

Was ist der *Invective Gaze*?

Eine Einleitung

Tanja Prokić/Elisabeth Heyne

Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht.

Benjamin 1991: 465

Blicke strukturieren den öffentlichen Raum. Öffentliche Kontrollmechanismen versuchen umgekehrt diese Blicke zu lenken, zu disziplinieren oder zu sanktionieren. Eine Gesetzesänderung vom 1.1.2021 führt die Dynamik von Blick und Blickkontrolle anschaulich vor: Unbefugte und heimliche Fotoaufnahmen, die die Intimsphäre (vor allem) von Frauen verletzen, z. B. Filmaufnahmen unter Röcke (»Upskirting«) oder das Fotografieren in den Blusenausschnitt (»Downblousing«), werden nun nach dem Bundesstrafgesetzbuch mit Geldbußen bzw. Freiheitsstrafen von bis zu zwei Jahren geahndet. Die Gesetzesänderung versucht nicht nur die Rechte Lebender, sondern auch die von zu Tode gekommenen Unfallopfern zu schützen, da zunehmend Schaulustige mit Handycameras – über die Verletzung von Persönlichkeitsrechten hinaus – Rettungsmaßnahmen an Unfallorten erschweren, dies oft mit fatalen Folgen. Ab sofort ist es nicht nur strafbar, solche Foto- oder Videoaufnahmen zu erstellen, sondern auch via Soziale Netzwerke zu nutzen und zu verbreiten. Damit reagiert die Bundesregierung auf die veränderte technologische Situation, in der sich potenziell alle Personen mit Smartphone, Tablet oder Digitalkamera – so ihre Begründung – über die Rechte der fotografierten Personen hinwegsetzen und zu Täter:innen werden können.¹

Der Umgang mit öffentlicher Schaulust weist fast schon notwendig auf Friktionen zwischen modernem Demokratieverständnis, gesellschaftlich verankerten Persönlichkeitsrechten und dem Begehren von Individuum und Masse hin (vgl. Hoffmann 2020). Die medienpessimistische Prämisse, die der Begründung des Gesetzgebers zu Grunde liegt, hat gewissermaßen Tradition. Wie im ausgehenden

1 »Persönlichkeitsschutz bei Bildaufnahmen«. <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/persoenelichkeitsschutz-1690994> [letzter Zugriff 08.06.2021]. Vgl. § 201a Abs. 1 Nr. 3 StGB.

18. Jahrhundert die Romane suizidgefährdete Liebes- und Lesesüchtige und im 21. Jahrhundert die Egoshooterspiele der Videogeneration Attentäter hervorbrächten, so sei hier sexualisierte Gewalt und Voyeurismus in Form digitaler Bilder auf den barrierefreien Zugang von mit Kameras ausgestatteten Smartphones zurückzuführen. Die übergriffigen, herabwürdigenden geteilten und zirkulierenden Blicke unter Röcke, in Ausschnitte, auf Sterbende und tödlich Verwundete erscheinen in dieser Argumentationslogik wie die notwendige Konsequenz vernetzter Endgeräte und ihrer Infrastrukturen. Sie bilden zusammen mit Bildphänomenen wie Terrorbildern, Folteraufnahmen und Kinderpornografie die Gegenseite zur optimistischen und affirmativen Haltung gegenüber der neuen Bildervielfalt, die die Kultur der Digitalität hervorgebracht hat.

Der invektive Blick wird in der Logik, auf der das Beispiel der Gesetzesänderung basiert, zum Produkt einer technologischen Bedingung, von der nicht nur die individuellen Persönlichkeitsrechte, sondern auch die moralischen Grundlagen der Gesellschaft abhängig gemacht werden. Im Außen dieser Perspektivierung jedoch bleiben die ökonomischen, sozialen und epistemischen Dispositionen, die den invektiven Blick begünstigen, fördern und in seiner historischen Spezifik überhaupt erst hervorbringen. Es handelt sich bei ihm als ein historisches Produkt nicht um einen menschlichen, an ein organisches Auge gebundenen Blick bzw. um einen interpersonalen Blickwechsel, sondern um ein Gefüge von affektiven, sozialen, medialen, epistemischen und ökonomischen Dispositionen. Ein Gefüge, das Blickwechsel, soziale Dynamiken und ökonomische Positionierungen regelt und präd disponiert, ohne dass das individuelle Zutun einen erheblichen Unterschied für das hegemoniale Blickregime, den *Gaze*, machen würde. Diesem Gefüge, seiner Genealogie, seiner Ästhetik und seinen sozialen und individuellen Effekten widmet sich der vorliegende Band.

Den entscheidenden – und angesichts der bestehenden Forschung überfälligen – methodischen Ausgangspunkt für alle hier versammelten Texte bildet die Abkehr vom psychoanalytischen Paradigma. Zwar wollen wir am Triumph des Blicks über das Auge festhalten und damit eine Errungenschaft des psychoanalytischen Settings aufgreifen. Dennoch stehen wesentlich zwei blinde Flecke der Psychoanalyse im Mittelpunkt unserer Überlegungen: einerseits die Medialität, andererseits die Ökonomie. Während besonders die Medialität des *Gaze* zumindest durch die psychoanalytisch geprägte Filmwissenschaft, insbesondere die feministische Tradition, prominent in den Fokus geraten ist, wurde die ökonomische Grundierung nicht nur des *Gaze*, sondern auch seiner (psychoanalytischen) Theoriebildung bis dato noch nicht ausreichend erforscht. Jenseits von Studien, die sich mit der eurozentrischen und damit kolonialen Imprägnierung des *Gaze* befassen und in diesem Zuge auch auf die Verschränkung von Macht, Wissen und ökonomischer Verteilung hin-

weisen, wird der Zusammenhang kaum beleuchtet.² Die Gründe hierfür könnten in den Fächertraditionen und in dem Umstand liegen, dass sich dem *Gaze*, seinen Formen und Genres vermehrt nur aus spezialisierten Perspektiven heraus gewidmet wurde. Es bedarf dagegen eines intersektionalen und integrativen Ansatzes, der die digitale Medienkultur, das heißt kulturwissenschaftliche, kunstgeschichtliche, filmwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Perspektivierungen mit Fragen einer global orientierten Techno-Ökonomie verschränkt, um die Komplexität dieses neuen herabsetzenden Blickregimes zu erfassen.

Wir halten es zudem für entscheidend, diese Verknüpfungen in eine historische Perspektive zu stellen. Um die Verbindung von Ökonomie und massenmedialer Visualität der Gegenwart zu verstehen, ist besonders der Blick auf die Konstellation des jungen 20. Jahrhunderts instruktiv. Denn es ist vornehmlich das Auge, das dort als Einfallstor für kommerzielle Reize adressiert wird. Fotografie und fotografischer Druck beschleunigen und verstärken die zu diesem Zeitpunkt bestehenden Reizfrequenzen.

Im Zeitalter der Digitalisierung ist es dem ökonomischen Kreislauf gelungen, diesen kommerziell konnotierten Blick vollständig zu kommodifizieren. Ohne tatsächlich des abgebildeten Gegenstands habhaft zu werden, produziert bereits der Blick auf das begehrenswerte Objekt im Moment der Weiterleitung, des Teilens oder Klickens einen Wert. Das Ineinander von Algorithmen und medientechnischen Affordanzen sorgt dafür, dass sich der Blick restlos vom Auge löst und stattdessen eine Komplizenschaft mit dem Tastsinn eingeht: Denn hier ist blicken klicken. Die Berührung der Bilder ist dann fast äquivalent zum Sehen (vgl. Elo 2012). Diese neue sensorische Komponente fordert derzeit nicht nur traditionelle Ästhetiktheorien heraus, sondern auch eine von der Schrift und dem Code bestimmte und auf das Immaterielle ausgerichtete Tradition. Nicht zuletzt der performative Charakter der digitalen Bildkulturen führt in der Theorielandschaft zu einem Nebeneinander von kulturpessimistischen Einschätzungen und liberalistischen Erwartungen, das nicht ohne Widersprüche ist.

Für unsere Überlegungen ist indes leitgebend, dass die medientechnische Infrastruktur, die den invektiven Blick formt, beschleunigt und gewissermaßen erst produziert, Bilder nicht nur zu Materialisaten dieses Blickregimes macht, sondern vielmehr als fluide Agenten in eine triadische Struktur mit Angeblickten (Blickempfänger:innen) und Blickenden (Blicksender:innen) einspannt. Mit dieser Per-

2 So weist etwa von Falkenhausen (2020: 15) zumindest auf den sogenannten »white gaze« als terminus technicus für die Analyse dieser Zusammenhänge hin. Gegen einen unterstellten weißen Blick setzte 1992 erstmals hooks (2003) den oppositionellen, selbstermächtigenden Blick schwarzer Frauen. In eine solche Gegen-Geschichte einzuordnen sind sämtliche Überlegungen zu einem postkolonialen Blick (Fanon 1952; Said 1978) bzw. eines imperialen Blicks (Kaplan 1997).

spektive sind die Bilder einerseits Spuren, die von Asymmetrien, von Hierarchisierungen, von Verteilung der Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit, von Exklusionen berichten. Als Medien des invektiven Blickregimes treten sie andererseits aber auch – und das ist der medientechnischen Infrastruktur geschuldet – als Akteure³ in Erscheinung, weil sie bildförmige Shaming-, Mobbing- und Stalking-Praktiken ausbilden. Sie beeinflussen Fragen der Subjektivierung und Identität, sie mischen sich in Anerkennungsprozesse ein, nicht zuletzt durch ihre rasante und unbegrenzte Vervielfältigung, Teilung, Speicherung, d.h. ihre Affordanz zur multidimensionalen Konnektivität. Ihre Einflussmacht ist wesentlich darin begründet, dass sich Blickverhältnisse stets unter Publikumsverdacht gestellt wissen. Theoriebildend ist dann nicht mehr ein (männlich konnotierter) großer Anderer (Vater, Gesetz, Staat, König, Gott, Arbeitgeber, Lehrerfigur etc.), der als Dritter dyadische Blickverhältnisse unter eine anonymisierte Struktur der Beobachtung stellt. An seine Stelle tritt vielmehr die Dynamik und Fluidität der Positionen. Der zur Masse gewordene Dritte entscheidet in Form des Publikums über Annahme oder Verweigerung, In- oder Exklusion, Auf- oder Abwertung, An- oder Verkennung bzw. Be- oder Verachtung. Maßgebend ist hier aber die Dynamik und Fluidität. Publika, zu denen potenziell alle Internetnutzenden gehören können, bestimmen durch ihre kurzfristige Bildung und Auflösung, ihre Migrations- und Akkumulationsfähigkeit, ihre Affektivität, ihre Konnektivität über Prozesse der Valorisierung und Stratifizierung.

