

Jonas Etten / Julian Jochmaring (Hg.)

Nach der ikonischen Wende

Aktualität und Geschichte eines Paradigmas

Mit Beiträgen von

Martin Beck, Peter Bexte, Svea Bräunert, Jan Distelmeyer,
Susanne von Falkenhausen, Rahma Khazam, Ines Kleesattel,
Philipp Kleinmichel, Dieter Mersch, Roland Meyer,
Jan Mollenhauer, Markus Rautzenberg,
Katia Schwerzmann und Sabine Wirth

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2021, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Covergestaltung unter Verwendung einer Kinect-Aufnahme aus der Arbeit
DepthEditorDebug von James George und Alexander Porter, New York 2011.

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Druck: Axlo

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-492-9

Inhalt

JONAS ETTEN, JULIAN JOCHMARING

Einleitung 7

Bildtheorie diesseits oder jenseits der Kunst?

DIETER MERSCH

Ikonzität. Entwurf einer Philosophie der Bildlichkeit. 33

MARTIN BECK

Operativität, Performativität, Energetik – Von der Vorgeschichte
des Bilddenkens zur pluralen Bildepistemologie 66

KATIA SCHWERZMANN

Wirken und Wissen im Wechselspiel: Das Verhältnis
zwischen Schema und Bild 90

ROLAND MEYER

Logistik der Bildermassen 106

Entgrenzung und Digitalisierung der Bilder

JAN DISTELMEYER

Interfaces leiten – zur Computerisierung dies- und jenseits
des Beobachtbaren 125

SVEA BRÄUNERT

Nicht-Sichtbarkeit und Nicht-Sehen: Hito Steyerls apophäne
Umschreibungen eines Drohnenbilds. 150

SABINE WIRTH

›Feeding the Feeds‹: Ephemere Infrastrukturen und der Flow
fotografischer Bilder auf Foto-Sharing-Plattformen wie Instagram 169

PETER BEXTE

Von der Reliefvergessenheit der Bildwissenschaften 193

Kulturelle Dimensionen der Bildforschung

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse: Kunstgeschichte,
Visual Culture, Bildwissenschaft 209

JAN MOLLENHAUER

Was wäre Ethnografie? 222

INES KLEESATTEL

Bild als Verflechtungswissen. Mit Benjamins Konzept des
dialektischen Bildes zu künstlerischer Wissensproduktion heute . . 235

Das Ikonische im Lichte neuer Realismen und Materialismen

RAHMA KHAZAM

Ikonische und spekulative Wende: Von Visualität zu Realität 265

MARKUS RAUTZENBERG

Denken in der Fremde 281

PHILIPP KLEINMICHEL

Die Ohnmacht der Bilder und das Schicksal der
Logozentrismuskritik 295

Autor*innenverzeichnis 313

Einleitung

JONAS ETTEN, JULIAN JOCHMARING

»Die Geschichte der Herausbildung des *iconic turn* kann unter sehr unterschiedlichen Vorzeichen erzählt werden«¹ schreibt Doris Bachmann-Medick 2006 in der dritten Auflage ihres Einführungsbandes zu den kulturwissenschaftlichen ›turns‹. Und Gottfried Boehm warnt 2005 anlässlich der von Hans Belting initiierten Tagung »Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz« am IFK in Wien davor, zu früh damit zu beginnen, die Geschichte der Bildwissenschaft zu schreiben.²

Heute liegen diese Einschätzungen zwar bereits wieder eineinhalb Jahrzehnte zurück, doch die Welle der Bilanzierungs- und Kanonisierungsversuche der von Boehm und William J. T. Mitchell zu Beginn der 1990er Jahre in die Wege geleiteten ikonischen bzw. piktorialen Wende hat in der Zwischenzeit kaum nachgelassen.³ Bildtheoretische und -kritische Perspektiven konnten sich in nahezu allen geisteswissenschaftlichen Disziplinen sowie darüber hinaus etablieren und gehören zu ihrem festen Methodeninventar. Parallel dazu ist auch die Menge einführender, rück- und überblickender Literatur weiter angewachsen und mit ihr die Versprechen, orientierende Schneisen durch eine der wohl größten wissenschaftspolitischen Erfolgsgeschichten der jüngsten Vergangenheit zu bahnen.⁴ Dabei wird sich zumeist bei eingeschliffenen

¹ Doris Bachmann-Medick: »Iconic Turn«, in: dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 329–380, hier S. 331.

² Vgl. Gottfried Boehm: »Iconic Turn. Ein Brief«, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 27–36.

³ Vgl. Gottfried Boehm: »Die Wiederkehr der Bilder«, in: ders. (Hg.): *Was ist ein Bild*, München 1994, S. 11–38. William J. T. Mitchell: »The Pictorial Turn«, in: *Artforum*, Vol. 30, Mar. 1992, S. 89–94. Ders.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London 1994. Deutsch als »Der Pictorial Turn«, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40.

