

Bildmontage, Bildlogik, Bildfälschung

Hans D. Baumann

DOCMA, Magazin für digitale Bildbearbeitung
Am Rain 1
35466 Rabenau
doc@docbaumann.de

Abstract: Bildfälschungen gibt es nicht erst seit dem Einsatz digitaler Werkzeuge. Zudem stellt sich die Frage nach der Angemessenheit des Begriffs der „Fälschung“ in diesem Bereich, dessen Grenzen schwer abzustecken sind. Der Verfasser betrachtet Bilder und Bildfälschung nicht aus der Perspektive der Informatik – er ist zum einen Kunsthistoriker mit dem Schwerpunkt des Bildbegriffes und befasst sich zum anderen seit 25 Jahren mit digitaler Bildbearbeitung, teils als Praktiker, also als Foto-Grafiker mit dem Schwerpunkt der Bildmontage, teils als Autor von Workshops und Lehrbüchern.

1 Bildmontage

1.1 Vorbemerkung

Die Bilder, um die es im Folgenden gehen wird, sind ausschließlich solche, die eine sichtbare Szene visuell wiedergeben oder wiederzugeben scheinen. Es geht also nur um solche Bilder, die in einem Abbildverhältnis zu Realem stehen und dieses auf Grund einer Ähnlichkeitsbeziehung für einen Betrachter repräsentieren – unabhängig davon, ob die im Abbild erscheinende Szene so tatsächlich existiert oder existiert hat. Ausgeschlossen sind damit alle Bildwerke, die nach dem Verständnis der Moderne als eigenständige Konfigurationen ohne diesen Darstellungsbezug konzipiert sind (und ebenso alle, die nichtintentional eine Szene abzubilden scheinen, ohne dass die entsprechende Absicht eines Bildproduzenten dahintersteht).

1.2 Vordigitale Bildmontagen

Eine Bildmontage ist ein Bild, in dem mehrere Versatzstücke unterschiedlichen Ursprungs mit dem Ziel zusammengefügt werden, für den Betrachter eine neue Szene zu erschaffen, die einheitlichen Bedingungen unterliegt. Die Konsistenz des entstehenden Werkes unterscheidet es von der Collage, bei der die Eigenständigkeit der verwendeten Elemente gewahrt bleibt. Zwar herrscht auch hier eine übergreifende Gestaltungsabsicht, aber das Ergebnis lässt die Komponenten wie Mosaiksteine mit erkennbaren Grenzen bestehen, etwa in den Collagen von Max Ernst „La femme 100 têtes“.



Abbildung 1: Giovanni Paolo Pannini: Capriccio von Rom

Als Beispiele seien die manieristischen Kompositionen von Guiseppe Arcimboldo (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts) genannt, der Menschen aus den Objekten ihrer Tätigkeit zusammenfügte. Noch stärkeren Montagecharakter zeigen etwa in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Capriccios von Giovanni Paolo Pannini; das Gemälde oben komprimiert in einer Ansicht die über Rom verteilten Ruinen unter anderen von Pantheon, Konstantinsbogen, Kolosseum, Cestius-Pyramide, Maxentius-Basilika und des Dioskuren-Tempels, dazu kommen zahlreiche Einzelobjekte wie der Torso vom Belvedere.

Nun ist Panninis Capriccio ein Extrem, aber letztlich müssten die meisten Werke der bildenden Kunst, die nicht in direkter Anwesenheit des abgebildeten Objekts entstehen und auf die Erinnerung oder Phantasie des Bildproduzenten zurückgreifen, im strengen Sinne als „Montagen“ gelten. Selbstverständlich gebraucht niemand den Begriff in diesem Sinne. Dennoch ist nicht zu bestreiten, dass auch Maler und Zeichner mit Komponenten ihrer Werke durchaus in dieser Weise umgehen.

Gebräuchlich ist der Montage-Begriff dagegen im Bereich der Fotografie. Frühe Beispiele von Fotomontagen hatten meist humorvollen Charakter und kombinierten Personen, Tiere und Gegenstände für Postkarten oder Presseillustrationen. Ernsthafter trat das Medium in den 20er und 30er-Jahren in Erscheinung, als es von Grafikern mit politischem Anspruch für ihre Zwecke entdeckt und meisterhaft umgesetzt wurde. Neben Marinus ist hier vor allem der deutsche Fotomonteur John Heartfield zu nennen. Seine Montage „Der Sinn des Hitlergrußes“ von 1932 zeigt idealtypisch die Möglichkeit des Verfahrens, mit fotografischen Mitteln zu arbeiten und fotografierte Elemente als Versatzstücke zu benutzen, dabei aber etwas zu zeigen, das sich der Sichtbarkeit entzieht, weil es ein komplexer gesellschaftlicher Prozess ist, dessen Beziehungsgeflecht sich direkter Anschauung verweigert.



