

# Plurale Annäherungen an den Begriff poor image

«Images are not just a particular kind of sign, but something like an actor on the historical stage, a presence or character endowed with legendary status, a history that parallels and participates in the stories we tell ourselves about our own evolution from creatures «made in the image» of a creator to creatures who make themselves and their world in their own image.»

W. J. T. Mitchell 1984, 504.

«Photographs, which fiddle with the scale of the world, themselves get reduced, blown up, cropped, retouched, doctored, tricked out.»  
Susan Sontag 1977, 4.

### 34 Helena Schmidt: «Poor images» – arme Bilder?

In den folgenden Unterkapiteln nähere ich mich dem *poor image* aus multiplen Perspektiven, mithilfe derer ich den Begriff kritisch prüfe, interpretiere, dekonstruiere und immer wieder neu situiere.<sup>85</sup> Der erste Teil widmet sich dem Essay *In Defense of the Poor Image* von Hito Steyerl mit einem close reading und reflektiert den Term anhand weiterer Texte der Autorin selbst. Außerdem werden andere Theoretiker\*innen, auf die sich Steyerl bezieht, aufgeführt und diskutiert. Das zweite Unterkapitel fokussiert das *Bildhandeln* im Hinblick auf eine in der Kunstvermittlung handelnde Annäherung an das *poor image*. Der dritte und letzte Teil steht schließlich unter dem Begriff der *Gegenwart* und sucht anhand verschiedener theoretischer Konzepte zu unserer post-digitalen Gegenwart eine Einordnung des *poor image* in das Heute. Das gesamte Kapitel funktioniert als plurale Annäherung an das *poor image* und leistet Begriffsarbeit – mehr als zehn Jahre nach dem erstmaligen Erscheinen des Essays wird durch Zuhilfenahme diverser wissenschaftlicher Diskurse ein zeitgenössischer Zugang zum *poor image* hergeleitet. Durch den Einbezug dieser verschiedenen Perspektiven und Wissenspraxen mobilisiere ich bewusst unterschiedliche Lesarten für den Begriff *poor image*. Eine so gewonnene Pluralität von Standpunkten stärkt, wie Donna Haraway in ihrem Essay *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* (1988) darlegt, die Objektivität.<sup>86</sup> Haraway referiert dabei auf die feministische Philosophin Sandra Harding, die eine «radical multiplicity of local knowledges» fordert.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Vgl. Haraway 1988, 584.

<sup>86</sup> Ich danke meiner Dissertationsbetreuerin Prof. Dr. Elke Krasny für diesen Hinweis.

<sup>87</sup> Haraway 1988, 579.

## 2.1 Close reading: In Defense of the Poor Image

Das Essay *In Defense of the Poor Image* wurde erstmals im November 2009 online, mit Bildern und Links zu YouTube-Videos versehen, in der 10. Ausgabe des e-flux journal veröffentlicht.<sup>88</sup> Im Jahr 2012 wurde der Text dann im Rahmen der Essay-Sammlung *The Wretched of the Screen*<sup>89</sup> von Hito Steyerl in leicht überarbeiteter Form bei Sternberg Press publiziert (Reihe e-flux journal series). 2016 erschien der Essayband *Jenseits der Repräsentation*, für den Steyerl den Text ins Deutsche übersetzt hat: *In Verteidigung des armen Bildes*.<sup>90</sup> Zehn Jahre nach der Erstveröffentlichung des Texts wurde dieser unter dem Titel *Zur Verteidigung des ärmlichen Bildes* zunächst wiederum online (auf filmexplorer.ch),<sup>91</sup> wie auch in gedruckter Form in der Schweizer Filmzeitschrift CINEMA<sup>92</sup> als deutsche Übersetzung publiziert. Im Folgenden wird das Essay einem close reading unterzogen und mit weiteren Theoriepositionen gegengelesen, wobei ich mich auf die englische Textversion aus *The Wretched of the Screen* von 2012 beziehe. Das close reading erfolgt anhand exemplarischer Zitate aus dem Essay und unter Kontextualisierung mit relevanten Positionen aus der Forschung. Ich bespreche den Text anhand dreier ihm entnommener essentieller Schlagworte (*poor, rich, defense*), welche der Chronologie des Ursprungstexts entsprechend gereiht sind.

88 Steyerl 2009, online. Dabei wird von der Autorin Folgendes angemerkt: «An earlier version of this text was improvised in a response at the «Essayfilm—Ästhetik und Aktualität» conference in Lüneburg, Germany, organized by Thomas Tode and Sven Kramer in 2007. The text benefitted tremendously from the remarks and comments of *Third Text* guest editor Kodwo Eshun, who commissioned a longer version for an issue of *Third Text* on Chris Marker and Third Cinema to appear in 2010 (co-edited by Ros Grey). Another substantial inspiration for this text was the exhibition «Dispersion» at the ICA in London (curated by Polly Staple in 2008), which included a brilliant reader edited by Staple and Richard Birkett. The text also benefitted greatly from Brian Kuan Wood's editorial work.»

89 Die Sammlung fasst verschiedene Texte der Autorin zusammen, in denen sie sich mit Bildpolitik befasst. Dazu schreiben die Herausgeber\*innen im Preface: «If reality and consciousness are not only reflected but also produced by images and screens, then Steyerl discovers a rich trove of information in the formal shifts and aberrant distortions of accelerated capitalism.» Aranda/Kuan Wood/Vidokle 2012, 5.

90 Der Essayband *Jenseits der Repräsentation: Essays 1999–2009* vereint Steyerls theoretische Positionen bis 2009 auf Deutsch übersetzt. Er erschien infolge Steyerls erster Einzelausstellung im deutschsprachigen Raum im nbk (Neuer Berliner Kunstverein) im Jahr 2009. Steyerl 2016, 17–24, in: Babias 2016.

91 Erstmals publiziert am 16.12.2018. Siehe Steyerl 2019.

92 In CINEMA Buch #64. Übersetzt von Aurel Sieber. Siehe Steyerl 2019.

### 2.1.1 Poor in und rich in

«*The poor image is a copy in motion.*»<sup>93</sup>

So lautet der erste Satz des Essays, der bereits die Kernaussage des-selben darstellt. Das *poor image* wird definiert als *Kopie in Bewegung* – genauer gesagt handelt es sich um eine digitale Bildkopie, die sich online fortbewegt. Diese Bildform ist also seit der Existenz des Web 2.0 möglich und zirkuliert durch die globale Netzwerk. Dabei existiert das Bild gleichzeitig als verschiedene Versionen seiner selbst an ver-schiedenen Orten und hat das durch die technischen Gegebenheiten des Internets begründete Potenzial, sich enorm schnell zu vermehren. Steyerl führt aus:

«*Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates.*»<sup>94</sup>

Das *poor image* ist also durch schlechte Auflösung und Bildqualität ge-kennzeichnet, denn während das Bild sich vermehrt, baut es aufgrund fortlaufender Datenkomprimierungen an Pixeln ab. Steyerl verwendet anschauliche und sozialen Zusammenhängen entlehnte Analogien, um die *poorness* dieser Bildform zu schildern. So setzt sie das Bild in einen an Dynastien erinnernden Stammbaum als «*illicit fifth-generation bastard of an original image*»<sup>95</sup> oder verwendet begriffliche Zuschreibungen aus der marxistischen Theorie, wie beispielsweise «*lumpen proletariat in the class society of appearances*».<sup>96</sup> Steyerl zieht weitere Vergleiche:

«*It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution.*»<sup>97</sup>

93 Steyerl 2012, 32.

94 Ebenda.

95 Ebenda.

96 Ebenda.

97 Ebenda.

Das *poor image* ist eine Vorschau, eine fehlgeleitete Idee, ständig wandernd und kostenlose,<sup>98</sup> in Verteilung. Wir haben es nicht mehr mit dem (sogenannten) Original zu tun, sondern das Bild ist nur mehr ein Geist desselben. Sprachliche Analogien wie *Geisterhaftigkeit* und *Idee* lassen an die Urbild-Abbild-Theorie der Ideenlehre und an Platons Höhlengleichnis denken.<sup>99</sup> Während seiner scheinbar nie endenden Reise wird mit dem Bild verfahren, es wird verteilt und wandelt sich dadurch. Das Bild wird bearbeitet – einerseits von menschlichen Akteur\*innen, die die Bilder up- und downloaden, die es vielleicht beschneiden, verzerren, vergrößern, verkleinern, mit Text oder Filtern versehen. Andererseits sind es digitale Agent\*innen,<sup>100</sup> die die Bilder verändern: Filter beim Upload oder beim Senden von Daten komprimieren, verkleinern oder verändern diese anderweitig, ändern ihre Dateinamen und sortieren sie mitunter sogar aus.<sup>101</sup> Das Bild durchläuft verschiedene Distributionskanäle, wird manuell und automatisiert bearbeitet, was dazu führt, dass es sich äußerlich verändert:

«*The poor image tends toward abstraction: it is a visual idea in its very becoming.*»<sup>102</sup>

Mit zunehmender Veränderung durch den Verlust von Pixeln, Farbbrillanz, Bilddetails und Quellen sowie den gleichzeitig möglichen Zugewinn neuer Details (beispielsweise in Form von Typografie, digitaler Zeichnung oder anderen Bildern durch Remix oder Collagierung) abstrahiert sich das Bild von seiner ursprünglichen Form. Diese Urform wird somit mehr und mehr abgelöst und zunehmend irrelevant für den

98 Ich möchte an dieser Stelle auf die Problematik dessen hinweisen, dass viele Webinhalte scheinbar *gratis* zur Verfügung stehen. Dies ist bei weitem nicht immer zutreffend, jedoch können Copyrights relativ häufig übergangen werden, etwa durch Screenshots. Darüber hinaus gibt es Unternehmen, die an der Verteilung von Bildern verdienen, indem sie diese etwa verwenden, um Algorithmen zu trainieren, beispielsweise für *object recognition*. Weiteres dazu siehe Ariana Dongus 2020, online: *Die lebendigen Pixel. Ein feministisch-materialistischer Beitrag zur Entwicklung künstlichen Sehens*, in: Schmidt/Lingg 2020a, online. Außerdem Shoshanna Zuboff, *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*, 2018; siehe Kapitel 2.2.2 *Das Handeln mit Bildern*.

99 Zum Höhlengleichnis siehe auch Hannah Arendt in *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Arendt 1994, 25.

100 Genaue Ausführungen zum Bildhandeln und zu den verschiedenen Akteur\*innen siehe Kapitel 2.2 *Bildhandeln zwischen Macht und Ohnmacht*.

101 Beispielsweise in Form von diversen Uploadfiltern, siehe etwa Fliegenschmidt 2018, online.

102 Steyerl 2012, 32.

Status des jeweiligen *poor image*. Diese vom Original abstrahierte Form ist laut Steyerl eine Idee, die im Werden begriffen ist. Dies deutet auf eine neue Seinsphase des Bildes hin, sobald es den Status der *schlechten/armen/ärmlichen/mangelhaften* Kopie erreicht. Das Bild emanzipiert sich also vom Original/Urbild und wird wiederum zur immateriellen *Idee*. Der Begriff der Idee ist laut dem Bildwissenschaftler W. J. T. Mitchell bereits etymologisch eng mit dem Begriff der Bildlichkeit verbunden. «Idee» kommt vom griechischen *idein*, was auch «sehen» bedeutet. Dies ist verknüpft mit *eidolon*, dem sichtbaren Bild. Allerdings unterscheiden sich die Idee (*eidos*) und das sichtbare Bild historisch: «Dies ist die Strategie der platonischen Tradition, die das *eidos* vom *eidolon* unterscheidet, indem sie ersteres als eine «übersinnliche Wirklichkeit» von «Formen, Typen oder Gestalten» und letzteres als einen sinnlichen Eindruck auffaßt [sic!], der vom *eidos* nicht mehr als ein «Abbild» (*eikon*) oder einen «Anschein» (*phantasma*) liefert.»<sup>103</sup>

Zusammenfassend ist Steyerls *poor image* also kein «image of poverty», kein Bild der Armut. Vielmehr ist es ein Bild, das konstant im Werden begriffen ist, sich durch die Kopie also immer wieder neu etabliert. Ein Bild ist nicht per se *poor* im Sinne von «arm (in/an), schlecht, mangelhaft, unzulänglich»<sup>104</sup>, aber kann es aufgrund verschiedener Faktoren jederzeit *werden*<sup>105</sup>, sobald mit ihm verfahren wird. Sobald menschliche wie auch nicht-menschliche agencies das Bild bearbeiten, wird es potenziell arm an etwas. In *In Defense of the Poor Image* führt Steyerl

<sup>103</sup> Vgl. Mitchell/Frank 2008, 15.

<sup>104</sup> Vgl. Langenscheidt online, Englisch-Deutsch-Übersetzung für «poor». Dies ist die für mich treffendste Übersetzung des Wortes *poor*, wie es Steyerl hier verwendet. Alle Übersetzungs-Gruppen von *poor* laut Langenscheidt gemäß der Reihung im Online-Wörterbuch: «arm, mittellos, unbemittelt, unterstützungsbedürftig»; «arm (in/an), schlecht, mangelhaft, unzulänglich»; «schlecht, kümmerlich, unzureichend»; «verächtlich, jämmerlich, traurig»; «arm, bedauerns-, bemitleidenswert»; «arm, ohne Geldreserven, schlecht fundiert»; «armselig, ärmlich, erbärmlich, dürftig, kümmerlich, elend»; «mager, dürr»; «schlecht, dürftig, unergiebig, mager»; «bescheiden, unbedeutend, unmaßgeblich». <https://de.langenscheidt.com/englisch-deutsch/poor#sense-1.2.1> [30.7.2024]. In der deutschen Übersetzung des Texts in CINEMA Buch #64 wird *poor* mit «ärmlich» («von Armut zeugend» lt. Langenscheidt) übersetzt.

<sup>105</sup> Siehe Deleuze/Guattari 1992, 371: «Werden heißt, ausgehend von Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man wird, am nächsten sind. In diesem Sinne ist das Werden der Prozeß [sic!] des Begehrrens. (Aus *Tausend Plateaus*; original *Mille Plateaux*, erstmals erschienen 1980). Vielen Dank an Elke Krasny für diesen Hinweis.

diese poorness vor allem auf den Verlust von Bildqualität durch die Verschiebung des Bildes auf ein digitales Trägermedium zurück. Das Bild wandert beispielsweise vom belichteten Negativ oder von der bemalten Leinwand in Form von Lichtpunkten und Pixeln auf den Computerbildschirm. *Poor images* können unter anderem arm sein an Bildinformationen, Details, Größe, Kontrast, Pixeln, Referenzen, Resolution, Urheber\*innenrecht etc. Das bei Steyerl beschriebene analoge Original<sup>106</sup> — ich verwende *analog* im Verlauf dieses Buchs auch synonym mit physisch und dinglich, gleichsam als Gegenteil von *digital* — wird beim digitalen Kopiervorgang seiner haptischen Materialität beraubt und existiert nun als digitale Bildkopie einer analogen Urform, als digitales Abbild der ursprünglich materiell manifestierten Idee. Das Bild wird also — vorausgesetzt, man spricht dem digitalen Bildpunkt jegliche physische Materialität<sup>107</sup> ab — zu einer eigenständigen, wenn auch an verschiedenen Fakten ärmeren Idee, die gleichzeitig ein Potenzial des Neuanfangs verspricht.

An einer Stelle in Steyerls Essay findet sich eine vage Definition des *rich image*, das sowohl Gegenpart als auch Urform des *poor image* darstellt:

«Obviously, a high-resolution image looks more brilliant and impressive, more mimetic and magic, more scary and seductive than a poor one. It is more rich, so to speak.»<sup>108</sup>

*Rich* bedeutet hohe Resolution, Brillanz und sogar Magie — diese Effekte machen das *rich image*, so Steyerl, gleichzeitig auch angsteflößend und verführerisch. Das *rich image* hat also eine ganz andere Wirkungsmacht als das *poor image*. Steyerls Formulierung lässt an Walter Benjamins Beschreibung der *Aura* eines Bildes denken, die mit der Echtheit des Originals verbunden ist: «Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner *Echtheit* aus.»<sup>109</sup> Benjamin definiert die *Aura* als «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag».<sup>110</sup> Mit der

<sup>106</sup> Natürlich können auch digitale Bilder mit sehr hoher Bildqualität als reiche Ausgangsbilder dienen, die durch Weiterbearbeitung zu *poor images* werden.

