
Digitale Fotografien: Für einen öffentlichen Gedächtnisraum

Louise Merzeau

DIE ERGEBNISSE DER MEDILOGIEFORSCHUNG legen die These nahe, dass es keine Modifikation medialer Träger ohne die gleichzeitige Transformation des sozialen Beziehungsgefüges geben kann.¹ Der Einbruch des Digitalen in das fotografische Feld hat Auswirkungen nicht nur auf die technische Herstellungsart der Bilder, sondern auch auf die Art und Weise, in welcher die Bilder vergesellschaftet werden, wie sie bearbeitet und abgespeichert bzw. erinnert [mémorisées] werden. Indem sie die Möglichkeitsbedingungen von Präsenz, Glauben und Zugehörigkeit berührt, definiert die digitale Revolution neu, wie sich sowohl ein gütlicher Ausgleich in den Beziehungen zwischen Subjekt, Bild und Realität als auch in denen der Subjekte untereinander erzielen lässt. Somit stellt sie die Fähigkeit der Bilder auf den Prüfstand, *politisch zu handeln*. Diese Voraussetzungen machen die Frage nach den Politiken der Fotografien des Körpers zu einer doppelten und kehren sie dabei um: In einer Zeit der Fotohandys, der Avatare und der Weblogs stellt sich nicht nur die Frage, weshalb und wie die Fotografie Körper in politische Körper verwandelt, sondern auch, wie das digitale Bild überhaupt noch so etwas wie politische Körper produzieren kann.

Ob sie dem Bereich der Kunst, des Handels oder der Kommunikation angehören (sofern sich diese Sphären überhaupt noch klar unterscheiden lassen), die neuen Bildgebungspraktiken scheinen sich in einem Raum-Zeit-Gefüge abzuspielen, welches jedem kumulativen oder aggregierenden Prinzip feindlich gegenübersteht. Eine Information (ver)jagt die nächste. Das Bild ist verfügbar, konsumierbar und wegwerfbar. Der Körper selbst wird zu einem flüchtigen Ereignis, welches sich von der Trägheit und der Dichte des Kollektivs freigemacht hat.

Muss man daraus aber schließen, dass der fotografische Akt sich nunmehr in keinem anderen Horizont mehr bewegt als jenem einer Verschaltung, eines Kontakts, welcher keinerlei Spur mehr hinterläßt, weder im Sozialen noch in der Geschichte? Vielmehr ist anzunehmen, dass die neuen Modalitäten der Produktion, der Archivierung und der Verbreitung der digitalen Fotografie die Möglich-

¹ Insbesondere tun dies Untersuchungen, die in den *Cahiers de Médiologie* erschienen sind (im Netz sind die Texte verfügbar unter: <http://www.mediologie.org>).

keit einer politischen Körperlichkeit eher verschieben als sie gänzlich aufzuheben. Meine These ist daher die folgende: Indem das Digitale die Verbindung zwischen Zufall und Glaubwürdigkeit, welche die Fotografie seit über einem Jahrhundert genährt hat, in eine Krise geraten lässt, drängt es den politischen Einsatz der Bilder in ein anderes Register ab: in das des Gedächtnisses.

1. Körper-Oberfläche

Greifen wir zunächst einige Allgemeinplätze auf. Demnach würde sich durch die Digitalisierung der Fotografie ihre *indizielle Klammer*² schließen, um von einer Metaphysik der Spur zu einer relationalen Ästhetik überzugehen. Auf politischer Ebene würde dies bestenfalls individuelle Mikro-Utopien produzieren, schlimmstenfalls aber einen Gestus der politischen Enthaltung unter den Vorzeichen von Narzissmus oder Benutzerfreundlichkeit.³

Je höher de facto die Zahl der technischen Kommunikationskanäle ist, in die das Bild eingebunden wird, umso mehr scheint es sich allein in seiner Kontakt- oder Versandfunktion zu erschöpfen. Mitgerissen von den Elektronenströmen zirkuliert der Abdruck fortan, ohne eine Spur zu hinterlassen: Fotos, die mit einer Handykamera aufgenommen werden, sind nicht dazu bestimmt in einem Fotoalbum angeordnet zu werden, sondern sie funktionieren, wie eine Konversation, im Modus des Austauschs.