Abbildung 2: John Heartfield: Der Sinn des Hitlergrußes (Oktober 1932)

Nun gibt es allerdings einen grundlegenden Unterschied zwischen der Wahrnehmung eines traditionellen Kunstwerks und der einer Fotomontage sowie ihrer digitalen Nachfolger: Das Problem besteht darin, dass ihr Produktionsprozess für die große Mehrheit der Betrachter nicht mehr nachvollziehbar ist. Auch ohne Kunstkenner zu sein, können die meisten Rezipienten erkennen, dass ein Gemälde oder eine Zeichnung das handwerkliche Produkt eines Menschen ist, der subjektive Schwerpunktsetzungen vornimmt, akzentuiert, vereinfacht und gezielt komponiert.

Im Gegensatz dazu steht die scheinbare Evidenz des fotografischen Bildes als vorgeblicher visueller Wirklichkeitsbeweis. Sie wird weder dadurch ausgehebelt, dass in der Fotomontage disparate Elemente zu einer neuen und einheitlichen Szene kombiniert werden, noch – in neuerer Zeit – dadurch, dass viele Menschen selbst fotografieren und wirklichkeitsgetreue Darstellbarkeit von Nicht-Realem prinzipiell zum Erfahrungsschatz jedes heutigen Mediennutzers gehört. Kino, Plakate, Titelseiten und Werbung zeigen in visuellem Trommelfeuer, dass Nicht-Reales in derselben Weise wie Reales vorgeführt werden kann, und oft ist dieses Verhältnis für den Betrachter ohne weiteres durchsichtig, wenn auch hinsichtlich des Entstehens kaum nachvollziehbar.

Mit anderen Worten: Das gemalte oder gezeichnete Bild trägt die Spuren seines handwerklichen Entstehens in sich und kann vom Betrachter so als mittelbare Kenntnisnahme des abgebildeten Sachverhalts eingeordnet werden – dagegen scheint das fotografische Bild samt seinen Montage-Varianten diese Mittelbarkeit zu überspringen und eine quasi-unmittelbare Kenntnisnahme des Abgebildeten zu ermöglichen. Dieser vorgeblich nicht-subjektiv vermittelte Entstehungsprozess erlaubt den Betrachtern, ihn weitgehend zu ignorieren.

1.3 Nachträgliche Bildeingriffe

Den Photonen, die von einem Objekt reflektiert werden, ist es völlig egal, ob sie am Ende in einem Silberjoditkristall landen oder in einem Chip. Viele Kritiker haben den Glauben an die „Echtheit“ der digitalen Bilder verloren und verwechseln Bildbearbeitung mit Fotografie. Wie alle Analogverfechter tun sie unschuldig so, als seien Papierabzüge aus der Dunkelkammer in Bezug auf die abgebildete Realität authentisch, also „wahr“ im dokumentarischen Sinne. Doch dieselben Menschen, die der Digitalfotografie vorwerfen, sie unterwerfe Bilder beliebiger Manipulierbarkeit, verweisen stolz auf das, was sie in der Dunkelkammer aus einem Negativ herausholen: Abwedeln, nachbelichten, Bühne kippen, Ausschnitt wählen, spezielle Chemie ansetzen, Gradation wählen, Farbe oder Schwarzweiß, Papier, Format – alles legitim. Aber nur so lange, wie es nicht am Monitor geschieht! Meist geht es dabei nicht um falsifizierbare Argumente, sondern um den Ausdruck von Befindlichkeiten wie beim Aufkommen jeden neuen Mediums.

Von den zahllosen Entscheidungen vorher ganz zu schweigen, die festlegen, was von der vorgegebenen Wirklichkeit überhaupt im Bild erscheint: Die Entscheidung für (oder gegen) eine Aufnahme, Aufnahmeposition, Brennweite, Empfindlichkeit, Belichtungszeit, später Ausschnittwahl, Format, Größe, Farbe, Kontext und so fort ... Das ist eigentlich so offensichtlich, dass man es nicht ausführlich diskutieren muss, zumal es ohnehin eher die digitale Nachbearbeitung betrifft als die digitale Aufnahme.

