

Jens Schröter

Essay zum Diskurs des "High-Definition"-Bildes

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/715>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schröter, Jens: Essay zum Diskurs des "High-Definition"-Bildes. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 11 (2011), Nr. 1, S. 21–36. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/715>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-6188>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

ESSAY ZUM DISKURS DES ›HIGH DEFINITION‹-BILDES.

VON JENS SCHRÖTER

0. EINLEITUNG

Hier soll keine Geschichte von HDTV, seiner Ausdifferenzierung in diverse Formate und der verschiedenen Anläufe zu seiner Durchsetzung vorgelegt werden, dazu gibt es Literatur genug.¹ Ebenso sollen nicht die Technik und Umstellung des Kinos auf HD-Verfahren, sowie deren neue ästhetische Potentiale thematisiert werden.² Vielmehr soll der medientheoretische und medienästhetische Status der Unterscheidung Low Definition/High Definition (= LD/HD) skizziert werden. In 1) wird eine in der Literatur zu HDTV oder zu High Definition Cinema bislang nirgends diskutierte Passage aus McLuhans *Understanding Media* betrachtet, die zeigt, dass das Problem der *Auflösung* (engl. *definition*) bei dem kanadischen Autor, der – ob dies gefällt oder nicht – als wichtige Gründungsfigur der Medientheorie gilt, ganz im Zentrum der Theoriebildung stand. Während wir heute Medien eher z.B. um die Analog/Digital-Unterscheidung (= A/D) gruppieren oder gemäß der Sinne, die sie ansprechen, sortieren, teilte McLuhan die Medien gemäß ihrer Auflösung in *heiße* und *kalte* Medien ein. In 2) soll die Herkunft der Differenz LD/HD diskutiert und gezeigt werden, dass sie, anders als viele heutige Publikationen suggerieren³, *nicht* mit der A/D-Unterscheidung identisch ist. Vielmehr soll in 3) versucht werden, sie auf die Unterscheidung Low Culture/High Culture (= LC/HC) und das darin implizierte Ideal eines aufmerksam wahrnehmenden Subjekts zu beziehen. In 4) soll LD/HD mit der Unterscheidung Low Tech/High Tech (= LT/HT) und deren Diskussion bei John Fiske in Verbindung gebracht werden. Mit einem Plädoyer sowohl für eine widerspenstige Lektüre des Details durch die Betrachter als auch für ein Counter-High-Definition-Cinema auf Seiten der Produzenten endet der Essay.

1. MCLUHAN UND DIE AUFLÖSUNG

In McLuhans vieldiskutiertem und als Klassiker der Medientheorie geltenden Buch *Understanding Media*, zu deutsch *Die magischen Kanäle*, findet sich eine eigentümliche Passage:

-
- 1 Vgl. u.a. Bischoff: Die politische Ökonomie von HDTV; Niblock: The Future for HDTV in Europe; Schanze: High Definition; Woldt: HDTV.
 - 2 Vgl. Hahn: Mit High Definition ins digitale Kino; Hahne: Das digitale Kino; Kirchner u.a.: Abschied vom Zelluloid?; Slansky: Digitaler Film – digitales Kino. Zur Ästhetik des HD-Cinema siehe auch die Beiträge von Ivo Ritzer und Marcus Stiglegger in diesem Heft.
 - 3 Vgl. Hahn: Mit High Definition ins digitale Kino; Hahne: Das digitale Kino.

Das Filmbild bietet einige [...] Millionen Daten pro Sekunde, und der Beschauer muß die Einzelheiten nicht so drastisch einschränken, um sich einen Eindruck zu machen. Er ist im Gegenteil eher geneigt, das ganze Bild in einem Paket entgegenzunehmen. Der Beschauer des Fernsehmosaiks hingegen gestaltet mit der technischen Bildkontrolle unbewusst die Punkte zu einem abstrakten Kunstwerk nach dem Muster von Seurat oder Rouault um. Wenn jemand fragen sollte, ob sich das ändern würde, wenn die Technik die Charakteristik des Fernsehbildes auf die Stufe des Filmbildes bringen würde, könnte man nur mit der Gegenfrage kommen: »Können wir eine Karikatur durch Licht- und Schatteneffekte oder perspektivische Darstellung ändern?« Die Antwort lautet »ja«, nur wäre das keine Karikatur mehr. »Verbessertes« Fernsehen wäre kein Fernsehen mehr. Das Fernsehbild ist jetzt ein mosaikartiges Maschennetz von hellen und dunklen Punkten, was ein Filmbild nie ist, auch wenn die Qualität des Filmbildes sehr schlecht sein sollte.⁴

Offenbar definiert McLuhan Fernsehen durch seine mosaikartige Struktur aus Bildpunkten und nicht z.B. durch seine gegenüber dem Kino veränderte Rezeptionssituation (Wohnzimmer vs. Kinosaal). Würde diese »Charakteristik des Fernsehbildes auf die Stufe des Filmbildes« gebracht, was sich nur als Steigerung der Auflösung verstehen lässt, dann wäre das Fernsehen kein Fernsehen mehr, sondern Kino. Hier scheint ein Widerspruch vorzuliegen: Wenn ein Fernsehbild eine Art Mosaik ist, dann ist es das auch bei stark gesteigerter Auflösung, selbst wenn dies nicht mehr wahrnehmbar sein sollte. Dann bliebe Fernsehen aber auch bei gesteigerter Auflösung Fernsehen. Wenn umgekehrt aber die Steigerung der Auflösung dazu führen soll, dass Fernsehen kein Fernsehen mehr ist, dann geht es offenbar nicht um die mosaikartige Struktur, sondern um deren Wahrnehmung, die Anmutung, den »Look« des Bildes. Wenn die Auflösung sehr hoch wird, gilt nicht mehr McLuhans These: »Das Fernsehbild verlangt in jedem Augenblick, daß wir die Lücken im Maschennetz durch angestrengte Beteiligung der Sinne »schließen« [...].«⁵ Entweder geht es darum, wie das Bild *aufgebaut* ist oder wie es *erscheint*. Der zweite Aspekt entspricht aber allein McLuhans Theoriedesign, das sich bekanntlich u.a. um die Differenz zwischen heißen und kalten Medien zentriert. Nicht zufällig diskutiert McLuhan nur wenige Seiten nach seinen kurzen Erörterungen zu Fernseh- und Filmbild eben diese leitende Unterscheidung erneut (ich zitiere die amerikanische Originalausgabe in der kritischen Edition von 2003, da die deutsche Übersetzung zumindest dieser Passage nicht gut ist): »A cool medium, whether the spoken word or the manuscript or TV, leaves much more for the listener or user to do than a hot medium. If the medium is of high

