

2 Bild

In diesem Kapitel geht es um einen Überblick über Entstehung, Verlauf und Auswirkungen der Digitalisierung auf die Produktions- und Distributionsverhältnisse von Bildern in der Gegenwart. Es unterlässt eine Erörterung sowohl von juristischen Konstruktionen (zum Beispiel über Urheberrecht und Patente) als auch von bildwissenschaftlichen und ästhetischen Positionen, obgleich derartige Probleme durchaus den Kontext der folgenden Überlegungen berühren. Vollkommen abgesehen wird von Bedingungen künstlerischer Bildproduktion wie Malerei oder Videokunst. Es geht vor allem um die sozialpolitischen Auswirkungen der Digitalisierung von Bildern.

Aufgrund der hohen Komplexität des Gegenstandes Bild verfolgt der Text nur die Grundlinien, die sich aus der Digitalisierung für die Verfasstheit von Bildern in der Gegenwart und für die Rezeptionsmuster ergeben. Beispielmedien sind die Fotografie und der Film, wobei die analytisch sinnvolle Trennung beider Bereiche zugunsten generalisierbarer Aussagen an einigen Stellen aufgehoben wird. Unerlässlich ist allerdings einleitend eine kurze Darstellung der historischen Voraussetzungen des thematischen Bezugsrahmens.

Zur dialektischen Struktur des Bildes und der Bildwahrnehmung

Zweifellos ist die Erkennbarkeit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu großen Teilen visuell geprägt. Dabei kommt es immer darauf an, welche Bilder wie in welchen Zusammenhängen gesehen und erfahren werden. Neben phänomenologischen und hermeneutischen Betrachtungsweisen, die sozusagen als Frühwarnsysteme der Wahrnehmung fungieren, wenn ein Bild als solches eingestuft und von der Vielfalt alltäglicher Sinneseindrücke unterschieden werden soll, ist die Dialektik des Bildes der eigentliche Schlüssel zu seiner erkenntnistheoretischen Einordnung. Dialektik als Lehre vom Denken in Widersprüchen manifestiert sich in Bildern als Widerstreit und Einheit enthüllender und gleichzeitig verdeckender Funktionen der Realität. Mit Bildern kann viel oder gar nichts erklärt werden, je nachdem, in welchem Kontext der Betrachter die Bilder sieht. Diese Sichtweise ist nicht willkürlich. Man kann zwar mit einigem Recht behaupten, dass Bilder zunächst einmal nur Artefakte sind, die an sich nichts bedeuten. Ob sie dann Abbild oder Ausdruck der Realität werden, hängt davon ab, inwieweit ihre Informationen mit den Wirklichkeitserfahrungen der Rezipienten kompatibel sind. Eine automatische Suggestivkraft von Bildern muss demzufolge ausgeschlossen werden.

Entscheidend ist, dass Bilder etwas über die Situation aussagen, in der sie entstanden sind. Seit Erfindung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es die technologische Möglichkeit der realitätsnahen Dokumentation des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Allerdings ist es in jedem Fall wesentlich, welche unmittelbare Verwendungsabsicht hinter der Bildproduktion steht. Ihre eher spontane Daseinsweise (im Moment des Auslösens) kann sowohl im Sinne der Erhellung sozialer Verhältnisse benutzt werden als auch im Sinne ihrer Vertuschung. Diese dialektische Konstellation lässt sich nur begreifen, wenn man sich bewusst ist, dass die Produktion und Interpretation der Bilder von vielfältigen Faktoren abhängt, die durch Erfahrungsvoraussetzungen, Wissenszugänge und Wahrnehmungskompetenz beeinflusst werden.

