

Das ‚Zu Viel‘ digitaler Bilder

Sebastian Althoff*

Linseisen, Elisa, 2020: *High Definition: Medienphilosophisches Image Processing*, Lüneburg.

Politische Theorie und Digitalität, diese Kombination liefert häufig Warnungen über die Bedrohungen, die von algorithmischen Prozessen, Unternehmen wie *Alphabet* und *Meta*, und Debatten und Hetze in sozialen Medien ausgeht. Bedroht sind demnach die Privatsphäre und der Zustand der demokratischen Öffentlichkeit, während sich *Instagram* wunderbar in das neoliberale Paradigma der Selbstoptimierung einfügt. Gefordert wird stattdessen Substanz und Distanz – Substitute für Wahrheit und Wirklichkeit –, beispielsweise Diskussionen, die sich Zeit lassen und tiefer gehen können, statt die gleiche Oberflächlichkeit zu demonstrieren, die auch für Selfies und dem wohl angerichteten Teller typisch sind. Auch wenn sich Politische Theorie nicht in diesen Warnungen erschöpft, sind es häufig diese, die das größte Echo erhalten. Es lohnt sich deswegen für die Politische Theorie einen Blick in die Medienphilosophie und Medienästhetik zu werfen, die eine andere Form von Kritik bereithält: eine Kritik, die nicht Oberfläche mit Substanz kontrastiert, sondern das kritische Potenzial der Oberfläche selbst entfaltet.

Elisa Linseisen's *High Definition: Medienphilosophisches Image Processing* ist ein Beispiel für eine solche Art von Kritik, die sich gegen jede Form von Kulturpessimismus wehrt, ohne bloß dem Neuen das Wort zu reden. Ihre Arbeit lässt sich in einem Kontext situieren, in dem das Digitale den Eindruck von Totalität vermittelt: Es ist allumfassend, durchsetzt jeden Aspekt unseres Lebens, es ist eine perfekt funktionierende Datenmaschinerie. Auch hochaufgelöste Digitalbilder beziehungsweise Bilder in *High Definition* (HD) scheinen in diese Maschinerie verwoben zu sein, unterstützen diesen Eindruck und sind auf diese Weise kompromittiert: Neue Smartphones werden mit immer besseren Kameras beworben, die noch schärfere Bilder schießen, die sich sofort hochladen und verbreiten lassen und so an der detailgetreuen Überwachung der Welt teilnehmen. Linseisen (2020: 44) fasst die Kritik wie folgt zusammen: „HD mache die Wirklichkeit zum hyperrealistischen Bild, das als ‚permanenter Abbildungsauftrag gouvernementaler Observation‘ vermeintlich universal beherrsch- und überwachbar, ‚per Dauerstream abgescannt‘ und bis auf die ‚Mikroräume heranzoombar‘ sei.“ *High Definition* ist damit einerseits als konsumierbares Versprechen für Kund*innen wie für Geheimdienste beschrieben, andererseits als Standard, mit dem die problemlose Teilhabe

* Sebastian Althoff, Universität Paderborn
Kontakt: sebastian.althoff@uni-paderborn.de

und Übertragbarkeit garantiert ist: Vom Smartphone oder der High-End-Kamera aufgenommen, fügen sich die Bilder genauso reibungslos in die Umgebung des HD-Fernsehers, den Monitor des Überwachungsapparats wie in *Photoshop* ein. Entsprechend rückt Hito Steyerl (2012: 33) HD-Bilder in der „class society of images“ in die Nähe von *Flagship-Stores* und damit in die Nähe von einer glatten Oberflächlichkeit, die keinen Platz für Lücken und Brüche lässt und die sich widerspruchsfrei in den (Überwachungs-) Kapitalismus einfügt.