<sup>107</sup> Siehe Kapitel 2.3.2 *What does the poor image want?*

<sup>108</sup> Steyerl 2012, 33.

<sup>109</sup> Benjamin 1980, 476. Walter Benjamin beschreibt in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* 1936 die medialen, gesellschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Umwälzungen, die mit der Erfindung der Medien Film und Fotografie einhergehen.

<sup>110</sup> Benjamin 1980, 479.

## 40 Helena Schmidt: «Poor images» – arme Bilder?

Echtheit gehe auch eine Unnahbarkeit Hand in Hand: «Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes.»<sup>111</sup> Unnahbar, weil gleichzeitig beeindruckend und beängstigend, sind auch Steyerls rich images. Sie bezieht sich analog zu Benjamin in der Beschreibung dieser Bildeigenschaften spezifisch auf das Medium des analogen Films, der sich – im Gegensatz zu digitalen Filmformaten – in seiner Qualität seit seiner Erfindung bis heute kaum gewandelt hat.<sup>112</sup> Diese reichen Bilder sind häufig nicht nur durch ihre eigene Aura unnahbar, sondern auch durch mangelnde Zugänglichkeit (die Ferne). Diese Tatsache ändert sich radikal durch den digitalen Kopiervorgang und die damit verbundene Verschiebung von «rich» zu «poor quality». Damit gehen grundlegende Veränderungen hinsichtlich der Verfügbarkeit einher:

*«The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance.»<sup>113</sup>*

Wenn Steyerl von der Befreiung des Bildes aus den Tresorräumen des Kinos oder des Archivs schreibt, bezieht sie sich vor allem auf nicht-kommerzielle filmische Arbeiten, die bislang nur zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten und für ein bestimmtes Publikum<sup>114</sup> projiziert wurden. Sie beschreibt im Text dazu exklusive Screenings in Film-museen und Filmclubs, bei denen analoge Filmkopien mit speziellen Projektoren in Originalauflösung gezeigt werden, bevor sie wieder im Dunkel des Archivs verschwinden. Das Vorführen von analogen Film-kopien verschwindet zunehmend, da solche Vorführungen teuer und – im Gegensatz zu populären Formen des Filmscreenings, wie mit der zunehmenden neoliberalen Radikalisierung von *culture as commodity* in Form von Multiplex-Kinos – nur von einem sehr kleinen Publikum wahr-

<sup>111</sup> Benjamin 1980, 480.

<sup>112</sup> Vgl. Retzer 2019, online: «Gleichsam wie digitale Filme oft nur nach wenigen Jahren veraltet wirken, erscheint vielen die Bildästhetik von analogen Hitchcock-Filmen zeitlos. Diese fortwährende ästhetische Aktualität liegt einerseits an Alfred Hitchcocks Perfektionierung im Umgang mit den technischen Geräten sowie der Tatsache, dass sich die analoge Kinokamera seit den 1930er Jahren bis zur Digitalisierung des Kinos nicht mehr radikal verändert hat.»

<sup>113</sup> Steyerl 2012, 32.

<sup>114</sup> Zu Grenzen der Ausstellungs-Institution, deren Ein- und Ausschlussmechanismen und Machtstrukturen des Zeigens siehe beispielsweise Sternfeld 2005/2015.

genommen werden. So verschwinden diese alten Filmformen laut Steyerl zunächst im Archiv und zirkulierten beispielsweise in Form von VHS-Kopien nur in exklusiven Kreisen (wie etwa musealen Institutionen).<sup>115</sup> Das Web 2.0 änderte diesen Umstand radikal – so konnte plötzlich Film mit dem Smartphone aus dem Kino oder dem Museum geschmuggelt und auf Online-Streaming-Portalen öffentlich zugänglich gemacht werden.<sup>116</sup> Hohe Bildqualität schwindet dabei zu Gunsten von breiter Verfügbarkeit, der Wert der aufwendigen Inszenierung weicht der am mobilen Screen zugänglichen Populärkultur. Filme, die man sich stundenlang und ohne Unterbrechung in einem verdunkelten, eigens dafür geschaffenen Raum ansieht, werden zu jederzeit pausierbaren und wegklickbaren, oftmals von Werbung unterbrochenen Clips im zum Kino völlig unterschiedlichen Dispositiv des Browserfensters. Damit verbunden weicht das Ideal der mit der Bildbetrachtung konnotierten Kontemplation der durch unzählige Links, Tabs, Playlists und Pop-ups fast unabwendbaren Ablenkung. Um mit Tony Bennett zu argumentieren: Die Steuerung des Sehens hat sich verändert.<sup>117</sup> Die für den Film etablierte Lenkung des Blicks im dunklen Kino, wie auch die noch viel ältere für das Tafelbild durch kuratierte Hängung gesetzte Blickhierarchie, verlagert sich auf das Display von Computer, Tablet oder Smartphone. Der Blick entfernt sich von der müßigen, kontemplativen Betrachtung physisch materialisierter Bilder oder von der Kinoleinwand gerahmter Filme hin zu einem viel schnelleren, durch den Daumen oder die Computermaus gesteuerten, mit Klicken, Scrollen oder Wischen verbundenen Sehen, das potenziell mit bis dato ungekannter Geschwindigkeit passiert. Wenn zunächst aufgrund technischer Limitierungen<sup>118</sup> auch *blurry*, unvollständig und in mangelhafter Auflösung – im Archiv verschwunden geglaubte reiche Bilder feiern seit dem Web 2.0 als digital kopierte *poor images* ihre Auferstehung und können aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen unabhängig (ob als Clips, Memes, Remixes, Collagen, GIFs usw.) betrachtet werden:

«Many works of avant-garde, essayistic, and noncommercial cinema have been resurrected as *poor images*. Whether they like it or not.»<sup>119</sup>

<sup>115</sup> Dieser Absatz paraphrasiert Steyerls Essay. Steyerl 2012, 31 ff.

<sup>116</sup> Vgl. Steyerl 2012, 37 f.

<sup>117</sup> Vgl. Bennett 2010.

<sup>118</sup> Natürlich hat sich die Bildqualität digitaler Kopien seit der Erstfassung von Steyerls Essay 2009 durch neue digitale Technologien extrem geändert und verbessert. Darauf wird genauer in Kapitel 2.3 *Poor images* der Gegenwart eingegangen.

<sup>119</sup> Steyerl 2012, 38.

Die Bilder tauchen metaphorisch aus den Tiefen des Archivs auf und kommen unter neuen (post-digitalen) Bedingungen ans Licht. Diese verschollen geglaubten *rich images* bekommen mit ihrer Auferstehung als *poor images* also in gewisser Weise einen neuen Wert – ob sie es wollen oder nicht. Aufgrund dieser Unfreiwilligkeit ist auch die neue Bezeichnung als ‹poor› wiederum treffend. Die Bilder werden nach ihrer ‹Auferstehung› mehr gesehen und mit ihnen wird mehr verfahren und gehandelt als je zuvor.

### 2.1.2 In defense of

Steyerl verteidigt das *poor image* 2009, weil es ihr zufolge eine nie da gewesene Teilnahme an filmischen und künstlerischen Bildproduktionen ermöglicht:

*«Poor images are thus popular images—images that can be made and seen by the many. They express all the contradictions of the contemporary crowd: its opportunism, narcissism, desire for autonomy and creation, its inability to focus or make up its mind, its constant readiness for transgression and simultaneous submission.»*<sup>120</sup>

*Poor images* sind beliebt, viele<sup>121</sup> können sie sehen, verwenden und – vor allem – selbst produzieren. Kopiere ich ein Bild durch digitale Fotografie oder auch *screenshotting* und stelle diese Kopie online, ersteht es, so Steyerl, als eigenständiges *poor image* wieder auf. Diese Bilder vereinen die Widersprüche unserer Zeit: Steyerl schreibt, das *poor image* ist stets bereit, Grenzen zu überschreiten, und dabei gleichzeitig unterwürfig. Das kann bedeuten, dass diese vom Original bzw. dessen Autor\*in nicht intendierte Kopie sich quasi verselbstständigt, indem sie sich im Netz verbreitet. Das *poor image* überschreitet als Kopie des Originalbildes zunächst die Grenze vom Offline ins Online, beispielsweise von der Leinwand in den Browser, vom analogen Film im Museum in das YouTube-Fenster oder vom Desktop eines iMacs via Server auf eine Instagram-Seite, und wandert dann als digitale Kopie der digitalen Kopie weiter über die Grenzen der Domains und einzelner Webplatt-

<sup>120</sup> Steyerl 2012, 41.

<sup>121</sup> Dies bezieht sich auf Personen, die Zugang zu Smartphones und Internet haben. Ich möchte ausdrücklich darauf verweisen, dass das bei weitem nicht für alle auf der Welt leben Personen gilt.

formen hinaus, um eventuell als einzelne Kopie wieder ausgedruckt auf Papier zu landen. Diese mannigfachen Grenzüberschreitungen können mit gleichzeitiger ‹Unterwerfung› (Steyerl: «*submission*»<sup>122</sup>) in Verbindung gebracht werden, weil mit dem *poor image* verfahren wird: Es wird appropriiert und in neue Kontexte gesetzt (beispielsweise in eine Bildersammlung, wo es neue Nachbar\*innen bekommt). Es wird dabei eventuell seiner Quelleninformationen oder Paratexte beraubt. Das Bild wird vielleicht beschnitten, komprimiert, gestaucht, auseinandergezogen, gescreenshottet, farblich verändert oder mit zusätzlichen Bildinformationen versehen. Es kann potenziell down- und wieder upgeladen werden, was je nach Gerät, Browser und Plattform verschiedene Arten der Komprimierung und eine damit einhergehende äußerliche Veränderung des Bildes mit sich bringt. Das heißt, das *poor image* ist submissiv verschiedenen menschlichen und technischen Akteur\*innen gegenüber und setzt sich in seinem Proliferationsprozess paradoxe Weise doch gleichzeitig über diese hinweg. In diesem Paradoxon sieht die Autorin das Potenzial des *poor image*:

«*The poor image is no longer about the real thing—the originary original. Instead, it is about its own real conditions of existence: about swarm circulation, digital dispersion, fractured and flexible temporalities. It is about defiance and appropriation just as it is about conformism and exploitation. In short: it is about reality!»<sup>123</sup>*

Es geht Steyerl beim *poor image* nicht um das originäre Original, sondern es geht ihr um die Bedingungen des Bildes selbst. Das betrifft seine materiellen beziehungsweise digitalen Bedingungen, unter denen es entsteht und im komplexen Zeit-Raum-Gefüge des Internets fortlaufend neu geboren wird: «swarm circulation, digital dispersion, fractured and flexible temporalities».<sup>124</sup> Diese Konditionen sind es, die das *poor image* von vordigitalen Reproduktionen unterscheiden und sie sind es, die das Bild in eben ‹unserer› Realität verorten.

<sup>122</sup> Steyerl 2012, 41.

<sup>123</sup> Steyerl 2012, 44.

<sup>124</sup> Ebenda.

### Technische Reproduzierbarkeit

Vor dem Hintergrund dieser post-digitalen Bedingungen möchte ich nochmals auf Walter Benjamin und seinen Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1936 zurückkommen, zu dem das Konzept des *poor image* viele Parallelen aufweist. Schon damals Walter Benjamin sieht in der technischen Reproduzierbarkeit des Bildes, mit der der Verlust der Aura einhergeht, Potenzial. Durch die Anfang des 20. Jahrhunderts neue technische Entfaltung der Produktionsmittel verliert die Kunst zwar ihre Aura, erhält jedoch nach Benjamin einen neuen Gebrauchswert.<sup>125</sup> Die technische Reproduktion ist für ihn keine Fälschung des originalen Kunstwerkes, sondern enthält eigene Bedingungen, die das Original selbst gar nicht erreichen kann:

«Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall.»<sup>126</sup>

«Sie kann [...] das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind.»<sup>127</sup>

Diese Situation ist örtlich bezogen – so kann beispielsweise die Kathedrale (nach Benjamin) ihren Platz in der Stadt verlassen, um «in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden». <sup>128</sup> Ein Musikstück kann durch die Tonaufnahme und die Schallplatte in einem neuen Raum-Zeit-Gefüge wiedergegeben werden. Oder aber kann mit der Reproduktion verfahren werden wie mit dem Original selbst nie – etwa durch Vergrößerung eines fotografischen Abzugs oder im Filmmischen durch temporäre Eingriffe wie die Zeitlupe. Es haben sich also durch die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit die Bedingungen der Wahrnehmung, der zeitlichen und räumlichen Distribution des Bildes sowie mögliche Blickwinkel auf das Bild radikal verändert. Dies stellt um die Jahrhundertwende einen enormen medialen Einschnitt dar.

<sup>125</sup> Vgl. Sauer 2011, online.

<sup>126</sup> Benjamin 1980, 476.

<sup>127</sup> Ebenda.

<sup>128</sup> Benjamin 1980, 477.

Steyerls Text stellt uns genauso vor einschneidende radikale Veränderungen — wenn auch aus post-digitaler Perspektive. Die technische Reproduzierbarkeit ist hier eine digitale. Steyerls Verteidigung der *poor images* endet mit einer Behauptung: Auch wenn es beim *poor image* nicht um das Echte oder das Original (the «real thing»<sup>129</sup>) geht, so geht es doch um die Realität, in der wir leben. Das *poor image* stellt zu Beginn seines Daseins einen radikalen Einschnitt in die Welt der Bilder und ihre Möglichkeiten der Handlung und Behandlung dar. Als neue Bildkategorie sind die seit Anbeginn der Digitalisierung entstehenden *poor images* Teil eines offenen und beweglichen visuellen Feldes, «in dem Bildklassen neu entstehen, sich festigen, auseinander streben und wieder zerfallen.»<sup>130</sup> *Poor images* spiegeln durch ihre (im)materiellen Bedingungen und ihre äußerliche Erscheinung die Bedingungen des *internet state of mind*<sup>131</sup>, in dem sie entstehen und weiterbearbeitet werden.

<sup>129</sup> Steyerl 2012, 44.

<sup>130</sup> Heidenreich 2005, 390.

<sup>131</sup> Siehe Kapitel 1 *Einleitung*.

## 2.2 Bildhandeln zwischen Macht und Ohnmacht

Ausgehend vom beschriebenen Handlungsräum, den das *poor image* öffnet, ist es zentral, genau zu betrachten, aus welcher Perspektive der Begriff ‹Bildhandeln› angewandt wird. Zum einen wird dem Bild selbst eine gewisse Handlungsmacht, sogar eine gewisse *Lebendigkeit* zugeschrieben. Termini wie das *Bildhandeln* (Sachs-Hombach/Schürmann), der *Bildakt* (Bredekamp) oder das *Leben* beziehungsweise *Wollen der Bilder* (Mitchell) beschreiben die vermeintliche Fähigkeit des Bildes, zu agieren. Auf der anderen Seite – und genau hier setzt meine Verbindung der *poor images* mit der Kunstdidaktik an – wird *mit Bildern* gehandelt. Als Betrachter\*innen und Produzent\*innen konsumieren wir Bilder, produzieren sie und agieren mit ihnen, wobei *ikonische Energie* entstehen kann (Stoellger). Diese animistischen Tendenzen bestimmter bildwissenschaftlicher Positionen sind unter gegenwärtigen post-digitalen Gesichtspunkten und im Hinblick auf die Kunstvermittlung neu zu situieren und kritisch zu betrachten. Welche *Macht* beziehungsweise *Ohnmacht* haben, dem Diskurs über sie zufolge, Bilder heutzutage? Wie steht dies in Zusammenhang mit gegenwärtigen digitalen Transformationen und dem *poor image*? Um diesen Fragen nachzugehen, wird in den folgenden Abschnitten diskursanalytische Arbeit geleistet, indem die beschriebenen unterschiedlichen Perspektiven des Bildhandelns anhand einzelner Termini der Bildwissenschaft aufgeschlüsselt werden.