4 McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 474. Vgl. McLuhan: Understanding Media, S. 418.

5 McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 475.

definition, participation is low. If the medium is of low intensity, the participation is high.«⁶ Hier taucht der Ausdruck ›high definition‹ als Kennzeichnung heißer Medien auf. Diese adressieren einen Sinn mit sehr vielen Details und erfordern daher wenig Beteiligung seitens des Wahrnehmenden. Kino ist gegenüber dem TV heiß, da das Bild mehr Auflösung bietet. Kino ist also immer schon *High Definition Cinema* – es kann nur um die Frage der graduellen Steigerung der Auflösung gehen.

Es kann und soll hier keine Diskussion der umstrittenen Differenz von kalten (oder kühlen) und heißen Medien stattfinden. Es sei nur festgehalten: McLuhan differenziert Medien nach ihrer Auflösung (und den Anforderungen, die diese an die Wahrnehmenden stellt), nicht etwa nach einer Unterscheidung wie A/D.⁷ In interessanter Vorwegnahme der Debatte um HDTV denkt McLuhan darüber nach, was passierte, wenn nun auch das Fernsehen hochauflösend, eben ›auf die Stufe des Filmbildes‹, gebracht würde: Da Medien bei ihm entlang einer Unterscheidung, die auf die wahrnehmbare Auflösung setzt, eben kalt/heiß, strukturiert werden, *kann er nur* schlussfolgern, dass höher aufgelöstes Fernsehen kein Fernsehen mehr ist. Es wäre daher kein Fernsehen mehr, weil seine mosaikartige Grundstruktur nicht mehr *erscheint* und folglich die Betrachter keine Arbeit der Vervollständigung mehr leisten müssen. Er bringt dabei die Frage nach der Auflösung in Zusammenhang mit der Frage nach der Differenz von Kino und Fernsehen. Das scheint heute tatsächlich ein Problem zu sein: Einerseits kann HDTV (z.B. Sky HD) und mehr noch die Rezeption von Kinofilmen, abgespielt auf Blu-ray-Playern und mit HD-Fernsehgeräten (oder Beamern und Leinwänden) vorgeführt, die Auflösung des Bildes und den Surround-Sound des Kinos ins Heim bringen. Andererseits werden heute auch Kinofilme in Kinos teilweise bereits mit HD-Projektoren projiziert, das unwahrnehmbare Mosaik des High Definition Videos zieht in die Kinosäle ein – und wird als ›Filmbild‹ wahrgenommen. Oder anders gesagt: HD-Fernsehgeräte, Blu-ray-Player und Surround-Anlagen daheim, sowie HD-Projektoren und entsprechende Datengeber in Kinos bilden einen neuen Medienverbund, der zumindest hinsichtlich der Anmutung, des Looks des Bildes und dem Impact des Sounds den Unterschied von Kino und Fernsehen tendenziell einebnet (außer hinsichtlich der Bildgröße). Dieser »dispositive [...] Bastard«⁸ setzt sich sowohl vom alten Fernsehen mit seinem groben Mosaik, als auch vom alten (analogen) Kino mit seiner körnig-weichen Anmutung ab. Der Unterschied der Rezeptionssituation scheint ebenfalls tendenziell eingeebnet zu werden: *Home Cinema*-Anlagen sollen, wie der Name schon sagt, die Rezeptionserfahrung des Kinos ins Heim bringen, also den Gegensatz von Kino (öffentlich)

6 McLuhan: *Understanding Media*, S. 425; zuerst und ausführlich diskutiert er die Unterscheidung ebd., S. 37ff. Vgl. McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 483 und 44ff.

7 Die A/D-Unterscheidung scheint bei McLuhan eine nachgeordnete oder keine Rolle zu spielen, vgl. Schröter: *Von Heiß/Kalt zu Analog/Digital*. Vgl. aber auch die andersgelagerte Position von Heilmann: *Digitalität als Taktilität*.

8 Zielinski: *Audiovisionen*, S. 249.

und TV (privat) auflösen.⁹ Umgekehrt wird in manchen Kinos mithilfe der HD-Projektoren auch so manche Fussball-Live-Übertragung (etwa auf Sky HD) gezeigt – während der letzten Fussball-WM 2010 war dies der Fall. *High Definition* scheint nicht nur hypothetisch in McLuhans Überlegungen von 1964, sondern auch heute faktisch die Konstellation von ›Fernsehen‹ und ›Film‹ zu verschieben. Mediengrenzen scheinen von der hohen Auflösung aufgelöst zu werden. Vielleicht ist die Auflösung am Ende doch wichtiger als z.B. die A/D-Unterscheidung?

2. LD/HD ≠ A/D

Eine der frühesten Verwendungen des Wortkörpers HD scheint November 1933 in der Zeitschrift *Television* vorzuliegen. Dort heißt es: »Other companies, too, may, at the discretion of the BBC, be given similar opportunities of providing high-definition television apparatus for transmission experiments.«¹⁰ Aber was war 1933 hochauflösend? 1943 findet man im *British Standard Glossary of Terms Used in Telecommunications* einen Eintrag, den Abb. 1 zeigt.¹¹

5122	High-definition television	A system of television in which the number of scanning-lines exceeds 200 for each picture.
5123	Low-definition television	A system of television in which the number of scanning-lines is less than 200 for each picture.

