

Reihenrezension: Digitale Bildkulturen

Thomas Hermann: Überwachungsbilder: Kontrolle und Zufall in der Cam Era

Berlin: Wagenbach 2022 (Digitale Bildkulturen), 75 S.,
ISBN 9783803137234, EUR 10,-

Roland Meyer: Gesichtserkennung: Vernetzte Bilder, körperlose Masken

Berlin: Wagenbach 2021 (Digitale Bildkulturen), 76 S.,
ISBN 9783803137050, EUR 10,-

Katja Müller-Helle: Bildzensur: Infrastrukturen der Löschung

Berlin: Wagenbach 2022 (Digitale Bildkulturen), 74 S.,
ISBN 9783803137142, EUR 10,-

Jörg Scheller: Body-Bilder: Körperkultur, Digitalisierung und Soziale Netzwerke

Berlin: Wagenbach 2021 (Digitale Bildkulturen), 75 S.,
ISBN 9783803137043, EUR 10,-

Derzeit verändert sich unser Verständnis von Bildern und Bildlichkeit radikal. Das Einzelbild versinkt angesichts der schieren Menge an Bildern, die ständig aufgenommen, geteilt und gespeichert werden, mittlerweile in der

Bedeutungslosigkeit; stattdessen rückt das Bildermachen, Sehen und Verteilen in den Blick. Digitale Bilder sind streng genommen binär kodierte Daten, die auf Bildschirmen als Bilder erscheinen. Ihr Datencharakter bleibt dem mensch-

lichen Auge meist verborgen, während er für das maschinelle Erkennen und Auswerten (vulgo: ‚Sehen‘) allerdings entscheidend ist. Wer digitale Bilder untersucht, hat es sowohl mit menschlichen als auch nicht-menschlichen Praktiken des Bildermachens, Sehens und Verteilens zu tun, die in komplexe technische Infrastrukturen eingebettet sind, und muss völlig neu darüber nachdenken, was das Bildliche ist und wie sich seine gegenwärtigen Verwandlungen beschreiben lassen.

Dieser Herausforderung stellen sich die Autor_innen der großartigen Reihe „Digitale Bildkulturen“, die Wolfgang Ullrich und Annkathrin Kohout im Wagenbach Verlag seit 2019 herausgeben. In den vier hier vorliegenden Bändchen interessiert sich Medienpädagoge Thomas Hermann für die automatisierte Beobachtung der Welt durch Web- und Smartcams (*Überwachungsbilder*), der Kunsthistoriker Roland Meyer behandelt das Thema maschineller Lesbarkeit unseres Antlitzes (*Gesichtserkennung*), die Bildwissenschaftlerin Katja Müller-Helle diskutiert die fortschreitende Automatisierung von Praktiken des Löschens (*Bildzensur*) und der Kunsthistoriker Jörg Scheller die Gestaltung und öffentliche Ausstellung unserer Körper (*Body-Bilder*). Dies sind alles gegenwärtig äußerst drängende Fragen, vom Wagenbach Verlag in ein intellektuelles Pixibuch-Format gegossen, das seinesgleichen sucht. Mein Serviervorschlag für Buchhandlungen: Einfach einen Korb aufstellen, aus dem man sich an der Kasse bei jedem Besuch ein neues, buntes Bändchen herausklauben und

sich auf einen Nachmittag voller geistreicher Lektüre freuen darf.

Die allerersten beiden Bände der Reihe (*Netzfeminismus* von Annkathrin Kohout und *Selfies* von Wolfgang Ullrich) sind von Evelyn Runge bereits besprochen worden (In: *MEDIENwissenschaft* 36 [3], 2019, S.335-338). Das Prinzip hat sich bewährt: Auch diese vier Bändchen (von derzeit insgesamt 18) picken sich jeweils einen Aspekt der ‚digitalen Bildkulturen‘ heraus und fächern diesen auf knapp 80 Seiten so material- wie kenntnisreich auf. Die Autor_innen haben in der Regel bereits einschlägige Beiträge zum Thema vorgelegt, konzentrieren sich für die Wagenbach-Reihe nun aufs Wesentliche, argumentieren an zahlreichen Beispielen entlang und regen in vielerlei Hinsicht zum Weiterlesen, Nachdenken und Diskutieren an. Trotz ihrer absoluten Aktualität sind sie nicht vollkommen geschichtsvergessen, sondern zeigen die Gewordenheit der gegenwärtigen Bilder-Praktiken mit Rückblicken immerhin bis ins 19. Jahrhundert hinein auf.