Bildbearbeitung ist in der Tat einfacher und vielseitiger geworden. Anders als der typische Foto(ver)fälscher der stalinistischen Ära kann heute nicht mehr nur der erfahrene Profi in den Bildbestand eingreifen, sondern schon der begabte Heimanwender. Schauen wir uns drei Beispiele an: Das Problem des Kontrastumfangs – das Verhältnis der dunkelsten zu den hellsten Stellen eines Bildes: Überbelichtete Himmel oder ein in undifferenzierter Finsternis versinkender Vordergrund sind bei schwierigen Belichtungsbedingungen die Norm. Mit dem HDRI-Verfahren lässt sich das beheben: High-Dynamic-Range-Imaging errechnet aus unter- und überbelichteten, aber ansonsten identischen – statischen – Fotos eine Variante mit einheitlicher Belichtung, so dass nun in dunklen wie in hellen Bereichen Details gut erkennbar sind. Das Ergebnis entspricht, sofern es nicht übersteuert wird, direkter Wahrnehmung weit mehr als ein unbearbeitetes Foto. Beispiel zwei: Die Pupillen angeblitzter Augen erscheinen rot, ein Effekt, der per Bildbearbeitung schnell zu korrigieren ist. Beispiel drei: Ausgedehnte Szenen lassen sich nur durch extreme Weitwinkeleinstellung aufs Bild bekommen. Selbst gut berechnete Objektive führen aber zu einer merklichen Verzeichnung des Aufgenommenen, die durch moderne Software aus der Bilddatei herausgerechnet werden kann.

Diese Verfahren sind eindeutig nachträgliche Eingriffe in den Pixelbestands des Originalfotos, zugleich aber Korrekturen technischer Mängel des Aufnahmeprozesses und damit Wieder-Annäherungen an die direkte Wahrnehmung. Es ist weiterhin unstrittig, dass zur Optimierung gescannter Fotos auch das Entfernen von Staubfusseln gehört, die im Zuge des Reproduktionsprozesses aufs Bild gelangt sind, denn sie gehören wesensmäßig nicht zum Bestand des Abbilds, sondern zum materiellen Bildträger. Das Problem ist, dass sich mit denselben digitalen Werkzeugen und mit demselben geringen Aufwand ästhetische „Mängel“ entfernen lassen. Damit stellt sich das Problem der ethischen Grenzziehung in Bezug auf verantwortbare Optimierung. Zweifelhaft etwa wäre die Angleichung einer abgebildeten Person an idealisierte ästhetische Erwartungsnormen: Das Retuschieren eines Leberflecks, das digitale Liften eines Busens, das Glätten von Falten – oder mit anderen Worten: Das, was Photoshop-Grafiker gerade im Auftrag der Parteien mit den Bildern der zur Wahl stehenden Politiker gemacht haben.

Andererseits: Der Ast, der bei einem ungünstig aufgenommenen Presseporträt aus der Nase eines Ministers ragt, ist zwar zweifellos Bestandteil des Abbilds, aber er ist für die Bildaussage nicht nur unwesentlich, sondern störend, er zieht sie ins Lächerliche und sollte entfernt werden. Doch selbst wer diese Einschätzung teilt, äußert schnell berechtigte Bedenken: Ließe man solche Retuschen zu, würde eine eindeutig fixierte Grenze überschritten, jenseits derer sich keine klaren Regeln mehr für das dokumentarische Foto aufstellen ließen – wären 50 ausgetauschte Pixel noch vertretbar, ab dem 51. aber gälte der Eingriff als Fälschung?

Neu sind also die perfektionierten Methoden des Bildeingriffs und die Ausdehnung der entsprechenden Kompetenz von hochspezialisierten Fachleuten auf Hobbyanwender. Aber es gibt keine klar definierbare Grenzziehung zwischen der milden Retusche und der drastischen Montageergänzung; die Übergänge sind fließend, nicht zuletzt, weil die Werkzeuge für das eine wie für das andere dieselben sind. Am Anfang steht das überstempelte Staubkorn, am Ende die Erschaffung eines scheinbaren Abbilds aus fachgerecht kombinierten Versatzstücken, zu dem es keine reale Entsprechung mehr gibt.