Von der Instabilität der Information erfasst, wird die Identität selbst unsicher, provisorisch, flüchtig. Einhergehend mit oder in Antizipation von genetischen Forschungen nutzen Künstler die außergewöhnliche Modellierbarkeit des digitalen Bildes, um Gesichter und Körper zu manipulieren. Die alte Faszination für die Verwandlung der Physiognomie lebt in einer Sicht auf die Dinge wieder auf, welche die Grenzen zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem (die *Manimals* von Daniel Lee),⁴ zwischen dem Singulären und dem Kollektiven (die *Composites* von Nancy Burson),⁵ zwischen dem Ich und dem Anderen (*La Folie à deux* von Lawick und Müller), zwischen dem Wirklichen und dem Idealen (*PerfectlySuperNatural* derselben Künstler)⁶ verwischen. Allen nur erdenklichen Metamorpho-

2 Pierre Barboza: *Du photographique au numérique: la Parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris 1997.

3 Vgl. Dominique Baqués Kritik dieser relationalen Ästhetik, dies.: *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire*, Paris 2006, S. 143–164.

4 Bilder unter: <http://www.daniellee.com/DigitArt.htm> (26.01.2010).

5 Bilder unter: http://www.nancyburson.com/pages/fineart_pages/earlycomps.html (26.01.2010).

6 Bilder unter: <http://www.patriciadorfmann.com/artist/lawickmuller> (26.01.2010).

sen unterworfen, wird das Subjekt zum Avatar. Die algorithmische Berechnung mittels des Computers löst sich vom Biologischen ab. Und das Biologische wird selbst zu einem Bildermix, so beispielsweise in Orlans *Self-hybridations*,⁷ oder auch in Keith Cottinghams *Fictitious Portraits*.⁸

Was in diesen digitalen Fotografien modelliert wird, hat nichts mehr gemein mit dem »Menschen des klassischen, der Innerlichkeit zugewandten Humanismus«. ⁹ Bei diesen Bild-Körpern spielt sich alles an der Oberfläche ab. Der *homo communicans* ist Sensor und Bildschirm: Er bezieht seine Identität nicht aus einem tiefen Wesen, sondern aus seiner Fähigkeit, sich zu vernetzen, Informationen zu sammeln und zu verarbeiten. Die Kunst verwirft somit alle Authentizitätsmythen, politisches Werk wird sie als Anhängerin der Oberfläche. Es geht nicht mehr darum, das entfremdete Bewusstsein zu wecken. Ziel ist es vielmehr, die *Externalisierung der Vernunft in den Netzwerken zu erproben und zu erfahren*¹⁰ – bis hin zu den verstörendsten Effekten. In diesem Sinne bedeutet das hartnäckige Insistieren auf einer Ästhetik der Haut, die von Orlan bis zu Nicole Tran Ba Vang¹¹ und von Thomas Ruff zu Patricia Piccinini¹² reicht, nicht, dass die digitale Schöpfung beim Kosmetischen Halt machte, sondern vielmehr, dass alle Veränderung sich über das Außen vollzieht.

Die Intérieurs von Aziz + Cucher,¹³ Labyrinth von leeren Räumen, welche vollständig mit menschlicher Haut überzogen sind, bieten eines der signifikantesten und beunruhigendsten Beispiele für diese Ästhetik (Abb. 1; S.66). Mehr als alle anderen vollenden diese Bilder die Reversibilität von Innen und Außen, von Hülle und Einfaltung. Sie bezeugen die paradoxe Perspektive eines Menschen *ohne Innerlichkeit*, der sich umso mehr sich selbst zuwendet, als er von allen Seiten durchdrungen wird. Weil es aber keine Aufspaltung mehr zwischen Bewusstsein und Haut, noch zwischen Vernunft und Netzwerk gibt, verschwindet auch die Demarkationslinie zwischen dem Ich und dem Sozialen. Das Paradigma dieser neuen Ökonomie der Körper wäre also eine *überbelichtete und überexponierte Intimität [intime surexposé]*, welche das ihr angemessenste Medium im netzförmigen Raum des Webs findet.

Für viele zeugt die Tatsache, dass das Intime wieder in den Vordergrund der Praktiken des künstlerischen Schaffens wie der Vergesellschaftung rückt, von ei-