Abb. 1: Eintrag zu HD/LD im *British Standard Glossary* von 1943.

Offenkundig ist die damalige Grenze zwischen HD/LD eine Auflösung von 200 Zeilen – gemessen an heutigen HD-Standards, wo es z.B. um 1080 aktive Zeilen gehen kann,¹² äußerst gering. Auch wenn LD/HD zunächst als bloß technische und daher gleichsam ›objektive‹ Differenz erscheint,¹³ ist sie doch strikt relativ und verweist immer auf einen gegebenen Durchschnitt, gegenüber dem eine

9 Vgl. Klinger: *Beyond the Multiplex*, S. 17ff.

10 o.V.: *Future of B.B.C. Transmissions*, S. 373. Schon in der *London Times* vom 13.10.1933 findet man auf S. 12, Spalte 3 unter der Überschrift »High-Definition Television« die Anmerkung, dass die BBC in näherer Zukunft ihre Experimente mit High-Definition Television fortzuführen gedenkt. Es wird zwar nicht bemerkt, was genau unter High Definition zu verstehen ist, klar scheint aber, dass es sich um eine Auflösung größer als 30 Zeilen handeln muss.

11 British Standards Institution: *British Standard Glossary of Terms Used in Telecommunication*, S. 77.

12 Vgl. Hahn: *Mit High Definition ins digitale Kino*, S. 14ff. Es gab übrigens schon in den 1940er Jahren Versuche mit Auflösungen, die noch heute hoch anmuten, etwa ein 1015-zeiliges System 1941 im besetzten Paris, vgl. Abramson: *Die Geschichte des Fernsehens*, S. 304. Solche Versuche blieben aber experimentell und die Ausnahme – aufgrund der mangelnden Bandbreiten entschied man sich nach dem Krieg für geringere Auflösungen (ebd., S. 346).

13 Wie A/D, insofern diese Differenz eindeutig definiert werden kann, vgl. z.B. Goodman: *Sprachen der Kunst*, S. 154ff.

Auflösung erst besonders ›hoch‹ sein kann (deswegen wird zumeist von SD – *Standard Definition* – statt von LD gesprochen). HD ist immer in der Vorreiterrolle. Während es nicht ›digitaler‹ als ›digital‹ geht, kann die Auflösung sehr wohl weitergesteigert werden, weswegen nach HD ja schon UHD, nach der Blu-ray die HVD anvisiert werden.¹⁴ Die Auflösung unterliegt einer permanenten Steigerungslogik, die sich eher einer Markt-Logik verdankt, als dem ›Mythos des totalen Kinos‹, wie ihn Bazin beschwor. Diese Steigerungslogik, nach der man nur mit HD an der Spitze des technischen Fortschritts steht, findet sich in einschlägigen Werbetexten deutlich. So wird der *Digital Hybrid Receiver ReelBox Avantgarde II HD* mit folgenden Worten angepriesen:

Digitale Medienwelten von morgen schon heute erleben – mit dem Vorreiter in Sachen Digital Home Entertainment, der ReelBox Avantgarde II. Moderne stromsparende Notebook-Technologie kombiniert mit speziell entwickelter Multimedia-Hardware ergibt maximalen HDTV-Genuß. Per HDMI- oder YUV-Verbindung [...] entlockt die Avantgarde II jedem Wiedergabegerät knackig scharfe, kontrastreiche Bilder mit satten Farben. Kristallklarer Surround-Sound verwöhnt audiophile Ohren und schafft echtes Kino-Feeling im heimischen Wohnzimmer. [...] Mit der ReelBox Avantgarde sind Sie der Zeit voraus – erleben Sie digitale Medienvielfalt schon heute so, wie andere sie auch morgen nur erträumen können.¹⁵

Hier wird deutlich: High Definition, Home Cinema, Surround Sound bringen nicht nur das Kino nach Hause und verschmelzen damit TV und Kino, sondern indem sie das tun, nehmen sie die Medien-Zukunft vorweg. Indem man solche Geräte kauft, ist man seiner Zeit voraus und gehört zu den Vorreitern, zur Avantgarde, an der vordersten Front des Fortschritts.

Man kann festhalten: Entgegen der heute selbstverständlichen Auffassung ist die Differenz LD/HD *nicht* mit der Differenz A/D identisch – im Gegenteil: Lange Zeit blieb die deutlich höhere Auflösung des chemischen Films ein großer Vorteil des analogen Kinos.¹⁶ Bei dem in Abb. I zitierten Standard von 1943 muss man bedenken, dass zu dieser Zeit das Fernsehen noch analog (oder besser: halb-analog¹⁷) und zudem noch vielfach mechanisch gewesen ist. Obwohl dort der

14 http://de.wikipedia.org/wiki/Ultra_High_Definition_Television, 25.01.2011
und http://de.wikipedia.org/wiki/Holographic_Versatile_Disc, 25.01.2011.

15 <http://www.terem.de/Satellitentechnik/Receiver/HDMI/ReelBox-Avantgarde-HD-2/>, 25.01.2011.

16 Zumindest analog hinsichtlich der Einzelbildaufzeichnung – ob nicht schon die Abtastung der Bewegung 24 Bilder pro Sekunde in Richtung des Digitalen weist, lasse ich hier offen.

17 Insofern Fernsehen mit diskreten Zeilen arbeitet enthält es auch ein digitales Moment.

Ausdruck HD fällt, hat dies nichts mit Digitalität im heutigen Sinne zu tun.¹⁸ Es könnte sogar sein, dass die Assoziation von LD/HD mit A/D – die in der Regel über die Fortschritts-Konnotation des Digitalen erfolgt¹⁹ – dazu dient LD/HD zu ›technisieren‹, um dadurch die kulturellen und – wenn man so will – ideologischen Aufladungen zu naturalisieren. Diesen Aufladungen soll im Folgenden nachgegangen werden – indem erstens LD/HD mit LC/HC und zweitens mit LT/HT in Verbindung gebracht wird.

