
EIN FORSCHUNGSSTAND: BILDBEGRIFFE, BILDPOLITIKEN, BILDPRAKTIKEN

von VERA TOLLMANN

Jussi Parikka: *Operational Images: From The Visual to the Invisual*, Minneapolis, London (University of Minnesota Press) 2023

Joanna Zylińska: *Perception Machine: Our Photographic Future between the Eye and AI*, Cambridge (MA), London (The MIT Press) 2023

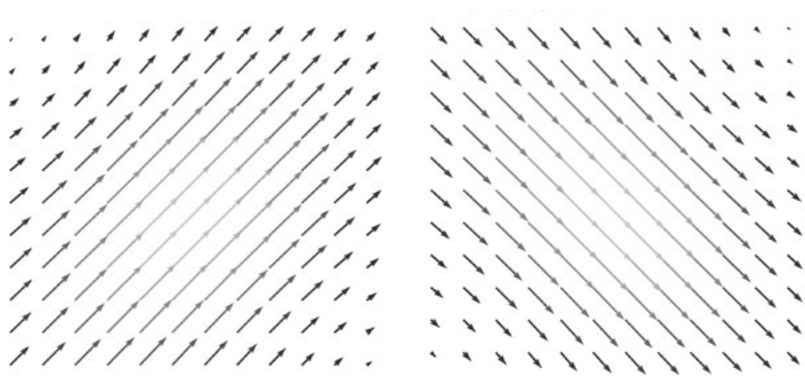
Bernd Stiegler: *Bildpolitiken der Identität. Von Portrait-fotografien bis zu rechten Netzwerken*, Berlin (August Verlag) 2024

Die Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Folgen für digitale Bildkulturen, die in der Big Data-Ära von maschinellern Lernen ausgehen, ist dringlicher denn je geworden und bilden den Ausgangspunkt für die drei im Folgenden vorgestellten Bücher. Diese Bücher verbindet, dass sie sich auf dem Nährboden der Medien- und Theoriegeschichte der Fotografie mit vernetzten Bildpraktiken, Maschinenlogiken und Sichtbarkeitspolitiken beschäftigen, sofern sie der menschlichen Wahrnehmung (un-)zugänglich bleiben. Was erfahren wir bei der Lektüre über den Stand der Forschung zu Bildpolitiken? Die Autor*innen nähern sich dem Thema aus kultur- und medientheoretischer sowie aus künstlerisch-medienphilosophischer Perspektive mit unterschiedlichen «Schreibrichtungen», wobei sie die doppelte Funktion von Bildern beachten: zum einen die Möglichkeit ihrer

aktiven Nutzung als Instrument, um Umgebungen zu erfassen, zum anderen die Möglichkeit, (als Mensch) bildlich erfasst zu werden.

In *Operational Images: From the Visual to the Invisual* greift der Medienwissenschaftler Jussi Parikka ein bereits gut abgestecktes Forschungsfeld auf, wie die Fülle an Quellen, zitierten Begriffen und Konzepten nahelegt, denn viel wurde bereits zu operativen Bildern – nach und mit Harun Farocki, dem Urheber des Konzepts – publiziert. Für Parikka sind diese Bilder, wie sie in industriellen, militärischen und wissenschaftlichen Operationen zum Einsatz kommen, «apparatuses» (S.40). Im laufenden operativen Modus ist deren Funktion «to measure, to guide, to analyze» (S.55).

Verbunden werden die fünf dicht gefassten Kapitel des Buchs durch Parikkas epistemischen *drive*. Das operative Bild wird zur Methode erklärt: «a heuristic term that helps to excavate media archaeological traits» (S.24). Von Bernhard Siegert über Wolfgang Ernst, Birgit Schneider, Wendy Hui Kyong Chun, Sybille Krämer, André Leroi-Gourhan bis hin zu Karen Barad wird der relevante Forschungsstand erarbeitet. Anhand des eigenen Materials aus Wissenschaftsgeschichte, Kunst und KI-Forschung erweitert Parikka die Begrifflichkeiten und Analysen zum operativen Bild, um dann im Zusammenhang des autonomen Fahrens das «infrastrukturelle Bild» den bekannten Konzeptualisierungen des Bildes hinzuzufügen (S.205). Eingangs führt