Kritische Auseinandersetzungen werden dementsprechend oft in Erzeugnissen jenseits einer Konsumierbarkeit gesucht: Schlecht aufgelösten, wenig ausgeleuchteten, möglicherweise verwackelten Bildern haftet schnell eine gewisse Authentizität an, während hochauflösenden, post-produzierten Bildern ein Geschmack von *Hollywood* und damit von Glanz und Schein anhängt. Linseisen verteidigt dagegen das kritische Potenzial der Hochauflösung. Sie verortet dieses insbesondere im Bezug zur Wirklichkeit und beschreibt hochauflösende Bilder deshalb als prädestinierten Ort für deren Befragung. Aber nicht, weil sie die Welt „informationsdicht und restlos“ (Linseisen 2020: 14) erfassen würden, sondern weil sie zum Exzess tendieren: „HD ist ‚zu viel‘, *too much* Wirklichkeit wie Bild, Too Much World und Too Much Image“ (ebd.). Hochauflösende Bilder haben demnach das Potenzial, die notwendig mediale Vermittlung von Wirklichkeit und damit ihre stete Konstruiertheit auszustellen. Linseisen treibt dem HD-Begriff entsprechend den Bezug zum Standard aus, das heißt zur Norm und zur Normierung, indem sie der pixelgesättigten Bildlichkeit von *YouTube*-Videos und Desktop Dokumentationen bis zu Darstellungen von Galaxien und schwarzen Löchern nachgeht. Denn HD als Standard zu betrachten ist schon deswegen fraglich, weil HD-Bilder nicht unabhängig von ihrer Sichtbarmachung gedacht werden können. Das gleiche HD-Bild wandelt sich – die Pixel kommen mal mehr, mal weniger zur Erscheinung – je nachdem, ob man es auf den Quadratmetern der Kinoleinwand ausbreitet oder auf einem Smartphone betrachtet. Es braucht somit, so zeigt Linseisen über das gesamte Buch hinweg, ein Spiel mit den Dimensionen. Dieses Spiel deckt sich mit einer wesentlichen These ihrer Arbeit, dass es nämlich HD gerade ausmacht, skalierbar zu sein und somit über all diese Dimensionen hinweg gedacht werden muss, statt bloß in *einem* konstanten Aufnahme- und Rezeptionsrahmen.

Es zeigt sich dabei, dass das kritische Potenzial hochauflösender Bilder parallel und nicht im Kontrast zu ihrer Vermarktung läuft. Denn auch die Film- und Fotoindustrie wirbt mit immer neuen Kategorien und Superlativen und unterstreicht damit den Exzess, der HD eigen ist. Produktbeschreibungen strotzen von Begriffen wie *HD Ready*, *Full HD*, *Ultra HD*, *2K* oder *4K*, die in dem Werbeslogan ‚Schärfer als die Realität‘ kulminieren. Was aber bedeutet es, so lässt sich nun Linseisen paraphrasieren, wenn hochauflösende Bilder ‚schärfer‘ oder ‚hyperreal‘ sind und damit in gewisser Weise über die Realität hinausgehen? Linseisen findet die Antwort etwa in der fruchtbaren Verknüpfung einer Diskussion um die *Gaza-Burial*-Fotografie von Paul Hansen mit den Fotografien des *Hubble Space*-Teleskops. Mit dem Foto eines Trauerzuges hatte Hansen 2013 den *World Press Photo Award* gewonnen. In der anschließenden Diskussion um das Foto

findet sich eben jene Kritik wieder, so zeigt Linseisen auf, die hier unter dem Stichwort ‚Konsumierbarkeit‘ zusammengefasst wurde: Das Foto ist schon deshalb verdächtig, weil es *zu sehr* wie ein Filmposter oder ein Bild auf *Instagram* aussieht. Mit dem Verweis auf *Instagram* ist auch schnell der Bezug zu Filtern und damit zu einem veränderten Bild hergestellt. Tatsächlich wurde dem Fotografen vorgeworfen, das Bild nachträglich bearbeitet zu haben. Aber, so erklärt Linseisen mit einer detailreichen Beschreibung des technischen Verfahrens digitaler Fotografie, es wird von Hansen nur der Umstand ausgenutzt, dass man beim digitalen Bild nie von dem *einem* Bild sprechen kann. Denn die im RAW-Format abgespeicherten Bildinformationen müssen stets noch in einen sinnlich erfahrbaren Zustand gebracht werden (etwa Formate wie JPG oder PNG). Der Effekt in Hansens Bild rührt daher, dass er diese Übersetzungsarbeit mehrmals wiederholt hat und somit mehrere JPG-Versionen aus demselben RAW-Format erhalten hat, die er dann übereinanderlegen konnte. Digitale Bilder sind somit in gewisser Weise immer schon post-produziert, immer schon mehrere Bilder, immer schon ‚zu viel‘ Bild. Es gibt demnach nicht mehr den genialisch angehauchten *einen* Moment, in dem die*der Fotograf*in die „Chance auf ein Bild“ (Hagen 2004) hat. Vielmehr gibt es nur noch eine „Chance auf Wirklichkeit“ (Linseisen 2020: 130).

