

## 5. Materialitäten und Praktiken

Bilder sind ohne materielle, technologische, instrumentelle aber auch ökonomische Bedingungen unmöglich. Ebenso wenig existieren sie unabhängig von Herstellungsprozessen, Verwendungskontexten, Gebrauchsweisen, Medien (s. Kap. IV.7), Diskurs- und Wahrnehmungspraktiken (s. Kap. II.4). Diese Voraussetzungen sind zu Recht in den Fokus jüngerer bildwissenschaftlicher Studien gerückt und zu Forschungsgegenständen eigenen Ranges avanciert (Daston/Galison 2007; Geimer 2010; Artz 2011). Dabei zeichnet sich ab, inwiefern die materiellen Dispositive und die praktischen Zusammenhänge, aus denen Bilder hervorgehen und in die Letztere stets eingebunden sind, maßgeblich an der Bestimmung dessen mitarbeiten, was ein Bild in einem jeweiligen Fall ›ist‹ und welche Vermögen, Wirksamkeiten oder Gefahren es vermeintlich birgt. Die Definition des Bildbegriffs (s. Kap. I.3) erfolgt also nicht allein über den Weg einer theoretischen Reflexion; sie wird stattdessen in konkreten Situationen und Performanzen ausgehandelt und (vorläufig) festgeschrieben.

Weil die materiellen Bedingungen und die diversen Praktiken des Bildes einem historischen Wandel unterliegen, verschiebt sich auch die Bedeutung der Kategorie ›Bild‹ im Verlauf seiner Geschichte. Bilder bezeichnen darum keinen überzeitlichen und klar fixierten Sachverhalt, sondern eine veränderliche Konstellation, die nur zu einem gegebenen Zeitpunkt und situationsgebunden Gültigkeit beanspruchen kann. Falls es einen ›wesenhaften Zug‹ des Bildes geben sollte, dann wäre es dessen Heterogenität. Die unzähligen Mitglieder der Familie der Bilder können nicht nur höchst unterschiedlich aussehen, sie treten auch in verschiedenen materiellen Ausprägungen und praktischen Kontexten auf. Es gilt also zu verstehen, inwieweit materielle und performative Bedingungen auf den Ebenen der Produktion, Nutzung und Rezeption zum Tragen kommen und das jeweilige Format der Bildlichkeit prägen.

### Materialien und materielle Bedingungen

Bilder lassen sich in einem engen sowie in einem weiten Sinn mit Dieter Mersch (2007) als ›materielle Dispositive‹ verstehen. Im ersten Fall ist der Umstand angesprochen, dass Werkstoffe notwendig sind, damit sich bildliche Erscheinungen über-

haupt irgendwo verkörpern können. Die Bandbreite der hierzu eingesetzten Materialien ist enorm; dies belegt nicht nur ein Blick in die Geschichte, sondern auch ein Querschnitt durch das zeitgenössische Bilderuniversum. Ebenso vielfältig sind die faktischen Bedingungen der Herstellung, Verbreitung, Verwertung und Wahrnehmung von Bildern. Letztere sind nicht einfach so vorhanden, vielmehr sind sie selbst Resultate und Bestandteile von bisweilen sehr komplexen ›materiellen Dispositiven‹. Hierzu zählen u. a. die Räume, Verfahren und Instrumente ihrer Produktion, die Technologien und Infrastrukturen ihrer Distribution (s. Kap. IV.15) sowie die Apparaturen und Settings ihrer Rezeption. Bilder sind demnach stets in (unterschiedlich dichte) Bedingungsgefüge eingebettet, durch die sie ermöglicht werden, die ihnen aber zugleich jeweils spezifische Limitierungen auferlegen. Sie sind ›Teil der Welt‹ und damit wie alle anderen Dinge auch der Erosion oder Störung ausgesetzt: Nicht zuletzt hierin wurzelt der provisorische, d. h. notwendig *prekäre* Status jeder Form von Bildlichkeit.