⁴ Vgl. Sergej Seitz, Anke Graneß und Georg Stenger (Hg.): *Facetten gegenwärtiger Bildtheorie: Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden 2018. Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014. Netzwerk Bildphilosophie (Hg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren in der Bildwissenschaft*, Köln 2014. Marius Rimmele, Klaus Sachs-Hombach und Bernd Stiegler (Hg.): *Bildwissenschaft und Visual Culture*, Bielefeld 2014. James Elkins, Maureen Burns et. al. (Hg.): *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, London 2012. Sigrid Schade und Silke Wenk (Hg.): *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011. Oliver Grau und Thomas Veigl (Hg.): *Imagery in the 21st Century*, Cambridge, Mass. 2011. Klaus Sachs-Hombach (Hg.):

Gegensätzen und Ordnungsmustern bedient, die die Diskussionen um die Bildwenden seit ihren Anfängen begleiten: Etwa die Fokussierung auf die beiden Gründerfiguren Boehm und Mitchell, die fast unvermeidbar zu wenig produktiven »Heldengeschichte[n]«⁵ führt; die Unterscheidung zwischen einer nach kategorialer Begriffsklärung und Wesensbestimmung strebenden *Bildtheorie* von einer *Bildwissenschaft*, die die unerschöpfliche wie tendenziell beliebige Pluralität empirischer Bilder untersucht;⁶ die daran anschließende Aufteilung in eine kontinentaleuropäische, konservativ-bildungsbürgerliche, primär mit phänomenologischen Methoden operierende *Philosophie des Bildes* und die angloamerikanisch geprägten, den bildlichen Repräsentationen von gender, race und class Rechnung tragenden kulturwissenschaftlichen *Visual Culture Studies*; zwischen einer als irrationalistische »Bildmythologie«⁷ verworfenen Rede von den lebenden, eigenmächtig handelnden Bildern und einer pragmatisch-nüchternen Untersuchung des Bildgebrauchs in Künsten, Wissenschaften und Alltagskultur;⁷ schließlich die für die Tragfähigkeit aller kulturellen Wenden maßgebliche Differenzierung zwischen einer quantitativen Erweiterung des Gegenstandsbereiches und einem qualitativ tiefer greifenden epistemologischen Wandel, einem »Umschlag« vom Gegenstand zu einer Analysekatgorie⁸, der den Kern eines jeden »turns« ausmacht.

Dem »Aufruf zur Schärfung der bildlichen Analysemittel auf jedem dem Feld«⁹ folgten spätestens seit der Jahrtausendwende Fächer wie

Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt a. M. 2009. Ralf Adelman, Andreas Fahr u. a. (Hg.): *Visual Culture Revisited. German and American Perspectives on Visual Culture(s)*, Köln 2007.

⁵ Fabian Goppelsröder: »Praktisch kanonisch. Der Reader »Bildwissenschaft und Visual Culture« des transcript-Verlags [Rezension zu: Rimmele, Marius; Klaus Sachs-Hombach und Bernd Stiegler (Hg.): *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Bielefeld: transcript, 2014.], in: KULT_online 43, 2015.

⁶ Vgl. Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005, S. 9–16.

⁷ Vgl. Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013, S. 78–105. Jacques Ranciere: »Do Pictures Really Want to Live?«, in: Neal Curtis (Hg.): *The Pictorial Turn*, London 2010, S. 27–36. Beat Wyss: »Die Wende zum Bild: Diskurs und Kritik«, in: Günzel, Mersch (Hg.): *Bild*, a. a. O., S. 7–15. Die Kritik richtet sich vor allem gegen William J. T. Mitchell: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008 bzw. für den deutschsprachigen Diskurs Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010.

⁸ Doris Bachmann-Medick: »Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften«, in: dies.: *Cultural Turns*, a. a. O., S. 7–57, hier S. 26. Vgl. zur Unterscheidung von quantitativer Gegenstandsausweitung und qualitativem epistemischem Wandel auch Emmanuel Alloa: »Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw«, in: *Culture, Theory and Critique*, 53, 3, 2015, S. 1–25.