## 2.2.1 Das Handeln der Bilder

Die ab den 1990ern entstandene Bildwissenschaft<sup>132</sup> sieht das Bildermachen als Kulturpraxis,<sup>133</sup> eine Tatsache, die seit dem Web 2.0 wiederum von enormer Aktualität ist und unter den post-digitalen Bedingungen neu beleuchtet werden muss. Seit der Ausrufung des *iconic turn* (Gottfried Boehm) beziehungsweise *pictorial turn* (W. J. T. Mitchell) in den Jahren 1994 beziehungsweise 1992 und der damit verbundenen «Notwendigkeit einer Wiederentdeckung des Bildes», um unsere Welterfahrung zu deuten,<sup>134</sup> wurde der Bildbegriff radikal erweitert, im Kontext des massenmedialen visuellen Einflusses auf die Welt erforscht und kontextualisiert. Dies geschah dezidiert aus interdisziplinärer Perspektive und in Abgrenzung zum kunsthistorischen Diskurs. Hans Belting beschreibt im Vorwort zum Band *Bilderfragen*, der als Nachhall der Tagung *Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz* 2005 am Internationalen Forschungszentrum für Kulturwissenschaften Wien entstand, vor welchen Herausforderungen die Theorieproduktion zum Bild in einer von Massenmedien geprägten Gegenwart steht. So lebt, nach Belting, die alte Kontroverse um Elitekultur oder Alltagskultur wieder auf, wenn gestritten wird, ob es Bilder in der Kunst oder in den Massenmedien seien, die als Forschungsthema bevorzugt würden.<sup>135</sup> Während ihm zufolge in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch klar zwischen Avantgarde und Populärtkultur unterschieden wurde, definieren sich zeitgenössische Kunstwerke längst nicht mehr als Gegensatz zu Medienbildern:

<sup>132</sup> Der Begriff der Bildwissenschaft hat sich seit dem ersten bildwissenschaftlichen Kolloquium in Magdeburg (BWK) durchgesetzt. Dieses wurde von interdisziplinären Forscher\*innen 1994 gegründet. Zuvor war die Bildwissenschaft weitgehend als Teilbereich der Kunstgeschichte verstanden worden. Neu war also, eine auf das Bild fokussierte Forschung zu betreiben, die sich nicht nur auf das Bild als Kunstwerk konzentriert, sondern von disziplinären Standpunkten wie Philosophie, Mathematik und Logik, Psychologie (Kognitionswissenschaft und Neurowissenschaft), Semiotik, Kommunikationswissenschaft und Medienwissenschaft sowie Kunsthistorie bzw. Kunstgeschichte aus auf medientechnologische Entwicklungen dieser Zeit agiert. Dabei wird das Bild explizit auf seine technologischen und anwendungsorientierten Aspekte hin untersucht. Vgl. Sachs-Hombach 2005, 11–18. Im angloamerikanischen Raum entstanden zeitgleich die sogenannten Visual Culture Studies, die im Gegensatz zur philosophischen Orientierung der Bildwissenschaft eher aus kulturkritischer Perspektive arbeiten (Kritik der Bilder, der gesellschaftlichen Bildpraktiken und ihrer Verflechtung in postkoloniale, gender- oder machttheoretische Aspekte). Siehe Rimmelmans/Sachs-Hombach/Stiegler 2014, 9 f.

<sup>133</sup> Belting 2007, 11.

<sup>134</sup> Mitchell 2008, 8.

<sup>135</sup> Belting 2007, 12.

«[...] so hat auch in der Bilddebatte ein strikter Gegensatz im Sinne von High und Low seine frühere Aktualität verloren».<sup>136</sup> Belting spricht davon, dass mit der digitalen Revolution ein «Entschwinden der Bilder» einsetzt, wobei er sich auf den traditionellen Werkbegriff der Kunstgeschichte bezieht, den die Bildwissenschaft eben neu denkt.<sup>137</sup> An diesem Punkt setzt Hito Steyerls Essay *In Defense of the Poor Image* an und gibt diesen Bildkategorien neue Aktualität, wenn auch in einer anderen Dimension: Beltings Unterscheidung in High und Low wird bei Steyerl unter Einbezug der digitalen technologischen Bedingungen und Handlungsmöglichkeiten, die das Internet mit sich bringt, mit *rich* und *poor* weitergeführt. Wie in Steyerls *Defense* beschrieben, werden Bildpraktiken mithilfe digitaler Devices vermehrt zu alltäglichen Routinen, was neue Handlungsfelder öffnet.<sup>138</sup> Im Folgenden werde ich drei Positionen aus der Bildwissenschaft vorstellen, die Konzepte des Handelns der Bilder beschreiben. Erstens das *Bildhandeln* (Sachs-Hombach/Schürmann), zweitens den *Bildakt* (Bredekamp; Arteaga) und drittens die Frage nach dem *Wollen der Bilder* (W. J. T. Mitchell).

### Bildhandeln

Eva Schürmann und Klaus Sachs-Hombach schreiben aus philosophischer Perspektive über Formen des Bildhandelns.<sup>139</sup> Einerseits beschreiben sie den Umgang mit Bildern als kommunikatives Handeln — Bilder werden mit verschiedenen Absichten verwendet und eingesetzt (beispielsweise zur Information oder didaktisch). Diese handelnde Praxis mit Bildern ist eine *performative Tätigkeit*, die Vollzugsformen wie das *Bildersehen* und das *Bildermachen* umfasst.<sup>140</sup> Aber auch die Bilder selbst tun etwas: Indem sie etwas zeigen, insofern sie «auffordern, abschrecken oder ansprechen»,<sup>141</sup> sind sie handlungsförmig.<sup>142</sup> Der *handelnde* Charakter

<sup>136</sup> Belting 2007, 12.

<sup>137</sup> Belting 2007, 15.

<sup>138</sup> «Bildpraktiken ziehen in immer mehr Handlungsfelder ein und werden als kommunikative Alltagsroutinen habitualisiert. Zugleich tragen Bildtechnologien und ihre Infrastrukturen mehr oder weniger hintergründig zur systematischen Steuerung einer wachsenden Anzahl gesellschaftlicher Teilbereiche bei — meist ohne erkennbaren zeitlichen Verzug, in sogenannter ‹Real-Time›, immer häufiger sogar jenseits menschlicher Wahrnehmungsleistungen.» Rothöhrer 2018, 2.

<sup>139</sup> Sachs-Hombach/Schürmann 2005, 109—123.

<sup>140</sup> Sachs-Hombach/Schürmann 2005, 117.

<sup>141</sup> Ebenda.

<sup>142</sup> Sachs-Hombach/Schürmann 2005, 118.

der Bilder liegt laut Sachs-Hombach/Schürmann in der «Tätigkeit anschaulicher Vergegenwärtigung».<sup>143</sup> Demnach können Bilder als «Artikulations- und Vermittlungsleistungen, die etwas thematisieren, das ohne sie nicht existierte» verstanden werden.<sup>144</sup> Die Autor\*innen differenzieren das Bildhandeln aristotelisch nach *Praxis* und *Poiesis* — wobei das praktische Handeln seinen Zweck in sich hat und das Poietische eine hervorbringende, produktive Tätigkeit beschreibt. Für die Autor\*innen sind zeitgenössische Bilder mehr als bloß nur instrumentelle Vollzugsformen: «Innerhalb einer performativ verstandenen Theorie der Bildpraxis wären Bilder nicht nur Werkzeuge zur Erreichung eines bildexternen Zwecks, sondern wirksame Prozesse *sui generis*.»<sup>145</sup> Laut Sachs-Hombach/Schürmann handeln Bilder also selbst, indem sie etwas zeigen, das in uns als Betrachtenden etwas auslöst. Dieser Handlungsbegriff ist direkt mit dem Akt der Betrachtung und somit den Betrachter\*innen selbst verbunden.

## Der Bildakt

Der Kunsthistoriker und Bildwissenschaftler Horst Bredekamp bezeichnet die soeben beschriebene Wirkungsmacht eines Bildes als handelnde Einheit als *Bildakt*. Bredekamp zufolge fragte die Kunstgeschichte immer schon nicht nur nach dem «tätigen und das Bild selbst konstituierenden Betrachter, sondern, hiermit verbunden, auch nach den Funktionen und dem Tun von Bildern».<sup>146</sup> Er definiert den Bildakt als Macht, die das Bild dazu befähigt, «bei Betrachtung oder Berührung aus der Latenz in die Außenwirkung des Fühlens, Denkens und Handelns zu springen».<sup>147</sup> Der Bildakt soll als «Wirkung [...] verstanden werden, die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht.»<sup>148</sup> Wie Sachs-Hombach/Schürmann sieht er die Handlungsmacht des Bildes also in der Verflochtenheit von Bild und Betrachter\*in entstehend.

Bredekkamp unterscheidet diese Wirkkraft in drei verschiedene Arten: den *schematischen*, den *substitutiven* und den *intrinsischen Bildakt*. Der schematische Bildakt geschieht laut Bredekamp durch eine Verlebendigung

<sup>143</sup> Sachs-Hombach/Schürmann 2005, 118.

<sup>144</sup> Ebenda.

<sup>145</sup> Ebenda.

<sup>146</sup> Bredekamp 2015, 56.

<sup>147</sup> Bredekamp 2015, 60.

<sup>148</sup> Ebenda.

## 50 Helena Schmidt: «Poor images» – arme Bilder?

des Bildes durch Automaten oder Biobildwerke (*Tableaux vivants*). Der substitutive Bildakt entsteht durch den «wechselseitigen Austausch von Körper und Bild in Religion, Naturforschung, Medien, Recht, Politik, Krieg und Bildersturm».<sup>149</sup> Beispielsweise sind das religiöse Ikonenbilder, Porträts auf Münzen, Kultfiguren oder Denkmäler. Die dritte Ausprägung ist der intrinsische Bildakt: «Er entzündet sich aus der Kraft der gestalteten Form als Form. Die Form prägt nicht minder auch den schematischen und den substitutiven Bildakt, aber hier gewinnt sie eine selbstreflexive Konsequenz, die eine von innen kommende Wirkung erlaubt.»<sup>150</sup> Im intrinsischen Bildakt handelt das Bild also als solches, von sich aus, ohne von außen instrumentalisiert zu werden oder stellvertretend für eine andere Handlungsmacht zu stehen. Davon ausgehend, dass wir es mit (materiellen oder aus Pixeln bestehenden) Artefakten zu tun haben, wie versteht Bredekamp das *Intrinsische*, mit dem er ein Leben des Bildes beschreibt? Auch diese Art des Bildhandelns ist im Kontext der Betrachtung, im Blickkontakt zu verstehen. Sie bezeichnet, was die formale, materielle Beschaffenheit des Bildes in uns auslöst (sei es durch Form, Farbgebung, Komposition etc.): «Ohne die intrinsische Formkraft des Bildes fehlt dem Menschen das Gegenüber, das ihm die distanzierte Reflexion seiner selbst ermöglicht.»<sup>151</sup> Der deutsche Philosoph Alex Arteaga sucht, das Paradoxon um die Lebendigkeit des Bildes im Bildakt auszuführen:

«Eine grundlegende These der Theorie des Bildaktes besteht darin, dass das Subjekt des Satzes *Das Bild lebt* das physische Bild ist. Obwohl die Zuschreibung der Lebendigkeit zum Bild auf phänomenaler Ebene, d.h. im Bereich bewusster Erfahrung stattfindet, ist das als Bild gestaltete und erkennbare materielle Objekt die Instanz, welcher in diesem Kontext das Attribut *lebendig* zu geschrieben werden soll.»<sup>152</sup>

Die These wird laut Arteaga im Rahmen der *Interaktion* mit dem Bild abgehandelt, in der es für uns lebendig *wirkt*. Wir agieren mit dem Bild, als wäre es ein animiertes Wesen:

«Das Bild lädt den Betrachter ein, es zwingt ihn sogar, sein Verhalten zu modifizieren, seine Fragestellungen, seine Meinungen, den Kurs seiner Gedanken, die

<sup>149</sup> Bredekamp 2015, 60.

<sup>150</sup> Ebenda.

<sup>151</sup> Bredekamp 2015, 299.

<sup>152</sup> Arteaga 2011, 46.

*Perspektive seiner Betrachtung, seiner Position und seiner Bewegung im Raum zu ändern. Das Bild liefert unerwartete Antworten auf Fragen, die vor der Bildbetrachtung nicht formuliert werden konnten.»<sup>153</sup>*

Dieser Vorgang der interaktiven Erfahrung erweckt laut Arteaga bei den Betrachtenden also den Eindruck, mit einer lebendigen Instanz zu interagieren, obwohl es sich auch beim physischen Bild um ‹tote› Materie handelt. Ähnliche Argumentationsstränge zum Leben und Tun der Bilder finden sich bei W. J. T. Mitchell.

## What do pictures want?

Der Bildtheoretiker W. J. T. Mitchell stellt in seinem Buch *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*<sup>154</sup> die Frage danach, was Bilder eigentlich wollen. Der Titel impliziert, dass das Bild selbst etwas wollen kann, dass es *lebt* und *liebt*. Dass es also von sich aus *handelt*. Ein materielles<sup>155</sup> Bild ist laut Mitchell jedes Abbild, jedes Motiv, jede Darstellung und jede Gestalt, die in irgendeinem Medium erscheint.<sup>156</sup> Sein sprachwissenschaftlich und philosophisch informierter Zugang schließt nicht nur zeitgenössische (Medien-)Bilder mit ein, sondern er versucht, Bilder zu verstehen, die vor der westlichen Bildwissenschaft entstanden sind und auf denen unsere Bildtraditionen doch gründen (beispielsweise antike Idole und Kultbilder, Hieroglyphen etc.). Mitchell vergleicht das Machen von Bildern, Aristoteles folgend, mit dem Poetischen (ausgehend von *poietike*), in dem das Erschaffende und das Dichterische zusammenlaufen. Er beschreibt eine Poetik der Bilder, die sich mit deren Leben beschäftigt:

*«Pictures are themselves products of poetry, and a poetics of pictures addresses itself to them, as Aristotle proposed, as if they were living beings, a second nature that human beings have created around themselves. A poetics of pictures, then, in contrast with a rhetoric or hermeneutics, is a study of ‹the lives of*

<sup>153</sup> Arteaga 2011, 46.

<sup>154</sup> Mitchell 2005. Deutsche Übersetzung: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur* 2008. Ursprünglich betitelte der Satz das Essay *What Do Pictures Want?*, in: *Visible Touch: Modernism and Masculinity*, Smith 1997. Bzw. kürzer als *What Do Pictures Really Want?* in: *October* 77, Mitchell 1996: 71–82.

<sup>155</sup> Bilder als Artefakte, im Sinne von *picture*.

<sup>156</sup> Mitchell 2008, 11.