7 Bilder unter: <http://www.michelrein.com/Artist.php?Artist=ORLAN> (26.01.2010).

8 Bilder unter: http://www.kcott.com/art/art_pages/92/92a.html (26.01.2010).

9 Philippe Breton: *L'utopie de la communication: l'émergence de l'homme sans intérieur*, Paris 1992.

10 Diese Formulierung ist Daniel Bougnoux entliehen.

11 Bilder unter: <http://www.tranbavang.com> (26.01.2010).

12 Bilder unter: <http://patriciapiccinini.net> (26.01.2010); hier insbesondere die Fotoserie »Protein Lattice«.

13 Bilder unter: <http://azizcucher.net/2000.php> (26.01.2010).

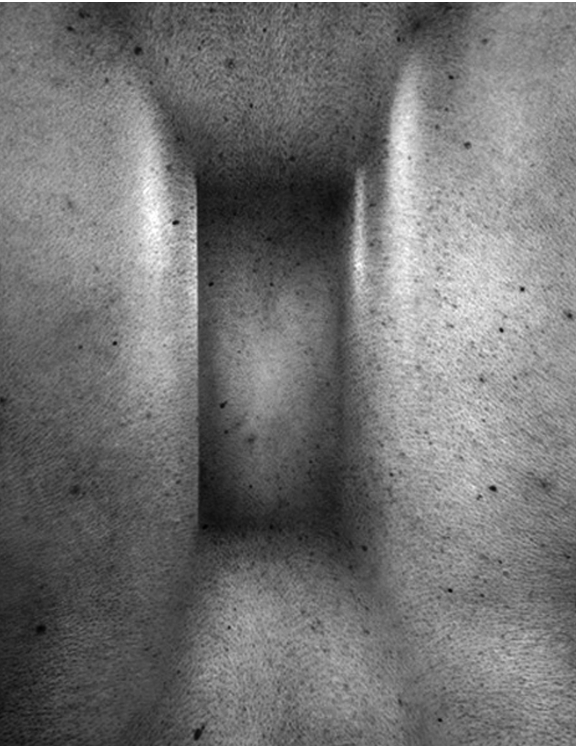


Abb. 1: Aziz + Cucher »Interior#1«, C-print 68" x 84" (1999).

schlimmsten Krisenherde des Planeten aus gepostet werden, würde dieses Tagebuch jedem beliebigen anderen Tagebuch ähneln. Muss man deshalb jedoch annehmen, dass die Ausstellung des Intimen die immergleiche *Netz-Utopie* wiederholt und nie etwas anderes aussagt als: »Ich bin wie ihr«? Bei näherer Betrachtung wird man gewahr, dass das Infra-Ordinäre nicht nur Identifikationsprozesse transportiert. Es ermöglicht auch, im medialen Getöse, in dem alles miteinander verschmilzt, die Alterität einer Singularität zu bewahren. Gerade jene Banalität zieht das Intime ins Politische herüber, weil sie der Weltsicht der Globalisierung den Widerstand und die Geschlossenheit einer *eigenen Welt* entgegenstellt. Der Fotoblog von Faiza ist politisch, nicht weil er *trotz* des Krieges oder *über* den Krieg kommuniziert, sondern weil er das spektakuläre, konforme und austauschbare Bild ausstreicht, welches die Massenmedien vom Krieg übertragen. Er ist politisch, weil er ein *agierendes Gedächtnis* darstellt.

nem Defizit des Politischen. Die Mode der Autofiktion, der Webcams und der Weblogs wäre somit nichts weiter als eine Modeerscheinung, die als individualistisch, konsumistisch oder regressiv stigmatisiert wird. Mit anderen Worten, die Selbstbezogenheit würde folglich nur die Unfähigkeit des *homo communicans* anzeigen, Alterität, Mediation und schlussendlich Handlung zu denken.

Zu Recht darf man sich fragen, inwiefern das Zirkulieren zahlloser Bilder der eigenen Person in den Netzwerken Politisches transportieren, beinhalten oder gar produzieren soll. Um diese Frage zu beantworten, wenden wir unsere Aufmerksamkeit kurz einigen Bildern vom Weblog Faiza Al Arajis¹⁴ zu, der das alltägliche Leben einer Familie in Bagdad in den Kriegzeiten wiedergibt (Abb. 2, S. 67). Zwischen der Aufnahme eines Panzers und der einer Explosion sehen wir banale Fotos von banalen Existenzen inmitten einer Stadt, in der es noch immer Straßen, Statuen und Gärten gibt. Würde es nicht von einem der

¹⁴ Bilder unter: <http://www.picturesinbaghdad.blogspot.com> (26.01.2010).

Tuesday, May 18, 2004



the yesterday explosion in Harthiya, which kills the GC member...

Posted by Hello

posted by Faiza Al-Arji @ 1:01 AM

Sunday, May 23, 2004



The big Amusement City in Baghdad...it's empty, no families, no kids...the circles in front of the entrance, is the traces of a tank which was moving ...

Posted by Hello

posted by Faiza Al-Arji @ 12:54 AM 0 comments

Tuesday, May 18, 2004



sooq Alsarai , in the center of old Baghdad with shops selling books.