⁹ Horst Bredekamp: »Drehmomente«, in: Hubert Burda, Christa Maar (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 15–26, hier S. 16.

die Archäologie, die Ethnographie, die Mathematik, die Medienwissenschaften und Literaturwissenschaften, die Kognitionspsychologie, Kartografie, Theologie, Pädagogik und nicht zuletzt die Kunstgeschichte. Bildforschung in diesen Disziplinen zu betreiben bedeutet seither weniger, möglichst viele und unterschiedliche Bilder interpretierend zu »verstehen« und sie auf diese Weise hermeneutischen, der Sprache abgeleiteten Kriterien zu unterwerfen, sondern vielmehr, auf das bildliche Moment jedes Verstehensprozesses hinzuweisen: Gemälde, Skulpturen, Filme und Fotografien, Karten, Diagramme, Zeichnungen und die visuelle Interfaces digitaler Apparate lassen sich zwar keineswegs unter einem universellen Bildbegriff subsumieren; und doch handelt es sich bei all diesen Phänomenen um »Bilder« in einem sehr weiten Sinne, die auf ihre je eigene, nicht auf ihren symbolischen Gehalt zu reduzierende Art Zugänge zur Welt und zum kulturellen, politischen und sozialen Selbstverständnis des Menschen herstellen. Aktuelle Debatten um ein nichtdiskursives Wissen und das Forschungspotential künstlerischer und gestalterischer Praktiken sind maßgeblich durch die Bildwenden angeregt worden. Auf institutioneller Ebene haben diese epistemologischen Entwicklungen eine sowohl quantitativ als auch qualitativ zuvor kaum vorstellbare Fülle an Kooperationen zwischen universitärer Geistes- und Kulturwissenschaft und Hochschulen aus den Bereichen Design, Kunst und Architektur ermöglicht.¹⁰

Doch dieser Prozess hat eine Kehrseite: Das Verhältnis zwischen der Herkunft dieser Themen aus dem *iconic* bzw. *pictorial turn* und ihrer Fortschreibung in den neuen ästhetisch-epistemologischen Projekten wird immer unkenntlicher. Einer geologischen Sedimentierung gleich werden so selbst noch ungeklärte bildtheoretische Probleme in den Hintergrund gedrängt und entweder gar nicht mehr adressiert, oder als bereits hinreichend geklärt angesehen. Diese Konstellation aus umfassender Durchsetzung und Weiterentwicklung auf der einen, Sedimentierungs- und Verschleifungstendenzen auf der anderen Seite nimmt der Sammelband zum Anlass zu einem systematischen Blick zurück, der zugleich ein

¹⁰ Vgl. Silvia Henke, Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Thomas Strässle und Jörg Wiesel (Hg.): *Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, Zürich, Berlin 2020. Anke Haarmann: *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld 2019. Kathrin Busch (Hg.): *Anderes Wissen. Kunstformen der Theorie*, Paderborn 2016. Gesche Joost und Katharina Bredies (Hg.): *Design as Research: Positions, Arguments, Perspectives*, Basel 2016. Jens Badura, Selma Dubach u. a. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich, Berlin 2015. Claudia Mareis: *Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960*, Bielefeld 2011. Kathrin Busch: »Wissensbildung in den Künsten – eine philosophische Träumerei«, in: *Texte zur Kunst* 20 (2011), Heft 82, S. 70–79.

Blick nach vorne ist. Seine Ausgangsthese ist, dass sich die derzeitige Entwicklung der Bildforschung durch eine Verfeinerung und Vertiefung methodischer wie theoretischer Herangehensweisen kennzeichnen lässt, die die bisher gängigen Ordnungskriterien und Sortierungsmechanismen des Feldes an ihre Grenzen bringt. Insbesondere ist damit auch das Verhältnis der ikonischen Wende zu den anderen ›turns‹ sowie die Frage nach einer »ikonischen Episteme«¹¹ im Kontext der Digitalisierung neu zu verhandeln.

Ließ sich noch in den 2000er-Jahren eine zwar schematische, für den damaligen Stand der geistes- und kulturwissenschaftlichen Bildforschung zumindest im deutschsprachigen Raum aber zutreffende Einteilung in semiotische, anthropologische und wahrnehmungstheoretische Ansätze vornehmen¹², so zeichnen sich aktuelle Bildforschungsvorhaben ungeachtet ihrer Heterogenität dahingehend aus, dass sie über diese drei Ansätze hinausgehen, sich bewusst von diesen abgrenzen oder beanspruchen, deren Leerstellen auszufüllen. Seien es die Kritik an der Blindheit gegenüber der Besonderheit des Visuellen in der Bildsemiotik, der Hinweis auf die Versäumnisse anthropologischer und wahrnehmungstheoretischer Ansätze, die soziale, kulturelle und politische Situiertheit von Bild-Produzent*innen wie -rezipient*innen zu übersehen, oder die Versuche, einerseits über die einseitig technikdeterministischen Erklärungsweisen früher Medientheorien hinauszugehen und zugleich mit der rasanten technologischen Entwicklung digitaler Bildmedien auf Tuchfühlung zu bleiben: Aktualität kann Bildforschung heute besonders dann behaupten, wenn sie sich ihrer Geschichte bewusst ist, ohne damit auf historische Linientreue verpflichtet zu sein.