## 52 Helena Schmidt: «Poor images» – arme Bilder?

*images> from the ancient idols and fetishes to contemporary technical images and artificial life-forms, including cyborgs and clones.»<sup>157</sup>*

Mitchell führt aus, dass eine von ihm beschriebene Poetik der Bilder nicht nur fragen soll, was Bilder bedeuten oder tun, sondern auch, was sie (von uns) wollen. Um darauf antworten zu können, sei die Frage relevant, was wir denn selbst von den Bildern wollten.<sup>158</sup> Was auf den ersten Blick nicht klar scheinen mag, bedingt sich jedoch gegenseitig, denn Mitchells Frage ist bewusst provokativ gestellt – wie kann ein Bild, als ein von Lebewesen hervorgebrachtes Artefakt, etwas wollen oder tun? Zu fragen, was Bilder wollen, setzt voraus, dass man diesen von vornherein eine bestimmte Form von Lebendigkeit zuschreibt, die er als «vital signs» bezeichnet.<sup>159</sup> Mitchell beschreibt das Paradoxon um eine den Bildern inhärente Handlungsmacht als eines, das die Menschheit schon lange beschäftigt und diverse Konflikte – vor allem im Zusammenhang mit der Verehrung von Bildern (Bilderstreit, Bilderverbot, Ikonokasmus) – hervorgerufen hat. Wir Menschen hätten die Tendenz, Bilder wie Lebewesen zu behandeln, und das über einen kultischen oder religiösen Bildgebrauch hinaus. Dabei spricht Mitchell von antiken animistischen Traditionen jenseits der christlich-westlichen Kultur, in denen die Lebendigkeit den Bildern schon lange zugeschrieben wurde. Heute jedoch sei die Macht der Bilder unhinterfragt wie noch nie in der Geschichte: «It is a commonplace of modern cultural criticism that images have a power in our world undreamt of by the ancient idolaters.»<sup>160</sup> Mitchell argumentiert, dass die Zuschreibung von Handlungsmacht nicht unbedingt bedeutet, dass die Bilder sich diese wünschen könnten. Vielmehr ist es die Behauptung, dass es den Bildern *an etwas fehlt*, dass sie (ganz wie die *poor images*) *arm an etwas* sind:

<sup>157</sup> Mitchell 2005, XV.

<sup>158</sup> Ebenda.

<sup>159</sup> «The aim here is to look at the varieties of animation or vitality that are attributed to images, the agency, motivation, autonomy, aura, fecundity, or other symptoms that make pictures into «vital signs» by which I mean not merely signs for living things but signs as living things. If the question, what do pictures want? makes any sense at all, it must be because we assume that pictures are something like life-forms, driven by desire and appetites.» Mitchell 2008, 6.

<sup>160</sup> Mitchell 1984, 503.

«Zu fragen, was Bilder wollen, heißt nicht bloß, ihnen Leben, Macht und Begehrn zuzuschreiben, sondern auch die Frage danach aufzuwerfen, was es ist, woran es ihnen mangelt, was es ist, das sie nicht besitzen, was ihnen nicht beigemessen werden kann.»<sup>161</sup>

Wenn wir also fragen, was Bilder wollen, beinhaltet das Animismus. Wenn wir über Bilder sprechen, verfallen wir in vitalistische Sprechweisen.<sup>162</sup> Das «lebendige Bild» ist Mitchells Ansicht nach ein verbaler und visueller Topos, eine Sprachfigur, ein Bild des Sehens und des Denkens, ein sekundäres, reflexives Bild von Bildern, das er als «Metabild» bezeichnet.<sup>163</sup> Warum verbinden wir aber Bilder mit Lebewesen? Mitchell geht nicht davon aus, dass Bilder wirklich etwas wollen können, doch die Menschen (und auch er) ließen sich nicht davon abbringen, so zu sprechen und zu handeln, als würden sie daran glauben.<sup>164</sup> Wenn man einem Bild mit Verehrung begegnet, wie es etwa bei byzantinischen Ikonen der Fall war, die direkt angesprochen, berührt und sogar geküsst wurden, gibt man ihnen den eigenen Körper preis. Die Macht des Bildes zeigt sich nach Mitchell in der intersubjektiven Begegnung,<sup>165</sup> ihre Handlungsmacht ist also bestimmt davon, wie mit ihnen gehandelt wird:

«Was Bilder wollen, ist nicht das Gleiche wie die Botschaft, die sie kommunizieren, oder die Wirkung, die sie erzeugen; es ist noch nicht einmal das Gleiche wie das, was sie zu wollen vorgeben. Bilder mögen, ähnlich wie wir Menschen, nicht wissen, was sie wollen; ihnen muss durch einen Dialog mit anderen dabei geholfen werden, sich das, was sie wollen, wieder ins Bewusstsein zurückzurufen.»<sup>166</sup>

Bilder «wollen» laut Mitchell also nicht per se dekodiert, interpretiert, verehrt oder zerschmettert werden. Aber sie haben ein Begehrn, das in ihrer Parallelität und Interaktion zur Menschheit existiert. Ihre Begierden mögen «unmenschlich oder menschlich sein, Tieren, Maschinen oder Cyborgs gleichen».<sup>167</sup> Mitchell schließt damit, auszuführen, was Bilder wollen, sei «einfach danach gefragt zu werden, was sie wollen – unter der Voraussetzung, dass die Antwort sehr wohl lauten mag:

<sup>161</sup> Mitchell 2008, 26.

<sup>162</sup> Mitchell 2008, 18.

<sup>163</sup> Mitchell 2008, 26.

<sup>164</sup> Mitchell bezeichnet diese Tatsache als ein «doppeltes Bewusstsein», das die Bilder umgibt. Mitchell 2008, 27.

<sup>165</sup> Mitchell 2008, 65.

<sup>166</sup> Mitchell 2008, 68.

<sup>167</sup> Ebenda.

## 54 Helena Schmidt: «Poor images» – arme Bilder?

überhaupt nichts.»<sup>168</sup> Die aus dem Dialog entstehende Lebendigkeit, die in einem gegenseitigen Begehrn zwischen Bildern und deren Be- trachter\*innen beziehungsweise Bearbeiter\*innen entsteht, möchte ich ausgehend von Mitchell als Chance für den Umgang mit digitalen und armen Bildern verstehen.

Was bedeuten diese bildwissenschaftlichen Überlegungen nun unter zeitgenössischen, post-digitalen Gesichtspunkten? Die sogenannte Macht der Bilder kommt also durch bestimmte Kontexte und durch soziale Akte zustande.<sup>169</sup> Aus den beschriebenen Positionen der Bildwissenschaft lässt sich zusammenfassen, dass das Bild zwar *selbst nicht lebt*, also ihm per se keine einem Lebewesen ähnliche Handlungsmacht immanent ist, es aber doch *handelt*. Und zwar in der intersubjektiven Begegnung mit den Betrachtenden. Was sich seit der Entwicklung der Bildwissenschaft und den beschriebenen Positionen aber verändert hat, sind neue mediale und technologische Möglichkeiten, die mit dem Internet einhergehen. Folgt man Mitchells These, nach der sich Bilder wie Lebewesen verhalten, dass sie also Forderungen und Begierden haben, versteht man deren sogenannte Handlungsmacht nicht nur im historischen, sondern auch im zeitgenössischen Kontext besser. Dadurch, dass wir den Bildern einen Mangel zuschreiben, also ein Begehrn auf sie projizieren, ergibt sich die Vorstellung, Bilder könnten uns zu etwas verführen — sie könnten beispielsweise die Macht haben, uns zu täuschen oder in die Irre zu leiten, was durch die neuen medien- technologischen Möglichkeiten vielleicht nicht unbedingt grundlegend verändert, aber doch massiv beschleunigt und vervielfacht wird. Durch die in Kapitel 4 dargelegte akzelerierte Proliferation von materiellen Bildinhalten (analog oder digital) als *poor images*, wird diese von Mitchell beschriebene Handlungsmacht also potenziert.

Mitchell fordert, im Umgang mit den scheinbar unüberschaubaren Bildmengen der Gegenwart «kritische Idolatrie» zu betreiben.<sup>170</sup> Er fordert also einen Zugang zu den beschriebenen machtvollen Bildern, der nicht davon träumt, sie zu zerstören, sondern zu verehren, wie historische Götzenbilder.<sup>171</sup> Ikonokasmus scheint aus gegenwärtiger Sicht auch völlig unmöglich — gerade in der post-digitalen Zeit können wir uns den

<sup>168</sup> Mitchell 2008, 68.

<sup>169</sup> Vgl. Belting 2007, 16.

<sup>170</sup> Mitchell 2008, 44.

<sup>171</sup> Mitchell 2008, 45.

Bildern nicht entziehen, können wir sie nicht alle löschen, ausschalten oder ignorieren, vermögen sie doch potenziell ständig als *poor images* wieder aufzutauchen. Mitchell schreibt, die Macht der Götzen liege in ihrem Schweigen begründet. Sie würden in stummer Beharrlichkeit stets die gleiche Botschaft wiederholen.<sup>172</sup> In ebendieser hartnäckigen Unzerstörbarkeit liege ihre Macht — sie gewinnen an Stärke durch unsere sinnlosen und beharrlichen Versuche, sie zu vernichten. Mit der post-digitalen Zeit lässt sich diese These anhand des *Streisand-Effekts* verbinden, der beschreibt, wie Internetinhalte massiv vermehrte Aufmerksamkeit bekommen, nachdem versucht wurde, sie aus dem Netz zu entfernen, um eben diese Aufmerksamkeit zu vermeiden.<sup>173</sup>

Im Preface der Essay-Sammlung *The Wretched of the Screen* schreiben Julieta Aranda, Brian Kuan Wood und Anton Vidokle: «the digital image is lodged in a circulatory system of desire and exchange».<sup>174</sup> Das von Mitchell beschriebene Begehrten bekommt eine neue Bedeutungsebene in der post-digitalen Gemeinschaft. Das Bild begegnet nicht mehr nur einer Person oder einer kleinen Gruppe, sondern durch seine Dissemination und Zirkulation potenziell einer unüberschaubaren Menge an Personen zu unzähligen Zeiten und in unzähligen Formen seiner selbst. Als *poor image* zirkuliert das Bild digital, wo es neben menschlichen Akteur\*innen auch digitalen, wie etwa Bots oder Uploadfiltern, begegnet, die es beeinflussen, weiterleiten, komprimieren, verändern. Die Macht der Bilder funktioniert also übers Handeln, und seit dem Internet gibt es neue Handlungsstrategien zwischen verschiedenen Akteur\*innen — nicht nur Mensch und Bild, sondern auch Maschine und Bild beziehungsweise Code und Bild. Wie Bilder jenseits der klassischen Bildwissenschaft unter den post-digitalen Bedingungen (anders) handeln, sei in den folgenden Abschnitten anhand der Positionen Schade/Wenk (2011), Schütze (2018) und Rothöhler (2018) untersucht.

<sup>172</sup> Mitchell 2008, 45.

<sup>173</sup> Der Begriff geht auf die US-Schauspielerin Barbra Streisand zurück, die 2002 Kenneth Adelman auf 50 Millionen Dollar verklagte, da sich eine Aufnahme von ihrem Anwesen in Malibu in seiner Bilddatenbank *California Coastal Records Project* fand. Erst durch den Prozess bekam das Foto große mediale Aufmerksamkeit und wurde auf einer Vielzahl von Websites veröffentlicht und in verschiedenen Kontexten geteilt. Der Versuch, das Bild aus dem Internet zu streichen, löste also das Gegenteil der erwünschten Wiederherstellung von Privatsphäre aus. Der Streisand-Effekt wird genauer beschrieben von Michael Seemann, siehe auch Seemann 2014, 28 f.

<sup>174</sup> Aranda/Kuan Wood/Vidokle 2012, 5.

### Bildermacht

Die Kunsthistorikerinnen Sigrid Schade und Silke Wenk beschreiben in ihren *Studien zur visuellen Kultur*, dass und inwiefern die Rede der Macht der Bilder im 21. Jahrhundert wieder Konjunktur hat.<sup>175</sup> Sie führen die Phänomene, die als Bildermacht wahrgenommen werden, auf die Massenmedien zurück:<sup>176</sup> Täglich werden wir mit Bildern aus Werbung, Wirtschaft, Politik und Kunst konfrontiert. Einerseits ‹fluten›<sup>177</sup> uns scheinbar Bilder aus der Populärkultur, andererseits aber auch solche, die (macht-)politisch eine Rolle spielen.<sup>178</sup> Man denke hier beispielsweise an Memes, die im Vorlauf und während der US-Präsidentenwahl 2016 entstanden sind, verbreitet wurden und maßgeblich am Wahlkampf und angeblich auch an dessen Ausgang beteiligt waren (z. B. *Pepe the Frog*).<sup>179</sup> Schade und Wenk stehen beliebten und symbolisch stark aufgeladenen Sprachbildern wie der ‹Bilderflut› oder einer «visuellen Revolution» jedoch kritisch gegenüber und kritisieren die in populären Medien und Wissenschaft häufig beschworene Angst oder Euphorie über die Macht der Bilder, da diese Diskussion ihnen zufolge zu sehr auf das Medium ‹Bild› fokussiert. Sie sprechen sich gegen eine «Re-Mythi-sierung der Bildermacht» und eine damit verbundene Vorstellung von *aus sich heraus agierenden Bildern* aus, da Bilder immer in einem Kontext agieren, der nicht isoliert bildlich ist.<sup>180</sup> Ein Bild ist demnach nicht nur aufgrund seiner Bildlichkeit interpretierbar, sondern immer abhängig von «kulturellen, subjektiven, historischen und anderen Kontexten».<sup>181</sup> Dieser Vermerk zu einem vielschichtigen Verständnis, gleichsam einer Lesbarkeit von Bildern ist zentral für meine Auseinandersetzung mit digitaler Bildlichkeit und Kunstvermittlung und wird näher in Kapitel 3 diskutiert.

<sup>175</sup> Schade/Wenk 2011, 7.

<sup>176</sup> Ebenda.

<sup>177</sup> Interessanterweise tauchen in Zusammenhang mit großen Mengen von Bildern immer wieder Metaphern auf, die an Naturgewalten und Gewässer angelehnt sind, wie ‹Bilderflut›, ‹Bildersturm›, ‹Bilderstrom›, ‹Bilderpool›. Mit diesen Metaphern gehen wiederum eigene Vorstellungen nicht-menschlicher, sondern natürlicher Handlungsmacht einher.

<sup>178</sup> «In Politik und in Starkulturen der Populärkultur scheinen nicht Kompetenz, Inhalte und Können, sondern vielmehr die Art und Weise, wie diese sich medial repräsentieren, maßgebend zu sein, um Wahlen zu gewinnen, Hitlisten anführen und Beliebtheitsstatistiken dominieren zu können.» Schade/Wenk 2011, 7.

<sup>179</sup> Dazu ausführlich: Angela Nagle, *Kill All Normies: The Online Culture Wars from Tumblr and 4chan to Trump and the Alt-Right*, Nagle 2017.

<sup>180</sup> Schade/Wenk 2011, 8.

<sup>181</sup> Ebenda.

Neben den Adressat\*innen und dem Kontext der Bilder spielt bei der Frage um die Macht der Bilder auch die Örtlichkeit eine Rolle. Schade/Wenk kritisieren am Diskurs der Bildwissenschaft um den kulturell vermeintlich stärkeren Einfluss der Bilder durch markante Zunahme ihrer Zirkulation, dass diese Befunde selbstverständlich auf den globalen Norden und reiche Industriestaaten zugeschnitten sind.<sup>182</sup> Einer beschriebenen visuellen Kultur kann keinesfalls globale Gültigkeit zugeschrieben werden und eine im Westen entstandene Bildwissenschaft ist nicht ohne Weiteres auf andere Kulturen übertragbar, «in denen Bilder einen anderen Status, andere Geschichten und Funktionen hatten und haben.»<sup>183</sup> Es ist also unbedingt mitzudenken, dass wissenschaftliche Diskussionen um die Kultur der Digitalität keine homogene «Kultur» beschreiben können, auch wenn die «Vervielfältigung und beschleunigte Zirkulation der Bilder in einem bisher unvorstellbaren Ausmaß»<sup>184</sup> in gewissem Maße zu kultureller und globaler Entgrenzung zu führen vermögen, wie sie auch Hito Steyerl exemplarisch am *poor image* beschreibt. Diese globale Vernetzung durch das Web 2.0, mit der viele demokratische Hoffnungen verbunden waren, muss neben aller positiver Möglichkeiten, die sie bietet, immer auch kritisch reflektiert werden, unter anderem da ein ubiquitärer Zugang zum Netz nicht in allen sozialen Schichten und Weltgegenden garantiert ist.<sup>185</sup> Genauso ist eine etwaige «Macht» der Bilder vom jeweiligen sozialen, geografischen und zeitlichen Kontext abhängig.