Obwohl die elementaren technischen Bestandteile der fotografischen Wiedergabe bereits in ihren Anfängen nahezu voll ausgebildet waren, wurde die soziale Bedeutung solcher Bilder erst erkannt, als sich die Widersprüche der kapitalistischen Modernisierung in ihrer industrialisierten Form verfestigt hatten. So wunderte sich zum Beispiel Kurt Tucholsky in zwei kurzen Aufsätzen aus den Jahren 1912 und 1925 darüber, dass die große Gelegenheit, mit Hilfe von Fotografien über soziale Missstände aufzuklären, viel zu wenig genutzt würde. In dieser Zeit entwickelte sich das Medium Film von der Jahrmarktattraktion zur ernstzunehmenden Kunst. War der Film zunächst meist nur eine Aneinanderreihung von Bildfolgen zur Erzählung einer einfachen linearen Handlung, so schufen im Anschluss an den US-amerikanischen Filmpionier David W. Griffith die sowjetischen Revolutionsfilmer, allen voran Sergej M. Eisenstein, die dialektische Montage, die auf dem Prinzip beruhte, konträre Bilder zu neuen Bedeutungssegmenten zusammenzusetzen. Das Filmbild eignete sich dafür besonders gut, weil die emphatischen Momente der Bewegungswirkung mit sinnlichen und rationalen Elementen zu einer Einheit verschmolzen werden konnten. Betrachtet man sich heute die Schlusspassagen aus Wsewolod I. Pudowkins leidlich vergessenen Film „Der Deserteur“ von 1933, so ist man unwillkürlich an die rasante Schnittfolge der MTV-Ästhetik erinnert, deren Ursprung eben nicht ein Produkt der kapitalistischen massenkulturellen Schematik war, sondern eigentlich dazu dienen sollte, die Perzeption an die Alltagsrealität insoweit anzupassen, damit das Publikum durch eine „Schule des Sehens“ zur Kritik an den herrschenden Verhältnissen angeregt wird. Völlig zu Recht meinte der ungarische Filmessayist Béla Balázs, dass innerhalb der ersten vierzig Jahre des Mediums Film die Zuschauer eine ganz neue Art der Sichtbarkeit von Bildern erlernt hätten.

Arnold Hauser (1974) wiederum hielt die Montage per se für das Grundproduktionsprinzip des Films, wodurch sich die Dialektik als visuelles Produktions-

muster etabliert hatte. Für ihn war auch die geschichtliche Koinzidenz erstaunlich, dass sich die dialektische Filmmontage zur gleichen Zeit herausbildete wie die systematische Erforschung der Ideologiehafteit des Denkens. Neu war nicht die Montage als solche, sondern die Aufhebung der Immanenz des Produkts und die Entstehung des Eindrucks unmittelbarer Identifikation. Die Erkenntnis, dass der Eindruck unmittelbarer Identifikation das radikal Neue der fotomechanischen Reproduktion darstellt, veranlasste John Heartfield (1981) zur Erfindung der aufwendigen, anspruchsvollen und politisch ausgerichteten Technik der Fotomontage. Fotografien aus verschiedenen Kontexten wurden hierbei durch künstlerische Zuschneidung, Anpassung und Retuschierung in einen völlig neuen Kontext integriert und mit einer politischen Aussage versehen. Das wohl bekannteste Ergebnis der Fotomontagetechnik im Zusammenspiel mit pointiert vorgetragener Zeitkritik war das durch Texte Tucholskys (1973) eingerahmte Bilderbuch „Deutschland, Deutschland über alles“ von 1929. Aus ontologischer Sicht resümierte Siegfried Kracauer schließlich, dass die Affinitäten von Fotografie und Film zu der Annahme berechtigten, fotografisches Bild und Filmbild seien gleichermaßen dazu berufen, das mit bloßem Auge nicht Sichtbare zu erhellen, kenntlich zu machen und die äußere Wirklichkeit mit Hilfe einer „Kamera-Realität“ zu erretten.