2 Bildlogik

2.1 Was ist Bildlogik und wozu dient sie?

Der Begriff der Bildlogik ist in lockerer Analogie zu dem der formalen Logik als ein Verfahren zu verstehen, das die einheitliche Behandlung kombinierbarer Elemente beschreibt, um zu einem widerspruchsfreien und geschlossenen Ergebnis zu gelangen.

Die Zielsetzung besteht darin, bei Bildmontagen konsistente Bildergebnisse zu erreichen, deren Elemente unter allen Aspekten, insbesondere visuellen, gleichartigen Bedingungen unterliegen und für einen Betrachter das entstandene Bild vom Abbild einer möglichen, identisch aussehenden Szene nicht unterscheidbar machen.

Die Absicht ist damit eine Täuschung des Betrachters, wobei diese Qualifizierung nicht notwendigerweise mit einer negativen ethischen Bewertung zusammenfällt; auch ein Bühnenzauberer täuscht, aus professionellem und eher sportlichem Ehrgeiz.

2.2 Die Komponenten der Bildlogik

Für eine Wahrung der Bildlogik sind insbesondere unverzichtbar die Berücksichtigung von:

- Lichtrichtung und in ihrer Folge Körper- und Schlagschatten
- Lichtcharakteristika wie Farbe, Helligkeit, Gerichtetheit, Streuung, Schattenfarbe
- Objektintegration in das Umfeld, etwa Spiegelungen, Umgebungsbeleuchtung
- Perspektive: relative Größe, Auf- oder Untersicht (Kamerahöhe), Tiefenstaffelung
- Luftperspektive: Kontrastabnahme und Blautönung mit zunehmender Entfernung
- Kameraspezifika: Fokus (Schärfenzone), Brennweite, Lichtstärke, Empfindlichkeit
- Plausibilität, etwa soziale Interaktion

Hinzu kommen technische Fertigkeiten des Bildbearbeiters insbesondere bei der Behandlung der Konturen der verwendeten Elemente. Da diese in der Regel aus unterschiedlichen Fotografien stammen, müssen sie zunächst sauber ausgeschnitten werden, bevor sie in die Zielform übertragen werden können. Dabei dürfen weder Pixel des Hintergrunds übernommen noch solche des Objekts abgeschnitten werden; außerdem muss die (Un-) Schärfe der Kontur den Bedingungen des restlichen Bildes entsprechen.

In der Praxis ist der zeitaufwendigste Prozess dabei die Suche von zusammenpassendem Bildmaterial. Im Einzelfall kann dieses unter den geforderten Bedingungen selbst fotografiert werden – bei Montagen wie in Abbildung 14 dagegen ist das nicht möglich, so dass leichte Abweichungen oft unumgänglich sind.



Abbildung 3: Foto: Bernd Lammel, Montage vom Verfasser



Abbildung 4: Selbst, wenn die technischen Parameter stimmen – allein die Tatsache, dass keine der abgebildeten Personen auf den Riesengorilla reagiert, ist unplausibel und entlarvt das Bild als Montage (Foto und Montage vom Verfasser)

2.3 Beispiele der Verletzung der Bildlogik

Obwohl diese Komponenten jedem Bildbearbeiter vertraut sein sollten – unabhängig davon, ob man sie nun dem Begriff „Bildlogik“ subsumiert oder nicht –, ist es in der Praxis immer wieder verblüffend, wie oft gegen diese Regeln verstoßen wird, die in ihrer Gesamtheit erst eine konsistente Montage erlauben. Und dies trifft keineswegs nur auf Einsteiger und Hobbyanwender zu, sondern ebenso, wenn auch in geringerem Maße, auf professionelle Foto-Grafiker in Agenturen und Verlagen. Überall in den Medien, insbesondere in der Werbung, lassen sich mit geschultem Auge nicht selten heftige Brüche erkennen. Schauen wir uns einige Beispiele an.



Abbildung 5: Debitel-Werbung – An dieser Montage stimmt so gut wie gar nichts: Die Fluchtlinien der Gebäude treffen sich an den unterschiedlichsten Fluchtpunkten auf und über dem Horizont (besonders extrem bei dem Ablaufgitter im Vordergrund, dessen Fluchtpunkt so weit oben am Himmel liegt, dass die Schwimmerin dem Fotografen in die Arme fallen müsste), die Wasserfläche fällt von links nach rechts um etliche Meter ab, das Licht kommt aus unterschiedlichen Richtungen (erkennbar vor allem an den Bäumen rechts und links), die Kacheln im Becken haben eine Kantenlänge von rund fünf Metern (gemessen an der Größe der Personen am rechten Bildrand), die Bahnbegrenzungen hängen weit über der Wasseroberfläche, die dunkelblaue Kachelreihe zeigt eine unmotivierte Biegung ...