Posted by Hello

posted by Faiza Al-Arji @ 1:04 AM

Tuesday, May 25, 2004



Sisters and husbands and kids...from our old days in Baghdad, 1990

Posted by Hello

posted by Faiza Al-Arji @ 2:02 AM 0 comments

Tuesday, May 18, 2004



this is the wall behind the American soldier somebody wrote ... I want to go home

Posted by Hello

posted by Faiza Al-Arji @ 12:47 AM

Tuesday, May 25, 2004



my sister and her daughter and me, near Dijaah, Tigris, from our old days, 1990

Posted by Hello

posted by Faiza Al-Arji @ 1:59 AM 0 comments

Thursday, May 20, 2004



good morning with new flowers from our garden

Posted by Hello

posted by Faiza Al-Arji @ 12:18 AM 22 comments

Thursday, May 27, 2004



American Tank, is moving on Baghdad streets

Posted by Hello

posted by Faiza Al-Arji @ 1:03 AM 0 comments

Abb. 2: Weblog von Faiza Al Araji im Mai 2004.

2. Das Beweisgedächtnis

Es ist widersinnig, den Blog und die Fernsehnachrichten in dieselbe Zeitzone einzuordnen. Auch wenn es online steht, gehorcht das »Journal extime«, ¹⁵ wie sich einer dieser Blogs nennt, nicht der Zeitlichkeit der Aktualität und der Nachrichten: Vielmehr tritt es in das Nicht-Ereignis des Archivs und des Alltäglichen ein. Das Bild und das Subjekt werden dort nicht wie vorübergehende Unfälle behandelt, sondern als die Orte, an denen ein Übergang erlebt wird. Deshalb kehrt das zunächst von den Fotohandys verdrängte Familienalbum über die Weblogs, die wie jener von Faiza Bilder vergangener Tage mit unmittelbaren Momentaufnahmen vermischen, wieder in den Informationsfluss zurück. Insofern wäre es falsch zu behaupten, das Digitale könne kein Träger [vecteur] von Operationen der Erinnerung oder der Historisierung sein. Diese Monitorbilder besitzen sehr wohl archivarische Kraft und gerade durch diese raumzeitliche Krümmung politisieren sie die Sphäre des Kommunikativen.

Natürlich entwertet der Markt diese gedächtnisstiftende Dimension. Die Kulturindustrien haben jedes Interesse daran, das Digitale zum Träger einer völlig neuen Welt zu machen, deren Heraufkunft sich außerhalb jeder Geschichte und jeder Kultur ereignen könnte. Diese Ideologie des *alles für jeden sofort Verfügbaren* ist darauf ausgerichtet, die Konsumenten davon zu überzeugen, dass die neuen Technologien eine Welt ohne Widerstände und ohne Grenzen eröffnen. Dem stets hektischen Fluss des Konsums die Singularität eines Gedächtnisses entgegenzustellen, welches gleichzeitig als Band und als Knotenpunkt fungiert, stellt folglich schon an sich einen politischen Akt dar.

Aber um welches Gedächtnis handelt es sich hier? Ist dies noch das Gedächtnis des Index, den die Fotografie zum Modell jeder Beglaubigung gemacht hat? Oder zerschneidet das Digitale die Nabelschnur, welche das Bild an den Körper band, wie man gerne behauptet? Die Antwort liegt zweifelsohne dazwischen. So führt die Digitalisierung tatsächlich den Einschnitt des Be/Rechnens in die Kontiguitätsbeziehung ein, welche Abdruck und Referenten vereinte. Nichtsdestotrotz lässt sich die indizielle Klammer nicht so einfach schließen. Zunächst, weil noch für lange Zeit der Großteil der digitalen Bilder, die wir sehen, nur *digitalisierte* sein werden. Und ferner, weil auch Bilder digitaler Fotoapparate noch immer Fotografien sind, d.h. Spuren, die aus einer Aufnahme resultieren. Mit Ausnahme von Computergraphiken – deren Anwendungen auf sehr spezialisierte Bereiche beschränkt bleiben – sind digitale Bilder für die große Mehrheit analog-digitale Bilder. Man stürzt nicht radikal vom Index zum Code: Man führt Code in den Index ein.

¹⁵ Unter: <http://maevenroute.livejournal.com> (26.01.2010).

Um zu verstehen, auf welche Weise heutzutage Wahrheitsregime miteinander verflochten sind, welche man für unvereinbar hielt, gilt es, eben diese Kombination von *Unveränderlichem*¹⁶ und Bearbeitung zu denken. Einerseits löst die fundamentale (und nicht mehr bloß ergänzende) Manipulierbarkeit eines jeden Bildes eine Glaubenskrise aus, welche auf die Gesamtheit der Mediationen zurückwirkt. Auf der anderen Seite sind Bilder heutzutage immer effizientere Augentäuschungen, weil ihre Algorithmen gleichsam unterschiedslos an realen wie imaginären Objekten anwendbar sind. (Massen)medialen Bildern nicht mehr zu trauen, schließt die Forderung nach leistungsstärkeren Spezialeffekten keinesfalls aus, und das Wissen, dass eine Aufnahme nicht mehr unwiderruflich ist, bremst den zwanghaften fotografischen Speicherungstrieb nicht ab. Anders ausgedrückt, gerät die Referenz tatsächlich in eine Krise, allerdings vor dem Hintergrund eines grundsätzlichen Festhaltens an der Vorstellung von Referenzialität, als seien die Leidenschaft für das Wirkliche und der Zweifel an ihm nunmehr untrennbar miteinander verbunden.