Im Gegensatz zu diesen positiven Mechanismen der Foto- und Filmverwendung steht der negative Machtkomplex gesellschaftlicher Herrschaft, der als antithetische Folie die Vorzüge einer realistischen Wirklichkeitsdarstellung negiert und in ihr Gegenteil verkehrt. Heartfields Fotomontagen und Eisensteins dialektische Filmsynthese brachten es angesichts expandierender Marktmacht, autoritärer politischer Umstände und kulturindustrieller Produktionsforcierung weder fertig, den Faschismus zu verhindern, noch gelang es, den technologischen Fortschritt im Sinne einer nicht mehr umkehrbaren Aufklärungslogik zu steuern. Aus den Werken selbst heraus war dies freilich nicht zu leisten, aber selbst unter den veränderten (und verbesserten) Vorzeichen der staatssozialistischen Systemstabilität nach dem Zweiten Weltkrieg wurden innovative Bildexperimente eher beargwöhnt denn befördert, weil man sie aus sicherer geschichtsdeterministischer Position als nicht mehr zeitgemäß betrachtete.

So behielt letztlich die Marktgängigkeit die Oberhand und damit die Antithese. Dies kann man schon daran bemerken, wie hoffnungslos veraltet es gegenwärtig erscheint, mit Namen wie Eisenstein, Heartfield oder Kracauer zu argumentieren oder gegen die Verschüttung früherer fotokünstlerischer oder filmischer Möglichkeiten zu polemisieren. Es blieb Bertolt Brechts Satz gültig, wonach die Fotografie in den Händen der Bourgeoisie zu einer furchtbaren Waffe gegen die Wahrheit geworden ist. Das riesige Bildmaterial, das aus den Druckerpressen kommt und

das den Charakter der Wahrheit zu haben scheint, dient in Wirklichkeit nur der Verdunkelung der Tatbestände. Und der Fotoapparat kann laut Brecht ebenso lügen wie die Setzmaschine. Auch in der Sowjetunion unter Stalin wurde während des Großen Terrors 1936 bis 1938 die Verdunkelung der Tatbestände betrieben, indem man ein Arbeitselement der Fotomontage (die Retusche) verabsolutierte, um durch dieses Verfahren in Ungnade gefallene Personen von Fotos zu eliminieren und aus der Erinnerung zu tilgen (vgl. King 1997). Und selbst spätere ambitionierte filmkünstlerische Beiträge wie Michelangelo Antonionis „Blow up“ von 1966 beleuchteten unter dem Vorwand einer philosophischen Diskussion Bildinterpretationen im Verhältnis zu Sinn und Realität lediglich als willkürliche, irrelevante oder irreführende Vorstellungen, durch die sowohl die Struktur des Bildes als auch die Bildwahrnehmung zu einem bloßen kognitiven Konstrukt minimiert wurden. Immerhin verwies aber gerade dieser Film mit seltener Eindeutigkeit und Vehemenz darauf, dass eine isolierte Bilderdeutung fehlt und zur Kontextualisierung zwingt. Der zu jener Zeit in Mode gekommene sozialphilosophische Relativismus wurde jedoch auch zum Indikator dafür, absurde medientheoretische Postulate wie Konstruktivismus, „uses and gratifications“ oder verdünnte Varianten kulturalistischer Widerstandstheorien hoffähig zu machen.

Grenzen der Dialektik

Es spricht einiges, nicht gerade hoffnungsvolles, dafür, dass die Digitalisierung im Bildbereich den dialektischen Charakter des Mediums sprengen könnte. Das liegt substantiell daran, dass sich erstens die Produktivität der Zivilisation zunehmend ohne rationale Zwecksetzung darbietet, dass zweitens die technologischen Erfindungen der Gegenwart keine Probleme lösen, sondern welche hervorrufen, die dann wieder mittels Technik gelöst werden sollen, und dass drittens der evolutionäre Grad des technischen Fortschritts seiner (auf Gesellschaft bezogenen) geistigen Durchdringung weit vauseilt.