Der Titel *Nach der ikonischen Wende* meint vor diesem Hintergrund weniger eine historische Nachfolge als vielmehr einen Zustand, den man in Anlehnung an Jean-Francois Lyotards Verständnis von Postmoderne als »postikonisch« bezeichnen könnte. »Post« und »Nach« behaupten in diesem Sinne eine Bewegung gegen vermeintliche Selbstverständlichkeiten, suchen nach uneingelösten Möglichkeiten, unterstellen die Wende einem Prozess der »Analyse, Anamnese, Anagonie und Anamorphose, der das ursprüngliche Vergessen abarbeitet.«¹³ Der postikonische Zustand ist daher kein Zustand, in dem Bildern und Bildlichkeit keine Bedeutung mehr zukäme und etwas völlig anderes an ihre Stelle getreten wäre. Eher

¹¹ Gottfried Boehm: »Das Paradigma Bild: die Tragweite der ikonischen Episteme«, in: Belting (Hg.): *Bilderfragen*, a. a. O., S. 77–82.

¹² Vgl. Wiesing: *Artifizielle Präsenz*, a. a. O., S. 17–33.

¹³ Jean-Francois Lyotard: *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985*, Wien 1987, S. 105.

geht es um eine Situation, in der die ikonische Wende ihren Status als akademische Mode, ihr Neuheits- und Provokationspotential eingebüßt hat. Ihre Hochphase im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends, von der die Konferenzen und Publikationen zum Bild, die Akquirierung von Fördermitteln und die Gründung von Sonderforschungsbereichen und Graduiertenkollegs in diesem Zeitraum zeugen, hat die Bildforschung hinter sich gelassen. Dennoch bleiben viele Themen dieser Phase weiter aktuell. In einer zweiten Bedeutungsdimension kann »nach« daher auch im Sinne von »gemäß« oder »in Übereinstimmung mit«, als Weiterentwicklung bereits kanonisierter bildtheoretischer und bildwissenschaftlicher Fragen und Themenbereiche verstanden werden. Auf diese methodologische und theoriepolitische Lage antworten die insgesamt fünfzehn Beiträge des Bandes aus der Medienwissenschaft, der Kunst- und Bildgeschichte, aus der Kulturwissenschaft und Philosophie. Sie soll im Folgenden grob anhand von vier markanten Verschiebungen skizziert werden:

Erstens findet gegenwärtig eine Verschiebung statt von einer Beschäftigung mit Bildern, die eingebunden ist in eine Ontologie der Kunst und damit verbundener Begriffe wie Werk, Wahrheit, Autorschaft und Autonomie, zur sinnlichen Verfasstheit des Denkens und des Wissens überhaupt und zur Eigenständigkeit künstlerischer und gestalterischer Wissensgenerierung. Während für die ikonische Wende besonders in der von Gottfried Boehm angestoßenen Spielart die Differenz von den »starke[n] Bildern«¹⁴ der Kunst und den profanen Bildern der Alltagskultur leitend war, so ist dieser Gegensatz heute zunehmend diffus geworden. Ludger Schwarte etwa plädiert einerseits dafür, Bildwerken der zeitgenössischen Kunst ihre Sonderrolle gegenüber einer allgemeinen Gesamtheit von Bildern zurückzugeben, macht sich andererseits aber für eine produktionsästhetische Methode stark. Statt auf Konzepte wie Boehms »ikonische Differenz« zurückzugreifen, die das bereits konstituierte Einzelbild privilegierten, geht es Schwarte zu Folge darum, Kontexte, Herstellungsweisen und Begründungszusammenhänge gerade künstlerischer Bildproduktion genauer zu erschließen.¹⁵

Noch einen Schritt weiter geht Peter Geimer, der den Bruch mit Einzelbildontologien und ästhetischen Werturteilen mit Blick auf die künstlerische Praxis der Gegenwart selbst begründet: »Die zeitgenös-

¹⁴ Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007, S. 211.

¹⁵ Vgl. Ludger Schwarte: »Bild/Kunst - ein Widerspruch?«, in: Kunibert Bering und Robert Fleck (Hg.): *Der ›Iconic Turn‹ und seine Folgen. Bildbegriff, zeitgenössische und ältere Kunst*, Oberhausen 2016, S. 9–18.

sische Kunst ist in zahlreichen ihrer Spielarten [...] in einer Weise an nicht künstlerische Bildwelten orientiert, dass es fragwürdig wäre, diese Bildwelten nicht einzubeziehen oder sie als bloßes Hintergrundrauschen der Kulturindustrie zu vernehmen.«¹⁶