Das Spektrum der für die Produktion von Bildern verwendeten Materialien ist reichhaltig. Es umfasst u. a. Graphit, Leinwand, Holz, Eitempera, Silbernitrat und Gold, Kunststoff, Sprühlack, Gips, Sand, Glas oder Zelluloid, aber auch Blut, Kot und Teer. Einige Werkstoffe sind üblicher und treten in zahlreicheren Verwendungskontexten auf als andere. Während uns etwa Ölfarbe, Papier oder Monitore als materielle Grundlagen bestens vertraut sind, stellen Haare, Klöppelspitze oder leuchtende Mikroorganismen eher Ausnahmen dar. Der Einsatz einiger Materialien wie Wachs, Knochen, Textilien und Erden reicht weit in die Geschichte der Menschheit zurück; andere wie Acrylfarben, Magnetbänder oder Leuchtdioden stehen erst seit kürzerer Zeit zur Verfügung. Neben natürlichen Rohstoffen (z. B. Kreide, Haut, Harz oder Kautschuk) finden sich künstliche, industriell gefertigte Werkstoffe (z. B. Karbonfasern, Celluloseacetat oder synthetische Pigmente). Auch die Beständigkeit variiert enorm: Während einerseits Granit, Keramik, Pergament oder Bronze relativ haltbar und stabil sind, existieren andererseits ephemere Bildträger wie Rauch, Gelatine, künstliches Licht oder Eis. Darüber hinaus kommen Materialien von ganz unterschiedlicher ökonomischer und symbolischer Wertigkeit zum Einsatz. Der Bogen spannt sich zwischen ›edlen‹ Werkstoffen wie Elfenbein, Marmor, Silber oder Seide an einem Ende und ›armen‹ Werkstoffen wie Altpapier, Lumpen, Schlamm

oder Körperflüssigkeiten am anderen. Eine Liste der Materialien des Bildes liefe auf die Einsicht hinaus, dass beinahe jedes Material zum Bildermachen verwendet werden kann. Die Geschichte und die Artefakte der Kunst sowie der Alltagskulturen führen dies eindrücklich vor (Wagner 2002; Straessle et al. 2013).

### Apparative und technologische Daseinsbedingungen

Bisher war nur davon die Rede, *woraus* Bilder gemacht sein können; die Werkzeuge, Dispositive und Apparaturen ihrer Erzeugung gehören jedoch ebenfalls zu deren materiellen Daseinsbedingungen. Auch in dieser Hinsicht besteht eine enorme Bandbreite, die von der einfachen Nutzung simpler Hilfsmittel über den trainierten Einsatz spezifischer Instrumente bis hin zu arbeitsteiligen und ressourcenintensiven Großtechnologien reicht. Bilder können ebenso Resultate einer spontanen Bewegung des Fingers im feuchten Sand sein wie Ergebnisse einer gedankenlosen Kritzelei mit einem Bleistift. Sie können flüchtig im öffentlichen Raum mit Sprühdosen erzeugt, in einem aufwendigen und elaborierten Malprozess im Atelier hergestellt oder durch das fachmännische Hantieren mit Chemikalien in der Dunkelkammer hervorgebracht werden. Sie können aber auch Produkte leicht bedienbarer digitaler High-Tech-Geräte sein (z. B. in der medizinischen Diagnostik) oder ausgeklügelten Experimentalsystemen und riesigen Forschungsarchitekturen wie dem CERN entstammen (Burri 2008; Geimer 2010; Artz 2011). Der materielle Aufwand, die notwendige Expertise und die Szenarien der Bildgenese können somit stark variieren; die Produktionsbedingungen und Entstehungskontexte sind unterschiedlich komplex. Unabhängig von Dichte und Ausmaß dieser Gefüge ist entscheidend, dass sich Letztere grundlegend in die aus ihnen hervorgehenden Bilder einschreiben und diese auf je eigene Art formieren. Die Mittel, Umstände und Strategien der Erzeugung sind wirksam, auch wenn man sie an den Bildern selbst nicht mehr ablesen kann.

Wird von der Ebene der Produktion hin zu jener der Distribution gewechselt, dann lassen sich dort ebenso höchst verschiedene materielle Bedingungsgefüge feststellen. Auch die Übermittlung und Verbreitung von Bildern ist an Dispositive, logistische und ökonomische Strukturen sowie an technische und mediale Voraussetzungen gebun-

den. Diese wiederum bestimmen die Möglichkeiten und die Präsenz der Bilder (s. Kap. IV.5) mit; zugleich sorgen sie für jeweils spezifische Beschränkungen und Abhängigkeiten. Während z. B. Höhlenmalereien oder Kolossalplastiken aufgrund ihrer Ortsgebundenheit oder Monumentalität nicht ohne Weiteres bewegbar sind, ist der Transport von Ölgemälden zwar vergleichsweise einfach zu realisieren, aber dennoch oft auf professionelle Expeditionen, Klimaboxen und konservatorische Maßnahmen angewiesen. Im Vergleich dazu scheint die Distribution digitaler Bilder mühelos; via MMS, E-Mail oder Internet können sie bequem übertragen werden und vermeintlich frei zirkulieren. Besonders in diesem Fall bedarf es aber aufwendiger Infrastrukturen (Modems, Glasfaserkabel, Satelliten, Sendemasten, gekühlte Serverfarmen etc.), deren Instandhaltung nötig ist, damit die Daten digitaler Bilder überhaupt übermittelt werden können. Die vermeintliche Immaterialität digitaler Formate erfährt darin ihre Grenze.