Abbildung 6: Foto: Zwei Beispiele aus der Wahlwerbung: Beim Kopf des österreichischen FPÖ-Politikers kommt das Licht hart von rechts, bei der Hand weich von links, zudem wirft der Kopf keinen Schlagschatten auf Hemdkragen und Anzug. Leider machten es die bayerischen Grünen nicht besser (rechts): Auch hier ist die Beleuchtungsrichtung von Stamm und Rotor des Windrades gegenläufig. Zudem stimmt die Perspektive nicht: Bei der ersten Drehung würden die Rotorblätter den Stamm schreddern, ihre Achse ist stark gekippt.



Abbildung 7: Die Anzeigenserie des Bundesbauministeriums für Gebäudedämmung mit der an sich schönen Idee der Pudelmütze exemplifiziert in ihren verschiedenen Motiven alle denkbaren Montagefehler. Hier stimmen nicht: Kontrastumfang – er ist in der Szene ein ganz anderer als bei Mütze und Schal. Schärfe und Helligkeit: Mütze und Schal befinden sich optisch nah beim Betrachter und passen nicht zur Entfernung des Hauses. Perspektive: Die Mütze ist offensichtlich über einen quadratischen Block gezogen, das Gebäude ist aber mehrfach tiefer als breit. Aber wenn weder den Machern noch den Art-Direktoren, Auftraggebern und den publizierenden Medien auffällt, dass man in „Die beste Art zu heizen“ das Verb klein schreibt – warum sollten ihnen dann solche Montagefehler ins Auge springen?



Abbildung 8: In dieser älteren Auto-Werbung ist ein typisches Problem beim Anlegen künstlicher Schlagschatten aus den übertragenen und verzerrten Objektkonturen zu erkennen: Sie sind falsch konstruiert, passen weder zur Lichtrichtung noch zur Perspektive, sind zu dunkel, transparente Objekte (wie der Schal der Frau) werfen opake Schatten – der einzige mit-fotografierte Gegenstand, der Busch hinten links, wirft dagegen gar keinen Schatten.



Abbildung 9: Foto: Ein Beispiel aus dem Quelle-Katalog: Weder die Größe noch die Höhe des einmontierten Schlagerstars stimmen, auch die Beleuchtung weicht stark ab. Wäre das eine echte Fotografie, wäre der bedauernswert Mann sowohl kleinwüchsig wie beinamutiert.



Abbildung 10: Wahlplakat der CDU: Hier geht es nicht um die mit einer großzügigen Bézierkurve freigestellte Frisur von Angela Merkel, sondern um deren Gesichtsretuschen. Mit der echten Politikerin hat dieses glattgebügelte Porträt nur noch wenig zu tun. Hier wurden die Maximen der Produktwerbung übernommen, um die parlamentarische Demokratie ad absurdum zu führen.

3 Bildfälschung

Weiter oben hatte ich angemerkt, dass die Angleichung der Porträts von Personen an ästhetische Ideale ethisch fragwürdig ist. Neu ist diese Erscheinung allerdings durchaus nicht; seit es abbildende Kunstwerke gibt, dürfen wir davon ausgehen, dass die Porträtisten ihren Auftraggebern lieber schmeichelten, als sie durch zu viel Naturalismus zu verschrecken. Das reicht von den muskulösen Körpern römischer Kaiserstatuen bis zu Hans Holbeins Bildnissen von Ehekatidatinnen für Heinrich VIII. Kann man mit einer solchen Idealisierung wie im Falle der Wahlplakate auch noch andere Zwecke verfolgen, die dem Auftraggeber nützen und die Rezeption auf das Niveau der Konsumgüterwerbung reduzieren, stellt sich die Frage, welches die Kriterien dafür sind, um von einem gefälschten Bild zu sprechen.

3.1 Klärung der Terminologie von „Bildfälschung“

Im Alltagssprachgebrauch verwendet man den Begriff „Fälschung“ meist für Gegenstandsbereiche wie etwa Banknoten, Gemälde oder Briefmarken. Ein falscher 50-Euro-Schein soll aussehen wie ein echter, ein falsches Van-Gogh-Gemälde wie ein originales und eine gefälschte Briefmarke wie das teure Sammlerstück. In jedem Fall ist also vorausgesetzt, dass der Fälschung ein bekanntes Original gegenübersteht und dass es mit diesem prinzipiell vergleichbar ist.