Damit lässt sich die *Gaza-Burial*-Fotografie in Bezug zur *M51-Galaxie*-Fotografien des *Hubble Space*-Teleskops setzen. Denn auch hier gilt, dass Bildinformationen in ein sinnliches Bild übersetzt werden müssen und dabei ein Übermaß an Informationen begrenzten Darstellungsmöglichkeiten gegenüberstehen: „Wieder einmal [...] handelt es sich um eine Pixel-Collage und viele digitalbildliche Existenzweisen, welche Vorwürfe der Bildmanipulation provozieren, sobald sie als ‚ein‘ aufdringliches Endprodukt, als Too Much Image dieser Bildbearbeitungskette erscheinen“ (Linseisen 2020: 135). Und wieder einmal, so lässt sich weiter anführen, ist dieser Vorwurf mit der ästhetischen und das heißt hier konsumierbaren, vermarktbar Dimension der Bilder verknüpft: Statt bei den harten, wissenschaftlichen Daten zu bleiben, so der Einwand, werden diese in ansprechende Bilder übertragen, mit all den notwendigen Verlusten, die auch Linseisen damit einhergehen sieht. Aber, so Linseisen weiter, deswegen sollten wir diese Bilder nicht als vermeintlich abgespeckte und aufgehübschte Version verwerfen, sondern ihnen ein kritisches Potenzial zugestehen. Wenn Linseisen also davon spricht, dass „[d]as gemessene Auflösungsvermögen des astronomischen Körpers [...] die Kapazitäten des Darstellungskontexts“ überbordnet und dies einen „den Wirklichkeitsstatus der Abbildung hinterfragenden Backlash“ (Linseisen 2020: 138) erzeugt, so ist dies nicht als Kritik an diesen Fotografien zu verstehen. Vielmehr korreliert „eine Komplexität und Informationsdichte der Wirklichkeit [...] mit der Komplexität und Informationsdichte der Digitalbilder“ (Linseisen 2020: 145). Der schwierige epistemologisch-ontologische Stand hochaufgelöster Bilder verweist somit bloß auf den ebenso schwierigen Stand der Wirklichkeit. Damit erlaubt eine Befragung der Bildproduktion von HD-Bildern letztendlich das Verhältnis zur Wirklichkeit selbst zu befragen.

Indem Linseisen anhand HD eine Kritik entwickelt, die sich auf das ‚Zu Viel‘ bezieht und damit parallel zu ihrer Vermarktung läuft, liefert sie – ohne dies explizit zu machen –