Zudem ist die Frage der Distribution eng mit der Frage verknüpft, ob und wie leicht sich einzelne bildliche Formate vervielfältigen lassen. Medien wie der Holzstich, die Lithographie oder die Fotografie haben das Kopieren von Bildern (und somit auch deren Verbreitung) zweifellos vereinfacht. Doch mit dem Eintritt in das ›Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit‹ (Walter Benjamin) sind materielle Zwänge und Notwendigkeiten keineswegs völlig obsolet geworden. Im Gegenteil: Die mechanische Vervielfältigung von Bildern vollzieht sich nicht unabhängig von Apparaten und Mitteln wie Pantografen, Scanner, Plotter, Klischees, Säuren, Farben, Toner, Laser, Druckmaschinen usw. Noch das Kopieren digitaler Bilder (s. Kap. III.18) erfordert Hardware wie einen USB-Stick, auf dem physischer Speicher belegt wird, dessen Lesbarkeit durch Verschleiß begrenzt ist, der Energie verbraucht und dessen Herstellung ›seltener Erden‹ bedarf. Alle diese Daseinsbedingungen formieren eine Art Umwelt oder Milieu, durch die Bilder, wie flüchtig auch immer, an komplexe und kaum überschaubare Materialitäten zurückgebunden sind.

Bilder können demnach weder losgelöst von solchen ›irdischen‹ Bindungen betrachtet werden noch ohne sie existieren. Niemals begegnen sie uns in einem luftleeren Raum. Ihre Rezeption ist immerzu an konkrete Settings, räumliche Ordnungen und je spezifische Wahrnehmungssituationen gebunden. Die individuelle Erscheinungsweise der Bilder bleibt von derartigen Rahmungen nicht unberührt.

So macht es einen Unterschied, ob Leonardos *Mona Lisa* im Original in einem Saal des Louvre betrachtet, in digitaler Version auf einer virtuellen Tour durch das Museum, als Projektion im Seminarraum, als Reproduktion auf einer Katalogtafel, im Film *The Da Vinci Code* oder als Motiv auf einer Kaffeetasse gesehen wird. Gleichermaßen spielt es eine Rolle, ob man auf die originale Bildtafel im Atelier des Malers trifft, ob man sie in der Galerie hinter Sicherheitsglas, in einer Restaurierungswerkstatt, im Depot oder in einem Banktresor zu Gesicht bekommt. Die Rezeption wird durch solche äußeren Zugangsbedingungen beeinflusst, weil Letztere die Verhältnisse definieren, unter denen eine Bildwahrnehmung stattfindet: Es werden konkrete Konstellationen erzeugt, in denen das Bild und die Betrachtenden aufeinandertreffen.

In einfachen Szenarien wie dem alltäglichen Arbeiten am Laptop, dem Schauen auf eine Werbetafel oder dem Durchblättern einer Illustrierten tritt dies kaum ins Bewusstsein. In anderen Fällen – etwa dem illusionistischen Deckenfresko, der Vorführung einer Phantasmagorie, den diversen Spielarten der Anamorphose oder dem Stereoskop (s. Kap. III.9) – wird die dispositive Einbettung des Bildes und des Blicks deutlicher. Selbst den avanciertesten digitalen Formaten der Bildlichkeit wie den virtuellen Realitäten der sogenannten *head-mounted displays* oder der CAVE-Systeme (s. Kap. III.19) liegen materielle Voraussetzungen zugrunde. In zahlreichen Fällen sind sogar aufwendige Architekturen notwendig. Panoramen (s. Kap. III.5), das Kino (s. Kap. III.12.) oder Flugsimulatoren präsentieren Bilder in raffinierten räumlichen und technischen Arrangements. Unabhängig davon, wie komplex die materiellen Bedingungen der Bildwahrnehmung jeweils sind: Sie sorgen auf je eigene Weise für eine Positionierung des Betrachtersubjekts oder des Publikums, sie zwingen Perspektiven auf, richten Distanzen ein und erzeugen ein Off. Sie lenken dadurch nicht nur die Aufmerksamkeit der Betrachtenden, sondern regulieren zugleich auch die situationsgebundene Sichtbarkeit des Bildes mit.