Die Neuordnung der Aufteilung von Öffentlichem und Privaten erzeugt dabei eine doppelte Blicksituation. Die Publika nämlich erhalten in den sozialen Medien als den primären Plattformen des Erscheinens digitaler Bilder einen beglaubigten und legitimierten »öffentlichen« Einblick in die Sphäre des Intimen: Das Begehren der Bildproduzent:innen richtet sich zentral auf die Aufmerksamkeit der Follower:innen/des Publikums/der Community, die allerdings durch Klicks selbst zu Akteuren werden können. Diese doppelte Blicksituation (trotz physischer Absenz) begünstigt auch die Virulenz der Demütigung bzw. des Herabsetzens im Digitalen: Denn die Scham bedarf eines gesehenen Sehens (vgl. Häusler/Heyne/Koch/Prokić 2019). *Erniedrigen*, *Herabwürdigen*, *Abwerten*, *Herabsetzen*: Ein Großteil der invektiven Strategien zeigt über räumliche Positionsbestimmungen eine Hierarchisierung bzw. Valorisierung an. Dabei scheint es darum zu gehen, einen Status von außen festzulegen, d.h. nicht nur den Grad sowie den Modus der Aufmerksamkeit

3 »Akteur« und seine Derivate werden im Folgenden nicht gegendert, da der Begriff einem Theoriesetting entstammt, das die konventionelle und voraussetzungsreiche Differenzierung zwischen humanen und nicht-humanen Akteuren in Bezug auf Handlungsnetzwerke zu entkräften sucht. Die geschlechtsspezifische Konnotation, die das generische Maskulinum mit sich bringt, ist qua Begriff also gar nicht erst enthalten. Ein nachträgliches Gendern würde dem Begriff fälschlicherweise eine Konnotation unterstellen, die er im theoretischen Setting nicht aufweist.

zu regulieren und zu modellieren, sondern jemanden oder etwas innerhalb eines gesellschaftlichen Gefälles zu positionieren. Die räumliche Qualität, die etwa mit dem Herabsetzen, Herabwürdigen und dem Erniedrigen einhergeht, scheint eine fast ahistorische Qualität zu bergen: Die menschliche Würde unterscheidet sich von der kreatürlichen durch den sichtbaren Abstand vom Boden. Die gesellschaftliche Dimension dieser Topik wird z.B. in Visualisierungen von Gesellschaftsmodellen sichtbar. In den dreieckigen Diagrammen zur Darstellung von Gesellschaftsordnungen wird der Abstand vom Boden mit gesellschaftlicher Stratifizierung verknüpft, den geometrischen Schichten von der breiten Grundfläche bis zur Spitze sind gesellschaftliche Schichten zugeordnet. Erst in der funktional differenzierten Gesellschaft werden diese fluide, heterarchisch. Ein meritokratisches Prinzip, wie es mit der funktional differenzierten Gesellschaft einhergeht, täuscht Chancengleichheit vor, wo die präexistente Schichtung durch die prinzipielle Möglichkeit von Auf- und Abwandern weitgehend verschleiert wird. Wie entscheidend in einer meritokratischen Gesellschaft die Reputation ist, verdeutlicht nicht zuletzt Pierre Bourdieu, wenn er neben das ökonomische Kapital, die Kapitalformen des kulturellen und des sozialen Kapitals stellt (vgl. Bourdieu 1983). Neben dem kulturellen Kapital, das nicht einfach an die nächste Generation weitergegeben werden kann, sondern mühevoll nach bestimmten Regeln angeeignet werden muss, ist das soziale Kapital sicherlich das anfälligste für Invektiven.

Statusverluste sind mit dem sozialen Abstieg, mit dem Verlust an *Ansehen* konnotiert. Nun jedoch verschiebt sich die Perspektive: Mit der Art und Weise, wie jemand anzusehen ist, variiert eben auch der Bewertungsrahmen. Ansehen ergibt sich nicht mehr als Folge eines bestimmten Verhaltens, verschiedener Verdienste, Leistungen etc., sondern das Ansehen bestimmt erst den Wert einer Person. Nur vor einem solchen Hintergrund ist verständlich, wie einzelne Personen ohne spezifisches Können, Fähigkeiten oder Verdienste zu Stars werden können. So genannte IT-Girls wie Paris Hilton oder Kim Kardashian stehen paradigmatisch für diese Verschiebung. Umgekehrt wird Ansehensverlust hier direkt quantifizierbar als drohender Verlust an Marktwert.

Was aber ist mit jenen Individuen und Gruppen der Gesellschaft, denen kein Ansehensverlust in diesem Sinne droht, für die die Potenzialität des Herabsetzens als Verlust von sozialem Kapital nicht zutrifft, weil sie bereits herabgesetzt sind? Bereits herabgesetzt sind diese Gruppen oder Individuen im Verhältnis zu einer Normalität, die identifikatorische Muster des Erkennens vorgibt, die wiederum mit einem gewissen Grad an Verkennen einhergehen, insofern hier kein Spielraum für Potenzialität zuerkannt wird (vgl. Honneth 2003). Dass es sich um antrainierte identifikatorische Muster oder Schemata handelt, wird besonders dann deutlich, wenn nicht mehr nur weggesehen, übersehen, nicht gesehen wird, sondern durch bestimmte Individuen und Gruppen hindurchgesehen wird. *Hindurchsehen* lässt auf die radikale Absenz eines Erkennungsrasters schließen, für das die Beschreibung

als intentionale Praxis der Herabwürdigung, des Beschämens also, zu kurz greift bzw. an der Sache vorbeigeht. Denn es handelt sich hier um eine strukturell bedingte Unsichtbarkeit, die sich aus der geltenden (hegemonialen) Sichtbarkeitsordnung ergibt (vgl. Reckwitz 2016). Was sich aber gewissermaßen als »negative Präsenz« (Mersch 2009) einer solchen strukturellen Unsichtbarkeit zeigt, die zum Hindurchsehen führt, ist das komplexe Verhältnis von Blickregime (*gaze*), Blick (*look*) und Bild (*image*).

Unsichtbarkeit verfügt in der Regel nicht über ein Bild, sondern kann im Bild maximal *ex negativo* als Unsichtbarkeit markiert werden bzw. als Unsichtbarkeit oder als Leerstelle der Sichtbarkeit zugeführt werden. Der *invective gaze* allerdings erhält seine Wirkmacht wesentlich aus der Dynamik zwischen ausgrenzendem, alterisierendem Ausstellen und Invisibilisierung. Vor dem Hintergrund der Aufmerksamkeitsökonomie organisiert sich diese Dynamik wesentlich nach der Wettbewerbslogik. Um Aufmerksamkeit wird konkurriert. Und wenn die Währung im Kampf um Aufmerksamkeit die Aufmerksamkeit selbst geworden ist, treten auch tatsächlich alle in ein Konkurrenzverhältnis zueinander. Medien als Akteure konkurrieren dann genauso um diese Aufmerksamkeit und deren Akkumulation wie menschliche Akteure. Der *invective gaze* schöpft sein Potenzial und seine Kraft, das ist bereits angeklungen, wesentlich aus der Fluidität der Positionen: Konkurrenz zwischen Zweien lässt sich etwa hervorragend von einer dritten Instanz aufmerksamkeitsökonomisch choreografieren und ausbeuten. Je nach medialem Setting werden Dritte von unbeteiligten Beobachtenden der Konkurrenzverhältnisse zu Sympathisant:innen bzw. Gegner:innen. Ein Publikum erscheint im Digitalen so als eine involvierte und involvierende Größe, da es selbst nicht von der ubiquitären Wettbewerbsmatrix ausgeschlossen ist. Aufmerksamkeitskonjunkturen sind von den Medien der Aufmerksamkeit genauso bestimmt wie von humanen Akteuren. Die komplexen Dynamiken und Konstellationen der Blickverhältnisse verlangen eine entsprechende analytische Auseinandersetzung.

Historisch wegweisend dafür ist zunächst die anerkennungstheoretische Tradition, die sich dem Blick in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts widmete und sich einer Wiederentdeckung Hegels im französischen Raum verdankte. Die einflussreichsten französischen Blicktheorien von Georges Bataille, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty oder Roger Caillois wurden sämtlich von Alexandre Kojève Hegel-Vorlesungen an der Pariser École pratique des Hautes Études (1933–1939) inspiriert. Historisch parallel entstanden zudem an Hegel anknüpfende Blicktheorien wie die von Jean-Paul Sartre in *Das Sein und das Nichts* (1943) entwickelte. Für Sartre ist der Blick (*regard*) immer objektifizierend: Der:die Blickende ist eine aktive, aggressive Größe, während der:die Angeblickte das passive Opfer des Blicks ist (vgl. Wollen 2007: 44). Die Unterscheidung Sartres zwischen Auge (als menschliches Organ) und der Blickhandlung, die so auch bei Lacan zu finden ist, erweist sich trotz der vorrangig intersubjektiven Situation, die er in seiner Phänomeno-

logie beschreibt, als ein entscheidender Baustein für eine erweiterte Theorie des *Gaze* im Digitalen. Denn diese hat es vorrangig mit Blickakten zu tun, bei gleichzeitiger Absenz von Akteuren bzw. asynchroner Präsenz vor Touchscreens. Sartres Ausführungen zum Kampf zwischen unterwerfenden und verteidigenden, wehrhaften Blicken müssen in einer asynchronen Blickkonstellation, die das Digitale prägt, notwendig in einen anderen Modus überführt werden (vgl. Sartre 1991). Wir werden deshalb eine Verknüpfung von Blick und Bild im Digitalen vorschlagen, die letztlich auch aufzeigen kann, dass sich die neue Sichtbarkeitsordnung zwar vorrangig im Visuellen vollzieht, aber eben nicht ausschließlich. Sartre verbindet mit dem Gewährwerden der Blickmacht des Anderen eine prinzipielle Verwundbarkeit, die der hegelianischen Struktur zwischen Herr und Knecht noch nahesteht (vgl. ebd.: 96).