Der Körper – „dieses blutende, eiternde, alternde Ding“ (S.30) – steht in Schellers *Body-Bilder* im Zentrum. Der Kunsthistoriker hat am Graduiertenkolleg „Bild – Medium – Körper“ an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe über Arnold Schwarzenegger promoviert und nebenbei eine Monografie über die Ästhetik des Bodybuildings vorgelegt (*No Sports! Stuttgart*: Franz Steiner, 2010; *Arnold Schwarzenegger oder Die Kunst, ein Leben zu stemmen*. Stuttgart: Franz Steiner, 2012). Bodybuilding ist für

Scheller, der auch selbst ‚pumpt‘, weniger ein sportlicher oder gesundheitsbewusster, als vielmehr ein ästhetischer Selbstentwurf, bei dem der eigene Körper zur Skulptur – und damit zum Bild – geformt wird. Diese enge Verknüpfung, die im titelgebenden Sprachspiel *Body-Bilder* bereits formuliert ist, verfolgt Scheller bis ins 19. Jahrhundert zurück: „Schon in den ersten Gyms des 19. Jahrhunderts zierten Bilder oder Büsten von Athleten sowie anatomische Darstellungen die Wände, etwa in Eugen Sandows Sandow Institute in London oder im 1853 gegründeten Sozialistischen Turnverein in Milwaukee, Wisconsin“ (S.11). Bilder waren und sind, so Scheller, „Sparringspartner“ (ebd.) – egal ob an der Wand, im Spiegel, auf Fernseh- oder nun auf Smartphonebildschirmen.

Die permanent praktizierte und technologisch gestützte Selbsttechnologie habe sich während der Coronapandemie noch einmal intensiviert – allerdings werde der Mainstream-Körper nun weniger als „Formfleisch“ denn als „Funktionsfleisch“ (S.44) begriffen. So bezeichnet Scheller einen Paradigmenwechsel vom gerätebasierten Bodybuilding, bei dem Muskelpartien isoliert voneinander trainiert werden, zum freien Körpergewichtstraining, das auf Kraft, Beweglichkeit und Koordination setze und damit den social-media-gerechten Fitnesskörper hervorbringe (vgl. S.42ff.). Exemplarisch vergleicht Scheller die bildnerischen Strategien von Pamela Reif und Squatilia auf Instagram. Die eine gehört zu den populärsten Fitness-Influencer_innen Deutschlands

und repräsentiert das heteronormative Weiblichkeitsideal im „Kardashiozän“ (S.61), während Scheller die andere stärker in der ästhetischen und immer auch widerständigen Körperformungstradition von Kraftathletin Katharina Brumbach bis Arnold Schwarzenegger verortet, die mittlerweile nur noch ein Nischenpublikum fände.

Um einen Teil unseres Körpers, der sich gerade nicht beliebig formen, sondern Ausdruck unserer Identität sein soll, geht es Roland Meyer: das Gesicht. Sein Bändchen zur *Gesichtserkennung* beruht ebenfalls auf einer Dissertation an der HfG in Karlsruhe (*Operative Porträts: Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: Konstanz UP, 2019). Es befasst sich mit digital erfassten Gesichtern als „Interface[s] zwischen der physischen Welt, die wir mit unseren Körpern bewohnen, und den Plattformen, die unsere digitalen Identitäten verwalten“ (S.10). Unter Gesichtserkennung werde heute zumeist keine biometrische Vermessung mehr verstanden, sondern ein „automatisierter Bildvergleich, der Ähnlichkeiten statistisch auswertet“ (S.9). Dies bedeutet, dass es keineswegs um die eindeutige Identifizierung einer einzigartigen Kombination von Merkmalen geht, sondern um eine statistische Annäherung, die richtig, aber auch falsch liegen kann.

Ungeheure Mengen an Trainingsdaten, gigantische Rechnerkapazitäten und KI-gestützte Modelle führen mittlerweile zu erstaunlich guten Ergebnissen. Die Technologie ist jedoch keinesfalls risikolos. Meyer zeigt an

einer großen Zahl an Beispielen auf, welche rassistischen und sexistischen Diskriminierungen sich in Gesichtserkennungssoftware einschreiben können und wie „längst überwunden geglaubte physiognomische Traditionen eine Renaissance“ (S.34f.) erleben – so etwa die irrige Annahme, man könne sexuelle oder kriminelle Neigungen am Gesicht eines Menschen ablesen. Die Coronapandemie hat auch für Meyer – nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 – eine wichtige Katalysatorfunktion, sowohl was den Einsatz der Software betrifft als auch bezüglich unseres Wissens um die zunehmende Überwachung und das Bedürfnis, das Gesicht aus diesem Grund zu bedecken. Die Maske, so Meyer, habe zwei Seiten: „Ihre Innenseite verhüllt das Gesicht, und ihre Außenseite setzt an dessen Stelle ein Bild, das sich an die Blicke der Außenwelt wendet“ (S.58). In diesem Sinne sind digitale Bilder unseres Gesichts körperlose Masken, die auch ganz losgelöst von unseren Gesichtern zirkulieren können. Meyer führt die vielfältigen Möglichkeiten, den Nutzen, besonders aber auch die Risiken von automatisierter, KI-gestützter Gesichtserkennung theoriegesättigt und kenntnisreich vor Augen, bevor er im Schlusskapitel eindringlich vor dieser „hochriskanten Technologie“ (S.68) warnt und von den Softwareentwickler_innen mehr Transparenz fordert (vgl. S.68f.).