### Praktiken und Diversität des Bildhandelns

Bilder existieren nur innerhalb vielschichtiger materieller Bedingungsgefüge. Darüber hinaus sind sie in verschiedenster Weise auf den Vollzug von Praktiken angewiesen. Die Relevanz und Diversität des Bildhandelns steht der konstitutiven Bedeu-

tung und Fülle der materiellen Dispositive in nichts nach. Beide Aspekte sind ohnehin miteinander verwoben. Demgemäß hat man sich in jüngerer Zeit verstärkt der Frage der Bildpraxis sowie dem Bild als Praxis zugewandt (Burri 2008; Seja 2009; Hinterwaldner 2010; Heßler 2012). Zu klären bleibt, worauf der Begriff ›Praxis‹ jeweils abhebt. Erneut lassen sich Ebenen differenzieren: So sind Bilder Produkte unterschiedlichster Herstellungs- sowie Darstellungspraktiken. Sie sind aber gleichzeitig auch eingebunden in äußerst heterogene Praktiken des Gebrauchs, in denen sie eine Unzahl an Funktionen und Zwecken erfüllen. Des Weiteren lässt sich die Wahrnehmung des Bildes als eine Form der Sehpraxis verstehen. Nicht zuletzt kommt die Prozesshaftigkeit des Bildes selbst ins Spiel. Diese im weitesten Sinn *performativen* Aspekte hängen eng miteinander zusammen und erweisen sich als historisch höchst variabel. Bildpraktiken sind stets sozial und kulturell verankert.

### Praktiken des Bildermachens

Selten war es so einfach, Bilder zu machen; heutzutage genügt der Fingerdruck auf den Auslöser der digitalen Kompaktkamera oder des Smartphones (s. Kap. III.18). Diese Einfachheit und die daraus resultierende Allgegenwart bildlicher Darstellungen trügen jedoch. Die Vorstellung, die Prozesse und Techniken der Bildproduktion seien nebensächlich und würden zunehmend marginaler, wird weder den historischen noch den zeitgenössischen Situationen gerecht. Die Genese der Bilder vollzieht sich keineswegs ›von selbst‹. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass Ideen autopoietischer Entstehung zum traditionellen Bestand des Nachdenkens und Redens über Bilder gehören (Weltzien 2006). Um Bilder in die Welt zu bringen, braucht es indessen ein verinnerlichtes praktisches Verfahrenswissen sowie Fertigkeiten, die sich in konkreten Handlungen, Routinen und Prozeduren niederschlagen. Bilder müssen *gemacht* werden; sie sind nicht einfach da. Die Arten und Weisen des Bildermachens sind vielfältig und unterschiedlich komplex.

Tatsächlich setzen die Praktiken der Produktion lange vor der eigentlichen Erzeugung der Bilder ein. Das Bereiten des Malgrunds und der fotochemischen Substanzen, die Wahl der Materialien, die Ausleuchtung des Studios, die Präparierung einer Probe, die Einrichtung des Aufnahmebereichs und seiner Apparaturen, die Kalibrierung der Aufzeichnungsgeräte, die Auswahl der Parameter der Simu-

lationssoftware usw. gehen dem Bildakt voraus – es sind solche und ähnliche Handlungen, die beeinflussen, was jeweils sichtbar werden kann, wie sich dieses Etwas im Bild darstellt und welche Ansprüche und Hoffnungen damit verknüpft werden können. Für dieses ›Vorfeld‹ der Bildgebung lässt sich ein Umstand beobachten, der auch auf die Folgeschritte der Produktion zutrifft: Die praktische Erzeugung von Bildern erweist sich selten als ungeregelt oder frei; sie beruht hingegen auf Konventionen und ist Prozessen der Normierung, Regulierung, Standardisierung und Professionalisierung unterworfen (s. Kap. II.16).

Das Spektrum der Herstellungspraktiken ist kaum zu überblicken. Paradoxerweise scheint es, als könnte jede beliebige Handlung ein Bild hervorbringen. Selbst destruktive Akte erweisen sich als bildgenerierend. Die Geschichte moderner Kunst bietet hierfür reiche Belege, doch ist sie mitnichten das einzige Feld, in dem sich Beispiele für die Produktivität ikonoklastischer Prozeduren (s. Kap. III.1) finden lassen (Wagner 2002). Auch das Bildermachen findet in Szenarien unterschiedlicher Dichte und Kompliziertheit statt. Natürlich gibt es Bilder, die Resultate einer spontanen und singulären Aktion sind; häufiger aber gehen sie aus mehrstufigen, oft sogar arbeitsteiligen Prozessen hervor. Malerwerkstätten, Gobelinwirkereien und Porzellanmanufakturen liefern dafür ebenso Beispiele wie Werbe- und Architekturbüros, Filmstudios, Druckereien oder Kliniken. Für den Bereich wissenschaftlicher Visualisierung (s. Kap. V.9) gilt besagte Vielschichtigkeit der Bildgebung besonders, denn Sichtbarmachung ist dort in der Regel ein komplexer Vorgang und Resultat sukzessiver Umwandlungsprozesse. In Laboratorien der Nanotechnik oder der Astrophysik durchlaufen Messdaten ganze Transformationsketten, in denen sie selektiert, optimiert und ästhetisch aufbereitet werden (Adelmann et al. 2009; Hennig 2011). Doch ganz gleich *wie* Bilder letztlich erzeugt werden, sie sind stets Ergebnisse von Handlungsfolgen und somit Produkte performativer Setzungen (Mersch 2010, 133–147).