3. LD/HD UND LC/HC: DAS TECHNOPHILE SUBJEKT UND SEINE BLINDHEIT

›Kristallklarer Surround-Sound verwöhnt audiophile Ohren‹. In dem oben gegebenen Zitat aus der Werbung wird der Diskurs der High Fidelity bzw. High End angespielt und der potentielle Käufer als ein Subjekt mit ›audiophilen Ohren‹ umschrieben, d.h. mit besonderen Unterscheidungs- und Genussfähigkeiten (›HDTV-Genuß‹).²⁰ Benutzer werden als *technophile Subjekte* positioniert, die paradoxal mit der avantgardistischsten Technik umgehen: Einerseits garantiert deren ›hohe Auflösung‹ (sei sie visuell oder auditiv), dass das zu Repräsentierende scheinbar durch die Vermittlung ungetrübt (kein Rauschen etc.), also eigentlich unvermittelt, erscheint. Andererseits soll dieses Zurücktreten und Unsichtbarwerden des Mediums selbst beobachtet und bewundert werden, also erscheinen. Das technophile Subjekt soll die Erscheinung der Nicht-Erscheinung des Mediums beobachten. Diese Fähigkeit wird als Leistung gepriesen. Deswegen kann Sky HD ja auch mit dem Slogan »Das Besondere sehen« werben – es geht dabei nicht nur um die Inhalte, sondern um das Sehen-Lernen des besonderen Charakters der Präsentation selbst. Es geht auch um ein *besonderes Sehen*. Die Sky HD-Werbeclips inszenieren dies in einem ständigen Herumfliegen von Tropfen, Schwaden, Flocken und Blättern in Superzeitlupe – einem Verfahren, das die Bewegungen dieser Elemente nicht bewegungsunscharf verwischt und damit HD-Look suggerieren soll. Das Bild wird angefüllt mit Details, die erst in HD dem aufmerksamen Blick genau sichtbar werden.

18 Vgl. Abramson: Die Geschichte des Fernsehens, zum technischen Stand des Fernsehens in den 1930er und 1940er Jahren; Vgl. Schröter: Analog/Digital, S. 10 dazu, dass die A/D-Unterscheidung um 1933, als der Begriff HD auftauchte, noch gar keine Rolle spielte.

19 Vgl. dazu Schröter: Analog/Digital.

20 Zur Genese der ›High Fidelity‹ und dem darin implizierten Modell des aufmerksamen Hörens, vgl. Sterne: The Audible Past, S. 215ff.



Abb. 2 Detailfülle und aufmerksam schauendes Subjekt in Sky HD-Werbeclips

So kann mit dem Kauf einer HD-Anlage – frei nach Bourdieu – großes technokulturelles Kapital akkumuliert werden, ein Kapital, das in der Regel (und wie in dem Sky-Clip) männlich konnotiert ist. Dies unterstreicht Barbara Klinger in ihrer materialreichen Analyse zum Diskurs des Home Theaters, die leider nur am Rande auf HD eingeht:

The aesthetic associated with this machines relies on privilege as a key term of its appeal: it is defined by particularly attentive viewing sensibilities and heightened sensory experiences [...] and by pervasive equations of technology itself with art. Like promotions for other media innovations before it, home theater discourse attempts to establish a competitive place for these new machines by distinguishing between their capabilities and those of already established media – in particular, between the ›highbrow‹ adventures apparently offered by recent technologies and the ›lowbrow‹ experiences of traditional TV.²¹

Sie spricht von ›pervasive equations of technology itself with art‹ und den ›highbrow adventures apparently offered by recent technologies and the lowbrow experiences of traditional TV‹. Kunst und damit die Unterscheidung LC/HC spielen offenbar im Diskurs zu LD/HD eine Rolle. Die oben zitierte Werbung für den *Digital Hybrid Receiver ReelBox Avantgarde II HD* macht es deutlich. Mit Begriffen wie ›Avantgarde‹ und der Positionierung eines technophilen Subjekts, das seine Wahrnehmung schärfen und die Unwahrnehmbarkeit des Mediums wahrnehmen soll, wird an die Diskurse der HC und den dabei implizierten Subjekten ange-

21 Klinger: *Beyond the Multiplex*, S. 20.

schlossen: »Much modernist art and music theory has been based on dualistic systems of perception in which a rapt, timeless presence of perception is contrasted with lower, mundane or quotidian forms of seeing and listening.«²² In einer eigentümlichen Aneignung modernistischer Diskurse signalisiert die Sky HD-Werbung in den durch Superzeitlupe gestreckten Momenten und der Darstellung von Wahrnehmungsakten (aufgerissene Augen, Blickrichtung etc., siehe Abb. 2) eben jene zeitlose Präsenz einer geschärften Wahrnehmung, die sich von den ›lower, mundane or quotidian forms of seeing and listening‹, dem bisherigen Fernsehen absetzt – »Fernsehen war gestern« ist auch ein Werbespruch von Sky HD. Unter expliziter Erwähnung von HDTV bemerkt Boddy:

What is striking about the diverse discourses addressing the range of new electronic imaging technologies is the common claim that they promise to remake and destroy conventional television: to transform the scorned and degraded domestic television set into a good cultural object.²³

Und in diesem Sinne fällt auf, dass auch McLuhan unerwartet die pointillistische Avantgarde des späten 19. Jahrhunderts aufruft. Dies sei erneut zitiert: »Der Beschauer des Fernsehmosaiks hingegen gestaltet mit der technischen Bildkontrolle unbewusst die Punkte zu einem abstrakten Kunstwerk nach dem Muster von Seurat oder Rouault um.«²⁴ Zunächst ist bei McLuhan die Wertung genau umgekehrt. Es ist der niedrig aufgelöste Charakter des Fernsehens seiner Zeit, der die Aktivität der Zuschauer in der Konstruktion eines Bildes aus Punkten, wie beim Pointillismus²⁵, aufruft. Die Assoziation mit der Hochkunst gilt also gerade *nicht* für das hoch aufgelöste Bild des Kinos. Zu dieser anderen Wertung passt, dass das (digitale) HD-Bild in einschlägigen Diskursen ausdrücklich – und darin der entsprechenden Benennung der digitalen Klangreproduktion ähnelnd – von seiner Anmutung her als ›kühl‹ bezeichnet wird: »Es hat etwas Kühles und Steifes.«²⁶ Und: »So wird HD-Video oft eine gewisse harte, kühle, sehr klare oder sogar hyperreale Anmutung attestiert, die sich zwar nicht alleine auf die Unterschiede zwischen Korn und Pixel zurückführen lässt, jedoch durchaus damit zu tun haben