Dass die Bildproduktion der Künstler*innen ihrer Theoretisierung meist voraus ist und sich gegen verallgemeinernde Kategorisierungen sperrt, hat bereits Karlheinz Lüdeking in dem für den deutschsprachigen Bilddiskurs grundlegenden Band *Was ist ein Bild?* betont: »Deutlicher noch als in den Verlautbarungen der theoretischen Wortführer zeigen sich diese [Differenzen] in den Werken der Künstler [...] Für die Moderne steht der phänomenal gestalthafte Paul Cézanne so gut wie Marcel Duchamp, der das Bild als frei flottierenden Signifikanten versteht.«¹⁷

Von diesem Hintergrund lassen sich die jüngsten Diskussionen um ein sinnliches Denken und um »Epistemologien des Ästhetischen«¹⁸ als Zuspitzung der Frage nach der bildlichen Wissensproduktion begreifen. »Denn das ›Bild‹, so unterstreicht bereits Boehm, »ist nicht irgendein neues Thema, es betrifft vielmehr eine andere Art des Denkens, die sich imstande zeigt, die lange gering geschätzten kognitiven Möglichkeiten, die in nicht verbalen Repräsentationen liegen, zu verdeutlichen, mit diesen zu arbeiten.«¹⁹ In diesem Sinne fragen Martina Heßler und Dieter Mersch nach der argumentativen und erkenntnisschaffenden Logik des Bildlichen, danach, »mit welchen Mitteln Bilder - oder generell visuelle Medien - Bedeutung schaffen und stabilisieren, auf welche Weise sie ›etwas zu erkennen geben‹ oder argumentieren, wie sie, dem Propositionalen entsprechend, ein eigenes ›ikonisches‹ Als konstituieren, Behauptungen aufstellen oder Beweise führen sowie schließlich, worin die besondere Geltung und die Grenzen einer visuellen Epistemik bestehen.«²⁰

Die damit implizierte Forderung nach einer »epistemischen Aufwertung künstlerischer Praktiken«²¹ lässt schließlich auch die Fokussierung auf Bild und Sehsinn fraglich werden und betrifft vielmehr die Verschränkung sinnlicher Modalitäten, das Zusammenspiel von Visualität mit Taktilität und Auditivität, das nicht nur die gestaltete Lebenswelt, sondern auch

¹⁶ Peter Geimer: »Bild und Kunst. Eine Beziehungsgeschichte«, in: *Texte zur Kunst* 24 (2014), Heft 95, S. 125–139, hier S. 135.

¹⁷ Karlheinz Lüdeking: »Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Verlauf im Bilderstreit«, in: Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild*, a.a.O., S. 344–366, hier S. 365.

¹⁸ Vgl. Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich, Berlin 2015.

¹⁹ Boehm: »Iconic Turn. Ein Brief«, a.a.O., S. 27.

²⁰ Martina Heßler, Dieter Mersch: »Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?«, in: dies. (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, S. 8–62, hier S. 10. Vgl. dazu auch den Beitrag von Dieter Mersch in diesem Band.

²¹ Ebd., S. 43, Herv. i. O.

das Feld der Künste nach dem Ende ihrer formalästhetischen Reinheit auszeichnet.²² Des Weiteren kann die epistemische und kognitive Aufwertung des Sinnlichen auch auf in der abendländischen Tradition für gewöhnlich als ausschließlich sprachlich geltende Vorhaben wie die Philosophie bezogen werden: die Rede von einem »Bilddenken« meint dann nicht, was ein*e bestimmte Philosoph*in über Bilder auszusagen vermag, sondern auf welche Weise das jeweilige philosophische Denken selbst sich nicht nur mittels sprachlicher Argumentation, sondern genuin bildlich, in und durch Bilder vollzieht.²³

Zweitens werden rezeptionstheoretische Ansätze, die sowohl in der phänomenologischen Linie Boehms als auch bei Mitchell und den kulturwissenschaftlichen Visual Studies dominierten, zu Gunsten produktionstheoretischer Fragestellungen ergänzt. Aus produktionstheoretischer Perspektive sind dann weniger einzelne, abgeschlossene Bilder interessant als vielmehr die Praktiken und Strategien der Sichtbarmachung, durch die etwas Sichtbares überhaupt erst zum Erscheinen gebracht wird und die überhaupt nicht zwangsläufig zu einem »Bild« führen müssen.²⁴ Durch die Hinwendung zur Produktionsseite wird deutlich, dass nicht nur jedes Bild zuallererst »gemacht« werden muss, sondern das an seiner Entstehung viele, menschliche wie nichtmenschliche Handlungs- und Wirkmächte beteiligt sind, die sich im Entstehungsprozess überlagern, verbinden, durchkreuzen, verstärken oder entkräften können und so zum Gelingen oder Nichtgelingen der Sichtbarmachung beitragen. Praktiken der Sichtbarmachung gehen dem Visuellen insofern voraus und erweitern den Gegenstandsbereich der Visualitätsforschung. Sie befassen sich mit dem Nicht-, Noch-nicht- oder Nicht-mehr-Sichtbaren, mit den Verfahren, Kulturtechniken und Wissensbeständen und ihren technologischen, politischen, ökonomischen und kulturellen Bedingungen, durch die die

²² Vgl. William J. T. Mitchell: »There Are No Visual Media«, in: *Journal of Visual Culture* 4 (2005) Heft 2, S. 257–266.