### Gebrauchsweisen des Ikonischen

Wendet man sich den Gebrauchsweisen und der Nutzung von Bildern zu, dann betritt man abermals ein äußerst heterogenes Untersuchungsfeld. Ihre Einsatzmöglichkeiten sind derart divers, dass eine umfassende systematische Ordnung schwerfällt. Bilder sind u. a. Medien ästhetischer Erfah-

rung wie auch Mittel voyeuristischer Schaulust (s. Kap. II.9) oder kollektiver wie individueller Zerstreuung. Man verwendet sie zur visuellen Kommunikation, zur Illustration von Wissen und zur Erzeugung wissenschaftlicher Erkenntnis (s. Kap. II.13). Sie werden gesammelt, ausgestellt und gehandelt. Sie sind Bestandteile religiöser Rituale und kultischer Handlungen (s. Kap. III.2) oder werden als Instrumente der Machtausübung, der Propaganda, der Zeugenschaft und der erkenntnisdienlichen oder staatlichen Überwachung verwendet. Sie dienen aber auch der privaten und öffentlichen Erinnerung sowie der Modellierung des Zukünftigen. Bilder finden in Freundschaftspraktiken, in der politischen Diplomatie oder der militärischen Aufklärung Anwendung; sie sind Mittel der Selbstinszenierung und Gegenstände von Kontroversen sowie physischer Gewalt. Die Liste ließe sich endlos fortsetzen und weiter ausdifferenzieren. Wichtig ist, dass Bilder in einer Fülle von Praktiken zum Einsatz kommen und dass sie darin die unterschiedlichsten Funktionen übernehmen können (z. B. ästhetische, religiöse, politische, militärische, epistemische, memoriale, illustrative, exemplifizierende, therapeutische). Bilder sind indes nicht fest mit ihren Verwendungskontexten und Zwecken verbunden; sie können vielmehr in völlig andere Praktiken überführt und dort umgenutzt werden. Nicht selten werden sie in neue Zusammenhänge gestellt, in denen sie Bedeutungen erhalten, die von ihrem ursprünglichen Sinn abweichen oder diesem sogar widersprechen.

Neue Bildmedien ermöglichen außerdem neue Bildpraktiken. Aber auch Praktiken sind nicht exklusiv an bestimmte Formate der Bildlichkeit gekettet. Ein Blick in die Historie des Bildes zeigt, dass etliche Gebrauchsweisen und Verwendungen nahezu durchgehend auftreten. Das heißt nicht, dass diese Traditionen des Bildhandelns identisch bleiben; durch den Medienwandel werden sie vielmehr variiert und zur Disposition gestellt. Ein Beispiel hierfür bietet die Sammlung und Archivierung von Bildern. Dass Letztere gesammelt und nach Kriterien geordnet werden, zeigen u. a. Museen, Diatheken, universitäre Lehrkollektionen oder private Fotoalben. Das Sammeln und Aufbewahren von Bildern hat eine eigene Geschichte, die weit zurückreicht und sich keineswegs auf die Kunst beschränkt (s. Kap. V.13). Damit verzahnt ist die Frage, wie sich der physische Verfall des Bestands aufhalten lässt. Die Problematik der Konservierung verweist auf das Bild als materielles Dispositiv und stellt neben der zeitlichen Dimension

heraus, dass seine Konstitution einen erheblichen ökonomischen und technischen Aufwand nötig macht. Dies gilt auch im Zeitalter digitaler Bildlichkeit. Online-Bilddatenbanken, die digitale *stock photography* oder Photosharing-Plattformen sind exemplarisch für eine neuartige, globale Verfügbarkeit der Archive. Die Bilder müssen aber auch in diesen Fällen bewahrt und geordnet werden. Erhaltungsstrategien wie die Konvertierung und Migration der gespeicherten Bilddaten sind notwendig, damit diese weiterhin lesbar bleiben. Das Sortieren und Vernetzen der Bilder erfolgt automatisch durch Schlagwörter (engl. *tags*) und sogenannte Metadaten, was sich auf deren Verwaltung und Nutzung auswirkt. Obgleich sich aber die Bedingungen und Möglichkeiten des Sammelns und Ordnen von Bildern verändert haben, sind die Praktiken als solche so aktuell wie jeher.