Wenn es sich bei den Bildern aus Abu Ghraib um »exemplarische« Aufnahmen handelt, so vor allem, weil sie von der Hybridisierung zwischen unterschiedlichen Bildzeitaltern zeugen. Man hat über sie geschrieben, mit ihnen sei die digitale Fotografie in die Geschichte eingegangen. Allerdings gehören sie noch immer dem Glaubensregime des »ça-a-été«, des »Es-ist-so-gewesen« an. Weder ihre Authentizität noch ihre Glaubwürdigkeit wurden jemals in Zweifel gezogen. Insbesondere deshalb, weil sich ihre Verbreitung zunächst auf das gewaltige Legitimations-Dispositiv der großen Presse- und Justizorgane gestützt hat, welche sie als Beweismittel verwendet haben.¹⁷ Anders als vorschnell behauptet wurde, sind diese Bilder nicht unmittelbar und sofort von einem Handy zum anderen um den Globus gereist. Zwischen der Aufnahme und der tatsächlichen Ausstrahlung der sechs ersten Abzüge durch CBS am 28. April 2004 liegen mehrere Monate. Was hier hingegen von einem neuen *Geschäft der Blicke* [*commerce des regards*] zeugt,¹⁸ ist die merkwürdige Abfolge von Wiederaufnahmen, Unterschlagungen, Verfälschungen, Zweckentfremdungen und Aneignungen, die diese Bilder in allen Glaubensräumen erfahren haben, die vom Irakkonflikt betroffen waren, – und das nicht nur im Netz, sondern auch in Zeitungen, Kunstgalerien¹⁹ und sogar auf der

¹⁶ »Der Name der Photographie sei also: *Es-ist-so-gewesen* oder auch: das UNVERÄNDERLICHE.« Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 87.

¹⁷ Vgl. André Gunthert: *L'image numérique s'en va-t'en guerre. Les photographies d'Abou Ghraib*, in: *Études photographiques* 15 (novembre 2004), S. 125–133.

¹⁸ Um hier den Titel eines Buches von Marie-José Mondzain aufzugreifen, welches 2003 bei den Éditions du Seuil in Paris erschienen ist.

¹⁹ Vgl. die Gemälde zum Thema Abu Ghraib von Fernando Botero, die 2005 in einer Aus-

Straße. Die Rhythmen des Recyclings und der Zuschreibung eines Denkmalstatus haben sich nicht nur beschleunigt. Sie haben sich auf ein *Netzwerk-Gedächtnis* verteilt, welches keine Institution mehr in Schach zu halten oder zu überragen vermag.

Folglich erschüttert die digitale Fotografie die Wahrheitsregime nicht, weil sie jede Referenz von der Realität trennt, sondern weil sie diese Referenz in ein Spiel der Verschaltungen und der Kontaminationen überführt. Wenn jede Fotografie aufgrund ihrer technischen Verfasstheit *zweifelhaft* ist, so liegt das Unwiderlegbare nicht in diesem oder jenem Abdruck, sondern im Widerhall des Gedächtnisses, durch den jedes Bild zur Spur eines anderen Bildes wird.

3. Korpus-Politik

Es bleibt zu präzisieren, unter welchen Bedingungen sich dieser Widerhall vollzieht. Handelt es sich um das industrielle Recycling von Bildern, die nur dazu dienen konsumiert zu werden, oder um die Emergenz eines öffentlichen Gedächtnisraumes? Die Proliferation der Kopien allein reicht noch nicht aus für die Institution jener raumzeitlichen Abstände, ohne die es keine politischen Körper gibt. Und dies umso weniger, als private (wirtschaftliche) Interessen die Effekte der neuen technischen Reproduzierbarkeit zu kontrollieren suchen.