Als hochproblematisch lässt sich auch das Bildgenre verstehen, in das sich Thomas Hermann offensichtlich extra für die Wagenbach-Reihe eingearbeitet hat: die *Überwachungs-*

bilder. Darunter versteht der Anglist und Medienpädagoge alle Bilder, „die von öffentlich zugänglichen Webcams, geschlossenen Überwachungssystemen [...], Satellitenkameras, Fotofallen, an Windschutzscheiben montierten *Dashcams* oder anderen sogenannten *Smartcams* generiert werden“ (S.7). Sie würden für eine bestimmte Zeit gespeichert, gelöscht und überschrieben und „kaum einmal von einem menschlichen Auge gesehen“ (ebd.). Den *Acheiropoieten*, also scheinbar ohne menschliches Zutun entstandenen Bildern, werde eine besondere Authentizität und Beweiskraft zugeschrieben, auch wenn ihr Beitrag zur Aufklärung von Delikten durchaus umstritten sei. Dies ist zu Genüge bekannt, weswegen sich Hermann stärker auf die Freude an der Beobachtung, die Gegenüberwachung von unten (*Sousveillance*) und den künstlerischen Umgang mit dem Genre konzentriert.

Mit Zygmunt Bauman (und David Lyon: *Daten, Drohnen, Disziplin: Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Berlin: Suhrkamp, 2013) konstatiert er einen Haltungswandel von der Angst hin zur Lust, gesehen zu werden. Der „Wunsch, wahrgenommen zu werden, und damit verbundene Aufgaben wie Identitätsarbeit, Selbstoptimierung, Selbstdarstellung, Selbstoffenbarung, Selbstfürsorge oder Überwachungskritik“ hätten sich durch die sozialen Netzwerke intensiviert und zu einem „komplexen Wechselspiel von *sich zeigen, sich finden* oder *gefunden/gesehen werden*“ (S.40) geführt. Hier erinnert Hermann an die Faszinationskraft von Webcams aus der Frühphase des Inter-

nets, die noch gar nicht live streamten, sondern alle drei Minuten ein neues Still generierten: so etwa die Coffee Pot Cam an der Universität Cambridge (vgl. S.26f.), aber auch Tierbeobachtungs- oder Wetterkameras. Hier schreibt sich eindeutig die televisuelle Logik von Liveness und Monitoring (vgl. Cavell, Stanley: „The Fact of Television.“ In: *Daedalus* 111 [4], 1982, S.75-96) ins Internet ein – das lässt Hermann jedoch unerwähnt. Künstler_innen fühlten sich von den automatisch generierten Überwachungsbildern in ihrem Selbstverständnis als Bildproduzent_innen besonders herausgefordert (vgl. S.45). Hermann erkennt fünf verschiedene künstlerische Herangehensweisen an Überwachungsbilder und illustriert diese mit zahlreichen, höchst anregenden Beispielen: Erstens würden sie als Ready-mades eingesetzt, zweitens bearbeitet (etwa in der ‚Glitch Art‘), drittens dienten bereits existierende Webcams als Dispositive für die künstlerische Inszenierung, viertens werde mit formalen oder ästhetischen Aspekten des Themas gespielt und fünftens böten museale Installationen die Möglichkeit, Überwachung selbst zu erfahren (vgl. S.45-56). Nach einem kurzen Kapitel zur wissenschaftlichen Nutzung von Überwachungsbildern schließt Hermann mit Verweis auf Meyers *Gesichtserkennung* durchaus nachdenklich und fordert die Herausbildung eines kritischen Überwachungsbewusstseins (vgl. S.64).

Ein häufig benanntes Problem ist die Verschiebung des Machtmonopols vom Staat hin zu Unternehmen, die weit weniger transparent agie-

ren und schwerer zu regulieren sind. Wenn diese täglich unzählige Bilder und Nutzer_innen-Accounts löschen – sollte das nicht ebenso wie beim Staat als Zensur bezeichnet werden? Das ist eine der zentralen Fragen im Bändchen *Bildzensur* der Bildwissenschaftlerin Katja Müller-Helle, die das Thema bereits in Aufsätzen und einem Themenheft beleuchtet hat (*Bildzensur: Löschung technischer Bilder*. Berlin: de Gruyter, 2020 = *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd.16). Das Dilemma: Der klassische Zensurbegriff ist zu eng für Praktiken der Moderation oder des ‚Editing‘, wie sie für Plattformen wie YouTube, Facebook oder TikTok typisch und etwa aus Jugendschutzgründen durchaus auch notwendig sind. Eine Ausweitung des Zensurbegriffs sei jedoch mit eigenen Risiken verbunden, dürfe dieser doch weder verwässert noch zum reinen Kampfbegriff werden.