An Sartres Trennung zwischen Blick und Auge knüpft auch Jacques Lacan an. Zugleich interessiert er sich für die Schnittstelle von Körper und Bild. In seinen Überlegungen zum Spiegelstadium nimmt die Identifikation mit einem außerhalb des Ich befindlichen, ähnlichen und doch vom Ich unterschiedenen Bild eine spätere Machtfülle vorweg und löst hierin eine »Verwandlung« im Kleinkind aus. Ich und Bild können dabei allerdings nie deckungsgleich werden. Es ist gerade dieser bildliche Akt des (V)Erkennens, der das Subjekt hervorbringt und ihm zugleich eine fundamental destabilisierende Ambivalenz zwischen mangelhaftem »je« und gespiegelt-ganzheitlichem »moi« aufprägt. Erst die Anerkennung des Dritten deutet einen möglichen Ausweg an: »In diesem Punkt, wo sich Natur und Gesellschaft treffen, [...] erkennt allein die Psychoanalyse jenen Knoten imaginärer Knechtschaft, den die Liebe immer neu lösen und zerschneiden muß.« (Lacan 1996: 70) In seinen Überlegungen zum Spiegelstadium bezieht sich Lacan wiederum prominent auf Roger Caillois' frühen Aufsatz zur Mimese, »Mimetismus und legendäre Psychasthenie« von 1935. Mit der an den Psychiater Pierre Janet angelehnten Bezeichnung der »legendären Psychasthenie« beschreibt Caillois einen psychotischen Zustand, der ihm zufolge aus einer Versuchung durch den Raum hervorgehe, aus einer Art Angleichungssucht an den Raum. Caillois überträgt hierfür den Zustand der Mimese von Insekten auf den der menschlichen Psyche. Dabei geht es ihm nicht nur um farbliche Angleichungen, sondern auch um plastische Morphogenese. Diesen Prozess vergleicht er mit der Medientechnik der Fotografie, die er sowohl zweidimensional als auch plastisch denkt: Eine »Reproduktion im dreidimensionalen Raum mit seiner Fülle und Tiefe«, die man als »Skulptur-Photographie oder besser als Teleplastik« (Caillois 1935: 32) bezeichnen könne.

Mit seiner Idee von der »legendären Psychasthenie« bewegt sich Caillois einerseits sowohl im Kontext des Surrealismus als auch in einer langen Tradition, die sich mit den Wechselwirkungen zwischen Umwelt und Physiognomie bzw. Morphologie beschäftigt (von Goethe über Uexküll bis Portmann). Andererseits schließt er – und mit ihm auch Lacan – an die lamarckistisch geprägte, experimentelle

Biologie in Frankreich an, jedoch mit einem entscheidenden Unterschied: Mimese und Mimikry betrachten beide nicht als Täuschung von Fressfeinden – sondern als Selbsttäuschungsphänomene.⁴ Im Akt der Selbsttäuschung wird das Subjekt sich selbst zum Bild. Es lohnt daher, an seine Erwähnung der dreidimensionalen Fotografie für die Verknüpfung von Körper und Bild zu erinnern, wenn wir hier über den *investive gaze* die spezifischen, affektiv grundierten Modi digitaler Bilder genauer untersuchen. Im Kontext der Blicktheorien von Caillois, Sartre und Lacan entfaltet auch Jens Schröter in diesem Band seine Überlegungen zu einem quantifizierenden Blick im Kontext der digitalen Gesellschaft. Ausgehend vom Zusammenspiel von Sichtbarkeit, Subjekt und Scham zielen seine theoretischen Überlegungen zum *investive gaze* auf die Verknüpfung von ökonomischer Logik und digitalem Bild.

Auch die Urszene in Sartres Theorie des Blicks, in der der eifersüchtige Voyeur durch ein Schlüsselloch späht, und erst die Schritte im Vorsaal, anhand derer er sich ertappt weiß, den Einbruch des Ich mit sich bringen, scheint auf die visuellen Medien Bezug zu nehmen: Die von Sartre modellierte Szene ist geradezu kinematografisch konzipiert und doch für die eigene szenische Medialität genauso wie für den Aufforderungscharakter des Schlüssellochs, der den entbergenden Blick aus dem vermeintlich Verborgenen quasi erzwingt, eigentümlich blind. Die theoretische Reflexion der Beziehung zwischen Blickwechsel, Blick und medialer Anordnung findet stattdessen im Kontext jenes Mediums statt, dass sich lange vor dem Erscheinen von Sartres Studie, perzeptiv und affektiv mit dem Blick auseinandersetzt: der Film.⁵ In der jüngeren Filmtheorie bilden die Kino-Bücher von Gilles Deleuze noch immer den fruchtbarsten Anknüpfungspunkt, um die Philosophie des Films in Bezug auf Sehen und Bewegung nachvollziehbar zu machen. Die Konjunktur der Lehre vom Gesicht im Zuge der medialen Revolution des Stummfilms und seiner Affektbilder bildet den theoretischen Kern zahlreicher Essays, die sich bereits in den 1920er Jahren mit einfallenden und ausgehenden Blicken auseinandersetzen. Mit der Hegemonie des klassischen Hollywoodfilms und seiner Genres ab den 1940er Jahren wird die filmische Reflexion des Blicks zugunsten seiner Glättung durch die Montagetechnik Schuss-Gegenschuss (*suture*) zunächst eingeeht,

4 Zur Herkunft dieser Form der dualen Mimikry (im Gegensatz zu geläufigen triadischen Wahrnehmung der Mimikry, in denen ein Organismus den anderen zum Schutz vor einem dritten nachahmt) von Paul Vignon sowie dessen Einfluss auf Roger Caillois vgl. Berz 2018: 118. Vignon formuliert, das Tier habe die Umwelt auf sich selbst fotografiert: »fotografié sur elle même« (Vignon 1923: 517).

5 Zu den Begriffen Affekt und Perzept siehe Deleuze/Guattari 2000: 191-237. Außerdem beschreibt Deleuze die Unterscheidung zwischen Konzept und Perzept anschaulich im Kap. »Idee« des Video-Interviews mit Claire Parnet (*Abécédaire. Gilles Deleuze von A bis Z* (1996) (FRK, R: Pierre-Andre Boutang). Zur Unterscheidung in Bezug auf das Medium Film vgl. Deleuze 2017.

bevor der Blick im europäischen Avantgardefilm erneut zum theoretischen und ästhetischen Problem wird (vgl. zur Naht [*suture*] Lie 2012).

Insbesondere die feministische Filmtheorie hat sich dann um die ideologische Signatur des Blicks im Genrekino verdient gemacht. Folgt man Peter Wollen, dann steht auch Laura Mulvey mit dem meistzitierten Aufsatz der Filmwissenschaft, »Visual Pleasure and Narrative Cinema« (1975), noch in der hegelianischen Tradition, insofern sie den Kampf zwischen Herr und Knecht als die Trennung zwischen männlichen und weiblichen Charakteren rekonzeptualisiert. Die Frau wird zum passiv angeblickten Objekt, während der Mann die aktive Position besetzt. Wenn Mulvey für den narrativen (Hollywood-)Film eben jene Blickstrukturen ausmacht, die die »Frau als Objekt eines kombinierten Blicks von Zuschauer und allen männlichen Protagonisten im Film« (Mulvey 2016: 54) versteht, dann verfolgt sie ein inhärent medientheoretisches Argument. Denn sie zeichnet wesentlich die filmischen Verfahren für die »Teilhabe an seiner [d.h. männlichen] Macht« (ebd.) und die damit einhergehende Vorstellung der:des Zuschauer:in verantwortlich, die Frau auf der Leinwand indirekt besitzen zu können: Als stillgestelltes Bild ist sie »isoliert, glamourös, zur Schau gestellt, sexualisiert.« (Ebd.) Für die männlich codierte Potenzierung dieser Logik, die mit einer Bilderpolitik einhergeht, in der die Frau zum Schaustück wird, gibt Annie Leibovitz' Fotografie »Donald und Melania Trump« (2006) ein relativ aktuelles Beispiel. Die Fotografie zeigt Trump aus seinem Rennwagen aussteigend, während die leicht bekleidete und hochschwangere Melania auf der Treppe zum Privatjet auf ihn wartet. Der Sportwagen, die hochschwangere Ehefrau, der Privatjet werden als Accessoires, als Schaulusteffekte eingesetzt, um die männliche Macht zu inszenieren. Trotz des psychoanalytischen Rahmens, in dem Mulvey ihre Theorie präsentiert, sind ihre Thesen zum Blick instruktiv. Ihrzufolge ermöglicht es das Kino nicht nur Blickkonventionen zu wiederholen, sondern den Blick »zu variieren und sichtbar zu machen.« (Mulvey 2016: 59) Über »die filmischen Codes und ihre Beziehung zu den nachhaltig prägenden äußeren Strukturen« (ebd.) sieht sie den Mainstream-Film dazu in der Lage, die Lust am Schauen, die er verschafft, herauszufordern. So gelte es, »den Blick der Kamera in die Freiheit seiner Materialität in Zeit und Raum und den Blick des Publikums in die Freiheit der Dialektik, einer leidenschaftlichen Ungebundenheit« zu entlassen (ebd.: 60), um schließlich »die Lust und das Privileg des »unsichtbaren Gastes«« (ebd.) zu zerstören. All dies sind Taktiken und Strategien, die schon im Avantgardefilm oder in der feministischen Kunst noch vor Mulveys Theoriebildung praktiziert wurden.