Hauser hat darauf hingewiesen, dass die Kultur- und Kunstgeschichte bis etwa zum Beginn des 20. Jahrhunderts davon geprägt war, im Widerstreit zwischen Evolution und Revolution zu stehen. Die Technisierung, Verwaltung und Durchkapitalisierung der Welt verhindert nun aber zunehmend kulturelle und ästhetische Äußerungen, die nicht wenigstens auf eines dieser Kriterien, meist aber schon auf alle drei insoweit affirmativ hindeuten, dass sie sich überhaupt nicht mehr vorstellen können, andere als die gegebenen gesellschaftlichen Ausdrucksbedingungen zu akzeptieren. Das heißt, die gesellschaftliche Funktion der Bilder zur Antizipation wird eliminiert. Hauser sah in der Dialektik die unbedingt typi-

sche Gesetzlichkeit historischer Vorgänge und in dieser Hinsicht auch ihre weitere Gültigkeit gegeben. Er betonte jedoch darüber hinaus, dass Widersprüchlichkeit nur dann eine sinnvolle wissenschaftliche Kategorie ist, wenn sie durch sich selbst zu Problemlösungen führt: zur Verwirklichung der Totalität des menschlichen Daseins, zur Überwindung der Entfremdung und zur Wiederaneignung verdinglichter sozialer Vermittlungsformen.

Digitalisierung der Bilder hat nicht die Absicht, Widersprüchlichkeit zu offenbaren. Sie potenziert durch technische Vereinfachung, radikale temporäre Beschleunigung, Verführung zur und Ausführung einer manipulatorischen Produktionspraxis die Seite der negativen Bildbestimmung, die nicht an der Identifikation der Fehler des Systems interessiert ist. Dieser Prozess ist kein technischer Automatismus. Er ist auch keine Manipulation des verschwörerischen „Großen Anderen“, der sich hinter den Fassaden der Bilderflut verbirgt. Er ist vielmehr eine aus den ökonomischen und politischen Anforderungen der Zeitumstände resultierende Gesetzmäßigkeit, die den Kontext ihrer eigenen Bedingungen so radikal wie möglich zu reduzieren sucht.

Exkurs zum Bildschirm

Bevor die wichtigsten Probleme erörtert werden, die sich aus der Digitalisierung der Bilder konkret für ihre Mediensysteme ergeben, ist es notwendig, ganz kurz auf den Trägerapparat einzugehen, der normalerweise höchstens Thema faszinierter technikgeschichtlicher Abhandlungen ist, oft determinierend beschrieben und überdies auf seinen sozialen Gehalt hin selten untersucht wird.

Ohne Bildschirm keine Digitalisierung. Das mag sich als Binsenweisheit anhören. Allerdings sollte angemerkt werden, dass die hohe Ausstattungsichte mit Bildschirmen im Alltagsleben des entwickelten Kapitalismus, die exorbitante Zunahme der Telearbeit und Teleunterhaltung sowie die Selbstverständlichkeit, mit der viele soziale Tätigkeiten am Bildschirm ausgeführt werden, sicherlich dazu berechtigen, die jetzige Gesellschaftsform als intensiv bildschirmabhängig zu betrachten. Und diese Abhängigkeit verändert natürlich quantitativ, sensorisch und qualitativ die Bildwahrnehmung. Benutzeroberflächen sind standardisierte Bilder, die in sehr engen Grenzen visuelle Informationen transportieren. Alternative Größenordnungen und Formate müssen an die Bildschirmgröße angepasst werden, womit nahezu vorprogrammiert ist, nur noch passgerechte Bilder für den Bildschirm zu produzieren. Die Vergrößerungs- und Verkleinerungsbefehle erweitern zwar formal den Sichtkreis der Betrachter auf Totalen oder Details, Gesamtein-

drücke gehen dadurch aber genauso verloren wie kontextuelle Zuschreibungen von Details.