Das Prinzip des Wegwerffotos gab es bereits lange, bevor das Digitale seinen Einzug hielt. Aber mit dem programmierten Verschwinden der analogen Technologien setzt sich die Vorstellung fest, *jedes Bild sei wegwerfbar*: weil die fotografische Aufnahme (fast) nicht mehr mit Ausgaben verbunden ist (es kostet ja nichts, noch ein Bild zu machen) und weil sie (fast) ganz rückgängig gemacht werden kann (man kann sie immer wiederholen). Nun können sich aber die Kulturindustrien natürlich nicht mit einer Welt begnügen, in der es zu einer kostenlosen Proliferation der Bilder käme. Deshalb bemüht sich der Markt, den Faktor der Knappheit dort wieder einzuführen, wo die neuen Modalitäten des fotografischen Aktes dazu tendieren, ihn abzuschaffen.

Somit verlagern sich die Herausforderungen der Digitalisierung von den Aufnahme- und Bearbeitungstechniken zur Frage des Archivs hin. In einer Welt, in der Bilder gemacht werden, um zu zirkulieren, gewinnt die Herstellung umfangreicher, leicht zugänglicher und gut verwalteter Stocks mehr strategische Bedeutung als je zuvor. Infolgedessen wird das kulturelle ikonographische Erbe den Gesetzen der Umwandlung von Information in (eine) Ware unterworfen, von der

stellung in Rom zu sehen waren, oder auch die Wandmalereien in den Straßen von Teheran, welche 2004 von Merouz Mehri (AFP) fotografisch festgehalten worden sind.

es bis dahin relativ verschont geblieben war: Die Sammlung selbst wird zu einem Marktobjekt.²⁰ Diese Wertsteigerung der Stock-Fotografie geht einher mit ihrer Konzentration in den Händen allein jener Großunternehmer, welche imstande sind, in die technologische Innovation zu investieren, die alten fotografischen Archive aufzukaufen und deren Nutzungsrechte zu erwerben. Gegenwärtig versuchen zwei Großkonzerne, die Bildverbreitung in planetarem Maßstab zu kontrollieren, indem sie so viele Sammlungen wie möglich an sich reißen: Bill Gates (Corbis) und Mark Getty. Beide verfügen bereits jeweils über mehr als 60 Millionen Bilder.

Dieses ökonomische Ungleichgewicht wirkt sich direkt auf die Bedingungen aus, unter welchen die Korpora erstellt werden, die ihrerseits eine andere Form von politischen Körpern darstellen. Zunächst, weil man durch die Versammlung aller Bilder in einigen wenigen Fototheken alle Originale mitsamt ihrer Materialität, ihrem Kontext, ihrem Autor und ihrer Geschichte dem (öffentlichen) Blick entzieht, um nur nach denselben Standards formatierte Kopien im Umlauf zu halten. Und außerdem, weil diese Monopole nicht nur über die Inhalte ausgeübt werden, sondern auch über deren Gebrauch bestimmen. Durch ihre Selektions- und Indexierungsverfahren trifft eine Bilddatenbank nicht nur eine Auswahl innerhalb der Fotos: Sie legt auch die Form der Abfragen fest, die man an sie zu richten berechtigt ist, und modelliert somit unsere Weisen, das *Bild zu denken*. Das kulturelle ikonographische Erbe ist also auf dem besten Wege, global neu formatiert zu werden, damit alle Bilder miteinander und mit den technischen und taxinomischen Standards führender Agenturen kompatibel werden.

Gewiss verfügen auch solche Institutionen über Fotobestände, von denen man erwarten könnte, dass sie, so sie nicht als öffentliche Einrichtungen fungieren, doch zumindest eine Mission für das kulturelle Erbe übernehmen. Aber die Kosten für die Pflege der Bestände, der Rückgang der staatlichen Unterstützung und die Ausweitung der Piraterie zwingen diese Sammlungen, sich am Vorbild der Agenturen auszurichten (Erhöhung der Gebühren und Nutzungsbeschränkung), sofern sie nicht schlicht und einfach ganz auf die Verbreitung ihrer Archive im Netz verzichten.

Man könnte entgegnen, dass ein nicht unbeträchtlicher Teil der Bilder dieser Privatisierung des Gedächtnisses entkommt, weil sie zum öffentlichen Gemeingut wird. Dem ist nicht so. Im Gegensatz zu Textinhalten verlässt ein Bild »[...] das Gebiet der Urheberrechte nur, um in das der Vermögensrechte einzutreten: Es gehört immer einer Sammlung oder einem Nutzungsberechtigten, welcher dessen

²⁰ Vgl. Monique Sicard: *L'aura photographique: triomphe ou implosion?*, in: *Médium 2* (2005), S. 89–102.

