verläuft von Niépce zu Duchamp oder, anders formuliert, von dem

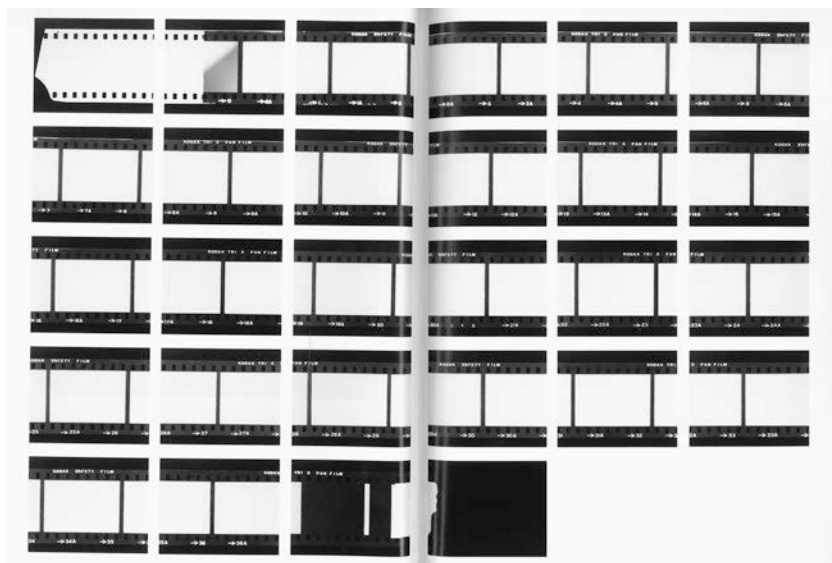
17 Zit. n. www.ugomulas.org (Stand 12/2022).



1: Ugo Mulas: Omaggio a Niépce, 1970, Fotografie, aus der Serie *Le Verifiche*.



3: Ugo Mulas: Fine delle verifiche. Per Marcel Duchamp, 1970, Fotografie, aus der Serie *Le Verifiche*.



2: Timm Rautert: Der Film, 1970, 28-teilige Fotografie, aus der Serie *Bildanalytische Photographie*.



4+5: Timm Rautert: No Photographing [The Amish], 1974, 2 Fotografien, aus der Serie *Bildanalytische Photographie*.

„realistischen“ Versprechen der Fotografie zu einem Zerbrechen des transparenten Glas-trägers als Beginn einer konzeptualistischen Fotografie, die sich ihrer medialen, apparativen und letztlich auch ideologischen Voraussetzungen (nun) bewusst ist.¹⁸ „I realized how Duchamp’s attitude has, maybe unconsciously, influenced me; in particular his not doing that has had such a great importance on modern art and without which this part of my work would not exist.“¹⁹ Der Negativstreifen bleibt jedoch so, wie er zu Beginn war, nur das durchsichtige Glas über ihm ist zerbrochen und mit ihm der ungebrochene Blick auf das Medium Fotografie. Der offene Ausgang der *Verifische*, der recht unentschieden zwischen Medienskopsis und Konzeptkunst verharret, zeugt nicht von einem – im doppelten Wortsinn – selbstbewussten Neuauftritt der Fotografie, sondern eher von einem Abarbeiten an ihrem medientechnischen und auch diskursiven Erbe.

Ganz anders bei Timm Rautert: Seine Serie arbeitet weder wie Mulas mit Widmungen, welche signifikante Etappen der Fotografiegeschichte aufnehmen, noch die Bilder mit umfänglichen Erläuterungen versieht, sondern operiert mit vorbereitenden Notizzetteln, die Handlungsdirektive festhalten, dann aber in der finalen Fassung zugunsten von kurzen konzisen Titeln gänzlich verschwinden. Am Ende seiner Serie stehen als Nr. 56 zwei Aufnahmen mit der Bezeichnung *No Photographing [The Amish]*. ➤ **Abb. 4+5** Auf der linken der beiden sieht man ein Wohnhaus mit einem Baum davor, auf dem ein Schild mit dem Befehl „NO PHOTOGRAPHING“ angebracht ist, auf der rechten eine Gruppe von fünf ähnlich gekleideten Amish-People, die ihren mit einem Strohhut bedeckten Kopf gesenkt haben, vermutlich, um ihr Antlitz auf dem Foto, das gleichwohl aufgenommen wurde, unkenntlich zu machen. Das Ende der Serie der *Bildanalytischen Photographie* ist zugleich ein Neubeginn: Rautert reiste 1974

¹⁸ Dazu ebenfalls in diesem Jahrzehnt Sarah Kofman: *Camera obscura*. Von der Ideologie, Wien/Berlin 2014 (franz. Original 1973).