Ein weiteres Beispiel ist der merkantile Gebrauch von Bildern. Letztere waren und sind auch Wirtschaftsgüter. Der Kunstmarkt, Münzen, Briefmarken, Warenhauskataloge oder *World of Warcraft* (s. Kap. V.3) können hierfür exemplarisch genannt werden. Durch die Epochen hinweg begegnen uns Bilder wiederholt als Wirtschaftsfaktoren, und dies beschränkt sich mitnichten auf die Kulturindustrie. In vielen Kontexten fungieren sie als Ware mit ökonomischem Wert. Demgemäß existieren ganze Industriezweige, die vom Bildhandel leben. Als prägnantes Beispiel lassen sich globale Fotoagenturen (z. B. *Getty Images*) nennen, deren Vermarktung von Bildlichkeit auf gewinnbringende Verwertung und Bildkonsum zielt. Dabei werden stets auch juristische Fragen berührt wie z. B. jene des Urheberrechts und des (geistigen) Eigentums (Bruhn 2009, 115–130). Die Problematik des Konsums sowie des falschen oder richtigen Gebrauchs spielt noch in einer anderen häufig anzutreffenden Bildpraxis eine entscheidende Rolle: dem Ikonoklasmus. Die Verunstaltung oder Zerstörung gehört zu den frühesten und energischsten Formen des Bildhandelns (Latour et al. 2002). Für diesen destruktiven Umgang stehen z. B. Bildverbote, die römische Praxis der Pfropfung von Götterstatuen durch Herrscherköpfe, das Zerschneiden von Gemälden, die ›Kastration‹ oder Demolierung von Denkmälern im Kontext christlicher Kulturkämpfe, der Bildraub als kriegerischer Akt, die Lächerlichmachung und Konfiszierung ›entarteter Kunst‹, das Übersprühen von Wahlplakaten sowie das Verbrennen von illuminierten Manuskripten oder Fetischen. Hierin ist keine überwundene Abart des Bildgebrauchs zu sehen, sondern eine rezen-

ten Praxis, in der es u. a. um die Macht und die Gefahren des Bildes geht. Ikonoklastisches Agieren kann unterschiedlich motiviert sein, oft richtet es sich gegen den vermeintlichen Missbrauch von Bildern. Insofern macht der Ikonoklasmus darauf aufmerksam, dass Bildgebrauch immer reguliert und mit Anweisungen und Verboten versehen ist. Wie ein ›korrekter‹ Umgang jeweils aussieht, beruht auf sozialen Konventionen. Bilder sind Gegenstände des Sammelns und Archivierens, des Handels oder der Konfliktaustragung und der Machtsicherung – damit ist aber nur ein winziger Ausschnitt erfasst.

### Bildwahrnehmung als Praxis

Zu den wichtigsten Bildpraktiken gehört selbstredend auch das Wahrnehmen und Betrachten von Bildern (s. Kap. II.4). Auf der Rezeptionsebene spielen performative Aspekte eine zentrale Rolle. Die Prozesshaftigkeit von Bildern wird besonders in bewegten Formaten (z. B. Film, Video, *life casting*) sowie in interaktiven bzw. systemischen Formaten (z. B. Computerspiele, Simulationen, *virtual reality*) deutlich, die buchstäblich ein Handeln in Raumbildern ermöglichen (Günzel 2012). Letztere erlauben eine praktische Handhabung der dargestellten Objekte und entstehen gewissermaßen im Vollzug. Anders als statische Bilder wie Gemälde oder Fotos werden systemische Bilder fortwährend dynamisch generiert und temporal geformt. Die auf Basis eines mathematischen Modells errechneten Darstellungen werden permanent visuell aktualisiert und sind offen für Eingriffe durch die Betrachtenden, die zu regelrechten Nutzer/innen werden (Hinterwaldner 2010). Doch beschränkt sich die Performativität des Bildes nicht nur auf solche Formate. Bildersehen ist vielmehr an sich prozesshaft, ein performativer Akt. Damit ist keineswegs allein der Umstand angesprochen, dass man die Augen auf ein Bild richten oder dass das Gehirn visuelle Reize zu Wahrnehmungen verarbeiten muss. Darüber hinaus bedarf es kulturell und sozial situierter Praktiken und ›Techniken des Betrachters‹ (Crary 1996), um nicht allein Dinge, sondern tatsächlich *Bilder* zu sehen. Neben dem Fakt, dass verschiedene Vollzugsformen der Bildlichkeit existieren, gilt es festzuhalten: Bildlichkeit selbst ist der Effekt eines komplexen und historisch variablen Vollzugsgeschehens, das untrennbar mit dem Aspekt der Materialität verbunden ist (Finke/Halawa 2012).