er seine Leser*innen in die Bild- und Infrastrukturge-schichte astronomischer Forschung am Beispiel des Harvard College Observatory und seiner ehemaligen Kuratorin Henrietta Swan Leavitt ein und legt dar, wie mit bildbasierten Messverfahren die Teleskopfotografie für eine vergleichende Datenanalyse operationalisiert wurde. Der wesentliche Unterschied zwischen der vorletzten Jahrhundertwende und heute wird durch die Menge der ausgewerteten Bilder markiert: «a comparison of two photographs» liegt Leavitts erstem Paper zugrunde (S. 3 f.).

Grundlegend für Parikkas Verständnis von aktuellen operativen Bildern ist das Konzept des «platform seeing» nach Anna Munster und Adrian MacKenzie (vgl. S. 23), mit dem sie hervorheben, dass sich Plattformen nicht für einzelne Bilder, sondern für «image ensembles» interessieren, die sich wiederum der menschlichen Wahrnehmung entziehen und daher als «invisual» bezeichnet werden können.¹ Plattform, Datensatz und Modell sind daher für Parikka die entscheidenden Stellen, an denen Operationen ablaufen. Im Zuge dessen werden Bilder zu Diagrammen und können organisiert werden (vgl. S. 65).

Die Kapitel sind bewusst nicht chronologisch oder nach Bildtypen geordnet, sondern nach dem Prinzip einer «recursive serialization» (S. 219), wobei Zeitlichkeit und Übergänge von Visualität zu Invisualität den roten Faden bilden. Im dritten Kapitel zum Messbild etwa setzt Parikka bei Albrecht Meydenbauers Photogrammetrie und Étienne-Jules Mareys chronofotografischen Studien und den datentechnisch relevanten Hilfslinien an, geht auf die Ägypten-Expedition des kolonialen Frankreichs ein und wendet sich schließlich planetarischen Praktiken der Geodäsie zu. Das Paradigma der Fernerkundung

untersucht Parikka insbesondere im vierten Kapitel anhand des Filmprojekts *The Making of Earths* von Geocinema (Asia Bazdyrieva und Solveig Suess), an dem er mitwirkte, um Dateninfrastrukturen und operative Ästhetiken zu erkunden. Vom autonomen Fahren in der «Post-lenticular City» – Sensortechnik statt Kameraoptik – handelt das fünfte Kapitel. In dem Kontext entsteht kein klar umgrenztes Bild mehr, sondern ein multisensoriell erfasstes Datenmodell (vgl. S. 187).

Bei der Lektüre bleibt die Frage offen, wie stabil die Kategorie des operativen Bildes tatsächlich ist: Was geschieht nach Abschluss einer spezifischen, zielgerichteten Operation? Bleiben die Bilder als Reste zurück oder wandern sie – wie beispielsweise im Fall von Edward Steichens Luftbildaufnahmen – in eine ästhetische Kategorie, weil sie in einen Museumsbestand aufgenommen werden? Allan Sekula zufolge wechseln die instrumentellen Bilder nach Gebrauch in das «genre of beautification, that of landscape photography».² Eine weitere Frage, die Parikka am Ende des dritten Kapitels aufwirft und offenlässt, zielt auf die Fehleranfälligkeit, die mögliche Manipulierbarkeit des operativen Bildes ab, das dann zum «inoperative image» wird (S. 136).

In *The Perception Machine: Our Photographic Future between the Eye and AI* setzt Joanna Zylinka ihre Beschäftigung mit der Triade Maschine – Bild – Wahrnehmung aus *Nonhuman Photography* (2017) und *AI Art. Machine Visions and Warped Dreams* (2020) fort. Ihr Ausgangsmaterial ist die Welt der Satelliten- und Drohnenbilder, der auch von Parikka hervorgehobenen «image ensembles» auf Plattformen³ sowie der algorithmischen Bedingungen und KI-generierten Bilder, zu denen Zylinka künstlerisch eine Distanz einnimmt. Ihre wissenschaftliche und künstlerische Arbeit ist von Weltbezügen motiviert, die nicht den