### Agentielle Bildlichkeit

Auch die Kunstpädagogin Konstanze Schütze beschäftigt sich mit gegenwärtigen «Bilderfluten, [der] Vorherrschaft der Bilder und der Dominanz des Visuellen», an der sich ihr zufolge ein «wesentliches strukturelles Umdenken am Bild und an den Bildern» zeigt.<sup>186</sup> Sie fasst die Bildern zugeschriebene Handlungsmacht unter dem Begriff der «agentiellen Bildlichkeit» und geht wie Schade/Wenk davon aus, dass Bilder gegenwärtig realitätsbildend wirksam werden.<sup>187</sup> Schütze zufolge

<sup>182</sup> Schade/Wenk 2011, 35.

<sup>183</sup> Ebenda.

<sup>184</sup> Schade/Wenk 2011, 36.

<sup>185</sup> Schade und Wenk referieren 2011 auf Wikipedia, laut der 2007 15,9 % der Weltbevölkerung Zugang zum Internet hatten. 2023 waren es laut der Internationalen Fernmeldeunion (ITU) mit 5,4 Milliarden Menschen rund 67 %.

<sup>186</sup> Schütze 2020a, 126.

<sup>187</sup> Ebenda.

hängen eine Handlungsmacht des Bildes und das Handeln an und mit den Bildern zusammen. Sie beschreibt dies anhand der ikonischen *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci, indem sie das bekannte Renaissance-gemälde von 1503 als Beispiel für die Verbreitung eines Bildinhalts im Internet nimmt:

*«Das Fotografieren, Adaptieren und Teilen der Mona Lisa lässt sie immer und immer wieder erneut zum bekanntesten Kunstwerk werden und bestimmt ihre selbsterneuernde, durchdringende Bekanntheit. Das spezifische Handeln mit dem Artefakt konstituiert dieses somit erst und trägt darüber hinaus Avatar für Avatar, Version für Version zu dem spezifischen kurzfristigen oder dauerhaften Bildmilieu der Mona Lisa bei.»<sup>188</sup>*

Die *Mona Lisa* gilt als eines der berühmtesten Bilder der Welt und als Medienikone des 20. Jahrhunderts – sie wurde in Kunst, Literatur und Werbung wiederholt thematisiert, zitiert und in verschiedenen Versionen überarbeitet. Dementsprechend häufig ist ihre Rezeption und digitale Weiterverarbeitung im Internet des 21. Jahrhunderts, was sich unter anderem darin äußert, dass eine Google-Suche nach dem Kunstwerk neben einer enormen Anzahl an digitalen Bildkopien des Gemäldes auch unzählige Appropriationen desselben ausgibt.<sup>189</sup>

### Das verteilte Bild

Der Medienwissenschaftler Simon Rothöhler hakt in seiner Auseinandersetzung mit dem «verteilten Bild», wie er das digitale Bild der Gegenwart nennt, hier ein. Ihm zufolge ist die agency des digitalen Bildes direkt mit seiner Distribution verbunden. Digitale Bilder sind, so Rothöhler, «easy to move»<sup>190</sup>, sie sind keine vorwiegend sessilen Objekte mehr (wie spätestens bis zur Einführung der textilen Leinwand als Bildträger), sondern per se mobil. Ihre «Verteilung ist gerade keine

<sup>188</sup> Schütze 2019, 131.

<sup>189</sup> Schütze beschreibt eine Google-Suche nach der *Mona Lisa* im Jahr 2018: «Als Anzahl der Einträge in Google erhalte ich 25.800.000 Resultate in 0,54 Sekunden. Doch noch eindrücklicher als die Anzahl der Treffer ist der Variantenreichtum der Aneignungen und Versionen, die sich in den Ergebnissen der Bildersuche zeigen. Dann zeigt sich, dass die «*Mona Lisa*», wie sie im Louvre hängt, angesichts der schieren Masse ihrer online zirkulierenden digitalen Avatare (Kopien und Versionen) nur noch als Beweisstück und physischer Provenienznachweis dient.» Schütze 2020a, 123.

<sup>190</sup> Rothöhler 2018a, 5.

Kategorie nachgeordneter, nachträglicher Mobilisierung.»<sup>191</sup> Um auf die Mona Lisa und ihre neue agency als Internetbild zurückzukommen, ist es nur logisch, dass diese Handlungsmacht (laut Schütze in Form der Selbsterneuerung) der Verteiltheit des Bildes immanent ist, denn:

«Produziert werden digitale Bilder in vielerlei Hinsicht, sofern und weil sie unmittelbar distribuierbar sind. Damit ursächlich verbunden ist eine vielgliedrige Medienlogistik des Bildes, über deren Akteure gleichfalls gesagt werden kann, dass sie verteilen, wie sie verteilen, weil sie verteilt sind.»<sup>192</sup>

Die Möglichkeit dieser Dissemination eröffnet viele kleinere und größere Kreisläufe beziehungsweise Verteilungs- und Bearbeitungsnetzwerke, die miteinander interagieren. Die Verteiltheit bedingt wiederum das Entstehen neuer agencies. Das Bild ist also mächtig, weil wir es immer wieder sehen und mit ihm handeln können. Diese be- oder verhandelten Bilder regen wiederum potenziell zu weiteren Handlungsweisen an, was sie zu Akteur\*innen werden lässt. Diese Argumentation ist im Kontext der post-digitalen Zeit umso überzeugender. Um mit Steyerls *poor images* zu argumentieren: Je öfter ein Bild kopiert wird, umso sichtbarer ist es, umso mehr agency besitzt es und umso mehr beteiligt es sich an der Realität.

## Ohnmacht

Steyerl nennt ebendiese online zirkulierenden Bilder, die so sehr an der Realität teilnehmen wie keine Bildform zuvor, jedoch *poor*. Dies scheint zunächst konträr zu einer zuzuschreibenden Handlungsmacht zu stehen. Das englische Begriffspaar *poor image* kann man (auch) im Deutschen verschieden lesen. Gängige Online-Übersetzungstools geben zunächst die Übersetzung «schlechtes Bild» aus.<sup>193</sup> «Schlecht», im Sinne von «schlechte Auflösung», macht durchaus Sinn im Kontext des Originaltextes. In das Deutsche tendiert man dazu, den Begriff mit «armes Bild» zu übersetzen, denn mit dem Bild wurde verfahren, es wurde verändert, in gewisser Weise *verschlechtert* und scheint nicht mehr so viel wert zu sein wie das reiche Original. Die in der Einleitung eingeführte deutsche Übersetzung von Steyerls Text macht *poor image*

<sup>191</sup> Rothöhler 2018a, 1.

<sup>192</sup> Ebenda.

<sup>193</sup> Übersetzt am 22.1.2020 mit deepl.com und Google Translate. Ein weiteres Übersetzungstool lässt nur die Floskel «poor image quality» = «mangelnde Bildqualität» zu. Siehe <https://www.dict.cc/?s=poor+image> [30.7.2024].

zum «armen»<sup>194</sup> beziehungsweise zum «ärmlichen Bild» (*Zur Verteidigung des ärmlichen Bildes*).<sup>195</sup> Dies unterstützt meine Auffassung, dass Steyerls Beschreibung über eine rein schlechte oder mangelhafte Bildqualität hinausgeht – zudem *verteidigt* sie das «ärmliche» Bild schon im Titel. Bedeutet das, dass das *poor image* eine\*n Anwält\*in braucht? Respektive dass es unter Berücksichtigung der beschriebenen bildwissenschaftlichen Positionen weniger handlungsfähig beziehungsweise ohnmächtiger ist als andere Bilder?

Die Künstlerin Marisa Olson, die dafür bekannt ist, den Terminus post-internet geprägt zu haben, beschreibt das *poor image* in ihrem Aufsatz *What's In An Image?* als «*lousy copy*»: «a digital artifact accelerating toward a thing of the past; an accidental fallacy». <sup>196</sup> Das *poor image* ist eine mangelhafte Kopie, ein Fehler, ein zufälliger Irrtum. Das kann bedeuten, dass «das Ursprungsbild zwar noch erkennbar»<sup>197</sup> ist, «das Fehlen gewisser Informationen aber auch»<sup>198</sup> klar ersichtlich, «was das Bild ‹arm an etwas› macht»<sup>199</sup>. Das ‹poor› kann also diverse Bedeutungen in sich vereinen, beschreibt aber auf jeden Fall einen Mangel, wie beispielsweise niedrige Bildauflösung, verloren gegangene Bildinformationen oder auch kaum lesbare Inhalte.<sup>200</sup> Dieser Mangel kann wiederum mit dem bei Mitchell beschriebenen *Wollen* der Bilder in Verbindung gebracht werden. Mitchell fragt danach, was Bilder wollen, anstatt danach, was Bilder bewirken, um Rhetorik über die Macht der Bilder zu relativieren.<sup>201</sup> Er führt das Begehr von den Bildern durch das Wollen auf einen Mangel zurück – das Bild begehr etwas, das es (noch) nicht hat. Die Macht der Bilder liegt also im Begehr und nicht im Besitz.<sup>202</sup> Dieser Logik folgend, begehren die *poor images* durch ihre vielfältigen Mängel besonders viel, und ihre Mängel wiederum bieten vielfältige Anknüpfungspunkte für ein Bildhandeln.

Die von Mitchell beschriebenen vitalistischen Zuschreibungen an Bilder sind in Steyerls Beschreibung des *poor image* ebenfalls beobachtbar,

<sup>194</sup> Steyerl 2016, 17.

<sup>195</sup> Steyerl 2019.

<sup>196</sup> Olson 2018, 2.

<sup>197</sup> Schmidt 2019b, online.

<sup>198</sup> Ebenda.

<sup>199</sup> Ebenda.

<sup>200</sup> Vgl. ebenda.

<sup>201</sup> Mitchell 2008, 51 f.

<sup>202</sup> Mitchell 2008, 54.

was sie neuerlich verstärkt als handelnde Entitäten erscheinen lässt. So schreibt Steyerl beispielsweise in Bezug auf das *poor image* von Verkörperung, Nachleben und sogar von einer Vertreibung aus dem Paradies: «The poor image embodies the afterlife of many former masterpieces of cinema and video art. It has been expelled from the sheltered paradise that cinema seems to have once been.»<sup>203</sup> Außerdem spricht sie davon, dass Bilder und Archive in Form von *poor images* wiederbelebt werden, «whether they like it or not.»<sup>204</sup> Ob Bilder im Sinne Mitchells nun *wollen* oder nicht, ob es ihnen gefällt oder nicht, eine Transformation in ein *poor image* erweckt sie zu neuem Leben, das heißt, sie stattet sie trotz ihrer Mängel und Ohnmacht mit neuer potenzieller agency aus.

## Die Farbe der Wahrheit

Hito Steyerl beschäftigte sich schon in ihrer Dissertation an der Akademie der bildenden Künste Wien (2003) mit Bildlichkeit und deren Macht beziehungsweise Ohnmacht im «Zeitalter der digitalen Reproduktion»,<sup>205</sup> allerdings im Genre des Dokumentarischen.<sup>206</sup> In besagtem Zeitalter bewirken laut Steyerl (Bild-)Informationen enorm viel, auch wenn sie nur aus einem groben Gemisch von Pixeln bestehen und wir als Rezipient\*innen gar nicht sicher sein können, ob die dazugehörigen Informationen (z. B. in Videos der Kriegsberichterstattung) stimmen:

«Informationen — ob sie nun wahr sind oder nicht — lösen Kriege, Börsenkräche, Pogrome ebenso wie weltweite Hilfsaktionen aus. Sie sind weltweit und rund um die Uhr verfügbar, sie verwandeln Dauer in real time, Distanz in Intimität, Ignoranz in trügerisches Bescheidwissen. Sie mobilisieren die Menge, sie verwandeln Menschen in Feinde und Freunde.»<sup>207</sup>

Dokumentarische Bilder weisen laut Steyerl immer einen Mangel auf und sind ständigem Zweifel unterworfen, da wir stets im Unklaren darüber sind, ob das Gesehene realitätgetreu und faktisch ist. Steyerl

<sup>203</sup> Steyerl 2012, 44.

<sup>204</sup> Steyerl 2012, 38.

<sup>205</sup> Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokument — Dokumentarismus — Dokumentalität. Probleme des Dokumentarischen im Kunstfeld*, Dissertation an der Akademie der bildenden Künste, Wien 2003. Betreut von: Prof. Ute Meta Bauer und Prof. Dr. Roman Horak, Universität Wien. Siehe auch Steyerl 2008, 13.

<sup>206</sup> Aus ihrer Dissertation und ihrer Vortragstätigkeit ging das Buch *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld* (2008) hervor.

<sup>207</sup> Steyerl 2008, 13.

beschreibt mit diesem Mangel etwas, das dem Konzept des *poor image* vorgreift: «Dieser Zweifel ist kein Mangel, der verschämt verborgen werden muss, sondern die Haupteigenschaft zeitgenössischer dokumentarischer Bilder.»<sup>208</sup> Die medialen Möglichkeiten unserer post-digitalen Gegenwart, die Bilder schnell, einfach und in vielen Versionen auftreten lassen, lassen eben auch schnell zu, dass diese *poor* werden, was damit einhergeht, dass wir ihnen von vornherein wenig trauen. Dieser Zweifel, das mangelnde Vertrauen aufgrund fehlender Brillanz und technologischer Ausgefeiltheit stellt einen weiteren ‹Mangel› der schlechten/armen/ärmlichen Bildform dar:

*«Die abstrakten Pixel, die über den Fernsehschirm wabern, sind der kristallklare Ausdruck einer Zeit, in der der Zusammenhang der Bilder mit den Dingen fragwürdig geworden ist und unter Generalverdacht steht.»<sup>209</sup>*

Was hat das Bild mit dem ‹Ding›, das es zeigt (sofern es überhaupt etwas als Figur Wahrzunehmendes zeigt), also noch zu tun? In der *Farbe der Wahrheit* beschreibt Steyerl diesen angezweifelten Informationsgehalt der Bilder als deren «Rückseite», was als eine Metapher für Archiv-dokumente steht, die beim Umdrehen einen Beitext bzw. Quellen-informationen und Ordnungskriterien offenbaren.<sup>210</sup> Erst durch die Vermerke auf der Rückseite wird ein (scheinbar stabiler) Zusammenhang ersichtlich.<sup>211</sup> *Poor images* haben meist keine Rückseite (mehr), sondern zirkulieren, wie beschrieben, losgelöst von ihrem Urbild und einem möglichen Paratext. Dafür haben sie große Verwandtschaften in Bildform – andere *poor images*, die vielleicht auf das gleiche Original zurückgehen, oder wiederum Kopien von Kopien sind, befinden sich im Umlauf und sind potenziell miteinander verlinkt. Schon Mitchell spricht 1984 davon, dass die diversen Formen davon, was wir als ‹Bilder› verstehen, in Verwandtschaftsverhältnissen gelesen werden können: «It might be better to begin by thinking of images as a far-flung family which has migrated in time and space and undergone profound mutations in the process.»<sup>212</sup> Was Mitchell für die Verwandtschaftsverhältnisse von mentalen, verbalen und physischen Bildern vorschlägt, macht

<sup>208</sup> Steyerl 2008, 9 f.

<sup>209</sup> Steyerl 2008, 16.

<sup>210</sup> Steyerl 2008, 35.

<sup>211</sup> Dieser Zusammenhang ist natürlich nicht per se als wahr zu akzeptieren. Mehr zum Archiv als Gesetz des Sagbaren und als Diskursraum bei Foucault. Vgl. Foucault 1973, 187.