Exemplarisch für die kritische Auseinandersetzung mit der Schaulust, die vor allem den weiblichen Körper in ein Lustobjekt transformiert, steht insbesondere Valie Export's *Tapp- und Tast Kino* (1969). Export bewegt sich mit ihrem vor die nackte Brust gespannten Schaukasten durch die Münchner Innenstadt, während ihr Lebensgefährte, der Künstler Peter Weibel ein außergewöhnliches Kinoerlebnis

marktschreierisch ankündigt. Eine halbe Minute darf der Kinogänger oder die Kinogängerin in diesem Projektionsraum unmittelbar die »männlichen« Phantasien ausleben. Die Expanded-Cinema-Aktion stellt, gerade weil sie den Tastsinn adressiert, die Blickdimension zwischen profilmischem Geschehen und Publikumsraum als ein übergeordnetes Blickregime aus. Mit den Fotografien zur *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) (Abb. 1) verwandelt Valie Export schließlich die Blicklinie, die die Frau als Blickobjekt festzulegen sucht, in eine Gegenstrategie: die Disidentifikation des männlichen Begehrens. Der aggressive Blick zurück und der freigegebene Blick auf die Intimzone erzeugen einen Kampf der Blicke, der auf den *Gaze* als übergeordnetes Blickregime verweist und die Paradoxien offenlegt, die sich für das blickende Individuum ergeben.

Während bei Sartre das Opfer des Blicks ein kriminalisiertes ist, ist es bei Mulvey ein erotisiertes. Der Blick des »Herrn« ist aggressiv, sadistisch und zudem voyeuristisch geprägt. Während der voyeuristische Blick die indiskrete Überschreitung »einer privat oder konventionell gesetzten Grenze im Profanen oder Sakralen« (Stahel 2008: 315) sucht, geht der *investive gaze* noch über die Indiskretion hinaus. Er ist eskalativ, weil er die Überschreitung des voyeuristischen Blicks für eine:n Dritte:n verfügbar macht. Verfügbar für eine:n Dritte:n wird der Blick durch seine Medialisierung.

Das wird insbesondere in Agnes Hoffmanns Beitrag in diesem Band deutlich, wenn sie die Schaulust als einen Affekt verhandelt, den eine Geschichte des Verdachts begleitet. Sie zeigt, dass sich die Schaulust produktiver als unmittelbare Artikulation eines invektiven Blicks denn als diskursiv abgewerteter Affekt, den eine spezifische Verbindung zu den jeweiligen Massenmedien auszeichnet, betrachten lässt. Erst dann werde deutlich, dass sich über die Schaulust eine »Aufteilung des Sinnlichen« (Rancière) belegen lässt. Dafür widmet sie sich dem schaulüsternen Zwilling des Flaneurs, dem »badaud« als urbanem Sozialtypus. Bilder, wie Hoffmann zudem anhand der von ihr behandelten Holzschnitte aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert zeigt, sind in der Lage den oben angesprochenen Zusammenhang verfügbar zu machen und auszustellen.

Dass das Bild prädestiniertes Medium für die Dokumentation eines indiskreten Blicks ist, wird so deutlich und lässt sich in der Geschichte der Kunst mehr als eindringlich auch am Beispiel des nackten Frauenkörpers nachzeichnen. Was aber, wenn sich die medialen und technologischen Bedingungen verändern, unter denen sich das voyeuristische Begehren konstituiert? Wenn auf einmal kein übergreifendes kulturelles Narrativ, wie etwa die patriarchalische Ordnung, mehr existiert, in das ein voyeuristisches Begehren eingebettet ist? Was, wenn keine künstlerischen Fertigkeiten mehr notwendig sind, um das Begehren zu visualisieren? Was wenn der voyeuristische Blick (*look*) der Indiskretion gewissermaßen ideologisch uneingehegt zirkuliert? Auf welche Kräfte trifft er? Wir gehen davon aus, dass der

Abb. 1: Valie Export, *Aktionshose: Genitalpanik* (1969)



voyeuristische Blick gewissermaßen an den *investive gaze* angeschlossen und von ihm operationalisiert wird.

Bevor wir darauf näher eingehen, lohnt es, die Kehrseite des voyeuristischen Blicks ausführlicher darzulegen. Diese Kehrseite äußert sich etwa in der Pose, die Barthes mit dem Entstehen der Fotografie identifiziert:

Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine »posierende« Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper,

verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, daß die PHOTOGRAPHIE meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben. (Barthes 1989: 18f.)

Im Anschluss an Barthes hat auch Kaja Silverman die Installation der Kamera seit dem frühen 19. Jahrhundert als den primären Tropus ausgemacht, durch den das westliche Subjekt den *Gaze* begreift. Betrachtet man das Verhältnis von Malerei und Modell, d.h. die visuellen Codes im höfischen Leben, so ist davon auszugehen, dass auch Kulturen jenseits des historischen Einschnitts der Kamera, ein Bewusstsein von der vorausseilenden Pose haben, die festlegt, »wer« wir im Moment des Angeblicktwerdens sind (vgl. Silvermann 1996: 135; vgl. Ullrich 2019). Sozial flächendeckende Karriere macht die Pose allerdings erst in Konstellation mit einigen medialen und ökonomischen Verschiebungen.

In den inszenierten Selbstportraits *Untitled Filmstills* von Cindy Sherman, die sich spielerisch mit dem weiblichen Begehren und der Skopophilie auseinandersetzen, wird die Pose selbst zum ästhetischen Thema. So zeigt etwa Cindy Shermans *Untitled Filmstills #2* (1977) eine Frau lose in ein Handtuch gewickelt vor ihrem Portraitspiegel in ihrem Badezimmer. Wir erblicken sie von hinten durch einen Türrahmen und werden intime Zeug:innen eines *Als-ob-Spiels*, denn die Frau spielt mit dem Spiegel als wäre er eine imaginäre Kamera. Während ihre Pose auf einen imaginierten Kamerablick über die Schulter ausgerichtet ist, sehen wir durch den Standpunkt der realen Kamera außerhalb des Bildes, das von der Pose invisibilisierte Außen: Die materialisierte Kameraperspektive stört den imaginären Bildentwurf der Frau, sie bricht in die intime Szene ein, indem sie für uns – das Publikum – sichtbar macht, was im imaginären Cadre unsichtbar bleiben soll: eine alltägliche Szene in einem unaufgeräumten Badezimmer. Laut Kaja Silverman wird durch diese *Mise-en-scène* neben den »vorgefertigten Mustern«, in denen sich die Frau wahrgenommen wissen will und der Bildanordnung, die uns erlaubt dabei zu sehen, eine »dritte Instanz involviert, eben die Kamera bzw. das Blickregime« (Silverman 1996: 53). Dieses Wechselverhältnis zwischen den drei Instanzen beschäftigen Cindy Sherman auch in ihrem jüngsten Projekt auf Instagram. Ihre verzerrten Fratzen scheinen die künstlerische Antwort auf die Optimierungsfiler der Selfie Culture.⁶

Damit macht Sherman auf die Differenzmerkmale zwischen analoger und digitaler Blickkultur aufmerksam. Die vernetzte Kamera inkorporiert das voyeuristische Begehren und die korrespondierende posierende Haltung in das Gefüge des *invective gaze*. Die Pose materialisiert sich in der selbstaufgenommenen Fotografie und setzt sich durch die ständige Aktualisierungsmöglichkeit, zu der die Infrastruktur auffordert, einem Aktualisierungsdruck aus. Die posierende Haltung

6 <https://www.instagram.com/cindysherman/> [letzter Zugriff 10.07.2021].

wird graduell in eine Haltung der *Vigilanz* deformiert, insofern das Gelingen der posierenden Haltung kein imaginäres Spiel mehr ist, sondern mit einem materiellen Bild abgeglichen werden kann. Barthes' Diagnose der posierenden Haltung findet ihr Äquivalent in der *vigilanten Haltung*, als spezielle technologische Situation der Gegenwart. Sie erlegt den Individuen eine besondere Wachsamkeit auf, lässt sie zu mobilen Kontroll-, Überwachungs- und Informationszentren werden, die sich in der Pflicht sehen, Gesehenes bzw. einen bestimmten Modus des Sehens für ein anonymes Du, ein anonymes Publikum verfügbar zu machen.⁷ Alles gerät damit unter Informationsverdacht. Baudrillard beschreibt diese Tendenz bereits in den 1990er Jahren. Eine »Ekstase der Kommunikation«, in der »alles dem kalten und unerbittlichen Licht der Information [...] ausgesetzt ist«, löst, so Baudrillard, das »Drama der Entfremdung« ab (Baudrillard 1994: 18). Auch das eigene Selbst steht schließlich unter Informationsverdacht. Man kann nie wissen, für wen, was zu welchem Zeitpunkt einen wie auch immer anschlussfähigen Informationswert annimmt. Im invektiven Blickregime ist dieser Informationswert immer auch ein ökonomischer Wert. Eine reine Information in diesem Sinne gibt es nicht mehr. Die vigilante Haltung steht insofern in einem unlöslichen Verhältnis zum *invective gaze*, als dass sie nicht neutral existiert, sondern stets unter dem Aspekt einer ökonomischen Verwertung und Bewertung operiert und nutzbar gemacht wird. Intime Selbstbilder auf digitalen Plattformen beispielsweise sind dann keine zufällige Entwicklung, sie sind nicht unter individual-psychologischen Gesichtspunkten zu verstehen, sondern eben als Teil dieser spezifischen medialen Konstellation, sich einem virtuellen Publikum zu präsentieren, das über Annahme und Ablehnung, über Wert und Verwertbarkeit entscheidet.

Dies gilt für sämtliche Formen digitaler Bilder. Ihr massenhaftes Zirkulieren entspricht der *vigilanten Haltung*, weil sie etwas für ein vorher noch nicht bestimmtes Publikum zu sehen geben. Was dieses Etwas ist, steht dabei aber selbst wiederum noch gar nicht fest. »Das technische, besser: das digitale Bild ist«, so Gertrud Koch, »ein Objekt eigener Art, als Erscheinung ist es aber immer mehr als sein bloßes Motiv« (Koch 2020: 72). Es ist als digitales Bild zuallererst Information und damit »völlig resistent gegen Sinn und völlig indifferent gegen seine Form« (Pias 2003: § 52). Wie die Lesbarkeit der Information in einem informationstheoretischen Verständnis abhängig ist von einer materiellen Technologie, die sie de/codiert, so scheint im Bilderverkehr der sozialen Netzwerke die Bedeutungsebene der Bilder unter die Informationsebene zu gleiten. Was Informationen für wen zu welchem Zeitpunkt bedeuten (können), steht zum Zeitpunkt ihrer Einspeisung in die Netzwerke noch nicht bzw. nicht mehr fest, sie warten in einer unendlichen Zeitschleife auf die Erlösung durch Bedeutung.