²³ Vgl. Horst Bredekamp: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004. Franz Engel, Moritz Queisner und Tullio Viola (Hg.): *Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce*, Berlin 2012. Ulrich Richtmeyer: *Wittgensteins Bilddenken. 12 Studien zur Philosophie des Bildes*, Paderborn 2019. Verstreut findet sich der Ausdruck »Bilddenken« auch in Bezug auf Walter Benjamin (vgl. Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit, Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M. 1997) und Hans-Georg Gadamer (vgl. Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, a. a. O., S. 7 u. S. 243 ff).

²⁴ Vgl. Dieter Mersch: »Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heißt »Denken im Visuellen?«, in: Martin Beck und Fabian Goppelsröder (Hg.): *Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich, Berlin 2014, S. 17–70. Peter Geimer: »Was ist kein Bild? Zur »Störung der Verweisung«, in: ders. (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit, Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002, S. 313–341.

Produktion von Bildlichkeit als ein Komplex von Auswahlprozessen erkennbar wird. Neben materiellen und technisch-apparativen kommen dabei ebenso performative Prozesse zum Tragen, mithin das Sehen selbst als grundlegende, verkörperte Praxis der Sichtbarmachung.²⁵

Einen wichtigen Anstoß für diesen methodischen Blickwechsel lieferte vor allem die Beschäftigung mit dem Bildarsenal der Naturwissenschaften. In der wissenschaftshistorischen und -theoretischen Auseinandersetzung mit anatomischen Röntgenbildern, astrophysikalischen Satellitenaufzeichnungen, Magnet-Resonanz-Tomografien der Hirnrinde, fotografischen Studien in Zoologie und Botanik oder computergestützten Simulationen komplexer Klimaszenarien zeigt sich eindrücklich, dass Bilder niemals eine exakte Wiedergabe objektiver Natur sind, sondern in einer Vielzahl von Schritten, in langwierigen und fehleranfälligen Verfahren aus einem experimentell erhobenen Material erst hergestellt werden müssen. Dabei spielen ästhetische Kriterien, ein bestimmter »Stil« der Darstellung, die Notwendigkeit, die eigenen Forschungsergebnisse möglichst allgemeinverständlich zu vermitteln wie auch spektakulär vermarkten zu müssen und die scheinbar unbegrenzten Eingriffsmöglichkeiten digitaler Bildbearbeitung eine weitaus größere Rolle als vermeintliche Objektivitätsideale.²⁶

Die Schwerpunktsetzung auf Praktiken der Sichtbarmachung erlaubt es darüber hinaus, nicht nur die Situierung des Sehens und der Rezeptionsweisen zu reflektieren, sondern auch die Bildproduktion an soziale, kulturelle und historische Prozesse zurückzubinden, d. h. auch an ethnische Konflikte, Minoritätenpolitik und die Migration von Körpern, Zeichen, Bildern und Wissensbeständen. Bilder prägen die Wahrnehmung eigener und fremder Kulturen, ihre Produktion und Rezeption kann daher zur Vermittlung und Hybridisierung von Kulturen ebenso beitragen wie zu Abgrenzung und Stereotypisierung.²⁷

²⁵ Vgl. Eva Schürmann: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt a. M. 2008. Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, a. a. O.

²⁶ Vgl. Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel (Hg.): *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008. Ralf Adelman, Jan Frercks, Martina Heßler und Jochen Hennig (Hg.): *Datenbilder. Zur digitalen Bildpraxis in den Naturwissenschaften*, Bielefeld 2009.

²⁷ Vgl. dazu Fallstudien wie Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008, Kathrin Peters: *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*, Zürich, Berlin 2010 sowie programmatische Beiträge wie Birgit Mersmann: »Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 49, (2004), Heft 1, S. 91–109. Tom Holert: »Regimewechsel. Visual Studies, Politik, Kritik«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt a. M. 2009, S. 328–353. Vgl. auch die Beiträge von Susanne von Falkenhausen und Jan Mollenhauer in diesem Band.