22 Cray: *Suspensions of Perception*, S. 46.

23 Boddy: »Archeologies of Electronic Vision and the Gendered Spectator«, S. 107.

24 McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 474. Vgl. McLuhan: *Understanding Media*, S. 418: »In contrast, the viewer of the TV mosaic, with the technical control of the image, unconsciously reconfigures the dots into an abstract work of art on a pattern of a Seurat or Rouault.« Die Frage, inwiefern der Pointillismus entweder selbst von mit Bildpunkten arbeitenden Technologien des 19. Jahrhunderts beeinflusst ist (vgl. Broude: »New Light on Seurat's ›Dot‹«) oder auf irgendeine sinnvolle Weise als ›Vorwegnahme‹ von Technologien, die auf Bildpunkten beruhen, verstanden werden kann, sei hier nicht weiter diskutiert.

25 Vgl. Cray: *Suspensions of Perception*, S. 149ff. zu Seurat.

26 Hahne: *Das digitale Kino*, S. 21.

dürfte.«²⁷ Wieso kommen die Autoren dazu, dass HD-Bild als ›kühl‹ oder ›kalt‹ zu bezeichnen? Barbara Flückiger bemerkt:

Während die Position des Kornes innerhalb eines von Zufällen bestimmten Rahmens im Bild tanzt, ist die Lage des einzelnen Pixels fest definiert. Die oft als kalt beschriebene Anmutung des digitalen Bildes hat ihren Ursprung in diesem Unterschied. Den Bildern fehlen die gewohnten Störungen, die das Wahrnehmungssystem füttern und mit Adaptionaufgaben auf der Mikroebene beschäftigen, die zum lebendigen Eindruck des Filmbilds führen. Sie wirken sehr perfekt und werden als unbelebt und steril qualifiziert.²⁸

Das ›Kühle‹ des HD-Bildes besteht also in einer *geringeren* Beschäftigung der Wahrnehmung, einer geringeren Einbeziehung der Zuschauenden, behauptet Flückiger, während McLuhan es deswegen als heiß beschreiben würde. Nun ist das vielleicht nur der eigentümlichen Terminologie McLuhans geschuldet. Gemeinsam ist beiden Beschreibungen aber, dass die Aktivität der Betrachter mit der niedrigeren Auflösung bzw. mit ›Störungen‹ auf der ›Mikroebene‹ einhergeht. Umgekehrt – so folgt daraus – repositioniert das HD-Bild die Betrachter, da es in seiner ›kristallklaren‹ Fülle nicht mehr das Bild im Rauschen zu suchen gibt – aber dafür eine neue, höhere Aktivität erzeugt: Nämlich das bewusste Absuchen der Bildfläche nach Details. So wie der Connoisseur die Bilder der Kunst aufmerksam examiniert und dank seiner besonderen Fähigkeiten examinieren *kann*, so kann nun der Besitzer einer HD-Home Cinema-Anlage das Bild nach all den zuvor unsichtbaren Details absuchen. Jeder Film kann zu Hause nochmal gesehen werden, nochmal neu entdeckt werden – gesteigert durch die Fähigkeit, anders als im Kino, die Blu-ray auch anhalten zu können. Alles schon Gesehene wird nochmal neu sichtbar – was aber auch den leicht unheimlichen Umkehrschluss erlaubt, dass man zuvor gar nicht richtig sehen konnte: »Ich sehe mich nicht sehen. Nur wenn zu sehen ist, was (und nicht daß) man nicht sieht, wird man zukünftig sehen können, was man nicht gesehen hatte.«²⁹ Das HD-Bild in seiner kühlen Klarheit zeigt dem technophilen Subjekt dessen konstitutive Blindheit – die eben nur technisch kompensiert werden kann. Das Entsetzen vor dieser Blindheit und das phantasmatische Versprechen ihrer Aufhebung mag das Begehren nach immer höherer Auflösung – von HD zu UHD; von der Blu-ray zur HVD – befeuern.

27 Hahn: Mit High Definition ins digitale Kino, S. 27. Mit dem Unterschied von ›Korn und Pixel‹ ist gemeint, dass im analogen Film die Filmkristalle kein absolut starres Raster bilden, »vielmehr ›tanzt‹ ein spezifischer Bildpunkt je nach Lage des Kornes von Bild zu Bild« (ebd., S. 26.). Daher wirkt das Filmbild weicher. Siehe hierzu auch den Beitrag von Marcus Stiglegger in diesem Heft.