7 Mit dem Begriff der Vigilanz beziehen wir uns auf Brendecke 2020.

Eine Erlösung, die es in der Kultur der Digitalität vermutlich nicht mehr geben wird. Denn die Menge der digitalen Bilddaten wächst zu einem kaum vorstellbaren Volumen an, ihre Distribution steht in keinem Verhältnis mehr zu Mechanismen der Les- und Deutbarkeit (vgl. Rothöhler 2020).⁸ Um das Blickregime reflexiv verfügbar zu machen, war das (Bewegt-)Bild, wie wir oben gesehen haben, lange Zeit prädestiniertes Medium. Unter den veränderten Bedingungen digitaler Infrastrukturen ist es jedoch kein Garant mehr für eine auch kritische Auseinandersetzung mit dem *Gaze*; vielmehr scheinen sich in den gängigen ästhetischen Bildoperationen die hegemonialen Sichtbarkeitsordnungen zu wiederholen, einzutragen bzw. hartnäckig zu manifestieren.⁹

Für die Frage nach dem *Gaze* ist die Deformation, die das Bild unter den Bedingungen digitaler Infrastrukturen erfährt, allerdings sehr aufschlussreich. Denn der *Gaze* wird nicht mehr im Bild ästhetisch verarbeitet, reflektiert oder dokumentiert. Stattdessen ist es der Blick als Ausdruck der neuen Sichtbarkeitsordnung jener Informationsverarbeitungs-codes, der im Bild Form findet. Über den Blick (*look*) lässt sich deshalb vorrangig etwas durch das Bild erfahren. Über das Blickregime (*gaze*) hingegen nur durch die historisch spezifische Konstellation, der sich der vorliegende Band heuristisch widmet.

Zuvor allerdings soll schließlich noch der Zusammenhang von Bild-Begriff, Blick und Affekten erörtert werden, der die *vigilante Haltung* befördert, gewissermaßen ausbildet und verbreitet. Bilder vermögen es, invektive Blickstrukturen auszustellen, im besten Fall gelingt es ihnen, bei den Betrachtenden eine Selbstdistanzierung von der eigenen Gefühlsstruktur zu erwirken, d.h. mit der Objektivierung *im* bzw. *als* Bild eine Objektivierung der Blickverhältnisse zu erreichen, die in die Körper, in das Verhalten und die Perzeption eingeschrieben sind. Unterschieden werden muss hier allerdings zwischen Bildern, die genau zu diesem Zweck »produziert« wurden und jenen die als Dokumentationen einer gelebten Unterwerfungs- und Demütigungserfahrung erstellt wurden, die zwischen Mittäterschaft und Zeugenschaft oszillieren. Die Fotografien, die im Kontext von Valie Exports Aktion *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1969) (Abb. 2) entstehen, führen deutlich vor, wie eine gestellte Demütigungsszene – sie führt Peter Weibel wie einen Hund an der Leine durch den Stadtraum – Machtverhältnisse zu artikulieren vermag, die nicht nur der vorgeführten Handlung entsprechen. Export macht uns unfreiwillig zu Mittäter:innen und Zeug:innen, sie zwingt uns in die Herabsetzung der Szene hinein.

8 Zugespielt wird dieser Aspekt der Fluidität in der kontroversen Debatte um NFTs, die den beliebig oft kopier- und vervielfältigbaren Informationen eine Technologie des Originals entgensetzen, dabei allerdings weiterhin die Logik der Plattformen bedienen (vgl. Meier 2021).

9 Anschaulich rekonstruiert dies Joerg Colberg (2020) am Beispiel der Fotografien von Annie Leibovitz.

Abb. 2: Valie Export, *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1969)



Das in der Performance inszenierte Blickregime dockt sich parasitär an eine hegemoniale Blickordnung an und bricht diese durch die Inversion. Export erstellt damit ein Bild *der* Herabsetzung. Die Folterbilder von Abu Ghraib hingegen »wiederholen« die Blickstrukturen, die sie dokumentieren. Sie können als schlagende Bilder, als »Schlagbilder« (Warburg 1919: 35; Hentschel 2013: 118; Ullrich 2020: 136) gelten, insofern sie die *Herabsetzung im Bild* festhalten.

Die Frage, was als ein herabsetzendes oder beschämendes Bild gelten kann, beschäftigt auch ein ganzes Genre der Fotografie, nämlich die *socical photography*. Anhand vergleichender Analysen der Fotografien von Lewis Hine, Viktoria Binschok und Camilo José Vergara widmet sich der Beitrag von Simon Schleusener in diesem Band der schwierigen, aber notwendigen Unterscheidung zwischen Bildern von Herabgesetzten (von Armut betroffenen) und Bildern, die Herabsetzung als einen gesellschaftlichen Prozess (Armut) sichtbar zu machen suchen. Einer »Ästhetik der Herabsetzung«, wie sie Simon Schleusener herausarbeitet, geht es im Wesentlichen darum, die faktische Herabsetzung, die durch die Fotografien dokumentiert werden soll, nicht auf der Ebene der Repräsentation zu wiederholen, sondern die gesellschaftlichen Bedingungen sichtbar zu machen, die Armut zuallererst hervorbringen.

Anders als mit den Bildern, die im Kontext von Valie Exports Performance im öffentlichen Raum entstehen, wird mit denjenigen von Abu Ghraib die *Herabsetzung durch das Bild* zementiert. Denn die Folter erhält mit ihnen eine doppelte Ebene: Die Gefangenen müssen sich den Praktiken der Soldat:innen unterwerfen und ihre Unterwerfung wird für die Ewigkeit dokumentiert (vgl. Gourevitch/Morris 2009:

124). Diese Bilder entwerfen ein Außen, dass die Folternden und die asymmetrische Situation der Folter in einer zentrifugalen Dynamik legitimiert: Wer die Bilder betrachtet, kann aus dem invektiven Blickregime nur ausbrechen, indem er: sie als Dokumente eines Verbrechens »behandelt«. Den Bildern ist diese Lesart allerdings nicht inhärent: Sie organisieren Verletzung und Unverletzbarkeit asymmetrisch und »beteiligen« unvermittelt an dieser Asymmetrie von Oben nach Unten. Für sie gilt nicht das Als-Ob der Mehrdeutigkeit, sie sind eindeutig und setzen insofern eine unilineare invektive Dynamik in Gang. Erst wenn sie ihren Kontext verlassen und in einen öffentlichen, kontroversen Diskussionsraum migrieren, können sie als Möglichkeitsraum für unterschiedliche Auslegung dienen (vgl. Ullrich 2020: 10). Die Bilder von Abu Ghraib schaffen Evidenz, indem sie sich an die Blickempfänger:innen einer imaginierten (Affekt-)Gemeinschaft richten. Benedict Anderson hat den Begriff in Bezug auf die Nation als eine imaginierte politische Gemeinschaft geprägt. Die Imagination kommt hier ins Spiel, weil die Nation die Größe einer Face-to-Face-Gesellschaft überschreitet. Imaginierte Gemeinschaften zeichnen sich laut Anderson nicht durch ihre inhärente Falschheit bzw. Echtheit aus, sondern durch die Art und Weise, wie sie imaginiert werden (vgl. Anderson 2016: 6).

Jenseits fixer Größen (wie der Nation) lassen sich Gemeinschaften auch als solche des geteilten Affekts konstituieren. Vor diesem Hintergrund erweisen sich die Bilder von Abu Ghraib als instruktiv für die Bilderpolitik in den sozialen Netzwerken. Denn über Bilder werden *imagined communities* begründet, artikuliert und stabilisiert (vgl. von Falkenhausen 2020: 12). Dies gelingt, weil Bilder den dominanten Affekt von Gemeinschaften adressieren und dabei zugleich hervorbringen, indem sie z.B. zum Zwecke der Identitätsstiftung Wertvorstellungen, Tabus oder Normen anderer Communities ablehnen oder verletzen. Vor dem Hintergrund der Wechselwirkungen zwischen menschlichen Affektdynamiken, ökonomischen Mechanismen und technischen Entwicklungen lässt sich allgemein für die Rolle der Bilder in Bezug auf die Strategien der Kriegsführung im 21. Jahrhundert festhalten, dass sie, wenn nicht zu Täter:innen, dann zumindest zu Voyeur:innen machen. Auf diese Tendenz verweist auch der Politologe Herfried Münkler, wenn er konstatiert, dass »der Terrorismus eine Form der Kriegsführung dar[stellt], in welcher der Kampf mit Waffen als Antriebsrad für den eigentlichen Kampf mit Bildern fungiert« (Münkler: 2002: 197).

Die Folterbilder von Abu Ghraib stehen in diesem Sinne den Terrorbildern von Christchurch nahe. Auch wenn es sich bei beiden nicht im eigentlichen Sinn um »Aufmerksamkeitsverbrechen« (Müller 2018: 87f.) handelt, fordern sie dennoch die Regeln der Sichtbarmachung auch für ein sekundäres Publikum heraus. Sie stellen dann neben der klassischen journalistischen Berichterstattung auch die analytische Beschäftigung vor neue Herausforderungen: Unter welchen Bedingungen dürfen Bilder, die unter aufmerksamkeitsökonomischen Gesichtspunkten ihr Pu-

blikum, die Betrachtenden zu Mittäter:innen oder zumindest Sympathisant:innen einer asymmetrischen Blickstruktur machen, einem sekundären Publikum zur Reflexion solcher Verletzungen zugunsten der *imagined community* gezeigt werden? Ab wann wiederholt die Präsentation zu journalistischen und wissenschaftlichen Zwecken den Akt der Verletzung, den Akt der Demütigung der Opfer? Wenn die Bilder von Abu Ghraib als verlängerte Kriegsführung verstanden werden, wenn die Bilder von Christchurch auf potenziellen Sensations- und Beachtungserfolg zielen, wie ist dann die dem *invective gaze* korrespondierende vigilante Haltung adressiert? Im Kontext dieser Fragen widmet sich der Beitrag von Verena Straub im vorliegenden Band der Beziehung zwischen Live-Stream-Formaten in den Sozialen Medien und einem spezifischen Modus interaktiv-invektiver Kommunikation. Anhand exemplarischer Analysen dreier live gestreamter Tötungsdelikte und mit Blick auf die Dynamik zwischen Tätern, Opfern – die jeweils entweder live filmen oder gefilmt werden – und zuschauendem Medienpublikum diskutiert sie Fragen der spezifischen Medialität, der Partizipation und der Verantwortung.