Freilich war die Erfindung des Fernsehens der Ausgangspunkt für die Dominanz des Bildschirms. Allerdings hatte sich das Fernsehmedium darauf beschränkt, als partiell eigenständiges Mittel der Bildübertragung zu fungieren und dabei alle anderen Bilderformen (Foto, Kino, bildende Kunst) in ihrer Autonomie relativ unangetastet zu lassen. Die computerbasierte Bildschirmkonstitution ist hingegen darauf angewiesen, alle Bildermodalitäten auf die Größe des Bildschirms zu verlagern. Das ist mittlerweile soweit gegangen, dass selbst die kleinsten Bildschirme in Mobiltelefonen für Medien genutzt werden, die dafür weder ausgerichtet noch vorgesehen sind, was dazu führt, dass sich einerseits der Bildeindruck ändert und andererseits Formatabweichungen als störend empfunden werden. Der ursprüngliche Grundsatz, dass technische Vorgänge keine Beeinträchtigung der ästhetischen Qualität darstellen, ist durch die Vorherrschaft des Bildschirms radikal in Frage gestellt worden.

Probleme der Digitalisierung von Bildern

Digitalisierung ist ein computergestütztes Rechenverfahren zur Vereinfachung der Übertragung von Informationen und zu ihrer Umwandlung aus komplexen Strukturen in die duale Opposition Eins/Null. Dadurch ist es möglich, sämtliche Daten in verrechenbare Codes umzuwandeln bzw. kontinuierliche Größen in zerlegbare zu verwandeln. In Bezug auf Bilder wird entweder während der Aufnahme digitalisiert oder im weiteren Verlauf der Aufzeichnung durch Scannen und Komprimierungen. Im Unterschied zur Digitalisierung von Audiodateien, wo mit Hilfe psychoakustischer Optimierungen eine essentielle Verkleinerung des Datenumfangs erreicht wird, muss bei Bilddateien fast das ganze Datenkonvolut zerlegt und wieder zusammengefügt werden. Technisch ist hier bislang ein ähnlicher Kompressionsansatz wie MP 3 noch nicht entwickelt. Schwarz-Weiß-Bilder lassen sich relativ einfach digitalisieren, da sie keine Spektralkomponenten und nur wenige Zwischentöne aufweisen. Bei farbigem Ausgangsmaterial erfolgt die digitale Umwandlung in die Werte Rot, Grün und Blau, wobei im Prozess der Komprimierung auch bei der Lichtquantifizierung abgestuft wird, um für das menschliche Auge Lichtstärke und Farblichkeit registrierbar zu machen. Die Digitalisierung von Bildern ist je nach Praktikabilität verschieden ausgeprägt. Im Medium Fotografie kann sie als durchgesetzt gelten. Im Medium Film (Kino und Fernsehen) ist eine Durchsetzung aus Rentabilitätsgründen noch mit großen Vorbehalten verbunden.

Der Prozess der Digitalisierung von Bildern hat vor allem im Fotojournalismus gravierende Auswirkungen. Die Entwicklung des Internets und die dadurch entstandene größere Verbreitungsmöglichkeit der Bilder entfachten eine rasante Dynamisierung des Fotomarktes. Die Rationalisierung der Bildbearbeitung erspart beispielsweise Fotolabore und Transportkosten in Bildredaktionen. Immer preiswertere Digitalkameras zeugen zudem von einer massenhaft verbreiteten Alltagstechnik, die nun selbst von den Medieninstitutionen aufgegriffen und in den journalistischen Produktionsablauf integriert wird. Die handwerkliche Vereinfachung erfordert nicht mehr dieselbe professionelle Erfahrung, die man früher benötigte, um über Belichtungszeit und Standortwahl zu einer ansprechenden fotografischen Leistung zu gelangen. Die Quantität des fotografischen Ausstoßes und ihre leichte Austauschbarkeit standardisieren die Motive. Die Automatisierung der Bildproduktion erzeugt ein Überangebot von Fotos, das ebenfalls in nicht geringem Maße dazu beiträgt, fotografische Motive zu bagatellisieren bzw. soziale Brisanz der fotografischen Bedeutung zu entziehen.