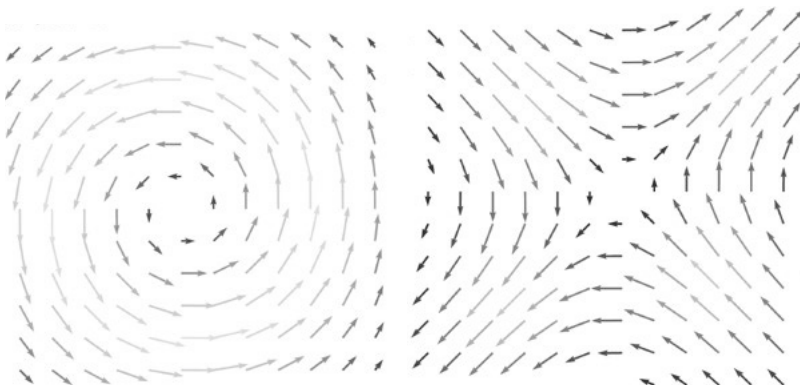
modernen Dichotomien (Mensch/Nicht-Mensch oder Natur/Kultur) folgen. Zylinska greift Paul Virilios «Sehmaschinen» auf, den Hinweis auf die Automatisierung des Sehens (Virilio schreibt über Überwachungskameras), und Vilém Flussers Ablehnung der Annahme einer konventionellen Betrachter*innenposition von Bildern (vgl. S. 28), woraus sich der Buchtitel als Flusser-Virilio-Mix und die «Wahrnehmungsmaschine» als Metapher («for a visual and cognitive enclosure» ergeben (S. 194). Neben den Bild- und Wahrnehmungskonzepten von Flusser und Virilio, Gilles Deleuze und Félix Guattari sowie Maurizio Lazzarato setzt sich Zylinska mit den Neurowissenschaftlern Antonio Damasio und Anil K. Seth auseinander. Letzteren zufolge spielt die Situiertheit des Körpers eine wesentliche Rolle für die Wahrnehmung (anders als in reduktiven AI-Modellen des menschlichen Bewusstseins), wenngleich es ihnen nicht im medienphilosophischen oder filmwissenschaftlichen Sinne um Bilder geht, sondern um mentale Bilder, die auf multisensorische Eindrücke rekurren. Dennoch vergleichen sie mentale Abläufe mit einem Spielfilm-im-Gehirn, was Zylinska dazu veranlasst, die Bildmetaphern der Neurowissenschaften auf ihre Eignung zu überprüfen. Da Bewusstsein in Impulsen entstehe, so die Erkenntnis der Neurowissenschaften, entspreche es eher einem «experimental modernist short» (S. 156).

Ähnlich wie Parikka hat auch Zylinska einen umfangreichen Literaturapparat zusammengestellt. Sie bezieht sich auf Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Henri Bergson und die großen Fotografietheoretikerinnen Susan Sontag und Ariella Aïsha Azoulay, daneben findet sich die wertschätzende Lektüre vieler anderer Autor*innen. Sie argumentiert, dass Technologie schon immer das menschliche Sensorium neu

konstituiert habe und dass sich die Fotografie im gegenwärtigen Zeitalter des maschinellen Lernens vom Erinnern⁴ zum Gestalten (einer Zukunft) verlagere.

Zylinska demonstriert, wie sie sich praxeologisches Denken und Gestalten mit Bildern vorstellt, indem sie Experimente aus ihrer eigenen künstlerischen Praxis – wie schon in ihren früheren Büchern – in den Text einfließt. Im fünften Kapitel etwa lässt sie per KI ein genderfluides feministisches Remake des wohl bekanntesten Fotofilms (*La Jetée* von Chris Marker) generieren und im siebten Kapitel kritisiert sie die hyperästhetischen Bildwelten von den in sozialen Medien sehr populären Drohnenvideos, wobei sie darauf hinweist, dass sie mit traditionellen Luftbildern die Entsagung von jeder ethischen Verantwortung für den Planeten teilen. In Zylinskas Sicht ersetzen sie den «beschädigten Planeten» durch neue Bilder, was sie mit «how not to see the planet» kommentiert (S. 178, Herv. im Orig.).