Vervielfältigung nach eigenem Gutdünken bewilligt».²¹ Anders ausgedrückt: *Bei Bildern gibt es kein öffentliches Eigentum*. Unter diesen Umständen würden nur Ausnahmeregelungen vom Urheberrecht zu pädagogischen und wissenschaftlichen Zwecken die Erhaltung eines öffentlichen Gedächtnisraums gewährleisten. Dies ist leider nicht der Weg, den die französische Gesetzgebung eingeschlagen hat.²² Durch ihre Härte treibt sie nun ein Gutteil der Verleger dazu an, ihre (Mit)Verantwortung für die Verwaltung der Rechte aus der Hand zu geben oder alle visuellen Inhalte aus ihren Veröffentlichungen zu entfernen.

4. Das virtuelle imaginäre Museum

Dennoch können diese ökonomischen und juristischen Hürden die unbändige Expansions- und Verstreuungsbewegung, welche im kulturellen Gedächtnis arbeitet, nicht durchkreuzen. Denn die Mobilisierung der (Erinnerungs-)Spuren vollzieht sich nicht mehr ausschließlich an den etablierten Gedächtnisorten (Monument, Museum, Bibliothek, Schule oder Unternehmen), sondern geht von jedem Knotenpunkt eines Netzwerkes aus, über das weder eine (staatliche) Institution noch ein Firmenname herrscht. Das digitale Gedächtnis ist virtuell, weil es netzförmig ist: Es beruht auf keinem Vorrat, sei er auch noch so gigantisch, sondern wird durch ein nicht vorprogrammierbares Spiel der Verschaltungen, Zusammenschlüsse und Wiederverwendungen des Materials produziert. In dem Wissen, dass das Bild unendlich reproduzierbar, zugänglich und mobil ist (auch wenn, wie wir gesehen haben, diese Mobilität selbst zu einer strategischen Herausforderung geworden ist), rekonfiguriert sich unser Imaginäres. Nunmehr speist es sich aus einer unerschöpflichen und rhizomatischen Bilder(daten)bank, welche man das *virtuelle imaginäre Museum* nennen könnte. Das Innere dieses Museums ist der Ort, an dem sich die Bilder ereignen und miteinander kommunizieren. Heutzutage ist nicht nur alles reproduzierbar, sondern *alles ist Reproduktion*. Je mehr die Bilder zirkulieren, sich (gegenseitig) kopieren, bearbeiten und erneut in Umlauf bringen, desto mehr überlagern, verflechten und kontaminieren sich auch ihre Spuren. Hinter jedem Bild steht immer schon *ein anderes Bild* (hinter einem Foto aus einer Algerienreportage eine mittelalterliche

²¹ André Gunthert: Actualités de la recherche en histoire visuelle, éditorial du 30 juin 2006, unter <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2006/06/30/198> (26.01.2010) (Übers. A. O.).

²² Das im Juni 2006 verabschiedete Gesetz DADVSI (relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information (Gesetz zum Urheberrecht und Nebenrechten in der Informationsgesellschaft) sieht bis mindestens 2009 keinerlei Ausnahme für den Gebrauch von Bildern in einem wissenschaftlichen Rahmen vor.

Pietà,²³ hinter den Folterfotos aus Abu Ghraib eine Szene aus einem Computerspiel usw.). Selbstverständlich sind es nicht überall und nicht für jeden (Betrachter) dieselben wiedergängigerischen Bilder. Aus diesem Grund sind die Geister, die es wiederkehren lässt, tatsächlich politische Körper. Das virtuelle imaginäre Museum ist kein harmonisches *globales Dorf*. Es ist ein stratifizierter, labyrinthischer und konfliktgeladener Raum. In ihm bilden sich Zugehörigkeiten aus, nimmt der politische Körper durch Akte des Wiedererkennens und Vergessens Gestalt an.

Denn auch wenn sie unerschöpflich ist, bleibt diese Bilderbank nichtsdestotrotz immer auch unvollständig und wird von eben jenen Unvollständigkeiten strukturiert. Jedes lebendige Gedächtnis funktioniert gleichzeitig durch Assoziation sowie schrittweises Abnutzen und Verwischen [oblitération]. Und jedes Kollektiv definiert sich genauso sehr durch das, was es auslöscht (Amnestien, Reorganisation von Programmen, *Unkrautjäten*),²⁴ wie durch das, was es bewahrt. Das allumfassende, automatische und apolitische Gedächtnis ist ein gefährliches Phantasma, in welchem das Vergessen nur als Veralten der Speicherformate, *bug* oder Überlastung der Speicher gedacht wird. Jedoch existiert eine universelle Fotothek genauso wenig wie es eine globale Geschichte oder Identität gibt. An der Erhaltung eines öffentlichen Gedächtnisraumes zu arbeiten, setzt ganz im Gegenteil voraus, dass *Politiken des Vergessens* anvisiert werden. Denn es genügt nicht, die Bilder nur zugänglich zu machen. Auch das Recht, eine Auswahl zu treffen, muss gewährleistet werden.