Bildagenturen digitalisieren inzwischen in großem Stil weltweit aufgekaufte Fotoarchive und homogenisieren damit die Bildwahrnehmung. Der wachsende Archivierungsaufwand, der durch die Quantität der Fotos hervorgerufen wird, ist von Einzelpersonen oder kleineren Unternehmen kaum zu bewältigen. Das heißt aber, dass ein nachvollziehbarer Ordnungskoeffizient in den Sortimenten fehlt und eine gezielte Suche nach Bildern aussichtslos erscheint. Halbwegs vernünftige Bildkatalogsysteme können sich daher nur finanzstarke Großunternehmen leisten, die überdies wie die Firma „Corbis“, die pro Tag etwa 1.000 Bilder digitalisiert (Stand: 2008), direkt mit Computerherstellern verwoben sind. Oder eine Katalogisierung wird an WerbeprozEDUREN im Netz gekoppelt, wobei die Bildanordnung und Bildersuche symbiotisch mit kommerziellen Angeboten verschmolzen wird. Evident ist auch eine limitierte Verfallszeit der archivierten Fotos. Die Datenträger, auf denen Fotos gespeichert werden, haben eine deutlich kürzere Lebensdauer als die alten Fotonegative, was eine beständige und multiple Sicherung der Daten und Fotos verlangt. Dieses Problem stellt sich noch gravierender bei der Archivierung von Filmen.

Ob sich durch die Digitalisierung mit der Standardisierung der Bilder auch automatisch Trivialisierungen und der Werteverfall von Bildern einstellen, ist eher zu bezweifeln. Immerhin können die Bilder an sich nichts dafür, dass sie nun beliebig be- und verarbeitet, schneller transportiert und oberflächlicher konsumiert werden. Die Potenzierung des Massencharakters von Fotos in der Kulturindustrie setzt hier ohnehin nur die Tendenz der kapitalistischen Warenproduktion fort. Allerdings ist auffällig, dass defizitäre Kontextbestimmungen und Vernachlässigun-

gen in der medienpädagogischen Arbeit eine willkürliche, zweckfreie und ziellose Existenz der Bilder befördern. Hier gegensteuernd einzuwirken, ist im Grunde eine politische Aufgabe staatlicher Bildungseinrichtungen, denen es jedoch neben den Mitteln an qualifiziertem Personal fehlt.

Auch die Berufssparte der Fotografen schwankt zwischen Auf- und Abwertung ihrer Tätigkeit. Auf der einen Seite bleibt der Fotojournalismus natürlich ein Beruf, der mehr oder minder unverwechselbar handwerklich perfekt ausgeübt werden kann. Auf der anderen Seite wertet die Ausweitung der Fotopraxis in private oder semiprofessionelle Räume die beruflichen Fähigkeiten der Fotografen implizit ab. Die Folge ist ein unerhörter Einkommensdruck, der auf den berufsmäßig agierenden Fotografen lastet und der offenkundig bei gleich bleibender Freiheit des Netzes nur durch die Generierung von Lebensunterhalt außerhalb ihrer vormaligen Berufssphäre und außerhalb des Internets ausgeglichen werden kann. In diesem Sinne stehen die berufspolitischen Interessengruppen der Fotografen mit ihren Forderungen nach angemessener Vergütung für die Urheberschaft ihrer Werke erst ganz am Anfang einer ökonomischen wie soziologischen Erfassung der digitalen Arbeitsbedingungen. Fast überflüssig zu bemerken ist in diesem Zusammenhang, dass die Verbilligung der fotografischen Produkte den Verdacht von Bildmanipulationen aus Gründen der Verwertung notwendig verstärken muss.