<sup>212</sup> Mitchell 1984, 504 f.

auch für Internetbilder Sinn. Somit hinterlassen diese Spuren im Netz, beziehungsweise tragen als *poor images* Spuren ihrer Bildverwandten weiter. Das heißt, viel mehr als auf ihre Rückseite, ist auf ihre äußere Erscheinung und ihre ‹materielle› Zusammensetzung zu fokussieren, die durch ihre Ästhetik, ihren Inhalt und ihre Verwandtschaften auf ihre Plätze in der Realität und ihre Bezüge zu dieser schließen lassen:

«[...] erst dann, wenn wir nicht nur die ‹Rückseite› der Bilder mit ihren Vermerken, Stempeln und kryptischen Kürzeln berücksichtigen, sondern auch den gesamten Kontext ihrer Produktion und Zirkulation, wird ihr Versprechen, Realität zu repräsentieren, gerettet.»<sup>213</sup>

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass eine Ohnmacht der Bilder, oder eine ihnen zugeschriebene *poorness*, mit einer Verschiebung in deren Wahrnehmung und Funktion einhergeht. Einerseits fordert uns diese *poorness*, wie mit Steyerl beschrieben, auf, uns mehr mit ihrer materiellen Zusammensetzung und ihrem Produktions- beziehungsweise Zirkulationskontext auseinanderzusetzen, andererseits gibt die *poorness* den Bildern ein neues Begehrten im Sinne Mitchells. Dies drückt sich dadurch aus, dass sich die Bilder durch ihre Dissemination und damit verbundene *poorness* in neuer Art und Weise an der Gegenwart und deren visueller Realität beteiligen.

## 2.2.2 Das Handeln mit Bildern

Neben dem *Handeln der Bilder* und einer damit verbundenen Macht beziehungsweise Ohnmacht steht der Begriff ‹Bildhandeln› auch für das *Handeln mit Bildern*. Denn Bilder sind nicht nur etwas, das wir betrachten, besprechen und von dem wir beeinflusst werden, sondern auch Medien, mit denen wir umgehen. Wir kommunizieren mit Bildern, stellen sie her, stellen sie aus beziehungsweise miteinander in Kontext und wir behandeln und bearbeiten sie (weiter). Mit dieser Behandlung gehen Transformationen einher, die eben beispielsweise *poor images* entstehen lassen. Medientechnologisch gesehen ist der Transfer vom *rich* zum *poor image* nicht erst seit der Digitalität oder dem Internet möglich. Bilder werden ‹ärmer› an Bildinformation, wenn sie sich durch Vervielfältigung, durch die «Indienstnahme»<sup>214</sup> durch

<sup>213</sup> Steyerl 2008, 37.

<sup>214</sup> Ebenda.

## 64 Helena Schmidt: «Poor images» – arme Bilder?

verschiedene Akteur\*innen äußerlich verändern. Bildinfo löst sich bei Überbeanspruchung auf. Je öfter ich Fotos voneinander abziehe oder ein Blatt fotokopiere, umso stärker wird der Kontrast. Am Ende des Kopierprozesses, der immer wieder eine neue Version des gleichen Bildes herstellt, bleiben nur noch schwarze oder weiße Flächen übrig: «In der x-ten Generation dominieren Schwarz und Weiß.»<sup>215</sup> Das Bild wird metaphorisch «zu Tode vervielfältigt» – es wird abstrakt (bei jedem Abzug entsteht höherer Kontrast, dann Schwarz oder Weiß).<sup>216</sup> Genauso ist es bei digitalen Bildern, wenn auch unter anderen materiellen Bedingungen. Frühe Generationen von Smartphones oder Digitalkameras produzierten Bilder in viel niedrigerer Auflösung, als es heutzutage möglich ist. Die technische Entwicklung in den letzten Jahren verlief in dieser Hinsicht enorm schnell. Trotzdem verlieren auch digitale Bilder immer noch Informationen bei ihrer Vervielfältigung – sei es durch Kopie via Screenshot, durch Download, Upload, Kompressionen durch Email-, Präsentations- oder Bildbearbeitungsprogramme.

### Code

Wenn ein digitales Bild bearbeitet wird, verändert sich auch der Code dahinter: «[...] any change to the image is also a change to the program; any change to the programming brings another image to the screen», schreibt die Philosophin und Kulturwissenschaftlerin Sadie Plant schon 1997 und vergleicht dabei digitale Bilder mit einem Textil, das auf einem Webstuhl entsteht.<sup>217</sup> Simon Rothöhler bezeichnet digitale Bilder als «Informationen, die Bilder haben», also als Code, den der Computer in Form ausgibt: «Formen, die sich mittels algorithmischer Performanzen auf Screens und Displays materialisieren können und dabei perzipierbar werden.»<sup>218</sup> Diese «sozialmedialen Digitalbilder, deren Informationseinheiten diskret adressiert, kalkuliert, manipuliert werden können», werden in ihrer visualisierten Form von uns Menschen als Bild erkannt und behandelt.<sup>219</sup> Es gibt das digitale Bild also als «image file»

<sup>215</sup> Steyerl 2008, 37.

<sup>216</sup> Ebenda.

<sup>217</sup> Plant 1997, o. S.

<sup>218</sup> Rothöhler 2018b, 89.

<sup>219</sup> Rothöhler 2018b, 88.

und als «image display»<sup>220</sup> – das *File*, also der Code, oder das *Gewebe* (nach Plant) könnten, Steyerl weiterdenkend, also als die *Rückseite* des digitalen Dokuments bezeichnet werden. Laut Rothöhler braucht der Computer den visuellen Output zwar nicht, um Bilder zu lesen, aber wir Menschen brauchen diese Phänomenologisierung in eine Form jenseits des Codes selbstverständlich, um das Bild als solches zu erkennen und in weiterer Folge mit Bildern und ihren Informationen zu handeln, beziehungsweise sie zu *be-handeln*. Diese Be-handlung bzw. Be-arbeitung der digitalen Bilder erfolgt aber nicht nur durch menschliche, sondern auch durch nicht-menschliche Akteur\*innen, was ich folgend differenzieren und theoretisch kontextualisieren werde.

## Menschliche Bildbearbeiter\*innen

Der Philosoph Philipp Stoellger beschreibt Bilder als «Patienten, an denen gehandelt wird». Mit Bildern könne man sich oder andere verletzen oder gefährden, berühren und fesseln.<sup>221</sup> Stoellger bezeichnet die Wechselwirkung zwischen Agent\*in und Bild als «ikonische Energie».<sup>222</sup> Dieses Handeln mit und am Bild spielt sich oft in der Interferenz zwischen Konsumieren (Betrachten) und Produzieren (bzw. Bearbeiten) von Bildmaterial ab. Die *poor images* aktualisieren sich durch User\*innen und die technischen Bedingungen und Möglichkeiten des Internets (beispielsweise *Filesharing*<sup>223</sup>) kontinuierlich selbst, weshalb sich das Bild äußerlich wie auch in seiner Zusammensetzung durch ständig neue Voraussetzungen konstant wandelt. Die Bilder starten ihre Reise vielleicht als Bezahlinhalte in Form von *rich images* im Kino oder als Stream-on-Demand online, kommen aber als *poor images* in stark veränderter Form zurück in die Bildersuche, die Social-Media-Streams oder Filesharing-Plattformen auf den Displays unserer privaten Geräte. Somit sind sie potenziell bereit, von uns als *Prosumer\*innen* weiterverarbeitet zu werden: Das heißt, es kommt zu einer Verwobenheit des Produzierens und Konsumierens von Inhalten, die in der Internetnutzung

<sup>220</sup> «Bedingt durch die kontingente Beziehung zwischen image file und image display, die auch auf der Basis gleichbleibender Datengrundlagen variabel distribuierte computergrafische Materialisierungen ermöglicht, aktualisieren sich digitale Bilder grundsätzlich in Relation zu Verteilungsparametern.» Rothöhler 2018a, 10 f.

<sup>221</sup> Vgl. Stoellger 2011, 126.

<sup>222</sup> Ebenda.

<sup>223</sup> Zum Filesharing bzw. der *Sharing Economy* und damit verbundenen kulturellen und ökonomischen Auswirkungen siehe Seemann 2014.

seit dem Web 2.0 gemeine Handlungsform mit Netzinhalten ist.<sup>224</sup> Wir konsumieren *poor images* nicht nur, wir produzieren sie auch (weiter), unabhängig von der Industrie, aus der sie auch kommen mögen. In dieses Netzwerk der Zirkulation und nicht unbedingt intendierten Kollektivität ordnet auch Steyerl das *poor image* ein:

*«But there is also the circulation and production of poor images based on cell-phone cameras, home computers, and unconventional forms of distribution. Its optical connections—collective editing, file sharing, or grassroots distribution circuits—reveal erratic and coincidental links between producers everywhere, which simultaneously constitute dispersed audiences.»*<sup>225</sup>

### Prosuming

Die techno-soziale Verwobenheit des Web 2.0 führt zu den von Steyerl beschriebenen gemeinsamen Formen des Konsumierens, Produzierens und Bearbeitens vonseiten eines global verstreuten Publikums. Jedoch muss Steyerls «everywhere» vorsichtig auf jene User\*innen angewandt werden, die Zugang a) zum Internet und b) zu entsprechenden Plattformen (beispielsweise Social Media) haben. Freier Internetzugang ist keineswegs global und synchron garantiert (siehe Einleitung). Ähnlich verhält es sich mit der Vorstellung einer großen globalen Community, die vermeintlich kollektives *Prosuming* betreibt. Wie Steyerl schreibt, kommt es zu zufälliger gemeinsamer Autor\*innenschaft, zu «erratic und coincidental links».<sup>226</sup> Man kann also von unbeständiger, nicht-intendierter Kollektivität der Bildbearbeiter\*innen im Handlungsräum Internet sprechen.

### Kultur der Digitalität

Für den Kultur- und Medienwissenschaftler Felix Stalder ist die *Ge-meinschaftlichkeit* neben der *Referentialität* und der *Algorithmizität* eine der charakteristischen Formen einer von ihm beschriebenen zeitgenössischen *Kultur der Digitalität*:

*«Nur über einen kollektiv getragenen Referenzrahmen können Bedeutungen stabilisiert, Handlungsoptionen generiert und Ressourcen zugänglich gemacht*

<sup>224</sup> Vgl. Butz 2012, 159.

<sup>225</sup> Steyerl 2012, 43.

<sup>226</sup> Ebenda.

werden. Dabei entstehen gemeinschaftliche Formationen, die selbstbezogene Welten hervorbringen [...] In ihnen wirken Dynamiken der Netzwerkmacht, die Freiwilligkeit und Zwang, Autonomie und Fremdbestimmung in neuer Weise konfigurieren.»<sup>227</sup>

Eine dieser Handlungsoptionen ist die von mir beschriebene Bildbearbeitung im Netz. Auch wenn das Bild immer schon mit Mobilisierung verbunden war und gereist ist, sind seit dem Bestehen des Web 2.0 neue und vernetztere Handlungsfelder möglich, denn das Bild kann mittels digitaler Devices relativ einfach gemacht und geteilt werden — somit verschmelzen Bildpraktiken und Alltagsroutinen. Digitale Weiterverarbeitungsmechanismen wie Appropriation durch Screenshotting sind heutzutage einfach und auf allen digitalen Endgeräten möglich; man könnte sagen, sie sind alltägliche Kulturtechniken in der Kommunikation geworden. Das Auswählen und Zusammenführen bestehenden Materials ist im Internet zentraler und basaler Akt in der Konstitution von Bedeutung.<sup>228</sup> Dem Essay *Postproduction* des Kurators und Kunstkritikers Nicolas Bourriaud zufolge, in welchem er die Tendenz der Gegenwartskunst, vermehrt auf Grundlage bereits bestehender Arbeiten produziert zu werden, nachzeichnet, leben wir in einer «culture of use».«<sup>229</sup> Darin verschwimmen «traditionelle Unterschiede zwischen Produzieren und Konsumieren»<sup>230</sup> und Kunstschaffende arbeiten gewissermaßen als Programmierer\*innen und DJs.<sup>231</sup> So arbeiten aber nicht nur Künstler\*innen, sondern generell Personen, die etwa aktiv auf Social Media sind.<sup>232</sup> Dies hat Auswirkungen auf die zeitgenössische Bild- und Kulturproduktion, die somit wächst; «die Künste werden zunehmend in die Kulturwirtschaft integriert.»<sup>233</sup> Felix Stalder spricht zunächst von «Empowerment», wenn er beschreibt, wie die gemeinschaftlichen Handlungen im Netz (in Echtzeit und über weite Distanzen), «die lange Zeit einen beträchtlichen institutionellen Apparat voraussetzten, heute Einzelnen oder kleinen Gruppen zugänglich sind».«<sup>234</sup> Durch die

<sup>227</sup> Stalder 2016, 13.

<sup>228</sup> Vgl. Felix Stalder zu Referentialität, siehe Stalder 2016, 13.

<sup>229</sup> Bourriaud 2002, 35. Siehe weiter: «In this new form of culture, which one might call a culture of use or a culture of activity, the artwork functions as the temporary terminal of a network of interconnected elements, like a narrative that extends and reinterprets preceding narratives.» Ebenda, 19.

<sup>230</sup> Schmidt 2019a, online.

<sup>231</sup> Vgl. Bourriaud 2002, 35 und Schmidt 2019a, online.

<sup>232</sup> Vgl. Schmidt 2019a.

<sup>233</sup> Hedinger/Meyer 2016, 5. Siehe auch Schade/Wenk 2011, 7.

<sup>234</sup> Stalder 2018, online.

freie und breite Verfügbarkeit zuvor komplexer und kostenintensiver technologischer Infrastrukturen kam es zu vermehrter agency im Netz.

### Ambivalenzen und Kritik

Dieser erweiterte Kreis von Handlungsfähigen hat positive wie auch negative Auswirkungen. Einerseits formieren sich weltweit Gruppen und Bewegungen, die ihren Aktivismus online organisieren beziehungsweise weiterführen. Opfer zum Beispiel institutioneller Gewalt finden Sprachrohre und digitale kollektive Austauschmöglichkeiten jenseits lokaler Kontrollmechanismen. Andererseits ist das von Steyerl 2009 skizzierte große Potenzial ein Jahrzehnt später nach verschiedenen medialen, politischen und kommerziellen Entwicklungen und Phänomenen unbedingt neu und kritisch zu betrachten (beispielsweise der mit den US-Wahlen 2016 verbundene *Facebook–Cambridge Analytica data scandal*<sup>235</sup>). Diskussionen um Datenschutz, Sicherheitspolitik und Beeinflussung der User\*innen durch gezielte Werbeaktionen, die auf deren vermeintlich private Daten zugeschnitten sind, bestimmen unsere Gegenwart, und die Gefahr des digitalen Kontrollverlusts geht mit der scheinbaren Freiheit in unserer Handlungsfähigkeit einher.<sup>236</sup> Die amerikanische Ökonomin Shoshanna Zuboff beschreibt die Zeit, in der wir leben, als das Zeitalter des Überwachungskapitalismus (im englischen Original «Surveillance Capitalism»).<sup>237</sup> Der Überwachungskapitalismus ist nach Zuboff ein vom Konzern Google hervorgebrachtes Phänomen, das menschliche Erfahrungen als Rohstoff für digitale Verhaltensdaten nutzt. Diese werden verwendet, um sogenannte maschinelle beziehungsweise künstliche Intelligenzen zu füttern und zu trainieren, die später als Verhaltensvorhersagen, beispielsweise unseres Konsumverhaltens, vermarktet werden können.<sup>238</sup> Zuboff definiert den Überwachungskapitalismus folgendermaßen:

«1. Neue Marktform, die menschliche Erfahrung als kostenlosen Rohstoff für ihre versteckten kommerziellen Operationen der Extraktion, Vorhersage und des Verkaufs reklamiert; 2. eine parasitäre ökonomische Logik, bei der die Produktion

<sup>235</sup> Siehe [https://en.wikipedia.org/wiki/Facebook–Cambridge\\_Analytica\\_data\\_scandal](https://en.wikipedia.org/wiki/Facebook–Cambridge_Analytica_data_scandal) [30.7.2024].