Dass im Zug aktueller Debatten um diese Form von Videos die individuelle Verantwortung der Nutzer:innen aufgerufen wird, die Zirkulation inkriminierter Bildinhalte zu durchbrechen (vgl. ebd. 2020: 50), scheint genau der vigilanten Haltung zu entsprechen. Die Wachsamkeit scheint zunächst in der Verantwortung der Beobachtenden zu liegen. Wie verhält sich nun aber unter diesen Umständen die wachsame Haltung zum invektiven Blickregime? Gerade weil das invektive Blickregime auf gelebte und erlittene Erfahrungen der Herabsetzung jenseits der technologischen Infrastruktur verweist, ist davon auszugehen, dass es Subjekte massiv formiert und deformiert. Vigilanz hingegen wird gewissermaßen vom Blickregime gebraucht, modelliert und mobilisiert. Sicherlich greift auch die verkörperte Haltung der Vigilanz in den Prozess der Subjektkonstitution ein, dennoch scheinen die primären Bedingungen der Formation, Inklusion und Exklusion an das Blickregime gekoppelt, das unter den Bedingungen der digitalisierten Gesellschaft eines globalen Kapitalismus im Zeichen der Wertung steht. Wie Fragen der sozialen Wertung bzw. Anerkennung und ökonomischen Verwertung in den Sozialen Medien aufeinandertreffen, führt genauer Tanja Prokić in ihrem Beitrag aus. Das Verhältnis zwischen invektivem und vigilantem oder investigativem Blick setzt Irina Gradinari am Beispiel des Kriminalgenres in TV-Serien-Formaten der letzten Jahre auseinander. Beide Beiträge versuchen sich an einer historischen Genealogie ihrer Gegenstände, um die Verschiebungen und Differenzen im digitalen Zeitalter beobachten zu können. Prokić verfolgt die visuelle Grammatik der Selbstdarstellung auf den vernetzten Displays bis zu den Wurzeln der Schaufensterdekoration zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Gradinari verfolgt das moderne Profiling bis zu den voyeuristischen Tatortfotografien im Kontext des Sexualmords zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die konkurrenzförmige Imprägnierung der Sichtbarkeitsordnung im Zeitalter der Digitalität nutzt die Haltung der Wachsamkeit, um auch tatsächlichem und vermeintlich inkriminiertem Verhalten Sichtbarkeit zu verleihen. Die Dynamik zwischen asymmetrischen, d.h. minoritären und majoritären Positionen wird gewissermaßen »natürlich« in einen Kampf um Sichtbarkeit übersetzt, weil politische und strukturelle Veränderungen unmittelbar von ihrer Sichtbarkeit mit reaktivem Handlungsdruck (Clicktivism) für eine Crowd abhängen. Susanne von Falkenhausen spricht in diesem Kontext von einer »globalen #usermilitia«, »die befeuert wird durch identitäre Sichtbarkeitspolitiken – und durch deren Kehrseite: die Tabuisierung identitärer Images, deren ›Verletzung‹ zum Protestfall wird« (von Falkenhausen 2020: 13).

In diesem Kontext sind auch Social Media-Strategien von Nichtregierungsorganisationen oder politischer Aktionen einzuordnen. Die NGO WITNESS etwas verknüpft *Sehen*, *Dokumentieren* und politische *Veränderung* in ihrem Werbeslogan »See it, film it, change it«. ¹⁰ Die Verteidigung der Menschenrechte wird unmittelbar an die Logik der Aufmerksamkeitsökonomie gekoppelt. Die vom *investive gaze* mobilisierte *vigilante Haltung* wird nicht nur durch allerlei neue Technologien professionalisiert, sondern auch durch die entsprechende Ideologie unterfüttert: Durch die »richtige« Visualisierungsstrategie wird Druck erzeugt, der auch politische Änderungen nach sich ziehen kann. Wir fangen gerade erst an, das Ausmaß dieser Drift zu begreifen, in der sich mediale Strategien nicht mehr von ihrer Politisierung trennen lassen. Schon jetzt lässt sich aber festhalten, dass mit dem ubiquitären Gesetz der Aufmerksamkeitsökonomie eine irreversible Ökonomisierung der Politik eingesetzt hat. Dass der Umgang mit weltweiten politischen Veränderungen und Missständen allerdings in die Verantwortung der Aufmerksamkeit der Crowd verlagert wird, birgt letztlich auch das Risiko, dass strukturelle Veränderungen genauso von der Logik der visuellen und affektiven Evidenz inkorporiert werden und trägt zudem zu einer Verkennung der faktisch zugrundeliegenden Strukturen bei.

Eine »Normalisierung von Visibilisierungszwängen« (Reichert 2008: 7) lässt sich auf der Ebene des politischen Aktivismus genauso beobachten, wie auf der Ebene der Individuen. Graduell werden die verschiedenen Gruppen und Institutionen der Logik einer vom »Kapital kolonialisierten Identität« (Donnachie 2015: 62) unterworfen. Die sozialen Netzwerke funktionieren als »Identitätsgeneratoren« (Reichert 2008: 21), jedoch immer im Hinblick auf die *vigilante Haltung*, die alles unter Informationsverdacht setzt, inklusive das eigene Selbst mit vormals privatem Verhalten. Der Verdacht ist tendenziell transgressiv und neigt dazu, etablierte Ordnungen auf den Kopf zu stellen. Patricia Lange (2007: 361) weist auf eine hilfreiche Unterscheidung hin, mit der sich die Inversion beschreiben

10 Vgl. dazu die Ausführungen von Schankweiler (2020), die diese Tendenzen der »Bildzeugenschaft« als politische Chance begreift.

lässt, die mit der *vigilanten Haltung* einhergeht. In den sozialen Netzwerken lassen sich, so Lange, zwei Formen von Verhalten nachweisen: Einerseits die Ausstellung von öffentlich privatem Verhalten (>publicly private< behavior), bei dem relativ privater Content geteilt wird und sich die Produzent:innen gleichzeitig als private Produzent:innen zu Erkennen geben. Andererseits ein privates öffentliches Verhalten (>privately public< behavior), mit dem schwer zugänglicher Content einem breiten Publikum zugeführt wird, allerdings ohne Informationen zu den veröffentlichenden Produzent:innen. Die Paparazzi-Fotografien des Zeitalters der Massenmedien würden kaum in solche intimen Bereiche vordringen, wie es die digitalen Bilder ohnehin schon tun.

Allerdings suggerieren die intimisierten Ausschnitte, die freigiebig mit den Follower:innen geteilt werden, Kontrolle über das Bild, das der Öffentlichkeit preisgegeben wird. Die Beobachtung der preisgegebenen Details erfolgt weder heimlich noch im Verborgenen. Sie ist öffentlich beglaubigt und sie fordert zur Partizipation auf. Symptomatisch steht hierfür die Funktion des Hashtags:

[E]r desillusioniert ein Bild unmittelbar, indem er es auf einfache Begriffe herunterbricht. Das Hashtag-Verfahren bringt uns dazu, Elemente auf Bildern zu sezieren und zu objektivieren, und es ermutigt uns, Bilder und womöglich auch uns selbst zu fragmentieren [...]. (Wendt 2015: 90)

Nicht nur die unzähligen Migrations- und Deformationsprozesse, zu denen das mediale Setting auffordert, auch die auf Aufmerksamkeit ausgerichtete Affektdisposition, die zu einer immer neuen Bearbeitung, zum Einfügen von Untertiteln, Beschriftungen, neuen Details oder zu wiederholtem Upload der Bilder führen (vgl. Steyerl 2009: 12), kennzeichnen die Partizipation. Die Infrastrukturen, die den unendlichen Verkehr der Bilder als sedimentierte Blickstrukturen bedingen, sind vornehmlich an die Plattformen gekoppelt, deren Interesse an einem eben solchen unendlichen Austausch von Informationen besteht. Die Haltung der Plattformen gegenüber dem, was hier getauscht, weitergeleitet, veröffentlicht wird, ist eine der Indifferenz, die, so konstatieren verschiedene wissenschaftliche Stimmen, als Neutralität im Sinne der »brand protection« (Roberts 2018) gelabelt wird (vgl. Rothhöler 2018, 2020; Gillespie 2018).

Aus dieser »Neutralität« ergeben sich Folgeprobleme in Hinblick auf die Frage, was überhaupt aus rechtlicher, ökonomischer, ästhetischer und normativer Ebene gezeigt werden kann. Zieht man neben dieser ökonomischen Grundierung der Machtkonzentration der Plattformen die Tatsache in Betracht, dass mit dem »Internet ein visuelles Medium« (Runge 2018: 109) vorliegt, dann wird deutlich, dass das techno-ökonomische Gefüge menschliche Affekte im Modus des Visuellen adressiert und an sich zu binden versucht. Die sich herausbildende neue Sichtbarkeitsordnung und die Ordnung der globalen Gesellschaft stehen in

einem unlöslichen Verhältnis, für das derzeit weder einheitliche politische noch juristische Lösungen vorliegen.