## Fazit

Bildtheoretische Bemühungen sehen sich mit einer kaum zu bewältigenden Schwierigkeit konfrontiert: Unter der Kategorie ›Bild‹ werden derart heterogene Objekte versammelt, dass es unmöglich scheint, das ›Bild‹ auf einen allgemeinen Begriff zu bringen. Was haben eine gehäkelte Fensterdekoration, eine U-Bahn-Netzkarte (s. Kap. V.4), ein Hologramm (s. Kap. III.15), eine gemalte weiße Fläche, ein Totempfehl, eine Maske (s. Kap. IV.9) ein Gefahrensymbol, ein Gebildmotiv, eine Tätowierung, eine planetarische Projektion (s. Kap. III.14) usw. gemein? Sie weisen disparate Ästhetiken auf, beruhen auf unterschiedlichen materiellen Bedingungen und sind in äußerst differente Praktiken eingebunden. Auf den Ebenen der Produktion, Nutzung und Rezeption variieren sie enorm. Sowenig Bilder ohne Ästhetik bzw. formale Gestaltung auskommen, sowenig existieren sie jenseits materieller Voraussetzungen und praktischer Zusammenhänge. Das Material allein macht keinen Gegenstand zu einem Bild; umgekehrt ist kein Bild unabhängig von stofflichen Grundlagen. Materialien wiederum werden zu Medien durch Praktiken, die ihrerseits in materiellen Bedingungsgefügen gründen. Die Praktiken sind den Bildern gegenüber nicht neutral, vielmehr bestimmen sie maßgeblich, was in einem gegebenen Umfeld als ›Bild‹ gilt. Bedeutung und Macht der Bilder werden durch performative Vollzüge in institutionellen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten erzeugt. Bildpraktiken sind daher symbolische Praktiken und Kulturtechniken, weshalb man Bilder als soziale Praktiken begreifen muss (Frank/Lange 2010, 53–64). Aus diesem Grund ist eine globale und überzeitliche Bestimmung dessen, was ein ›Bild‹ ist, heikel (s. Kap. I.1). Ein solcher Versuch läuft Gefahr, den Fakt zu ignorieren, dass der Status des Bildes als Bild stets neu verhandelt wird und die diversen Formen des Bildhandelns immer auch lokale, partikuläre oder anachronistische Definitionen hervorbringen.

Abschließend eine Selbstverständlichkeit: Auch die Bildtheorie ist eine Bildpraxis! Zwar wird der Begriff ›Bild‹ nicht durch Diskurse allein definiert, doch arbeiten theoretische Reflexionen an dessen Konturierung mit. Das Reden über Bilder, deren Für und Wider, ihre Vermögen und essenziellen Eigenschaften findet nicht nur im Rahmen dezidiert Bildtheorien statt. Oft werden diese Aspekte in völlig anderen Zusammenhängen thematisiert. Juristische und theologische Debatten, politische und philosophische Dispute oder naturwissenschaftli-

che Diskussionen können gleichfalls Orte ihrer Verhandlung sein. Bildtheorien werden auch dann praktiziert, wenn es nicht explizit um eine theoretische Bestimmung der Bildlichkeit des Bildes geht. Andererseits geht es in bildtheoretischen Reflexionen nie ausschließlich um das Bild allein. Sie sind zugleich Foren anderer elementarer Themen (z. B. die Natur des Menschen, die Ordnung der Geschlechter, die Grenzen des Körpers, das Verhältnis von Stoff und Materie). Bildtheorien sind keine neutralen Beschreibungen; sie sind stattdessen von Machtansprüchen, Wertmaßstäben und ideologischen Einstellungen geprägt, seien sie bewusst oder unbewusst. Aufgrund der materiellen Existenzbedingungen und Praktiken der Bilder – zu denen wie gesagt auch Bildtheorien gehören – erweist sich die Bilderfrage stets auch als eine politische Frage.