In ihrem Buch mobilisiert die Autorin bestehende Begriffe und Konzepte und fügt eigene hinzu. Etwa setzt sie den ästhetisierten Videos – Hashtag #amazingdroneposts – eigene Drohnenvideos entgegen, die deutlich von der ästhetischen Kategorie «amazing» abweichen und die von ihr daher ironisch als «loser images» konzeptualisiert werden (S. 169). So fällt ihre feministische Antwort auf eine ökonomisch motivierte Aufmerksamkeitsmaschinerie, in der vor allem Klicks und Likes zählen, abweisend aus. Ähnlich wie es Kathrin Maurer mit ihrem Fokus auf die Nutzungsweisen von Drohnen in Indigenen Communitys tut, macht Zylinska den Blick von oben außerhalb des skopischen Regimes der Moderne produktiv. Diese verpixelten, «schlecht» kadrierten, im Sinne der Settings von KI-Generatoren «stillosen» Bilder, die sich der maschinellen Erkennung

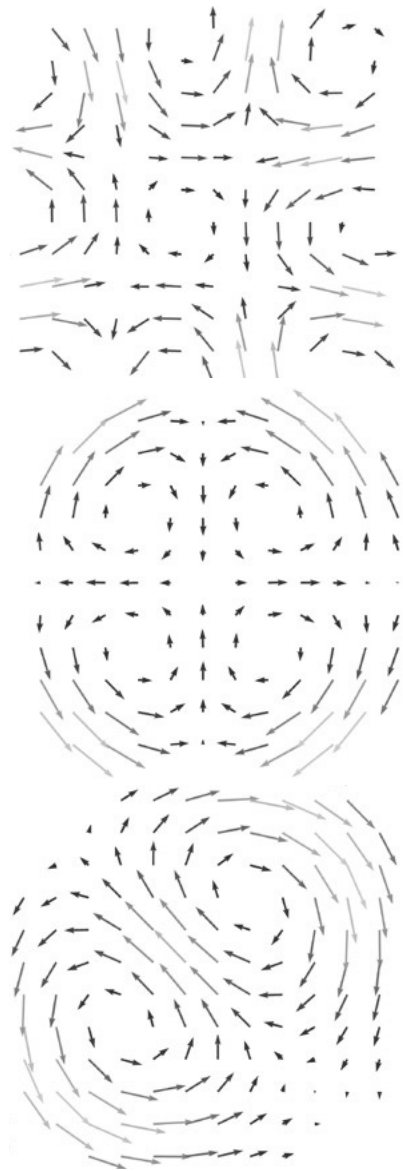


entziehen, vermitteln jenseits von Steuerung und Kontrolle unvorhersehbare und unbestimmte Einstellungen, ohne die infrastrukturellen Bedingungen auszublenden. Zylinska fasst ihre künstlerisch-kreative Praxis beinahe dadaistisch als «eco-eco-punk» zusammen und meint damit die doppelte Krise – die ökonomische und die ökologische (S. 190).

Eine inhaltliche Klammer des Buches bildet das Planetarische und das darin verkörperte ethische Weltverhältnis nach Gayatri Chakravorty Spivak, um einen politischen Raum zu öffnen, der sich kritisch zu einer ins Abstrakte tendierenden Globalisierung positioniert (vgl. S. 169f.). Über ihre Intervention hinsichtlich der erwähnten Drohnenvideos bezieht Zylinska Position: «*Feminist with a Drone was thus designed as a performance of planetarity as a research problem, but it also was already a form of research designed as a performance*» (S. 186, Herv. im Orig.). Die Drohne kann also ein Medium der planetarischen Perspektive sein, es kommt nur darauf an, wer sie wo und wohin steuert. Abschließend gelangt Zylinska vor dem Horizont maschineller Bildgebung und veränderter Wahrnehmungsbedingungen zur zeitlichen Absetzung des Fotografischen (vgl. S. 194): Mit «after-photography» verweist sie auf die Geschichte des Mediums Fotografie (S. 2). An anderer Stelle schlägt Zylinska den Begriff «sensography» vor, um die multisensorische Dimension des maschinellen Bildes im Unterschied zur analogen Fotografie hervorzuheben (S. 14).