Der Ruf nach Uploadfiltern und Zensurmaßnahmen wurde in den letzten Jahren immer lauter, um Urheberrechte und die Rechte Dritter zu schützen. Allerdings entwickeln auch die User:innen immer wieder neue Taktiken und Strategien, um die technischen und rechtlichen Maßnahmen zu durchkreuzen. Im erfolgreichen Genre des *Reaction Videos*, das statt des betrachteten Bildes/Videos nur die Gesichter der Betrachtenden und ihre meist stark affektiven Reaktionen zeigt, wird beispielsweise das Upload-Verbot von urheberrechtlich geschützten oder zensierten Spielen, Kinofilmen, Musikvideos etc. umgangen. Ästhetisch normalisiert werden diese Genres durch den Überbietungsgestus in Form von Reactionreactionⁿ-videos oder durch die Appropriation durch Werbe- und Marketingstrategien. Die Zensur ist hier zum affektiven Bildgenre geworden, das ermöglicht, Inhalte konsumierbar zu machen, die zumindest auf YouTube nicht zeigbar wären. Dieser Modus des Reaktiven, der auf der spezifischen digitalen Logik der Exponierung vor Zuschauenden, des angeblickten Blicks und dem Verlust der Kontrolle über das eigene Bild, das gespeichert, heruntergeladen, abfotografiert werden kann, fußt, wirkt ebenso auf Social-Media-Plattformen wie in Kommentarspalten. Diesem Zusammenhang widmet sich der Beitrag von Johanna Heyne in diesem Band. Ebenfalls von den theoretischen Grundlagen Sartres, Merleau-Pontys und Lacans ausgehend, zeichnet sie darin nach, wie auch im weiteren Sinne affektive Dispositionen, etwa Abneigung, Abscheu und Ekel, an kulturelle Herabsetzungen andocken und so das invektive Blickregime grundieren und stabilisieren. Um den spezifisch digitalen Modus des Reaktiven und seine Verbindung mit exponierenden Praktiken zu fassen, schlägt Heyne vor, zwischen dem invektiven Blick erster und zweiter Ordnung zu unterscheiden.

Dass Bildzensur (vgl. Müller-Helle 2020) aber nicht nur eine ästhetische, sondern zuallererst eine rechtliche Frage ist, zeigt sich am Verhältnis der Plattformen in Bezug auf ihre »Neutralität«: Als eine »imagined objectivity« wird sie von Anbietern wie Facebook, Google oder YouTube durch unsichtbare Arbeit (Outsourcing) aufrechterhalten. Anschaulich wird dies in dem Dokumentarfilm von Hans Block und Moritz Riesewieck *THE CLEANERS* (2018) sowie in *THE MODERATORS* (2017) von Ciaran Cassidy und Adrian Chen (vgl. Chen 2014). Die Cleaner:innen müssen Geheimhaltungs-Klauseln in den Arbeitsverträgen unterschreiben, um durch ihre Arbeit zugunsten der Ideologie eines scheinbar gewaltfreien Internets die Neutralität der Plattformen aufrechtzuerhalten. Dass diese Content-Moderation jene Arbeit bildet, die der Mythos vom Silicon Valley an zuverlässige Algorithmen knüpft, ist die andere Seite einer fortschreitenden Technologisierung der Weltgesellschaft. Die Content-Moderator:innen müssen sehen, was das Gros der User:innen nicht sehen soll. Durch stets aktualisierte Handbücher und Richtlinien geschult, sind diese menschlichen Augenpaare in der Verantwortung, nach dem binären Code

Ignore/Delete über bis zu 25.000 Bilder pro Tag zu entscheiden. Anders als der Algorithmus, der vom menschlichen Entscheidungsverhalten lernt, verstehen Menschen durch die bereits weiter oben beschriebene Unterscheidung zwischen Sinn und Information, was sie sehen (Gershorn 2017).

Die schiere Masse der Bilder und die Geschwindigkeit ihrer Zirkulation quer durch die Netzwerke spielt eine entscheidende Rolle, nicht nur bei der Hinderung ihrer Ausbreitung und ihrer Zensur, sondern auch in Bezug auf die Ausdifferenzierung neuer Bildgenres, die auf die technologische Situation reagieren. Sie bilden sich im Digitalen blitzartig aus: jedem Affekt, jeder zensierenden Maßnahme korrespondiert mindestens ein Bildtyp oder jeder Bildtyp kreiert einen neuen Affekt. Beharrt man also auf der These, dass der Blick sich im Bild materialisiert, der *Gaze* lediglich in der Konstellation seines Erscheinens, d.h. in der Sichtbarkeitsordnung, die er etabliert, beobachtbar wird, dann scheint es wenig ergiebig die unterschiedlichen Bildtypen oder -genres – obgleich eine solche Arbeit hilfreich ist und zum Verständnis des *Gaze* beiträgt – zu isolieren und zu klassifizieren. Wir möchten einen anderen Weg vorschlagen, der zwischen einer spezifizierten These und einer allgemeinen These – etwa der der Zirkulation – vermittelt. Wir konzentrieren uns auf die verschiedenen Modi der Bilder bzw. Sichtbarkeitsaffordanzen, die den *invective gaze* und sein Komplement der *vigilanten Haltung* befördern. Diese Modi sind nach Affizierungen differenziert. Sie können isoliert oder kombiniert auftreten und sorgen im Wesentlichen für die Aufrechterhaltung des Flows, indem sie die Partizipation der User:innen garantieren und so die neue geltende Sichtbarkeitsordnung stabilisieren. Wir beobachten die Konjunktur von aktuell vier verschiedenen Modi digitaler Bilder, wobei es sich hier dezidiert um eine unabgeschlossene Aufzählung handelt:

- Der inspektive oder investigative Modus: Technische Dispositive erlauben eine automatisierte Kontrolle digitaler Bilderströme, die eine justiziable Identifizierung zur Folge haben kann, etwa durch Gesichtserkennung (vgl. Meyer 2021), Fahndungs- oder Tracking-Bilder. Der inspektive Modus überführt Lektüren des Verdachts vom Individuellen ins Technologische, wo sie massenhaft vervielfältigt und verstärkt neue Kontrollmacht erlangen.
- Der persuasive Modus: Digitale Bilder sind in der Lage, durch einfache, barrierefreie Anwendung (»simplicity«) zu überzeugen. Der persuasive Modus professionalisiert Amateur:innen, dabei zieht er eine gewisse ästhetisch-technische Monokultur nach sich, die Vergleichbarkeit produziert und garantiert. Er ist auf der Ebene der Interfaces, der Formate (etwa das quadratische Bildformat bei Instagram, oder Maßeinheiten für Videolängen) oder ihrer Erstellung (etwa Filter) zu finden.
- Der exponierende Modus: Konzentriert auf Sensation im Doppelsinn sucht der Modus die Ausstellung des Besonderen oder Provokation bestimmter affektiver

Reaktionen jenseits moralischer Deutungskämpfe. Er stellt besondere Fertigkeiten, Fähigkeiten aus. Er prägt Bildtypen aus, wie z.B. das Selfie, DIY- oder ASMR-Videos.

- Der aemulative Modus: Im Modus des Aemulativen erzeugen digitale Bilder schließlich über ästhetische, politische, individuelle oder moralische Grenzüberschreitungen und Schockmomente eine Drift zum Nacheifern, Nachahmen und dabei evtl. sogar zum Übertreffen der Vorlage (siehe Kriegsbildmaschinen). Bildtypen wären etwa das Reaction Video/Image und Terrorbilder.

Unsere spezifische Annäherung über die Modi der Affizierung (vgl. Ott 2010) erlaubt historische Bezüge herzustellen, die sich nicht in unilinearen Entwicklungsgeschichten erschöpfen. Der vorliegende Band stellt sich die heuristische Aufgabe, eine epistemologische Situation zu schaffen, in der die Disposition der Wahrnehmung, die sich im Zuge der Kultur der Digitalität ergibt, hinterfragt werden kann. Von dort aus gilt es, die Dynamiken und die Konstellationen des *invective gaze* offenzulegen. Dazu scheint es unerlässlich, ihn als ein Gefüge (Deleuze/Guattari 1993; Prokić 2021) zu verstehen, um so die affektiven Anschlüsse ebenso wie die technologischen und ökonomischen Bedingungen nachzuzeichnen, die dazu führen, dass der *invective gaze* seine Wirkmacht in der Kultur der Digitalität entfalten kann.

Trotz der durchaus als invektiv beschreibbaren Umstände, unter denen dieser Band zwischen 2020 und 2021 inmitten der pandemischen Situation entstanden ist, haben wir den Austausch mit unseren Beiträger:innen als sehr inspirierend und produktiv empfunden. Dafür wollen wir uns bei ihnen und den Reviewer:innen ganz herzlich bedanken. Dank gilt darüber hinaus auch der Geschäftsführung Antje Junghanß und Bernhard Kaiser des SFB 1285 für ihre geduldige administrative Unterstützung. Besonderer Dank gilt Maximilian Hennig für seine umfassende redaktionelle Mitarbeit.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict (2016): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [1983], London/New York: Verso.
- Baudrillard, Jean (1994): »Die Ekstase der Kommunikation«. In: Ders.: *Das Andere selbst*. Wien: Passagen Verlag, S. 10-23.
- Benjamin, Walter (1991): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung [1935]«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 431-471.
- Berz, Peter (2018): »Tier Blatt Flügel Herbst. Caillois und sein Biologe: Paul Vignon«. In: von der Heiden, Anne/Kolb, Sarah (Hgg.): *Logik des Imaginären. Dia-*

- gonale Wissenschaft nach Roger Caillois. Band 1: *Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination*. Berlin: August Verlag, S. 115-158.
- Brendecke, Arndt (2020): »Warum Vigilanzkulturen? Grundlagen, Herausforderungen und Ziele eines neuen Forschungsansatzes«. In: *Mitteilungen des Sonderforschungsbereiches 1369*, Jg. 1, Nr. 1, S. 10-17. DOI: 10.5282/ubm/epub.73409.
- Bourdieu, Pierre (1983): »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital«. In: Kreckel, Reinhard (Hg.): *Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt Sonderband 2)*. Göttingen: Schwartz, S. 183-198.
- Butler, Judith (2010): *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Bundesregierung (2021): »Persönlichkeitsschutz bei Bildaufnahmen«. <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/persoenslichkeitsschutz-1690994> [letzter Zugriff 08.06.2021]. Vgl. § 201a Abs. 1 Nr. 3 StGB.
- Caillois, Roger (1987): »Mimétisme et psychasthénie légendaire [1935]«. In: Ders.: *Le mythe et l'homme* [1938]. Paris: Gallimard, S. 86-122.
- Caillois, Roger (2007): »Mimese und legendäre Psychasthenie [1935]«. In: Ders.: *Méduse & Cie. Die Gottesanbeterin. Mimese und legendäre Psychasthenie*. Hg. v. Peter Geble. Berlin: Brinkmann & Bose, S. 24-43.
- Chen, Adrian (2014): »The Laborers Who Keep Dick Pics and Beheadings Out of Your Facebook Feed«. In: *Wired*. <https://www.wired.com/2014/10/content-moderation/> [letzter Zugriff 3.06.2021].
- Colberg, Joerg (2020): *Photography's Neoliberal Realism*. London: Mack.
- Deleuze, Gilles (2017): *Das Bewegungsbild* [1983]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari (1993): *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* [1980]. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari (2000): *Was ist Philosophie?* [1991]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Donnachie, Karen Ann (2020): »Selfies#ich. Augenblicke der Authentizität«. In: Bieber, Alain (Hg.): *Ego Update*. Köln: König, S. 50-78.
- Dundes, Alan (1981): »Wet and Dry, the Evil Eye: An Essay in Indo-European and Semitic Worldview«. In: Ders. (Hg.): *The Evil Eye: A Casebook*. Madison: The University of Wisconsin Press, S. 257-312.
- Elo, Mika (2012): »Digital finger: beyond phenomenological figures of touch«. In: *Journal of Aesthetics & Culture*, Jg. 4, Nr. 1, S. 1-12. DOI: 10.3402/jac.v4i0.11511.
- Falkenhausen, Susanne von (2020): »Was tun mit der Macht der Bilder? Über Identität und Zensurbegehren«. In: Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur: Löschung technischer Bilder*. Boston: De Gruyter, S. 11-23. DOI: 10.1515/9783110715293-003.
- Fanon, Frantz (1952): *Peau noire, Masques blancs*. Paris: Seuil.
- Gillespie, Tarleton (2018): *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*. New Haven: Yale University Press.