Eine *dritte* Verschiebung ist eng mit der Auflösung des Einzelbildparadigmas verknüpft und erweitert zudem produktionstheoretische Herangehensweisen: Vom »digitalen Bild«, das es, wie Claus Pias schon 2003 bemerkte, »nicht gibt«, weil es als »Anordnung und Verknüpfung von Daten« auch in nichtbildhafter Form speicher-, übertrag- und prozessierbar ist und weder auf Bildschirme noch auf menschliche Betrachter*innen angewiesen ist²⁸, zur Vielgestaltigkeit des Visuellen unter digitalen Bedingungen.

Trotz ihrer für das menschliche Auge sehr heterogenen Beschaffenheit unterliegen heute visuelle Artefakte wie eine über Googles Bildersuchfunktion gefundene JPEG-Datei von Jacopo Tintoretts *Weißbärtigem Mann*, computergenerierte Muster der *Polygonzüge* Frieder Nakes, MPEG-Videoaufzeichnungen der Überwachungskamera einer U-Bahnstation, ein auf einer Kinoleinwand gezeigter Blockbusterfilm, sowie der Scan einer Kinderzeichnung, der in der Familiengruppe eines digitalen Messengerdienstes an die Verwandtschaft verschickt wird, alle potentiell den gleichen Strukturen einer »Kultur der Digitalität«: Sie zeichnen sich durch hohe Referentialität aus, sind entweder selbst aus der Zusammensetzung von ästhetisch und historisch disparatem Material entstanden oder können flexibel aus ihrem Entstehungskontext in neue Umgebungen und Beziehungen eingesetzt werden. Ihre Rezeption folgt weniger den Regeln von Institutionen wie Museen, Galerien oder den analogen Massenmedien der Moderne, sondern wird durch neue, kollektiv geteilte, flüchtige und instabile Gemeinschaften in den Sozialen Medien ermöglicht und geprägt. Ihr Erscheinen unterliegt zudem in hohem Maße automatisierten Entscheidungsverfahren von Algorithmen, die aus einer wörtlich unüberschaubaren Datenmenge das, was menschlichen Augen als Bild begegnet, zuallererst herausfiltern und generieren.²⁹

Was aber heißt es für die Bildforschung, wenn das »das digitale Bild« nicht mehr nur ein herausfordernder ontologischer Sonderfall ist, sondern nahezu jedes Bild (auch) ein digitales Bild ist, man es also bei der Beschäftigung mit »digitalen Bildern« mit der Gesamtheit visueller Kultur zu tun hat, die sowohl in ihrer jeweils spezifischen visuellen Eigenart wie auch in Relation zu je spezifischen digitalen Umgebungen auftritt? Wenn das Sichtbare, sei es Grafik, Fotografie, Film oder Computerspiel, »nur die sichtbare Oberfläche eines komplexen Gefüges aus Hardware

²⁸ Claus Pias: »Das digitale Bild gibt es nicht. Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatische Illusion«, in: *zeitenblicke* 2, (2003). Heft 1.

²⁹ Vgl. Felix Stalder: *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016, S. 95–202.

und Software, aus menschlichen und apparativen Aktivitäten, aus technologischen und ökonomischen Imperativen«³⁰ ist?

Sprach noch Mitchell davon, dass die Wende zum Bild »von einem neuen Bildrepertoire oder einer neuen Bildtechnologie angeregt wird« und konnte noch Friedrich Kittler »die Geschichte der optischen Medien [als] eine Geschichte des Verschwindens«³¹ schreiben, weil schon unter den Bedingungen analoger Bildverarbeitung in Fotografie, Film und Fernsehen Sichtbares abhängig ist von chemischen und elektronischen Prozessen, die für menschliche Augen selbst unsichtbar bleiben, reichen derartige Diagnosen heute nicht mehr aus. Nicht nur haben sich die digitalen Apparate, auf denen Bilder erscheinen und mit denen Bilder aufgezeichnet, bearbeitet, übertragen und gespeichert werden, gegenüber der Zeit um die Jahrtausendwende signifikant vervielfältigt und ausdifferenziert. Vom bloßen, nicht selbst detailliert zu untersuchendem Anlass oder Fluchtpunkt wird Digitalität so nicht nur zu einem vielgestaltigen Gegenstand von Bildforschung, sondern wirkt – etwa im Falle von Eye-Tracking-Verfahren oder automatisierter Analysen großer Datenmengen (Big Data) – auch auf ihre methodischen Grundlagen zurück.³²

Darüber hinaus sind Bilder immer stärker eingebunden in Sortierungs-, Adressierungs- und Findungsverfahren, die zu ihrem reibungslosen Ablauf menschliche Augen gar nicht mehr benötigen. Algorithmische Bildersuch- und erkenntnisverfahren folgen einer Netzwerklogik, die, wie es in einer griffigen, in medienkulturwissenschaftlichen Diskursen aber zunehmend selbstevident gewordenen These lautet, »at levels ›above‹ and ›below‹ that of the human subject« operieren.³³ Um diese Eingebundenheit am

³⁰ Winfried Gerling, Susanne Holschbach und Petra Löffler: *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld 2018, S. 8. Vgl. auch den Beitrag von Jan Distelmeyer in diesem Band.