Zylinskas künstlerische Beispiele, darunter die Installation *The Recognition Machine* (2018) von Antje Van Wichelen und SICV (Michael Murtaugh & Nicolas Malevé), thematisieren den anthropometrischen Anwendungsbereich der Fotografie (Gesichtserkennung etc.) und lassen Bezüge zu Bernd Stieglers These erkennen, dass die im 19. Jahrhundert entwickelte Identitätserfassung, die in koloniale Praktiken eingehen sollte, bis in die Gegenwart nachwirke. Dieser These geht Stiegler neben weiteren Beobachtungen und analytischen Einordnungen in zwei Essays nach, die in dem schmalen Band *Bildpolitiken der Identität* erschienen sind. Darin nähert sich der Autor aktuellen fotografischen Praktiken der Identitätspolitik, indem er diese Praktiken in institutionell-instrumenteller sowie in kulturell-performativer Hinsicht aus einem Vergleich mit den Anfängen der Porträtfotografie im 19. Jahrhundert herleitet.

Im ersten Text, der sich mit der «Festschreibung von Identität und des Spiels mit ihr» auseinandersetzt



(S. 51), betrachtet Stiegler zum einen die nach metrischen Gesichtspunkten vorgenommenen Inszenierungen der fotografierten Subjekte in der klinischen Fotografie und den Verbleib des Bildes als Teil einer Akte oder eines Atlases, zum anderen die Selbstinszenierungen in der damaligen Mode, in Fotostudios *Cartes de Visite* anfertigen zu lassen. Für die Fotografien von Patient*innen konstatiert Stiegler, dass «noch heute die berührende Verlorenheit der Blicke überliefert»

wird (S. 29). Diese Porträtfotografien erfüllten einen doppelten Zweck «zwischen Feststellung der Identität und Konstruktion von Typen» (S. 33). Dabei unterscheiden sich, so Stiegler, die Medien der Distribution und der Nutzung: Die Akte zeige das Individuum, der Atlas den Typus (vgl. S. 34). Neben dem Anthropologen und Kriminologen Alphonse Bertillon, bekannt für die Einführung standardisierter Polizeifotos (*en face* und *en profil*), ist es Francis Galton, Erfinder der an statistische Verfahren angelehnten Kompositfotografie, die Stiegler als konstitutiv für ein «fotografisch-skopisches Regime» ansieht (S. 40). Während die Fotografie dazu genutzt wurde, Identitäten festzustellen, war sie auch dazu da, mit ihnen zu spielen. In der Norm sieht der Autor sogar eine «Ermöglichungsbedingung» für das Spiel mit Identitäten, damals in Fotostudios wie heute allerorten in Selfie-Fotografien (S. 54). Allein in den Bildermassen liege der Unterschied.

Im zweiten Text beschäftigt sich Stiegler zum einen mit Avatartypologien im Metaverse, zum anderen mit der rechten Bildsprache in den sozialen Medien, die ebenfalls etablierte Typen und Posen wie Tourist*innen oder Lesende aufruft, um vertraut zu wirken. Denn Erfolg, so argumentiert Stiegler, kann in den sozialen Medien mit der Wahl populärer Typen beeinflusst werden (vgl. S. 65). Ein Typus funktioniert als Identifikationsfigur, und obwohl es sich um zunächst «vermeintlich unpolitische» Motive handelt (S. 96), können sie sozial-medial einen politischen Mehrwert entwickeln. Heute werde der Konflikt zwischen Norm und Spiel, Typus und Individuum in der Identitätsmaschine Social Media ausgetragen (vgl. S. 81).

Während in einem Werbevideo für das mittlerweile als gescheitert zu betrachtende Metaverse vor allem solche Avatar-Designs gezeigt werden, die ihrem realen Vorbild ähneln, teilt sich das Verhältnis von Realität und Virtualität am Beispiel KI-generierter Fotos anders auf: Der Veröffentlichungsort bzw. Kontext eines Porträtbildes und «nicht das Foto als solches fungiert als Realitätsmarker» (S. 180).