Ein gefälschtes Gemälde soll in der Regel einem anderen Urheber und/oder Entstehungszeitpunkt zugesprochen werden; das kann auf komplexe Weise durch Malerei geschehen, aber auch einfach dadurch, dass auf einem anderen Gemälde die Signatur eines berühmten Malers angebracht wird. Die Fälschungsabsichten beziehen sich also auf Aspekte, die das Gemälde als Objekt betreffen – nicht auf seine Abbildrelation zu einer gegebenen Szene. Niemand käme auf die Idee, das in Abbildung 1 gezeigte Gemälde Panninis als Fälschung zu bezeichnen, weil es diese spezielle Ansicht Roms nicht gibt und nie gegeben hat. Ebenso wenig würde man bei Cézannes „Knabe mit roter Weste“ von einer Fälschung sprechen, weil der Oberarm des abgebildeten Jungen viel zu lang ist. Und als Marcel Duchamps einer Mona-Lisa-Reproduktion einen Schnurrbart anmalte, hatte er das Bild nicht gefälscht, sondern ein neues geschaffen.

Ist diese Terminologie eine Besonderheit der bildenden Kunst? Offenbar entstehen die meisten Fälschungen, weil die Originale als Gegenstände einen hohen Wert repräsentieren. Seltener dagegen ist es Aufgabe der Fälschung, eine unzutreffende Information zu vermitteln. Falsche Angaben über tatsächliche Sachverhalte tauchen erfahrungsgemäß eher im Medium Sprache auf. Es bedürfte einer eigenen Abhandlung, die vielfältigen Unterschiede zwischen diskursiven sprachlichen Sätzen und ikonischen Konnotationen herauszuarbeiten. Nur so viel: „Bilde, die lügen“ (Titel einer Ausstellung zu politischen Bildfälschungen) kann es im eigentlichen Sinne nicht geben, da ein Bild nicht eindeutig in eine sprachliche Aussage übersetzt werden kann.

Aber auch ohne in die Tiefe zu gehen, zeigt der Sprachgebrauch, dass man von der Schlagzeile einer Boulevard-Zeitung zwar zu Recht behaupten kann: Dieser Satz ist eine Lüge – dass es aber unsinnig wäre zu sagen: Dieser Satz ist eine Fälschung. Diese Aussage wäre nur dann zutreffend, wenn der Satz als Zitat einer Aussage kenntlich gemacht worden wäre, die der Zitierte so nie geäußert hat – aber auch dann bezöge sich die Qualifizierung nicht auf den Bezeichnungscharakter, sondern auf einen Zeichenbenutzer. Bedeutsam ist zudem, dass jedem Menschen die Möglichkeiten vertraut sind, Sachverhalte durch sprachliche oder geschriebene Lügen zu verzerren, dass aber nur wenige über die praktischen Fertigkeiten verfügen, Bilder überzeugend zu manipulieren.

3.2 Charakteristika digitaler Bildfälschung

Offensichtlich ist dieser Zusammenhang bei digitalen Bildfälschungen ein anderer. Sie entstehen nicht wegen des Wertes des Bildträgers als Gegenstand, sondern setzen eine Intention voraus, die sich darauf richtet, dass Betrachter das Abgebildete fälschlich für die Abbildung einer realen Szene halten sollen. Anders als im Bereich der Kunst ist diese Absicht nicht interesselos, sondern Glied einer Zweck-Mittel-Relation: Das gefälschte Bild ist ein Werkzeug, mit dem etwas erreicht werden soll, das im Interesse seines Urhebers oder Auftraggebers liegt und diesem nützt oder dem Betrachter bzw. mit der Abbildung in Zusammenhang gebrachten Personen schadet.

Ein einfaches Beispiel: In einem Tourismus-Prospekt ist ein idyllisch gelegenes Hotel am Stand abgebildet. Dass direkt daneben eine riesige Baustelle ist, wurde per Bildbearbeitungssoftware eliminiert. Ein klarer Fall von Bildfälschung. (Dass alles letztlich gar nicht so klar ist, zeigt eine ähnliche Abbildung, bei der die Baustelle nicht digital gelöscht, sondern durch „legitime“ fotografische Mittel unsichtbar gemacht wurde: seitlicher Beschnitt des Bildes, ein Vordergrundobjekt, das den Makel verdeckt, Wahl eines geeigneten Kamerastandortes oder Objektivfokus. Ein solches Bild hätte genau dieselben Intentionen, würde den Kunden in vergleichbarer Weise täuschen und wäre doch unter allen Kriterien ein Originalbild.)