¹⁹ Zit. n. www.ugomulas.org (Stand 12/2022).

in die Vereinigten Staaten, um dort das Leben der ikonophoben Amish-People fotografisch zu dokumentieren.²⁰ Im intellektuellen Gepäck hatte er vermutlich eine Einsicht: „In der Photographie geht es nicht, wie irrtümlich angenommen, um eine reale Welt. Es ist stets etwas Vermitteltes, nicht erfunden, sondern transformiert.“²¹ Das gilt dann auch für die ungemein sensible und subtile Serie der *Amish*. Rautert hat dabei allerdings, wie er ausdrücklich betont, die analoge und nicht die digitale Fotografie im Sinn, die, wie er später sagen wird, „keine Fotografie im Sinne ihrer Erfinder ist“, sondern „ein computergesteuertes Zeichensystem“.²² Die ‚Welthaltigkeit‘, die auch und gerade im Durchgang durch die ‚Bildanalyse‘ auf Herz und Nieren geprüft wurde, werde ersetzt durch Dateiformate, Maße und Signalwerte, die zu einem „Autoritätsverlust der Fotografie“ beitragen.²³

Digitale Bildforensik: Datenstrukturen statt Bildgrammatik und -pragmatik

Ein abschließender historischer *Jump Cut* von fünfzig Jahren und mit ihm der auch von Rautert thematisierte Sprung von der analogen zur digitalen Fotografie, die seit Kurzem die Bildforensik und mit ihr eine nachweisbare wie zuallererst nachzuweisende ‚Welthaltigkeit‘ entdeckt hat. Forensic Architecture, Bellingcat und andere ähnliche Initiativen setzen auf eine evidente Zeugenschaft digitaler fotografischer Bilder, um das zu tun, was *Blow Up* gerade nicht getan hatte: eine Anklage zu führen, nicht über einen Mord, sondern, ungleich gravierender, über massive Menschenrechtsverletzungen und vertuschte staatliche Gewalt. Das Problem liegt auf der Hand und wurde auch von Timm Rautert bereits benannt. Die digitale Fotografie erscheint schon aufgrund ihrer technischen Bedingungen in besonderem Maße täuschungsanfällig. Sie ist ein perfektes Mittel der visuellen Manipulation und Propaganda, die nicht allein staatlicher Natur ist. Sie steht unter dem Vorbehalt der bewussten Fälschung. „Verallgemeinernd ließe sich sagen,“ resümiert Simon Rothöhler, „dass eine forensisch ausgerichtete Medienforschung in erster Linie auf epistemische Entzugsmechanismen digitaler Medien reagiert, auf die Schwierigkeit, diese überhaupt als Objekte des Wissens, die sich betrachten, untersuchen, theoretisieren lassen, zu konstituieren.“²⁴ Digitale Fotografien, deren Daten auf vielfältige Art und Weise verändert werden können, sind an ihre ursprüngliche Aufnahmesituation und deren konkreten Kontext zurückzubinden.

20 Timm Rautert: *No Photographing. Die Amish*. Die Hutterer, Göttingen 2011.

21 Conze, Wilton (s. Anm. 7), S. 134.

22 Ebd., S. 136.

23 Ebd., S. 134f.

24 Simon Rothöhler: *Medien der Forensik*, Bielefeld 2021, S. 83. Vgl. auch Simon Rothöhlers Beitrag in dieser Ausgabe.

Um das Vertrauen in ihre ‚Welthaltigkeit‘ wiederherzustellen, braucht es erneut bildanalytische Verfahren. An die Stelle der Grammatik und Pragmatik der fotografischen Bilder tritt die Analyse ihrer möglichen Vernetzung und ihrer Datenstruktur. Diese bilden zugleich zwei sehr unterschiedliche Schritte. Bei der Vernetzung geht es um die Überprüfung des Wirklichkeitsbezugs, der wiederum bei der Untersuchung der Datenstruktur keine Rolle spielt. Bei der Analyse gleicht man dann ähnliche Bilder ab, kontrolliert Informationen, die über Details lesbar werden (Autonummern, Fahrzeugtypen, bestätigte Einsatzorte, Architekturbesonderheiten usw.) und macht aus dem Einzelbild einen Teil eines Mosaiks, das als Gesamtbild Plausibilität beanspruchen kann. Die professionellen Analyseverfahren der digitalen Bildforensik interessieren sich hingegen weniger für das Abgebildete als für die Datenstruktur der Bilder. Sie tauchen in ihre Oberfläche ein und entdecken dort keine Silbersalze und informelle körnige Texturen, sondern Daten, deren Struktur dann auf Konsistenz überprüft wird. *Deep* und *Cheap Fakes* haben Spuren hinterlassen, die nicht mehr, aber auch nicht weniger als einen bereits erfolgten Eingriff in die Daten verraten.²⁵ Beide Ansätze haben dabei mit dem, was Mulas, Rautert und andere fünfzig Jahre vorher unternommen haben, zumindest in technischer Hinsicht wenig gemein. An die Stelle von Kameras und bildgebenden Verfahren sind Bilddaten getreten und an jene von Einzelbildern und Serien komplexe Vernetzungen. Es geht gleichwohl erneut um einen neuen Realismus, der die mediale Konstruiertheit des Bildmaterials voraussetzt und dennoch versucht, falsifizierbare Aussagen machen zu können. Nun haben nicht nur die ‚schönen Bilder‘ ausgedient, von denen Rautert sich abzusetzen suchte, sondern auch das Einzelbild. Daten sprechen nur im Plural.

25 Britt Paris, Joan Donovan: Deepfakes und Cheap Fakes. The Manipulation of Audio and Visual Evidence, online unter: https://datasociety.net/wp-content/uploads/2019/09/DS_Deepfakes_Cheap_Fakes-Final-1-1.pdf (Stand 7/2023).