Angesichts des schier unerschöpflichen Marktes von Film- und Fernsehwerken auf DVD für den privaten Gebrauch, der schnellen Erscheinungsweise, dem einfachen Zugang zu Importen aus aller Welt und der vorproduzierenden Ausrichtung von Kino- und Fernsehfilmen für das computerisierte Bildschirmformat erscheint die oben genannte These von den großen Vorbehalten einer Durchsetzung der Digitalisierung im Bereich Kino und Fernsehen sehr fragwürdig und auf den ersten Blick widersinnig. Auf den zweiten Blick ist es aber tatsächlich so, dass die filmproduzierenden Medienunternehmen (außer in den USA) recht zurückhaltend sind, wenn es darum geht, eine komplette Umstellung ihrer Programme auf digitale Datenträger vorzunehmen. Der Vertrieb von DVD ist dabei nur ein Aspekt und im Hinblick auf die Produktion und Distribution der einfachste. Geringe Probleme bereitet auch die Entwicklung und Verbesserung digitaler Aufnahme- und Vervielfältigungsgeräte, selbst wenn man berücksichtigen muss, dass die Digitalisierung von analogen Filmbildern schon rein quantitativ eine Herausforderung darstellt. Die entscheidenden Probleme der Digitalisierung liegen hier im Umfeld der Archivierung sowie in der Ausrüstung der Kinos mit digitalem Equipment.

Die Archivierung des globalen Filmbestandes ist über digitale Verfahren keineswegs gesichert. Eine digitale Erneuerung von Filmen kann bei unsachgemäßer Bearbeitung zu Übertragungseinschränkungen führen, die aus dem ursprünglichen

Original einen digitalen Torso machen. Gleichzeitig muss das analoge Ausgangsmaterial aufbewahrt werden, um entweder bei neuen technologischen Erfindungen („unbekannte Nutzungsarten“) reagieren zu können oder bei Datenverlusten eine digitale Neufassung anzufertigen. Vollkommen unklar ist, ob es gelingen wird, ähnlich beständige Ausgangskopien als „Negative“ für Filme wie bisher auf Zelluloid oder auf Polyethylenterephthalat (PET) im analogen Bereich auch für den digitalen zu bekommen. Während die chemischen Varianten eine Haltbarkeit von mindestens 115 Jahren bereits bewiesen haben und ihre Schätzwerte unter Laborbedingungen heute zwischen 150 Jahren (für Farbfilme) und bis zu vermuteten 500 Jahren (bei Schwarzweißfilmen) liegen, sind alle optischen DVD-Speichermedien bei großzügiger Schätzung 80 bis 100 Jahre konservierbar. Darin noch nicht eingerechnet sind die allgemeine Anfälligkeit der DVD bei mechanischer und atmosphärischer Krafteinwirkung und die ungelöste technische Frage einer hochwertigen Ausgangs-DVD. Die Empfehlungen des Technologierats der „Academy of Motion Picture Arts and Sciences“ (2007) zielen deshalb auf eine analoge Archivierungsform mit dem sog. „Separation Master“, bei der die Ausbelichtung (auch von vollständig digital produzierten Filmen) auf analogem Schwarzweißfilmmaterial in den Farbseparationen Rot, Grün und Blau erfolgt. Außerdem besteht fatalerweise oft der Eindruck, dass digital nachbearbeitete historische Filme, insbesondere Farbfilme, ihre zeitbedingten ursprünglichen Verschleißspuren verlieren und somit steril wirken.

Nicht minder problematisch ist die Ausrüstung von Kinos mit digitalen Projektoren. Zwar wird in der Filmproduktion selbst aufgrund der Entwicklung handlicher und leicht bedienbarer Kameras die Digitalisierung vorangetrieben. In der eigentlichen Endherstellung (der so genannten Postproduktion) wird sogar meist ausschließlich mit digitalen Methoden gearbeitet. Um jedoch auch das fertige Produkt in digitaler Form im Kino zu präsentieren, bedarf es digitaler Masterformate und entsprechender Projektionstechnik. Favorisiert wird inzwischen die Empfehlung der von allen großen Hollywood-Studios 2002 gegründeten „Digital Cinema Initiatives“ (DCI), als Masterformat das Kompressionsmodell Motion JPEG 2000 zu verwenden, da es sowohl in punkto flexibler Anwendung als auch hinsichtlich der Qualitätskonstanten die besten Ergebnisse vorweist. Bei den Projektoren gibt es drei konkurrierende Gerätegruppen, eine Spiegelreflexvariante, einen LCD-Modus und ein Laser-Format. Alle haben Vor- und Nachteile (hoher Kontrastwert beim Spiegelreflex, höhere Lichtintensität bei LCD, kein Schärfeverlust bei gewölbten Leinwänden in der Laserprojektion), der größte Nachteil besteht aber in den Anschaffungskosten. Beträgt der Preis eines neuen 35mm-Projektors heute etwa 20.000 Euro, so sind kleinere D-Cinema-Systeme erheblich teurer und