Es sind also drei unterschiedliche Zugänge, die sich ergänzen können, wenn es um eine aktuelle Verortung der Bildforschung geht: Während Parikka einen Beitrag zu einem medientheoretischen Bildbegriff leistet, und über die Instabilität sowie mögliche Präzisierungen dieses Begriffs nachdenkt, experimentiert Zylinska mit

alternativen Bildmotiven zu viralen Videos, nutzt AI-Bildgeneratoren zur kritischen Revision des *male gaze* im Fotofilm und verweigert sich auf diese Weise sowohl den Geschäftsinteressen von Plattformen als auch den in der Kunstgeschichte verankerten Dichotomien. Stiegler wiederum beschäftigt sich mit einem ausgesuchten Ausschnitt historischer und aktueller Medienkultur, um die Situietheit und politische Macht dieser Praktiken herauszuarbeiten.

Die Buchbesprechungen möchte ich mit einem Materialbeispiel schließen. In den sozialen Medien geht es überwiegend darum, auf Bilder zu klicken, und nicht darum, sie zu betrachten (vgl. Parikka S. 145, der hier Elsaesser zitiert⁵), wie folgendes Meme verdeutlichen kann: Ende Mai 2024, wenige Tage nach der israelischen Bombardierung von Zelten in Rafah, der Stadt im Süden des Gazastreifens, die von der israelischen Armee als sicherer Ort für Geflüchtete ausgewiesen war, zirkulierte in sozialen Medien das Meme «All Eyes On Rafah». ⁶ Das KI-generierte Bild wurde zuerst auf Instagram massenhaft geteilt, bevor dieser virale Erfolg wenige Stunden später in referenziellen TikTok-Videos kommentiert wurde. Zu sehen ist eine an ein Filmplakat erinnernde Grafik, wobei der Schriftzug eben keinen Filmtitel, sondern den seit Februar zirkulierenden pro-palästinensischen Slogan «All Eyes on Rafah» wiedergibt. Den Hintergrund bildet ein fiktives schneebedecktes Gebirge, im Vordergrund ist die fiktive Darstellung eines Geflüchtetencamps zu sehen. Dieser aktivistische Einsatz eines KI-Bildes verweist zum einen auf die Abwesenheit geeigneter aktivistischer Bilder, zum anderen vermeidet er eine Gewaltdarstellung und kann so nicht in algorithmische Filter geraten, die Sichtbarkeit reduzieren. Hinzu kommt, dass im April bekannt geworden war, dass die israelische Armee ein KI-System zur Unterstützung des Targeting-Vorgangs einsetzt. Der initiale Instagram-Post war mit dem Prompt «spread» versehen, einem «Add yours»-Sticker als einem von zwölf Instagram-Stickern, die User-Engagement erhöhen und Trends auslösen, also Bilder operativ machen sollen. Dabei zielt der Sticker auf Affekte, Interaktion und Sichtbarkeit. Das Bild braucht keinen weiteren «Realitätsmarker» (Stiegler, S. 180).

¹ Adrian MacKenzie, Anna Munster: Platform Seeing: Image Ensembles and Their Invisibilities, in: *Theory, Culture & Society*, Jg. 36, Nr. 5, 2019, 3–22, hier 7, doi.org/10.1177/0263276419847508.

² Allan Sekula: The Instrumental Image: Steichen at War, in: *Artforum*, Jg. 14, Nr. 4, 1975, 26–35, hier 32, artforum.com/features/the-instrumental-image-steichen-at-war-209590 (11.6.2024).

³ Vgl. MacKenzie, Munster: Platform Seeing.

⁴ Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt / M. 1985 [1980].

⁵ Thomas Elsaesser: Simulation and Labour of Invisibility: Harun Farocki's Life Manuals, in: *Animation and Interdisciplinary Journal*, Jg. 12, Nr. 3, 2017, 214–229, hier 219, doi.org/10.1177/1174684717740095.

⁶ All Eyes On Rafah [Websiten-Eintrag zum KI-generierten Bild], *KnowYourMeme*, 28.5.2024, knowyourmeme.com/memes/all-eyes-on-rafah (5.6.2024).