Bedeutsam für eine digitale Bildfälschung sind unter anderem:

- Ihre Präsentation auf eine Art und Weise, die explizit behauptet oder implizit nahelegt, dass die dargestellte Szene in der im Bild zu sehenden Weise tatsächlich existiert oder existiert hat.
- Eine Zweck-Mittel-Relation, wobei durch Annahme der Abbildtreue durch den Rezipienten Vorteile für den Bildproduzenten oder seinen Auftraggeber und/oder Nachteile für den Betrachter oder mit dem Bildinhalt in Zusammenhang stehende Personen entstehen.
- Mitunter hohe technische Perfektion der Umsetzung, im Idealfalle ein Fälschungsaufwand, der über die Konsistenzkriterien der Bildlogik hinausgeht und Komponenten in die Manipulation einbezieht, die über die Ebene des normalen Augenscheins hinausreichen (etwa Rauschverhalten der Kamera, Manipulation von EXIF- oder GPS-Daten usw.)



Abbildung 11: Alltägliche Bildfälschung in den Medien: Normale Frauen werden im Interesse der Auflagensteigerung für die Titelseiten zu Sexidolen aufgepeppt
(Foto: Calvin Hollywood, Montage vom Verfasser)



Abbildung 12: Harmloser Spaß – das Fälschungsinteresse war in diesem Fall und beim Bild auf der folgenden Seite selbstbezüglich; für Testzwecke sollte ich möglichst perfekte Fälschungen erstellen (Foto: Andrea Sommer, Montage vom Verfasser; folgende Seite: Foto und Montage vom Verfasser)



Abbildung 13: Der in Florida porträtierte Biker (oben) wurde mit Tattoos, einem Kinnbart und einem Anhänger an der Halskette ausgestattet, das M des Nummernschildes gespiegelt, und auch die Frau links kam hinzu. Einiges erkannten die Gutachter richtig, anderes übersahen sie – wieder anderes wurde unzutreffend als gefälscht zugeordnet.



Abbildung 14: Auch in diesem Falle bestand die Absicht nur darin, für Testzwecke eine möglichst perfekte Fälschung zu erstellen. Die sich dabei in der Praxis für den Fälscher ergebenden Schwierigkeiten hatten etwa damit zu tun, dass es eines erheblichen Rechercheaufwandes bedurfte, zwei Fotos zu finden, die hinsichtlich Perspektive und Ausleuchtung einigermaßen zusammenpaßten. Hier wurden auch die EXIF-Daten manipuliert – mit dem Ergebnis, dass einem Gutachter auffiel, dass die Kanzlerin an diesem Tag gar nicht in Deutschland gewesen war. So können auch außerbildliche Kriterien eine Fälschung entlarven. (Foto: Hermann Heibel, Montage vom Verfasser)



Abbildung 15, ein Beispiel aus der Praxis: Um den Fehlstart einer Rakete zu verbergen, veröffentlichte der Iran das Bild unten mit Duplikaten von Rauchwolke und startender Rakete. (Es stellt sich allerdings die Frage, wer dann wie in den Besitz des angeblichen Originalfotos oben gelangte.)



Abbildung 16: Wenn man schon mal dabei ist, kann man den Erfolg mit wenig Aufwand leicht verstärken. (Montage vom Verfasser)



Abbildung 17: Hier ist die Zielsetzung eindeutig: Von Republikanern beim US-Wahlkampf verbreitete Bildfälschung mit dem demokratischen Kandidaten Kerry, der neben Jane Fonda in das alte Foto einer Demonstration gegen den Vietnamkrieg einmontiert wurde. Journalisten entdeckten das Original.



Abbildung 18: Ein Beispiel aus Deutschland– die „Bild“-Zeitung hatte 2001 ein Standbild aus einem Fernsehbericht (oben links) beschnitten und abgedruckt (oben rechts). Das Bild selbst ist in seinem Bestand nicht gefälscht, aber die Redaktion fügte Beschriftungen hinzu, die aus einem Lederhandschuh einen Bolzenschneider machten und aus dem Absperrseil, das den Demonstrationszug von dem damaligen Umweltminister Trittin trennte, einen Schlagstock. Ich nahm das seinerzeit zum Anlass, das von der Redaktion gemeinte terroristische Potenzial des Grünen-Politikers in der intendierten Richtung zu verdeutlichen (unten). Zur Begründung ihrer Vorgehensweise berief sich die Redaktion von „Bild“ damals übrigens darauf, das sei irrtümlich beim Scannen geschehen – leider hat man später davon nichts mehr gehört, weil ein Scanner mit künstlicher Intelligenz, der Objekte eigenständig beschriftet, doch von großem Interesse gewesen wäre.