## Literatur

- Adelmann, Ralf et al. (Hg.): *Datenbilder. Zur digitalen Bildpraxis in den Naturwissenschaften*. Bielefeld 2009.
- Artz, Carolin: *Indizieren – Visualisieren. Über die fotografische Aufzeichnung von Strahlen*. Berlin 2011.
- Bruhn, Matthias: *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*. Berlin 2009.
- Burri, Regula Valérie: *Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder*. Bielefeld 2008.
- Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel 1996 (engl. 1990).
- Daston, Lorraine/Galison, Peter: *Objektivität*. Frankfurt a. M. 2007 (engl. 2007).
- Finke, Marcel/Halawa, Mark. A. (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin 2012.
- Frank, Gustav/Lange, Barbara: *Einführung in die Bildwissenschaft*. Darmstadt 2010.
- Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg 2010.
- Günzel, Stephan: *Egoshoooter. Das Raumbild des Computerspiels*. Frankfurt a. M./New York 2012.
- Hennig, Jochen: *Bildpraxis. Visuelle Strategien in der frühen Nanotechnologie*. Bielefeld 2011.
- Heßler, Martina: Visuelles Denken und ästhetisches Handeln. In: Dimitri Liebsch/Nicola Mößner (Hg.): *Visualisierung und Erkenntnis. Bildverstehen und Bildverwenden in Natur- und Geisteswissenschaften*. Köln 2012, 81–95.
- Hinterwaldner, Inge: *Das systemische Bild*. München 2010.
- Latour, Bruno et al. (Hg.): *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Cambridge, Mass. 2002.
- Mersch, Dieter: Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen. In: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München 2007, 55–69.
- : *Posthermeneutik*. Berlin 2010.

- Seja, Silvia: *Handlungstheorien des Bildes*. Köln 2009.
- Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld 2013.
- Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2002.
- Weltzien, Friedrich (Hg.): *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2006.

Marcel Finke

## 6. Bildmetaphern des Sehens

Bilder werden gesehen, doch es wird nicht im eigentlichen Sinn *mit* oder *in* Bildern gesehen (s. Kap. IV.4). Pikturale Darstellungen (s. Kap. I.4) spielen im Sehvorgang keine Rolle. Im Auge existiert kein Bild, das ein Betrachter sehen könnte, und es existiert auch kein Betrachter, der ein Bild sehen könnte. So lapidar diese Feststellung vor dem Hintergrund modernen Wissens erscheint, so dringlicher wird sie, wenn Bild- und Wahrnehmungstheorie aufeinandertreffen. Insbesondere in der bildtheoretischen Rezeption historischer wie aktueller Überlegungen zur visuellen Wahrnehmung wird deren Modellcharakter häufig übersehen, vor allem in den Theorien, die von der optischen Projektion auf der Netzhaut ihren Ausgang nehmen. Und doch hat die Rede vom ›Bild im Auge‹ eine lange Tradition, wie historische bildhafte Modelle visuellen Wahrnehmens belegen.

Der Gedanke, dass das Sehen selbst bildhaft sei, kann bis zu den antiken Anfängen der Optik und Wahrnehmungstheorie (s. Kap. II.4) zurückverfolgt werden. Insbesondere die buchstäbliche Übernahme des von Johannes Kepler zu Beginn des 17. Jahrhunderts formulierten Netzhautbild-Modells, wonach im Auge ein retinales Bild (lat. *pictura*, ital. *pittura*) zustandekäme, führte und führt in modernen Bildtheorien zu zahlreichen Missverständnissen. Eine Widerlegung der Keplerschen Netzhautbildtheorie ist noch in Bildtheorien des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts Bestandteil des Diskurses. Überraschend ist die Hartnäckigkeit der Diskussion, verwendet doch bereits der Physiologe und Physiker Hermann von Helmholtz im 19. Jahrhundert den Ausdruck ›optisches Bild‹ als Terminus technicus der Optik und unterscheidet diesen von ›Bildern‹ im Sinn von Werken bildender Künstler. Gleichwohl steht noch Erwin Panofsky in der Keplerschen Tradition, wenn er in seinem einflussreichen Aufsatz »Die Perspektive als ›symbolische Form‹« von 1927 Projektionen im Auge mit pikturalen Darstellungen vergleicht (s. Kap. III.3).

Die Keplersche Rede vom ›pictura im Auge‹ hält sich beharrlich, weswegen gerade neuere bildtheoretische Ansätze im Konzept der Projektionsgestalt die retinale Projektion erfolgreich als Argument in die Diskussion bringen. Insbesondere innerhalb der modernen Bildtheorie zeigt sich ein Wandel im Denken, dem ein Wandel im Reden vorausgeht: Wird begrifflich klar zwischen ›Bild‹ und ›Refle-