die größeren können inklusive Server bis zu 80.000 Euro pro Stück kosten. Es ist daher kein Wunder, dass vor allem die Kinobetreiber versuchen, die digitale Umrüstung ihrer Häuser über öffentliche Strukturprogramme finanzieren zu lassen. Hinzu kommt, dass durch den parallelen Abbau der analogen Projektoren die Abspielmöglichkeit nicht-digitaler Filme dann höchstwahrscheinlich unwiederbringlich verloren sein wird. Das angesprochene digitale Archivierungsproblem von Filmen erhält dadurch noch einmal eine ganz andere Dimension. In film- und fernsehwissenschaftlichen Instituten sowie auch in den Rundfunkanstalten wird deshalb streng darauf geachtet, analoge Ansichtskopien in VHS und S-VHS oder digitale MAZ-Bandformate wie Digital Betacam in ausreichender Zahl zur Verfügung zu haben, zumal im Falle von Abklammerungen und Sichtungen die zuverlässige Mechanik der analogen Bestände gegenüber den Kapitelaufteilungen von DVD im Vorteil ist.

Die Digitalisierung von Film- und Fernsehbeiträgen hat zunächst im unmittelbaren Arbeitsumfeld der Filmherstellung für die Belegschaft keine großen Veränderungen hervorgerufen. Die Ungleichheiten im Berufszweig dieser Branchen funktionieren nach wie vor durch Bekanntheitsgrad, Auftragslage, Produzentenmacht und Marktstellung. Die Vereinfachung der Arbeitsabläufe durch digitale Prozesse ist noch nicht in dem Stadium, dass fachgerechte Spezialkenntnisse überflüssig sind. Wenn man vom inzwischen voll digitalisierten Genre des Animationsfilms absieht, erscheint auch in Zukunft die lebendige Arbeitskraft als unverzichtbarer Träger der Medienprodukte, vor und hinter der Kamera. Auf längere Sicht könnte allerdings das sich herausbildende Phänomen der Medienkonvergenz zu einer Verkomplizierung der soziologischen Gesamtlage beitragen. Das bedeutet, dass die Einzelmedien, die vor der digitalen Zusammenschaltung in Produktion und Distribution separat auftraten und insbesondere in ihrer Ausstrahlung eigenständige Veröffentlichungsräume und Endgeräte hatten, nunmehr dem Zwang ausgesetzt sind, dem massentauglichsten Format zu dienen. Durch die Dominanz der computerbasierten Bildschirmkonstitution werden zwar andere visuelle Verbreitungswege nicht verschwinden, ihre Bedeutung aber und vor allem der ästhetische und ökonomische Ansporn, die jeweiligen Medienprodukte bewusst für eine bestimmte Verbreitungsform herzustellen, wird abnehmen. Trotz des gegenteiligen Versprechens der Computerindustrie ist jedoch die multimediale Ausdrucksweise an und für sich weder hochwertiger noch minderwertiger als die auf ein homogenes Medium sich beschränkende. Die digitale Versuchung der Bilderstandardisierung wird wahrscheinlich keine qualitative Erweiterung des gesellschaftlich relevanten Sinnhorizonts hervorrufen, sondern durch eine Homogenisierung der Mittel die Grenzen der Dialektik weiter strapazieren.

Die Digitalisierung von Medien und Kultur

Becker, J.

2013, XXXII, 246 S. 25 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-00728-7