<sup>236</sup> Siehe Seemann 2014.

<sup>237</sup> Zuboff 2018; Zuboff 2019.

<sup>238</sup> Zuboff 2018, 22.

von Gütern und Dienstleistungen einer neuen globalen Architektur zur Verhaltensmodifikation untergeordnet ist [...]»<sup>239</sup>

Zuboff beschreibt die Schattenseiten des digitalen Verbundenseins, das eben auch zur Erreichung geschäftlicher Ziele gewisser Personen und Konzerne beiträgt. Die zunächst «unkartierten Welten des Internets, wo es mangels Gesetz oder Wettbewerb so gut wie keine Hindernisse gab», machten diese Entwicklungen Zuboff zufolge möglich.<sup>240</sup> Ein-faches Beispiel dafür ist das beliebte Smartphone-Spiel Pokémon Go, das 2016 vom Google-Startup Niantic auf den Markt gebracht wurde. Dabei jagen Spielende mithilfe von Smartphones oder Tablets virtuelle Wesen, sogenannte Pokémon, die sie via Augmented Reality durch ihre Displays in die Offline-Welt gesetzt sehen. Dieses Spiel sammelt eine Vielzahl an Daten-Rohstoffen – völlig neu dabei ist, dass diese eben nicht nur durch Klicks, sondern auch durch Schritte profitabel werden. Unternehmen, wie beispielsweise Bars oder Restaurants, konnten dafür bezahlen, Pokémon für eine bestimmte Zeit zu sich zu «locken». Die Pokémon-Jäger\*innen folgten, was mitunter zu einer unmittelbaren Steigerung der Umsatzzahlen führte.<sup>241</sup> In ihrem Zusammenspiel miteinander liefern sowohl der reale (menschliche) Körper und seine digitalen Erweiterungen dem Konzern Erträge.

Für uns als Bildbearbeiter\*innen und im Handeln mit den *poor images* bestehen ähnlich problematische Ambivalenzen. Einerseits gibt es einen scheinbar unendlich tiefen digitalen Bilderpool, aus dem geschöpft und in den gegossen werden kann, andererseits stehen traditionell mit dem Bild verbundene Konzepte wie das Original oder die Autor\*innenschaft unter den post-digitalen Bedingungen in Frage wie nie zuvor. Nach Sadie Plant unterminieren digitale Bilder gewissermaßen das westliche Kulturverständnis von Bild und Kunst: «digital images complicate the questions of origin and originality, authorship and authority with which Western conceptions of art have been preoccupied.»<sup>242</sup> Zunächst bieten Internetbilder und *poor images* neue Handlungsmöglichkeiten – nicht nur für die Kunst, sondern auch deren Vermittlung (siehe Kapitel 3). Außerdem bedienen sich die Kultur- beziehungsweise die Werbeindustrie aber genauso an online ausgestelltem

<sup>239</sup> Zuboff 2018, 7.

<sup>240</sup> Zuboff 2018, 24.

<sup>241</sup> Vgl. Zuboff 2018, 352–363.

<sup>242</sup> Plant 1997, o. S.

Bildmaterial, wie es andere User\*innen tun. Dies kann darin resultieren, dass große Firmen die Bildideen junger Künstler\*innen kopieren, die nie um Erlaubnis dafür gefragt werden und sich aufgrund von limitiertem Zugang zu adäquaten Rechtsmitteln häufig nicht dagegen wehren können. Ein Beispiel dafür ist die Pop-Sängerin Miley Cyrus, die 2019 gleich in zwei Fällen beschuldigt wurde, ungefragt Arbeiten von Instagram-Accounts zweier Künstlerinnen zu plagiieren. Im ersten Fall ging es um den Teaser zu ihrem Musikvideo «She Is Coming», in dem sie angeblich die Arbeit der Künstlerin Stephanie Sarley ungefragt kopierte (Instagram @stephanie\_sarley). Im zweiten Fall handelt es sich um die Arbeit von Becca Rea-Holloway (Instagram @thesweetfeminist), deren feministische Tortenkunst Cyrus als vermeintliche «Inspiration» für eine Kampagne kopierte.<sup>243</sup> Beide Künstlerinnen nutzten wiederum ihre Social-Media-Kanäle, um sich gegen den Popstar zu wehren.<sup>244</sup>

Simon Rothöhler beschreibt in einem anderen Beispiel, wie durch die Verteiltheit «prekäre, oftmals als ikonisch entrückt eingestufte Archivbilder», wie beispielsweise Bilder aus Gerichtsprozessen zur Shoah, als Digitalisate auf kommerziellen Internetplattformen frei zugänglich sind.<sup>245</sup> Dies birgt die Gefahr, dass solche Inhalte ohne viel Feinfühligkeit oder das notwendige Hintergrundwissen «popkulturell recycelt» werden, was höchst problematisch ist. Sobald solchen und anderen digitalen Dokumenten die Rückseite genommen wurde, sie also ohne Beitext kursieren, ist nur schwer kontrollierbar, wie sie neu kontextualisiert werden können. Was diese Bilder im Sinne Mitchells dann *wollen*, ist vielleicht nicht unbedingt, weiter verteilt und in neue oder falsche Kontexte gestellt zu werden.

Im Internet gibt es Querverbindungen (Links), die sich in diverse Richtungen vor- und zurückverfolgen lassen. Teile ich ein Bild, das mir zugespielt wurde, so weiß ich nicht unbedingt, mit welcher Version ich es zu tun habe und kenne seine Rückseite nicht. Ist es ein Original, das von der Autor\*in hochgeladen wurde, oder erreicht es mich über unzählige Links und Re-Posts? Hat dieses Bild seinen ursprünglichen

<sup>243</sup> Siehe <https://people.com/food/miley-cyrus-planned-parenthood-cake-baker-sweet-feminist-theft> [31.7.2024] und <https://www.instagram.com/thesweetfeminist/?hl=de> [31.7.2024].

<sup>244</sup> Siehe [https://www.instagram.com/p/BySxW8sBzfY/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/BySxW8sBzfY/?utm_source=ig_web_copy_link) [30.7.2024] bzw. <https://www.vice.com/en/article/d3nwqa/miley-cyrus-accused-of-plagiarizing-fruit-fingerprinting-artist-stephanie-sarley-in-new-video> [30.7.2024].

<sup>245</sup> Vgl. Rothöhler 2018a, 17.

Zustand behalten oder wurde es (von wem?) in irgendeiner Art und Weise manipuliert?<sup>246</sup> Das *poor image* bewegt sich also in sich konstant wandelnden Strukturen, die wir alle als Bildbearbeiter\*innen mitgestalten. Als Bildbearbeiter\*innen und Prosumer\*innen konstituieren wir Beziehungen via Bild – ob intendiert oder nicht.

## Care

Was bedeutet das für einen kritischen, zeitgenössischen Umgang mit Bildern, in den dieses Buch die *poor images* einzuordnen sucht? Im Kontext der Kunstvermittlung ist das *poor image* auch unter einer Ethik der Sorge beziehungsweise englisch *Care* zu betrachten. In ihren Überlegungen zum Technofeminismus thematisiert die Künstlerin und Theoretikerin Cornelia Sollfrank ein transformierendes Wissen, das durch Sorge etabliert wird und sich dadurch auszeichnet, dass es sich immer wieder in Beziehung zur Welt, zu seinen Umgebungen setzt: «Im Hinblick auf technofeministische Praxis beinhaltet Sorge tragen, technologische Gefüge nicht nur als Objekte, sondern als Knoten sozialer und politischer Interessen zu verstehen und somit auch in die Produktion von Wissen(schaft) und Technik zu intervenieren.»<sup>247</sup> Technologie ist nicht neutral, genauso wenig wie das Internet. Das Internet und Algorithmen nehmen in der Gesellschaft verankerte patriarchale, rassistische, klassistische Strukturen auf und verstärken diese mitunter.<sup>248</sup> Wie alle Räume spiegelt die digitale Welt das Bild derer wider, die sie schaffen, programmieren, bespielen. Cornelia Sollfrank schreibt dazu, dass das Internet ein Raum ist, in dem Widerstand genauso notwendig ist wie in allen anderen Räumen.<sup>249</sup> In diesem Sinne ist es vor dem Hintergrund post-digitaler agentieller Bildlichkeiten und Bildbearbeiter\*innen Aufgabe der Kunstvermittlung, ein mit diesen entstehenden Beziehungsgeflechten verbundenes Sorgetragen für die Bilder (und das, was sie vermeintlich *wollen* oder nicht) sowie für die mit der Bearbeitung verbundenen Akteur\*innen zu thematisieren (siehe Kapitel 3. *Poor images zwischen Bild und Bildung*).

<sup>246</sup> Die in diesem Absatz formulierten Gedanken tauchen teilweise im Text *Das arme Bild. Ein künstlerischer Forschungsprozess über das Internet als Archiv und digitale Weltaneignung* (Schmidt 2019c) auf, in dem ich über den Zusammenhang zwischen dem Internet und dem Archiv nachdenke.

<sup>247</sup> Sollfrank 2018, 18.

<sup>248</sup> Vgl. Podcast S01E05 – *Marlies Wirth & Paul Feigefeld zu künstlicher Intelligenz*; Wirth/Feigefeld 2019, online.

<sup>249</sup> Sollfrank 2018, 25.

## Nicht-menschliche Bildbearbeiter\*innen

*«Technology is not neutral. We're inside of what we make, and it's inside of us. We're living in a world of connections — and it matters which ones get made and unmade.»*<sup>250</sup>

Abschließend möchte ich in diesem Kapitel über das Bildhandeln thematisieren, dass nicht nur Menschen digitale Daten und Bilder produzieren und mit beziehungsweise an ihnen handeln. Auch nicht-menschliche Akteur\*innen sind Teil dieses sozio-technologischen Handlungsgefüges und tragen dazu bei, dass Verbindungen gemacht und aufgelöst werden. Das Surfen im Internet ist geprägt von «automatisierten Entscheidungsverfahren, die den Informationsüberfluss reduzieren und formen.»<sup>251</sup> Bilder werden online durch Algorithmen geformt und gelenkt – sei es in Form von Sortierung, Komprimierung, Reformatierung oder auch Auslöschung. Ein Algorithmus ist laut Felix Stalder einfach erklärt eine «Handlungsanleitung, wie mittels einer endlichen Anzahl von Schritten ein bestehender Input in einen angestrebten Output überführt werden kann.»<sup>252</sup> Algorithmen sind also Schritt-für-Schritt-Handlungsanleitungen, die Probleme lösen. Der digitale Bereich, in dessen Kontext der Algorithmus-Begriff alltagssprachlich häufig verwendet wird, bezieht sich auf mathematische Algorithmen und ihre Implementierung im Computer.<sup>253</sup> Die Maschine Computer errechnet also die codierte Handlungsanleitung. Im Internet treten verschiedene handelnde Entitäten miteinander in Kontakt, wie beispielsweise Bilder, User\*innen und Algorithmen. Damit entsteht eine Vielzahl von möglichen agencies – «sowohl als virtuelles Potential wie auch als aktuelles Ereignis, die nicht einfach die Summe aller Einzelpotentiale darstellen.»<sup>254</sup> Letztere bleiben, so führt Stalder weiter aus, instabil und offen, und können von den einzelnen Akteur\*innen verändert und angepasst werden und sich durch die vielen Querverbindungen potenziell unterschiedlich entwickeln.

Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass hinter den Algorithmen und sogenannten künstlichen Intelligenzen (KI), die vermeintlich automatisch handeln, natürlich zunächst Menschen stehen:

<sup>250</sup> Haraway/Kunzru 1997, online.

<sup>251</sup> Stalder 2016, 13.

<sup>252</sup> Stalder 2016, 167.

<sup>253</sup> Vgl. Stalder 2016, 169.

<sup>254</sup> Stalder 2018, online.

Diejenigen, die sie programmieren, implementieren und lenken, aber auch solche, die ihren Lernprozess erst möglich machen — beispielsweise eine große Anzahl an Klickarbeiter\*innen. Diese sind auf unseren Computerbildschirmen unsichtbar, jedoch führen eine große Zahl von Menschen, häufig im globalen Süden, unter prekären Umständen *Klickarbeit* für große Technologiekonzerne aus, um Berechnungsgrundlagen für Algorithmen zu erstellen. Häufig ist das für die Bilderkennung der Fall, wie die Medien- und Kunsthistorikerin Ariana Dongus in ihrem Essay *Die lebendigen Pixel* ausführt.<sup>255</sup> Das bedeutet, dass eine strikte Unterscheidung menschlicher und nicht-menschlicher Akteur\*innen in diesem Zusammenhang nicht gänzlich möglich ist, beziehungsweise diese immer als miteinander verwoben gedacht werden sollten. Die unsichtbaren, prekarisierten Arbeiter\*innen haben jedenfalls andere Begehren als die Technologiekonzerne und die von ihnen trainierten Algorithmen.

Bezogen auf die *poor images* und deren beschriebene Dissemination, Verlinkung, Zirkulation und damit verbundene Transformation ist die Situiertheit in einem Handlungsnetz verschiedener menschlicher und nicht-menschlicher Akteur\*innen zentral. Potenziell handelt in diesem Netz alles miteinander und beeinflusst sich gegenseitig — bildliche, menschliche und andere technische Entitäten, ganz im Sinne Donna Haraways: «Nothing is connected to everything; everything is connected to something.»<sup>256</sup> Diese Handlungsnetzwerke sind natürlich nicht auf Interkonnektivität im Online-Raum reduzierbar, sondern durchlässig ins Offline.<sup>257</sup> Die techno-soziale Verwobenheit der post-digitalen Gegenwart führt dazu, so formuliert es Stalder, dass «auf offene Interaktion ausgerichtete Praktiken, die sich zunächst innerhalb der digitalen Medien entwickelten, mittlerweile in immer mehr Kontexten

<sup>255</sup> Dongus 2020, online.

<sup>256</sup> Haraway 2016, 31.

<sup>257</sup> «Durchlässiger werden im Zuge wiederholter Regenerierung auch die Grenzen zwischen Bildern, deren quantifizierbare Informationen durch die gleichen Datenkanäle transportiert werden, sich austauschen und hinsichtlich der mitlaufenden Übertragungskalküle angleichen, die migrieren, sich adaptieren. Der ‹globale Bildraum› ist kein stabiles, betretbares Gebäude, sondern ein sich immer weiter anfüllender, berechnungsbedürftiger Datenpool, ein unverbindlicher, algorithmisch umgesetzter Zustand, der sich permanent umbaut, ein in den informationstechnischen Details nicht identisch reproduzierbares Zwischenresultat, das strömende Datenbewegungen verrechnet und mit immer neuen Anfragen nach Elementen visueller Kultur vermittelt.» Rothöhler 2018a, 11.

## 74 Helena Schmidt: «Poor images» – arme Bilder?

und in immer mehr Materialien auftauchen».<sup>258</sup> Der Philosoph Markus Gabriel beschreibt, dass es im Prozess der Digitalisierung nie um eine Konkurrenzsituation mit nicht-menschlichen Datenverarbeitungssystemen geht, sondern vielmehr um Rückkoppelungseffekte mit den Lebewesen.<sup>259</sup> Das bedeutet, unsere Gegenwart, unser Denken und unser Begehrten verändern sich durch die Digitalisierung. Das Bildhandeln mit *poor images* steht als Kulturpraxis in direkter Wechselwirkung mit der Gegenwart, in der wir uns befinden.

<sup>258</sup> Stalder 2016, 19.

<sup>259</sup> Gabriel 2018, 86.