28 Flückiger: »Das digitale Kino«, S. 29.

29 Därmann: Tod und Bild, S. 409. Das doppelte ›mich‹ steht so im Original.

Bemerkenswerterweise hat dieses Problem der »narzisstischen Kränkung, die in dem Wissen liegt, daß man nicht sieht, wenn man sieht«³⁰ die technischen Medien bereits im 19. Jahrhundert verfolgt. Der Prozess der automatischen Einschreibung von Licht im indexikalischen Medium Fotografie drohte den Status des sehenden Subjekts zu unterlaufen. Die nebensächlichen und ephemeren Details, die sich an jeder Intention des Fotografierenden vorbei ins Bild schleichen und oft erst nachträglich gesehen werden, zeigen eben dies. Wie Kemp bemerkt hat, galt die »Detailfrage« im 19. Jahrhundert als »Haupthindernis« für die Anerkennung der Fotografie als Kunst. Denn die Details zeigen nicht nur, wie lückenhaft das menschliche Auge sieht, sondern heben auch die Vorstellung einer Beherrschung des Bildraums durch den Künstler aus den Angeln. Hohe Auflösung kann in bestimmten diskursiven Praktiken auch ein Problem sein. In der fotografischen Strömung des Piktorialismus sollte daher durch »leicht unscharfe Einstellung [...] die Gesamtwirkung einer Fotografie verstärkt werden.«³¹ Dies erinnert an heute anzutreffende Versuche, das HD-Bild z.B. durch die Reduktion von Schärfentiefe einem traditionellen Filmlook anzunähern und dadurch kommensurabler zu machen.³²

Zeigt sich hier nicht eine tiefe Ambivalenz des HD-Bildes? Erlaubt es nun ein aufmerksames, technophiles – und von der gewöhnlichen Couch Potato entferntes – Subjekt oder unterminiert es mit seiner kalten Detailfülle gerade alle Ansprüche auf eine bewusste Gestaltung, also auf ein »aufmerksames Subjekt« auf der Produktionsseite? Vielleicht kann letzteres Problem heute dadurch minimiert werden, dass die Filme, die als HD präsentiert werden, ohnehin weitgehend nur noch digital durchkonstruiert sind (und in dieser Hinsicht eben nicht mehr auf indexikalischen Bildern basieren). Mutmaßlich gibt es (abgesehen von gelegentlichen und komischen Pannen) in solchen Produktionen einfach keine automatisch und unkontrolliert sich einschreibenden Details mehr – jedes Blatt, jeder Tropfen, jede Flocke und jede Schwade in den Sky-HD-Clips ist mit großem technischem Aufwand digital generiert oder bearbeitet. Das Bild ist kontrolliert – was zum nächsten Punkt führt...

4. LD/HD UND LT/HT: DIE KONTROLLE DES SICHTBAREN UND IHR SCHEITERN.

Der richtige Content für ein HD Home-Cinema sind die aufwendigen, selbst in HD gedrehten Blockbuster, voller atemberaubender Effekte und liebevoller Details (daher spielen diese Filme in der Sky HD-Werbung auch eine so große

30 Ebd.

31 Kemp: Theorie der Fotografie, S. 88. Vgl. dazu Ullrich: Geschichte der Unschärfe, S. 19ff.

32 Vgl. Hahne: Das digitale Kino, S. 17. Vgl. auch den Beitrag von Jörg von Brincken in diesem Heft zu den Problemen, welche die hohe Auflösung für die Pornofilmindustrie darstellt.

Rolle). Der HD-Fernseher oder Beamer und die Surround-Anlage zuhause versprechen auch insofern eine Steigerung des technokulturellen Kapitals, als sie High-Tech gegenüber Low-Tech sind. Ebenso wie die LD/HD ist LT/HT eine relative und sich historisch ständig verschiebende Differenz. Das Feld der HT ist das Feld der avancierten und in der Regel kapitalintensiven Technologien, die eben darum nur wenigen zur Verfügung steht. John Fiske schreibt am Beispiel von Video und näherhin den Auseinandersetzungen um das Rodney King-Video:

Aber selbst derart technologische Prozesse wie Video operieren niemals außerhalb von sozialen Determinanten. Die Glaubwürdigkeit von Video hängt vom sozialen Bereich ab, in dem es verwendet wird. Im unteren [low] Bereich (geringes Kapital, unaufwendige Technik, wenig Macht) hat Video eine Authentizität, die aus dem Mangel an technischen Eingriffsmöglichkeiten auf Seiten des Anwenders resultiert. Sind Kapital, Technologie und Macht jedoch hoch [high], ist die Möglichkeit einzugreifen – technologisch und sozial – erhöht.³³

LT steht den ›normalen Menschen‹, den, wie Fiske in seiner, an Gramsci orientierten, Diktion sagt, *people* zur Verfügung. HT hingegen nur den kapital- und machtstarken Allianzen des *power bloc*.³⁴ Gerade weil im LT-Bereich wenige Möglichkeiten des Eingriffs in die Darstellung bestehen, können LT-Aufzeichnungen authentisch wirken. Fiske verdeutlicht das genau am Beispiel der überbordenden und nicht-intentionalen Details, die eben schon eine so große Rolle spielten:

Die Kamera erzählt uns immer mehr, als notwendig; ein Foto transportiert stets mehr Information als nötig sind, um eine Sache deutlich zu machen. Diese Teile von nicht notwendiger Information fungieren als Untermauerung der ›Bewahrheitung‹ der Fotografie, aber gleichzeitig unterlaufen sie diese auch: Sie können uns daran erinnern, dass dieses fotografierte Ereignis, wie jedes andere auch, immer auf verschiedene Weise in den Diskurs eingebracht werden kann.³⁵

Der Punkt, auf den es Fiske hierbei ankommt, ist also nicht der Verweis auf eine Blindheit im Sehen, sondern dass die Fülle an Details immer einen unkontrollierbaren Überschuss produziert, der einer spurensuchenden Lektüre immer auch alternative Weisen der Diskursivierung eröffnet. Daher wirkt LT ›authentisch‹ und ebenso wird es auch im kommerziellen Kino angeeignet, allerdings keineswegs

33 Fiske: »Videotech«, S. 494, erster Einschub in eckigen Klammern im Original.

34 Vgl. zu Fiskes Unterscheidung von *people* und *power bloc*, die keinesfalls auf ein statisches Klassenmodell reduziert werden kann, Schröter: »Von Wissen/Unterhaltung zu offiziellem/populärem Wissen«, S. 100ff.