- Gershorn, Dave (2017): »It's not about the Algorithm. The data that transformed AI research – and possibly the world«. In: *Quartz*. <https://qz.com/1034972/the-data-that-changed-the-direction-of-ai-research-and-possibly-the-world/> [letzter Zugriff 3.06.2021].
- Häusler, Anna/Heyne, Elisabeth/Koch, Lars/Prokić, Tanja (2019): *Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung*. Berlin: August Verlag.
- Hentschel, Linda (2013): »Gewaltbilder und Schlagephantasien oder: Die Rebellion der Betrachtermelancholie«. In: Bee, Julia/Görling, Reinhold/Kruse, Johannes/Mühlleitner, Elke (Hgg.): *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Göttingen: V&R unipress, S. 115-127.
- Hoffmann, Agnes (2020): »Die Spektakel der Gesellschaft. Moderne Schaulust zwischen »esprit public« und Gafferei«. In: Ekardt, Philipp/Fehrenbach, Frank/Zumbusch, Cornelia (Hgg.): *Politische Emotionen in den Künsten*. Boston: De Gruyter, S. 183-200.
- Honneth, Axel (2003): *Unsichtbarkeit: Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- hooks, bell (2003): »The Oppositional Gaze: Black Female Spectator«. In: Jones, Amelia (Hg.): *The Feminism and Visual Cultural Reader*. New York: Routledge, S. 94-105.
- Kaerlein, Timo (2018): *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: transcript.
- Kaplan, E. Ann (1997): *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York: Routledge.
- Koch, Gertrud (2020): »Nicht löschbare Bilder«. In: Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur. Löschung technischer Bilder*. Boston: De Gruyter, S. 69-72. DOI: 10.1515/9783110715293-009.
- Lacan, Jacques (1996): »Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion«. In: Ders.: *Schriften I*. Hg. v. Norbert Haas. Berlin: Quadriga, S. 61-70.
- Lamott, Franziska (2013): »Zeigen und Verbergen. Foltern vor der Kamera«. In: Bee, Julia/Görling, Reinhold/Kruse, Johannes/Mühlleitner, Elke (Hgg.): *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Göttingen: V&R unipress, S. 155-172. DOI: 10.14220/9783737000031.155.
- Lange, Patricia (2007): »Publicly Private and Privately Public: Social networking on YouTube«. In: *Journal of Computer-Mediated Communication*, Jg. 13, Nr. 1, S. 361-380. DOI: 10.1111/j.1083-6101.2007.00400.
- Lie, Sulgi (2012): *Die Außenseite des Films: Zur politischen Filmästhetik*. Zürich: Diaphanes.
- McKenzie, Jon (2013): »Abu Ghraib und die Gesellschaft des Spektakels der Martern«. In: Bee, Julia/Görling, Reinhold/Kruse, Johannes/Mühlleitner, Elke (Hgg.): *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Göttingen: V & R unipress, S. 251-276. DOI: 10.14220/9783737000031.251.

- Meier, Anika (2021): »Wohin mit dem NFT-Hass?« (27. April 2021). In: Monopol-Magazin. <https://www.monopol-magazin.de/wohin-mit-dem-nft-hass> (27. April 2021) [letzter Zugriff 29.5.2021].
- Mersch, Dieter (2009): »Negative Präsenz«. In: Boeher, Arno (Hg.): *TheatReales Denken. Philosophy on Stage*. Wien: Passagen, S. 109-128.
- Meyer, Roland (2021): *Gesichtserkennung*. Berlin Wagenbach.
- Mulvey, Laura (2016): »Visuelle Lust und narratives Kino [1975]«. In: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hgg.): *Gender & Medien-Reader*. Zürich; Berlin: Diaphanes.
- Müller, Philipp (2018): »Realitätenkollaps? Zum Status von Bild und Betrachter bei Gewaltvideos«. In: Fromm, Karen/Greiff, Sophia/Stemmler, Anna (Hgg.): *Images in Conflict*. Weimar: Jonas Verlag, S. 80-102.
- Müller, Philipp (2020): »Zur Anziehungskraft eines Gewaltvideos«. In Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur: Löschung technischer Bilder*. Boston: De Gruyter, S. 49-60. DOI: 10.1515/9783110715293-007.
- Müller-Helle, Katja (2020): *Bildzensur: Löschung technischer Bilder*. (= *Bildwelten des Wissens. Jahrbuch für Bildkritik* 16) Boston: De Gruyter. DOI: 10.1515/9783110715293.
- Münkler, Herfried (2002): *Die neuen Kriege*. Reinbek: Rowohlt.
- Ott, Michaela (2010). *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München: edition text + kritik.
- Pias, Claus (2003): »Das digitale Bild gibt es nicht. Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatorische Illusion«. In: *zeitenblicke*, Jg. 2, Nr. 1.
- Prokić, Tanja (2021): »From Constellations to Assemblages: Benjamin, Deleuze, and the Question of Materialism«. In: *Deleuze and Guattari Studies* Jg. 15, Nr. 4, S. 543-570. DOI: 10.3366/dlgs.2021.0457.
- Reckwitz, Andreas (2016): *Kreativität und soziale Praxis. Die Transformation der Sichtbarkeitsordnungen. Vom disziplinären Blick zu den kompetitiven Singularitäten*. Bielefeld: transcript. DOI: 10.14361/9783839433454.
- Roberts, Sarah (2018): »Digital detritus: ›Error‹ and the logic of opacity in social media Content-Moderation«. In: *First Monday*, 03.03.2018. DOI: 10.5210/fm.v23i3.8283.
- Rothöhler, Simon (2020): »Blockieren, Moderieren, Projizieren. Anmerkungen zur technischen Kontrolle von Bildinformation«. In: Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur. Löschung technischer Bilder*. Boston: De Gruyter, S. 24-31. DOI: 10.1515/9783110715293-004.
- Rothöhler, Simon (2018): »Informationen, die Bilder haben. Zur Moderierbarkeit von visuellem Content«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Faktizitäten*, Jg. 10, Nr. 2, S. 85-94. DOI: 10.14361/zfmw-2018-100211.
- Runge, Evelyn (2018): »Bilddatenbanken, Social Media und Artificial Intelligence«. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 7, Nr. 1, S. 108-113. DOI: 10.14361/pop-2018-0113.
- Said, Edward (1978): *Orientalism*. Vintage Books.

- Sartre, Jean-Paul (1991): »Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie [1943]«. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften* Band 3. Hg. v. Traugott König. Hamburg: Rowohlt.
- Schankweiler, Kerstin (2020): »Das zensierte Auge«. In: Müller-Helle, Katja (Hg.): *Bildzensur. Löschung technischer Bilder*. Boston: De Gruyter, S. 42-48. DOI: 10.1515/9783110715293-006.
- Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Stahel, Urs (2008): »Sehen und Gesehen werden – Voyeurismus und Fotografie«. In: Ders. (Hg.): *Darkside I. Fotografische Begierde und fotografierte Sexualität*. Göttingen: Steidl Verlag, S. 314-317.
- Steyerl, Hito (2009): »In Defense of the Poor Image«. In: *e-flux*. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [letzter Zugriff 03.06.2021].
- Ullrich, Wolfgang (2020): *Feindbild werden. Ein Bericht*. Berlin: Wagenbach.
- Ullrich, Wolfgang (2019): *Selfies*. Berlin: Wagenbach.
- Warburg, Aby (1920): *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. Heidelberg: Winter.
- Wendt, Brooke (2015): »Dissemination. Die Hastag-Funktion und Identität«. In: Bieber, Alain (Hg.): *Ego Update*. Köln: König, S. 80-94.
- Wollen, Peter (2007): »On Gaze Theory«. In: *New Left Review*, Jg. 44, Nr. 1, S. 91-106.
- Vignon, Paul (1923): »Que faut-il penser du mimetisme?«. In: *Revue scientifique*, Jg. 61, Nr. 1, S. 515-520.

Filmverzeichnis

- ABÉCÉDAIRE. GILLES DELEUZE VON A BIS Z (1996) (FRK, R: Pierre-Andre Boutang).
- THE CLEANERS (2018) (GER, R: Hans Block/Moritz Riesewieck).
- THE MODERATORS (2017) (USA, R: Ciaran Cassidy/Adrian Chen) online unter: <http://fieldofvision.org/the-moderators> [letzter Zugriff 10.7.2021].

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: VALIE EXPORT. Aktionshose: Genitalpanik, 1969, Selbstinszenierung. (c) VALIE EXPORT, Bildrecht Wien, 2021, Foto: Peter Hassmann. Courtesy VALIE EXPORT.
- Abb. 2: VALIE EXPORT, Peter Weibel. Aus der Mappe der Hundigkeit, 1968, s/w-Fotografie. (c) VALIE EXPORT, Bildrecht Wien, 2021; Peter Weibel; Foto: Joseph Tendl. Courtesy VALIE EXPORT.