Müller-Helle spricht daher mit Bezug auf Friedrich Balke („Zensieren.“ In: Christians, Heiko/Bickenbach, Matthias/Wegmann, Nikolaus [Hg.]: *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd.3. Köln: Böhlau, 2022, S.695-724) von einem „Formwandel der Zensur“ (S.17). Die großen Digitalkonzerne übernahmen, so Müller-Helle, „Rituale von Zensur, die in jahrhundertalten Praktiken durch Kirche, Staat und Zensurbehörden eingeübt wurden“, verdeckten diese Ähnlichkeiten zur Zensur jedoch durch eine „Rhetorik der Neutralität“ (ebd.). Daraus ergebe sich ein Problem der Sichtbarkeit: Während Kirche und Staat sowohl ihre Machtstel-

lung als auch die Kriterien der Zensur offen deutlich gemacht hätten, blieben die Löschroutinen der Digitalkonzerne vergleichsweise intransparent (vgl. Kap. „Gatekeeper der Neutralität“). Wer bei TikTok zensuriert wird, weil er_sie beispielsweise den Begriff ‚schwul‘ benutzt, bekommt unter Umständen gar nicht mit, dass die eigenen Posts niemandem angezeigt werden (vgl. S.42). Insgesamt ergebe sich daraus eine „neue Ästhetik der Zensur“, die sich durch „Zwischensichtbarkeiten“ (S.55) auszeichne. Dazu gehören nach Müller-Helle nicht nur Schwärzungen und Balken, sondern auch Verpixelungen, Unschärfen und Rasterungen sowie die Kennzeichnung von blockierten Accounts. Manche Zensursymboliken erhielten sogar memetischen Status, etwa der zugeklebte Mund, die abgeklebte weibliche Brustwarze oder der zensurbedingte Austausch von Bildelementen. Am Jahrestag des Tiananmen-Massakers in China konnte eine ikonisch gewordene Protestfotografie beispielsweise zirkulieren, nachdem die vier Panzer, denen ein einzelner Mann entgegentritt, durch riesige gelbe Gummienten ersetzt worden waren.

Die schiere Quantität der zu prüfenden Bilddaten kann von menschlichen Content-Moderator_innen allein nicht mehr bewältigt werden, daher macht Müller-Helle den Begriff der Infrastrukturen stark, die sowohl die Automatisierung des Löschs als auch die Operationalisierung des Sehens bedingten. Letztere spielen auch in Meyers *Gesichtserkennung* und Hermanns *Überwachungsbildern* eine zentrale Rolle; zudem geht es in

allen besprochenen Bändchen um die Ablösung oder zumindest Herausforderung staatlicher Akteure durch die Großkonzerne der Digitalisierung und ihre Tendenz, die technische Basis der eigenen Praktiken so intransparent wie möglich zu halten. Besonderer Wert wird in den vier Bändchen daher auf Interventionen von Aktivist_innen und Künstler_innen gelegt, welche das Zusammenwirken von Praktiken und Infrastrukturen kreativ und kritisch reflektieren.

Auch wenn die zentralen Begriffe der Reihe (Bild, Digitalisierung, Kultur) nicht in jedem der Essays konzeptuell scharf gefasst werden, schält sich in der Gesamtbetrachtung ein medienkulturwissenschaftlicher Ansatz als gemeinsamer Nenner heraus. Es scheint fast so, als müsse die aus der Kunstgeschichte hervorgegangene Bildwissenschaft nun zur Medienwissenschaft werden, um der ‚Fahrzeughaftigkeit‘ der digitalen Bilder und der gespenstischen (Un-)Sichtbarkeit ihrer Umlaufbahnen Herr zu werden. Dass die intensive Betrachtung des Einzelbilds ausgedient hat, macht sich in den Bändchen auch performativ über die Kleinformatigkeit und schlechte Druckqualität der Abbildungen bemerkbar. Dies ist ein bedauerlicher, aber konsequenter Kollateralschaden, der allerdings niemanden davon abhalten sollte, diese überaus anregenden Bücher zu lesen – ein Mobiltelefon, auf dem die Bilder in besserer Qualität aufgerufen werden können, ist ja meist ohnehin zur Hand.

Anne Ulrich (Tübingen)