35 Fiske: »Videotech«, S. 493.

um eine verborgene Wahrheit aufzudecken, sondern lediglich um fesselnde Authentizitätseffekte zu erzeugen – Fiske hat selbst gezeigt, wie dieser unbeabsichtigte Detailüberschuss ›domestiziert‹ und kommerzialisiert werden kann.³⁶

HD ist per definitionem immer der durchschnittlich gegebenen Auflösung voraus – d.h. es ist immer hoch-technisch (und wenn HD überall etabliert ist, wird eben UHD das neue HD). Nach Fiske wäre es also tendenziell auf der Seite der dem *power bloc* zugeordneten Gebrauchsweisen zu finden. Abramson hat argumentiert, dass die Entwicklung hochauflösender Videoformate nach der Standardisierung des Fernsehens nach dem zweiten Weltkrieg, bei dem aufgrund der begrenzten Bandbreiten geringere Auflösungen vorgesehen waren, eher im »Übergangsbereich zwischen Fernseh- und Filmtechnik«³⁷ stattfand. Ziel war die Kostenreduktion in der Filmproduktion:

Die mit der Produktion hochscharfer Filmbilder mit elektronischen Mitteln (mit hochzeiligen Videosystemen) gegebenen Möglichkeiten erstreckten sich von Verbesserungen des Bildaufnahmeprozesses über die Technik des elektronischen Schnitts mit allen damit verbundenen Möglichkeiten der Bildmanipulation (Tricktechnik) bis hin zur radikalen Verbilligung und Beschleunigung der Produktion.³⁸

Die HD-Entwicklung war also von Anfang an verbunden mit der industriellen Produktion fiktionaler Filme (›Tricktechnik‹). Die Steigerung der Auflösung hatte – natürlich – nicht den Zweck den Exzess des *unkontrollierten* Details zu stärken und damit die diskursive Kontrolle über die Bedeutung der Bilder zu schwächen. Am Beispiel des Rodney King-Videos und seiner Nachbearbeitung für die Vorführung im Gerichtssaal bemerkt Fiske: »Die gesteigerte Klarheit der hohen Videoqualität [enhanced clarity of the videohigh] zerstörte die Authentizität des unteren Videobereichs, erhielt stattdessen jedoch die Macht, in der Domäne des Gerichts- und Geschworenensaals die eigene Wahrheit zu erzählen.«³⁹ Überträgt man dies versuchsweise auf das *High Definition Cinema*, so ist der Punkt: Das HD-Bild (zumindest des fiktionalen High-Tech-Blockbusters) zeigt die Ausweitung der diskursiven Kontrolle auch noch auf die minutiösen Details. Wie oben schon angedeutet: Die herumwirbelnden Tropfen, Flocken, Blätter in der Sky HD-Werbung erzählen ebenso wie die verblüffende Tatsache, dass man trotz der maßlos gesteigerten Auflösung noch immer nicht die Filmtricks *als* Tricks erkennen kann, von der Macht der Film- und Fernsehindustrie über das Sichtbare. Trotz des aufmerksamen Absuchens des Bildes durch das technophile Subjekt

36 Ebd., S. 496ff. Vgl. zum Einsatz des ›DV-Looks‹ (DV = Digital Video) im Kino auch Kirchner u.a.: Abschied vom Zelluloid?

37 Abramson: Die Geschichte des Fernsehens, S. 346.

38 Ebd., S. 347.

39 Fiske: »Videotech«, S. 495.

wird – idealiter – kein Riss in der Fabrikation sichtbar. Die Spuren der Produktion werden, ganz in Sinne der marxistischen Kritik, verwischt.⁴⁰ Je höher die Auflösung, desto blendender der Schein. HT zu besitzen, z.B. in Form der Home Cinema-Anlage, ist nicht nur eine Akkumulation von technokulturellem Kapital, mit der sich der Besitzer unterscheiden kann von jenen, die auf LT angewiesen sind. Es ist auch eine symbolische Partizipation an jener Macht, die scheinbar transparent, d.h. unter Ausklammerung von Medialität und Produktion, auch noch die unmöglichsten Dinge zur Erscheinung zu bringen vermag. Das technophile Subjekt beobachtet mit der Erscheinung der Nicht-Erscheinung des Mediums auch die Nicht-Erscheinung der Produktion und damit die geradezu magische Macht des *power blocs* – und sich selbst als daran partizipierend. Über die dem *power bloc* zugeordnete Form des ›offiziellen Wissens‹ bemerkt Fiske an anderer Stelle:

The aim of *imperializing power* is to extend its reach as far as possible – over physical reality, over human societies, over history, over consciousness. It strives constantly to extend the terrain over which it can exert its control extensively to outer space and the galaxy and intensively to people's most mundane thoughts and behaviors.⁴¹

Blockbuster erzählen Geschichten, z.B. darüber, wie nach zahllosen Störungen durch Außerirdische oder verrückte Naturphänomene wieder die Kontrolle über die Erde oder Galaxis (Science Fiction) hergestellt werden kann. Oder sie erzählen Geschichten darüber, wie nach allerlei amourösen und non-konformistischen Abweichungen am Ende wieder die Kontrolle über die alltäglichen Gedanken und Verhaltensweisen hergestellt werden kann und so die Protagonisten und v.a. Protagonistinnen zu biedereren Vertreter/innen der ›natürlichen‹ Kleinfamilie und Inhaber/innen eines ordentlichen Jobs mutieren. In dem Maße, in dem solche Filme als *High Definition Cinema* die Diegese bis ins kleinste Detail kontrolliert erscheinen lassen, wiederholen sie den erzählten Diskurs der Kontrolle⁴² auch auf der Ebene der Erzählung bzw. Darstellung. Die Kontrolle ist perfekt und erstickend. Der Zuschauer hat kaum noch eine andere Wahl als ›das ganze Bild in einem Paket entgegenzunehmen‹, wie McLuhan so schön schreibt.