Dem Künstler kommt die Aufgabe zu, dieses neue imaginäre Museum mitsamt seinen Verästelungen und schwarzen Löchern zu erkunden. Und zwar, um aus dessen zahllosen Ressourcen für die plastische Arbeit Nutzen zu ziehen, aber auch, um das ungedachte Politische zutage zu fördern, welches diesem Bild(er)gedächtnis innewohnt. Gegen die *Konfektions-Fotos* [photos prêtes-à-consommer] kann die digitale künstlerische Schöpfung jene Ablagerungsarbeit offenlegen, welche die Blicke in ihren Differenzen und ihrer *différence* konstruiert. Am Gegenpol der oberflächlichen Indexierungen des Bildes situiert, dient die digitale Bearbeitung also dazu, *das Bild unkenntlich zu machen*, was die Voraussetzung dafür darstellt, dass sich politische Körper in ihnen erkennen können.

²³ Vgl. die Fotografie, die der Fotograf Hocine Zaourar im September 1997 in El Harrach für die AFP aufgenommen hat, und die, im Zuge der Kontroverse, die auf ihre Veröffentlichung folgte, als algerische Madonna stigmatisiert wurde (zu finden unter: <http://expositions.bnf.fr/afp/grand/171.htm>).

²⁴ Vgl. Louise Merzeau: *Techniques d'adoption*, in: *Les Cahiers de médiologie* 11 (2001), S. 185–191 und Françoise Gaudet: *Le bibliothécaire jardinier*, in: *Les Cahiers de médiologie* 16 (2003), S. 153–157.



Abb. 3: Louise Merzeau: Digitale Fotomontage aus der Serie »Souvenirs (imaginaires) d'Europe centrale« (1999).

Abb. 4: Louise Merzeau: Digitale Fotomontage aus der Serie »In God they trust« (2003).



In diesem Geiste habe ich selbst mehrere Serien digitaler (Foto)Montagen erstellt, welche auf dem Prinzip des Abpausens beruhen.²⁵ (Abb. 3 und 4) Die algorithmische Bearbeitung wird hier dazu genutzt, heterogene Ebenen verschmelzen zu lassen, ohne dass sie jedoch ineinanderfließen. Die Oberfläche lässt somit alle Schichten zutage treten, die ihr vorhergehen, sie nähren und in ihr spuken. Daguerreotypien, Postkarten, Fernsehbildschirme, Computermodellierungen ... die Zeitlichkeiten treffen sich, prallen aufeinander und fließen plastisch ineinander über, deutlich unterscheidbar, ohne jedoch voneinander getrennt zu sein. Da jede Spur an sich bereits ein Faktum des Gedächtnisses ist, ist kein Dokument anders als durch den Filter einer Aneignungsfiktion zugänglich. Indem sie die glatte Bilderfabrikation einer *monomedialen* und linearen Konsensgeschichte durcheinander bringt, führt die Montage jene Interferenzen vor Augen, welche die Identitäten formen. Indem sie ein Bild und einen Körper in desaströsem Zustand, aber auch *in actu* produziert, macht sie die »nachlebende Materie der Ähnlichkeiten«²⁶ sichtbar. Sie ist eine *Erkenntnismethode* im Sinne Walter Benjamins, Aby Warburgs und Georges Didi-Hubermans.²⁷

Aus dem Französischen von Anne Ortner

Bildnachweis:

Abb. 1: <http://azizcucher.net/2000.php>

Abb. 2: <http://www.picturesinbaghdad.blogspot.com>

Abb. 3: <http://www.merzeau.net/photo/gal/montages/europe/souvenirs.html>

Abb. 4: <http://www.merzeau.net>

Quellennachweis des französischen Originaltextes:

Louise Merzeau: Photographies numériques: pour un espace public de la mémoire, in: Catherine Couanet / François Soulages / Marc Tamisier (Hg): Politiques de la photographie des corps (2007), S. 171–180. Übersetzung mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

²⁵ Vgl. die beiden Fotoserien »Souvenirs (imaginaires) d'Europe centrale« und »In God they trust«, von denen einige Beispiele auch auf meiner Website <http://www.merzeau.net> zu sehen sind (in der Rubrik Photographie > Montages Numériques).

²⁶ Georges Didi-Huberman: L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris 2002, S. 176.

²⁷ Zu diesem Thema sei hier auf folgenden Aufsatz verwiesen: Muriel Pic: Littérature et »connaissance par le montage«, in: Laurent Zimmermann (Hg.): Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman, Nantes 2006, S. 147–177.