Abbildung 19: Die Relativität von Fälschung: Bild 1 (links oben) ist das Original: ein einsamer Biker am Strand von Florida. Nur die geparkten Autos am unteren Bildrand stören diese Anmutung. In Bild 2 (oben rechts) wurde das Foto so beschnitten, dass die Autos wegfallen, ein legitimer Eingriff. Bild 3 (links unten) dagegen ist eine Fälschung: Hier wurden die Autos mit digitalen Werkzeugen eliminiert. Bild 4 jedoch – im rechten Winkel zur Aufnahmerichtung des ersten Fotos aufgenommen –, zeigt, dass selbst das Original dem Betrachter einen völlig falschen Eindruck der abgebildeten Realität vermittelt. Der Biker ist keineswegs allein, vor und hinter ihm drängten sich Autos und Touristen, und es bedurfte rund einer Viertelstunde des Wartes für diesen Schnappschuss auf dem Balkon des Hotels, um den Sekundenbruchteil zu erwischen, in dem diese Aufnahme möglich war. Hinsichtlich der Täuschung des Rezipienten über den abgebildeten Sachverhalt ist also bereits das Originalfoto recht fragwürdig.
(Fotos und Bearbeitung vom Verfasser)

3.3 Fazit

Digitale Bildfälschungen sind kein leicht einzugrenzendes Phänomen. Sind sie technisch-konzeptionell zu schlecht gemacht, überzeugen sie trotz böser Absicht den Betrachter nicht. Dagegen können sie perfekt realisiert sein, ohne böse Absicht jedoch bei unverändertem Substrat einem ganz anderen Bereich angehören, etwa dem der Illustration. Auch der Kontext spielt daher eine wichtige Rolle. Und schließlich bergen selbst authentische Fotos das Potenzial, beim Rezipienten eine falsche Vorstellung des abgebildeten Sachverhalts hervorzurufen.

Die böse Absicht besteht darin, dem Betrachter das gegenwärtige oder vergangene Vorhandensein einer visuellen Realität vorzuspiegeln, die so nicht existiert. Er agiert nach dieser Kenntnisnahme auf der Basis unzutreffender Annahmen über die Wirklichkeit – sein Weltbild ist verzerrt. Diese Verzerrung kann beispielsweise bereits dort einsetzen, wo etwa die konzentrierte Konfrontation mit idealisierten Körpertypen zu unangemessenen Vorstellungen hinsichtlich der Erwartung an sich und andere führen. Dass das eine Erscheinung ist, die beobachtet werden kann, seit es bildliche Darstellungen gibt, ist nur eine geringe Entlastung; dass es schon immer so war, macht das Phänomen nicht unbedenklicher, hilft allerdings gegen überzogene Bewertungen.

Schließlich gibt es in der Realität nicht den idealen Rezipienten, von dem hier immer die Rede war. Dem durchschnittlichen Medienkonsumenten wird das Fehlen der meisten Faktoren, die hier für eine widerspruchsfreie Bildlogik aufgelistet wurden, gar nicht auffallen; selbst bei Vorträgen vor professionellen Fotografen erlebte ich, dass diese die meisten Konsistenzmängel in den oben gezeigten Werbeanzeigen gar nicht erkannten.

Ich habe mich bemüht, in diesem Beitrag die Voraussetzungen und das Umfeld dessen aufzuzeigen, was aus in der Kommunikation sinnvollerweise auch weiterhin als „Bildfälschungen“ zu bezeichnen ist. Dabei bin ich weder auf die konkreten praktischen Verfahren beim Fälschen eingegangen noch gar – was hinsichtlich meiner Kompetenz jenseits der Ebene des Augenscheins läge und damit meiner Erfahrungen mit Bildkonsistenz in den Bereichen Malerei, Zeichnung, Fotografie und digitale Bildbearbeitung – auf Verfahren, mit denen solche Manipulationen auf der Datenebene erkannt werden könnten.