auch immer wieder Ansätze für eine neue Kritik des Digitalen insgesamt. Äquivalente zeigen sich etwa bei digitalen, hochaufgelösten Filmaufnahmen. Eine solche Filmaufnahme erlaubt „einen gewissen Grad an Unbedachtheit beim Dreh“ (Linseisen 2020: 78), weil man Einstellungen immer noch im Nachhinein bearbeiten kann. *High Definition* führt somit das Credo ein, beim Dreh möglichst viele Daten zu produzieren, um umso mehr Möglichkeiten für die Post-Produktion bereit zu stellen. Ähnliches lässt sich aber auch über die *National Security Agency* (NSA) oder *Alphabet* und *Meta* sagen: Zunächst möglichst viele Daten sammeln, deren Wert erst im Nachhinein extrahiert wird. Die Daten (ob Bildinformationen oder Nutzer*innenverhalten) stellen somit erst einmal nur eine Ressource dar und noch keine verarbeitete Ware. David Rodowick kritisiert Digitalbilder entsprechend „als reine Datenakkumulationen, die es zu kontrollieren gelte“ (Linseisen 2020: 236). Wie schon bei der *Gaza-Burial*-Fotografie oder den Fotografien des *Hubble Space*-Teleskops sieht Linseisen diese Datenakkumulationen aber nicht als Ausdruck von Kontrolle, sondern – mit Blick „weg von den Bildzwischenräumen hin zur tiefen Bildfläche“ (Linseisen 2020: 256) – als eine „unüberblickbare Fülle“ (Linseisen 2020: 260). Sie macht damit deutlich, dass Massen an Daten – ob in Bildern oder auf den Servern der NSA – nicht automatisch zu mehr Kontrolle führen müssen. Man kann von einer Masse auch überwältigt werden, wenn sie nicht mehr geordnet ist und den Blick auf das Wesentliche freigibt, sondern diesen verstellt. Denn wenn man den Überblick über die Masse verliert, wandeln sich die Unmengen von Ressourcen in ein Labyrinth aus Daten. Wie Linseisen gezeigt hat, ist dafür keine Vorstellung von Akzeleration nötig, die den Exzess erst noch herstellen würde, denn das ‚Zu Viel‘ – *too much world* und *too much image* – ist bereits da und eröffnet bereits jetzt kritische Perspektiven. Ähnlich argumentiert auch der ehemalige NSA-Mitarbeiter William Binney: Die NSA sei mit Daten überwältigt und deshalb nicht mehr effektiv (vgl. Whittaker 2015). Und ähnliches findet sich auch in Begriffen wieder, die das Übermaß an Daten mit körperlicher Erschöpfung (einen Begriff, auf den auch Linseisen ausgiebig eingeht) in Beziehung setzen: *Data fatigue*, *data exhaustion* oder *data bloated* als Beschreibung von zu vielen Daten, die das Nutzbringende überdecken, oder des Endes eines Hypes, in allem auf ‚datengetriebene‘ Lösungen zu setzen.

High Definition schließt in eben diese Richtung ab, wenn Linseisen zuletzt auch das *Zoomen* nicht als Verfahren des Überblicks beschreibt, welches die Welt als kontrollierbare Entität vom Kleinen bis ins Große erfahrbar macht, sondern als „Mitten / im / Zooming / Werden“ (Linseisen 2020: 303). Dargestellt als ein Prozess, der nicht als ein Blick von außen auf das Objekt verstanden wird, sondern als ein Prozess im Inneren, findet sich auch hier eine Vorstellung von unüberblickbarer Tiefe, „ein Austarieren der Möglichkeit in einer Fülle von Uneindeutigkeiten, ausgehend von unsicheren Standpunkten“ (Linseisen 2020: 327). Statt Stabilität und Kontrolle offeriert der Zoom somit „Überforderung“ (ebd.). Gerade mit Blick auf eine Kritik des Digitalen, wie sie auch in der Politischen Theorie oft vorkommt, bei der der Kontrolle *durch* Daten eine Kontrolle *der* ‚eigenen‘ Daten entgegengesetzt wird, liefert Linseisen damit ein Vokabular, das das kritische Potenzial stattdessen in dem kontrollverneinenden ‚Zu Viel‘ von Masse und

Überschuss verortet. *High Definition* ist damit ein wichtiger und informierter Beitrag zu einer anderen Form von Kritik, die sich in die Tiefe der Oberfläche begibt, statt sich an der vermeintlichen Oberflächlichkeit zu stören. Es braucht mehr davon, besonders in der Politischen Theorie, um nicht in intuitive Kontraste zu verfallen, sondern das Digitale als ästhetischen und philosophischen Gegenstand ernst zu nehmen.

Literatur

- Hagen, Wolfgang, 2004: Es gibt kein digitales Bild: Eine medienepistemologische Anmerkung; http://www.whagen.de/PDFS/11017_HagenEsgibtkeindigital_2004.pdf, 19.07.2022.
- Linseisen, Elisa, 2020: High Definiton: Medienphilosophisches Image Processing, Lüneburg.
- Steyerl, Hito, 2012: In Defense of the Poor Image. In: Ders. (Hg.), *The Wretched of the Screen*, Berlin, 31–45.
- Whittaker, Zack, 2015: NSA is so overwhelmed with data, it’s no longer effective, says whistleblower. In: ZDNet vom 30.04.2015; <https://www.zdnet.com/article/nsa-whistleblower-overwhelmed-with-data-ineffective/>, 19.07.2022.