Oder? Roger Cardinal hat schon 1986 ein überzeugendes Plädoyer für eine ›periphere Lektüre‹ gehalten, die sich in die banalen und abwegigen Details verzettelt und so widerständig an der hegemonialen Sichtbarkeit vorbeisieht.⁴³ Insofern das HD-Bild mehr Details liefert, ist nie auszuschließen, dass periphere Betrachtungen gegen den Strich möglich werden. Gerade der Versuch der maxi-

40 Vgl. aus anderem Blickwinkel: Stern: »Making Culture into Nature«.

41 Fiske: *Power Plays, Power Works*, S. 11.

42 Vgl. auch Fiske: *Power Plays, Power Works*, S. 88f. und 94f.

43 Vgl. Cardinal: »Pausing over Peripheral Detail«. Cardinal bezieht sich dabei auch auf Roland Barthes Begriffe des ›stumpfen Sinns‹ und des ›punctums‹.

malen Definition des Sichtbaren droht sich selbst auszuhebeln: »Excess exists as a potential way of viewing any film, since no amount of narrative or other types of motivation can completely contain the materiality of the image and sound tracks.«⁴⁴

Umgekehrt könnten auch Filmemacher/innen versuchen, Filme zu machen, die die illusionistische Schließung aller Details zu einem Ganzen verweigern. Es wäre leicht vorstellbar, wie ein Überborden heterogener Details Betrachter irritieren und so zur Befragung der diegetischen Schließung führen oder einfach nur zu einem zweckfreien Spiel des Wahrnehmens anstiften könnte. Vorbilder dafür gibt es: Jacques Tati etwa hat mit seinem großen Film *Playtime* (1968) eine, wie Kristin Thompson es nennt, Komödie am Rande der Wahrnehmung inszeniert, insofern in jeder Einstellung jedes Detail relevant sein kann und die Betrachter zum ständigen Absuchen des Bildes animiert werden – aber ohne, dass es immer eindeutige Konnexionen zwischen den Details und Schließungen und Motivierungen der Details durch die Diegese gibt.⁴⁵ Außerdem könnte die Größe der Leinwand im Kino nun doch wieder – entgegen den Tendenzen zum Verschwimmen des Unterschieds von Kino und Fernsehen – eine Rolle spielen, denn ab einer gewissen, exzessiven, heterogenen Detailfülle wäre selbst das HD-Bild des Home Cinema wieder zu klein. Man stelle sich nur vor, wenn an diese (oder ähnliche) ästhetische Strategien im Feld des HD-Bildes angeknüpft würde. Ein solches *Counter-High Definition Cinema* und seine Ästhetik sind aber ein anderes Thema.

LITERATURVERZEICHNIS

- Abramson, Albert: Die Geschichte des Fernsehens, München 2002.
- Bischoff, Jürgen: Die politische Ökonomie von HDTV, Frankfurt a.M. 1993.
- Boddy, William: »Archaeologies of Electronic Vision and the Gendered Spectator«, in: *Screen*, Jg. 35, Nr. 2, 1994, S. 105-122.
- British Standards Institution (Hrsg.): *British Standard Glossary of Terms Used in Telecommunication*, B.S. 204, London 1943.
- Broude, Norma: »New Light on Seurat's ›Dot‹«, in: *The Art Bulletin*, Jg. 56, Nr. 4, 1974, S. 581-589.
- Cardinal, Roger: »Pausing over Peripheral Detail«, in: *Framework*, Jg. 30/31, 1986, S. 112-130.
- Crary, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MA 1999.
- Därmann, Iris: *Tod und Bild*, München 1995.
- Fiske, John: *Power Plays, Power Works*, London u.a. 1993.

44 Thompson: *Breaking the Glass Armour*, S. 259.

45 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armour*, S. 247ff.

- Fiske, John: »Videotech«, in: Adelman, Ralf u.a. (Hrsg.): Grundlagen der Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002, S. 484-502.
- Flückiger, Barbara: »Das digitale Kino. Eine Momentaufnahme«, in: montage/av, Jg. 12, Nr. 1, 2003, S. 29-54.
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst, Frankfurt a.M. 1973.
- Hahn, Philipp: Mit High Definition ins digitale Kino, Marburg 2005.
- Hahne, Marielle (Hrsg.): Das digitale Kino, Marburg 2005.
- Heilmann, Till A.: »Digitalität als Taktilität. McLuhan, der Computer und die Taste«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Nr. 3, 2/2010, S. 131-140.
- Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie, Bd. 1, München 1979.
- Kirchner, Andreas u.a. (Hrsg.): Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes, Marburg 2008.
- Klinger, Barbara: Beyond the Multiplex, Berkeley, CA 2006.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, Düsseldorf 1968.
- McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man (Critical Edition), Corte Madera, CA 2003.
- Niblock, Michael: The Future for HDTV in Europe, Manchester 1991.
- o.V.: »Future of B.B.C. Transmissions. An Official Statement«, in: Television, 6, 69, November 1933, S. 373/374.
- Schanze, Helmut: »High Definition. Fernsehen als »Neues Medium?«, in: Navigationen, Jg. 7, H. 1, 2007, S. 145-170.
- Schröter, Jens: »Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?« in: Böhnke, Alexander/ders.: Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?, Bielefeld 2004, S. 7-30.
- Schröter, Jens: »Von Wissen/Unterhaltung zu offiziellem/populärem Wissen«, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XV, H. 1, 2005, S. 96-108.
- Schröter, Jens: »Von Heiß/Kalt zu Analog/Digital. Automation als Grenze von McLuhans Medienanthropologie«, in: de Kerckhove, Derrick u.a. (Hrsg.): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2008, S. 304-321.
- Slansky, Peter C. (Hrsg.): Digitaler Film – digitales Kino, Konstanz 2004.
- Stern, Michael: »Making Culture into Nature«, in: Science Fiction Studies, Jg. 7, H. 3, 1980, S. 263-269.
- Sterne, Jonathan: The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction, Durham, NC/London 2003.
- Thompson, Kristin: Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, Princeton, NJ 1988.
- Ullrich, Wolfgang: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002.

JENS SCHRÖTER

Woldt, Runar: »HDTV. Erfolg im zweiten Anlauf?«, in: Media Perspektiven, H. 4, 2006, S. 235-242.

Zielinski, Siegfried: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek bei Hamburg 1989.