³¹ William J. T. Mitchell: »Pictorial Turn. Eine Antwort«, in: Belting (Hg.): *Bilderfragen*, a. a. O., S. 37–46, hier S. 40. Friedrich Kittler: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002, S. 35.

³² Beispielhaft seien hier einige Studien der letzten zehn Jahre genannt, die sich mit Aspekten von Visualität in der digitalen Kultur befassen: Inge Hinterwaldner: *Das systemische Bild. Ikonizität im Rahmen computerbasierter Echtzeitsimulationen*, München 2010. Katja Gunkel: *Der Instagram-Effekt. Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt*, Bielefeld 2018. Oliver Ruf (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*, Bielefeld 2018. Julia Eckel, Jens Ruchatz und Sabine Wirth (Hg.): *Exploring the Selfie – Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*, London, New York 2018. Lila Lee-Morrison: *Portraits of Automated Facial Recognition. On Machinic Ways of Seeing the Face*, Bielefeld 2019. Vgl. auch die Beiträge von Svea Bräunert und Sabine Wirth zu Drohnen bzw. Instagram in diesem Band.

³³ Alexander R. Galloway und Eugene Thacker: *The Exploit. A Theory of Networks*, Minneapolis, London 2007, S. 157.

Beispiel konkreter Prozesse zu untersuchen, wird das dem Ideal moderner Kunst abgeleitete analytische Doppel von Produktion und Rezeption um die Distribution als mindestens gleichwertiges, wenn nicht sogar primäres Moment erweitert. Denn unter den Bedingungen allgegenwärtiger digitaler Netzwerke geht die Verteilung jeder Rezeption und Produktion voraus. Angesichts einer »Medienlogistik des Bildes«³⁴, bei der Codierung und computerisierte Verarbeitung die jeweilige Erscheinungsform des Bildes in fundamentaler Weise (vor-)bestimmen, erscheint die ikonische Wende gar als letzter defensiver Akt der Evokation und Essentialisierung *des Bildes* im Singular, der längst von der tatsächlichen Praxis seiner eigenen Zeit überholt wurde.

Die *vierte* und letzte Verschiebung spielt sich zunächst auf einer wissenschaftspolitischen Ebene ab: Schien es bis zur Jahrtausendwende durchaus plausibel, ikonische und piktoriale Wende in Konkurrenz zum linguistic turn im Kampf um die Auszeichnung als »Megawende«³⁵ zu betrachten, so ist diese antagonistische Konstellation einer detaillierteren Einschätzung gewichen. Beide Wendungen können demgegenüber gemeinsam mit weiteren ›turns‹ der 90er-Jahre wie dem spatial, performative und affective turn als Hinwendung zur materiellen, nichtdiskursiven Dimension von Kultur, zur »Präsenz«, zu einer »postmetaphysischen Präsenztheorie« oder »Posthermeneutik« eingeordnet werden.³⁶ Statt die ›turns‹ als linear aufeinander folgende Moden zu betrachten, die sich jeweils ablösen und ersetzen, werden so die Analogien, Verwandtschaften und gemeinsamen Anliegen der geisteswissenschaftlichen Wendungen untereinander betont. Die immer auch subjektkritisch motivierte Wende zur Präsenzdimension der Bilder, die deren Eigensinn gegen die Vorstellung eines rein sprachlich fundierten menschlichen Erkenntnisvermögens zur Geltung bringt, lässt sich dann nicht nur in Verbindung zu anderen, zeitgleich auftretenden Theorievorhaben setzen. Ihr Einsatz kann ebenso zurückdatiert und in die Tradition poststrukturalistischer Metaphysikkritik gestellt werden. In diesem Sinne reklamiert etwa Mitchell: »Der Abbau des Logozentrismus war also für mich nur eine andere Art und Weise, die Hierarchie der Sprache über Bilder aufzudecken und sie in der dramatischsten Weise umzukehren.«³⁷

³⁴ Simon Rothöhler: *Das verteilte Bild. Stream - Archiv - Ambiente*, Paderborn 2018, S. 1. Vgl. dazu auch die Beiträge von Roland Meyer und Sabine Wirth in diesem Band.

³⁵ Bachmann-Medick, »Cultural Turns«, a. a. O., S. 7.

³⁶ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004. Markus Rautzenberg: *Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*, Zürich, Berlin 2009. Dieter Mersch: *Posthermeneutik*, Berlin 2010.

³⁷ Mitchell: »Pictorial Turn. Eine Antwort«, a. a. O., S. 44.