## 2.3 Poor images der Gegenwart

Steyerls Essay wurde, wie beschrieben, 2009 das erste Mal veröffentlicht. Über zehn Jahre später haben sich die Produktionsbedingungen digitaler Bilder wie auch die technischen Möglichkeiten mobiler Geräte stark verändert. Die digitale Auflösung wird ständig besser, die Kameratechnologie hat sich enorm entwickelt und mobile Endgeräte sind leistbarer und global zahlenmäßig immer mehr geworden. In gewisser Hinsicht ist das *poor image* also gar nicht mehr so *poor* – digitale Bildkopie heißt nicht mehr automatisch schlechte Auflösung. Darüber hinaus ist die Grundlage eines *poor image* – also das ‹Originalbild›, von dem es ‹abgezogen› wird –, nicht mehr unbedingt analogen Ursprungs. Digitale Fotografie ist seit den 1990er-Jahren im allgemeinen Umlauf. Im Gegensatz zu den Anfängen von Web 2.0 und Social-Media-Plattformen in den Nullerjahren, als digitale Bilder noch zunächst von der Digitalkamera per Kabel auf den Computer geladen, aussortiert und dann wiederum ins Internet hochgeladen wurden, ist dies längst direkt und in einem Schritt möglich. Beispielsweise mit der App Instagram kann ich ein Bild oder Video mittels Smartphone live aufnehmen und ohne Zwischenschritt online stellen. Die Wege ins Netz sind also kürzer geworden, die damit verbundene potenzielle Verteiltheit nimmt jedoch zu. Verändern sich die digitalen Bedingungen, verändert sich auch das Bild.

Die Gegenwart, auf die ich mich in meinen Untersuchungen zum *poor image* beziehe, basiert auf den in der Einleitung eingeführten Konzepten des *post-digital*. Zusätzlich sollte dieses Buch aber hier explizit in einer Gegenwart verortet werden, die vom Ausbruch und den Folgen von COVID-19 geprägt ist. Zu Beginn der Arbeit an diesem Buch war die Krise mit ihren gesundheitlichen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Folgen für die meisten nicht vorstellbar. COVID-19 zog diverse gesamtgesellschaftliche, gesundheitliche, regionale und bildungspolitische Umwälzungen nach sich.<sup>260</sup> Gerade in Bildung und Vermittlung hat die Pandemie gezeigt, dass es dringlich ist, die Zeit als bestimmenden Faktor in einer Auseinandersetzung mit Bild, Bildung und Digitalität zu fokussieren. Besonders sichtbar ist dies auf Social Media, denn die technischen Zustände der Gegenwart ermöglichen es, auf Veränderungen (wie die Pandemie) annähernd in Echtzeit digital zu reagieren. Dazu schreibt Konstanze Schütze:

260 Siehe Krasny 2023.

«Die Abstände zwischen Reaktion und Aktion [in sozialen Netzwerken] sind so signifikant verkürzt, dass von einer annähernden Gleichzeitigkeit ausgegangen werden muss. [...] Steuern oder kontrollieren lassen sich diese Vorgänge nicht mehr. Unter diesen Prämissen ist die Gegenwart für den Menschen unüberschaubar geworden [...]»<sup>261</sup>

Die Gegenwart ist unüberschaubar geworden, obwohl sie durch Internetzugang und einfache Zugänglichkeit von Medieninformationen überschaubar zu sein scheint. Diese trügerische Überschaubarkeit ist gefährlich, sehen wir doch online immer Inhalte, die von bestimmten Machtpositionen ausgehen. Wir werden von bestimmten Firmen getargetet (große Internetkonzerne, Medienhäuser), die meisten Inhalte stammen aus unserem unmittelbaren Umfeld (regional, sozial). Somit haben wir es online mit gewissen Begehren zu tun, die sich mit unseren eigenen mischen beziehungsweise diese formen und mitbestimmen. Diesbezügliche Debatten um die digitale Gegenwart werden folgend entlang digitaler Bildlichkeit und der *poor images* beleuchtet. Gerade die Kunstvermittlung vermag es, durch ihre Aktionen auf Veränderungen im (digitalen) Umfeld und die besprochenen Differenzen im Begehr, zum Beispiel *toxic internet*, *Online-Safe-Spaces*, *digital bias*, hinzuweisen und zu vermitteln, wie diese entstehen und wie individuell mit ihnen umgegangen werden kann, sie individuell gestaltet werden können.

### 2.3.1 Bilder, Digitalität und Materialität

Felix Stalder beschreibt eine gegenwärtige *Kultur der Digitalität*, deren Ursprünge im enormen gesellschaftlichen Wandel seit dem Beginn des westlichen Industriekapitalismus liegen. In den letzten Jahrzehnten hat der digitale Wandel ihm zufolge immer mehr kulturelles Handeln ermöglicht: «Immer mehr Menschen beteiligen sich an kulturellen Prozessen, immer weitere Dimensionen der Existenz werden zu Feldern kultureller Auseinandersetzungen, und soziales Handeln wird in zunehmend komplexere Technologien eingebettet, ohne die diese Prozesse kaum zu denken und schon gar nicht zu bewerkstelligen wären.»<sup>262</sup> Stalder beschreibt auch, wie unsere Alltagskultur, also unser tägliches Handeln, von der Digitalität geprägt ist.

<sup>261</sup> Schütze 2016, 86.

<sup>262</sup> Stalder 2016, 11.

Als «Digitalität» bezeichnet er ein «Set von Relationen, das heute auf Basis der Infrastruktur digitaler Netzwerke in Produktion, Nutzung und Transformation materieller und immaterieller Güter sowie in der Konstitution und Koordination persönlichen und kollektiven Handelns realisiert wird.»<sup>263</sup> Dies ist zentral für die Verortung der *poor images* — diese wurden erst durch dieses Relationen-Set auf Basis digitaler Netzwerke möglich, sind aber längst nicht mehr nur digital zu denken. Es geht Stalder dabei explizit nicht um die «Dominanz einer bestimmten Klasse technologischer Artefakte, etwa Computer»<sup>264</sup> oder um eine Abgrenzung von digital und analog. Vielmehr sieht er durch die Digitalität entstehende «historisch neue Möglichkeiten der Konstitution und der Verknüpfung der unterschiedlichsten menschlichen und nichtmenschlichen Akteure. Der Begriff [der Digitalität] ist mithin nicht auf digitale Medien begrenzt, sondern taucht als relationales Muster überall auf und verändert den Raum der Möglichkeiten vieler Materialien und Akteure.»<sup>265</sup> Es geht also um Verstrickungen und Vernetzungen anstatt um Unterscheidungen — im Sinne des hier in der Einleitung dieses Buches beschriebenen post-digitalen Zustands, der die Verwobenheit mit der Digitalität und dem Internet beschreibt. *Online* erlernte oder entwickelte Praktiken bestimmen unser Verhalten und auch neue Ästhetiken im *Offline*, und umgekehrt — das Leben beziehungsweise das Internet scheinen gedanklich fast nicht mehr trennbar zu sein. Genauso ist die Bildlichkeit der Gegenwart Teil dieser Verstrickungen und sich gegenseitig durchdringender Beeinflussungen. So schreibt Steyerl schon in *Die Farbe der Wahrheit*:

«Denn sowohl die Verbindung von Menschen und Maschinen als auch die Beziehung von Bild und Welt haben sich radikal geändert. Es sind nicht mehr nur die Menschen, die Bilder machen, sondern die Bilder machen auch zunehmend die Menschen.»<sup>266</sup>

Konstanze Schütze, die in ihrer Dissertation zur *Bildlichkeit nach dem Internet* geforscht hat, bezeichnet das Bild als «geschäftsführende Entität in Verbreitung».<sup>267</sup> Damit beschreibt sie die Tatsache, dass Bilder als zirkulierende Einheiten (im Sinne der Mem-Theorie von Richard

<sup>263</sup> Stalder 2016, 18.

<sup>264</sup> Ebenda.

<sup>265</sup> Ebenda.

<sup>266</sup> Steyerl 2008, 149.

<sup>267</sup> Schütze 2019, 126.

Dawkins<sup>268</sup>) Einfluss auf die Kultur der Gegenwart ausüben, wie kein anderes Medium beziehungsweise keine andere Technologie es zu tun vermag. An Schütze anknüpfend liegt es nahe, die Rolle der *poor images* innerhalb des von ihr beschriebenen «Bedingungsgefüge[s] Gegenwart»<sup>269</sup> zu untersuchen. Schütze beschreibt drei Merkmale des Bildes, das sich ihr zufolge in Struktur und Oberfläche *nach dem Internet* (wie Schütze die Gegenwart, nachdem das Internet neu war, bezeichnet) massiv verändert hat: erstens «Flüchtigkeit und Verbreitung», zweitens «die technische Gleichzeitigkeit von Inhalten», die sich viral über weite Entfernung erstreckt, und drittens wird «das Einzelbild (oder auch das Original) [...] durch eine Masse von anderen Bildern eskortiert und befindet sich in ständiger Konkurrenz oder Symbiose».<sup>270</sup> Schütze zufolge ist das Einzelbild *nach dem Internet* ein Ausnahmefall und sind Bilder eher als größere Bildkomplexe zu verstehen. Es muss wohl versucht werden, das digitale Bild jenseits der Kategorien von Original und Kopie zu untersuchen (was nicht bedeutet, dass diese Kategorien gegenwärtig nicht mehr gültig wären).<sup>271</sup>

### Re-Originalisierung der Kopie

Der Philosoph Boris Groys spricht in Bezug auf Walter Benjamins Auseinandersetzung mit Original und Kopie unter den Bedingungen der technischen Reproduzierbarkeit davon, dass wir heutzutage viel mehr

<sup>268</sup> «The term «meme» was coined by Richard Dawkins in 1976 to describe small units of culture that spread from person to person by copying or imitation. [...] In the vernacular discourse of netizens, the tag «Internet meme» is commonly applied to describe the propagation of items such as jokes, rumors, videos, and websites from person to person via the Internet.» Shifman 2014, 2.

<sup>269</sup> Schütze schreibt von einem Bedingungsgefüge im Sinne der englischen *condition*, die die Gesamtheit der kulturellen, technologischen, sozialen etc. Bedingungen der Gegenwart fasst.

<sup>270</sup> Schütze 2019, 127.

<sup>271</sup> Damit spreche ich vom digitalen Bild im Kontext eines digitalen Bildhandelns – ich meine damit keineswegs, dass die Kategorie des «Originals» damit völlig obsolet wäre. Natürlich spielt dies im Urheber\*innenrecht, am Kunstmarkt etc. eine Rolle. Es wäre viel zu einfach, vom Verwerfen solcher Kategorien zu sprechen. Was ich vorschlage, ist eine zusätzliche Untersuchung und Betrachtung des digitalen Bildes jenseits dieser Dichotomie, um offene Interpretationsspielräume zu ermöglichen. Darüber hinaus ist klar, dass es in der Kunsthistorie bereits zahlreiche Auseinandersetzungen über die Kategorien Original und Kopie gibt und dass die Gegenwartskunst diese Kategorien schon lange hinterfragt, zu sprengen und umzudeuten sucht. Beispielsweise wiederum Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, siehe Benjamin 1980.

an der Kopie als am Original interessiert seien, da Reproduktionsprozesse die Oberhand über Produktionsprozesse gewonnen hätten.<sup>272</sup> Wir seien von Kopien umgeben und an diese gewöhnt. Materielle Unterschiede zwischen Original und Kopie, die Benjamin noch beschreibt, sind insbesondere in Bezug auf Internetbilder kein sichtbares Unterscheidungskriterium mehr. Im Web gibt es viele Originale und viele Kopien, die sich wiederum selbst gewissermaßen in Originale verwandeln können, was ein Rückverfolgen nahezu unmöglich macht. Oder, um mit Groys zu sprechen: Das «Netz vollzieht eine (Re-)Originalisierung der Kopie».<sup>273</sup> Sobald ein Bild online gestellt wurde, ist sein Werdegang weitgehend unkontrollierbar – wird es in den sozialen Medien mit Hashtags versehen, taucht es potenziell in verschiedensten Kontexten auf. Annekathrin Kohout schreibt dazu treffend: «Die Bilder kommen also zu den Nutzer\*innen und nicht umgekehrt.»<sup>274</sup> Ihr zufolge gibt es keine Originale im Social Web, vielmehr gäbe es «Kick-Off-Bilder»<sup>275</sup>, die zu «Neuinterpretationen»<sup>276</sup> anregen. Kerstin Schankweiler spricht sogar vom «Ende des Einzelbildes» seit es Social Media gibt.<sup>277</sup> Dem folgend sind die *poor images* Teile der von Schütze beschriebenen Bildkomplexe, welche, so schlage ich vor, aber durch diverse mögliche Hybridisierungen nicht als voneinander abgetrennte, abgeschlossene «Inseln» gelesen werden sollten, sondern als offene, miteinander verwobene Gebilde. Denn ein *poor image* kann sowohl ein bis zur Unkenntlichkeit fragmentierter Bildteil sein oder auch eine Collage mit Elementen verschiedener Originale. Das *poor image* ist durch verschiedene topografische, materielle und agentielle Prozesse im Netz entauratisiert und profaniert worden,<sup>278</sup> gleichzeitig kommt es aber zur Fetischisierung der Kopie. An diesen Paradoxa ist abzulesen, dass bisherige, vordigitale Bildmerkmale und -Kategorien für das digitale Bild der Gegenwart und damit verbunden für das *poor image* nicht mehr ausreichend sind, teilweise (gedanklich) verworfen oder erweitert werden müssen.

<sup>272</sup> Groys 2003, 33.

<sup>273</sup> Groys 2003, 41.

<sup>274</sup> Kohout 2019, 68.

<sup>275</sup> Kohout 2019, 23.

<sup>276</sup> Ebenda.

<sup>277</sup> Siehe Schankweiler 2019, 61.

<sup>278</sup> Vgl. Groys 2003, 45. Profanierung versteh ich hier im Sinne einer «Entzauberung» oder «Entweihung» von etwas, das vorher «heilig», also dem Gebrauch der meisten Menschen entzogen war.

Die *poor images* entsprechen nach der bisherigen Untersuchung den Kategorien Schützes – sie sind viral und verteilt, ephemeral und metamorph. Darüber hinaus agieren sie in verschiedenen Bildkomplexen aufgrund ihrer vielschichtigen Prekarität in Netzwerken mit humanen und nicht-humanen Akteur\*innen. Wie wir gesehen haben, bietet die von Steyerl beschriebene *poorness* aus gegenwärtiger Sicht unterschiedliche Lesarten. Eine davon betrifft die *Materialität* der Bilder: War eine digitale Bildkopie 2009 noch von vornherein meist pixelig und schlecht aufgelöst, ist sie das durch diverse Aktualisierungen in der Digitaltechnologie freilich nicht mehr unbedingt. Darüber hinaus ist auch eine Unterscheidung zwischen *analog* und *digital* unzureichend und unzeitgemäß, da unsere Gegenwart viel zu sehr verflochten ist in verschiedene Handlungspraxen mit und am Bild. Außerdem ist das Original per se nicht mehr automatisch *analog*.<sup>279</sup> Genauso sind analoge Kopien digitaler Bilder zu alltäglichen Bildpraxen geworden.<sup>280</sup> Das Analoge bekommt nach Stalder unter den digitalen Bedingungen neue Handlungsformen und Wertzuschreibungen – demgegenüber sind digitale Bilder keineswegs immateriell:

«Auch unter den Bedingungen der Digitalität verschwindet das Analoge nicht, sondern wird neu be- und teilweise sogar aufgewertet. Und das Immaterielle ist nie ohne Materialität, im Gegenteil, die flüchtigen Impulse digitaler Kommunikation beruhen auf globalen, durch und durch materiellen Infrastrukturen [...] Diese sind in der Alltagserfahrung jedoch kaum sichtbar und werden daher oft ignoriert, ohne dass sie deswegen verschwinden oder an Bedeutung verlieren.»<sup>281</sup>

Die (neuen) materiellen Infrastrukturen, die mit der Produktion und Verteilung digitaler Bilder zusammenhängen, stellen ein breites Feld dar und haben global ökonomische und politische Einflüsse, die in Diskussionen zum Digitalen häufig unsichtbar bleiben. Stalder beschreibt dies anhand

<sup>279</sup> Was wiederum ein Merkmal der post-digitalen Zeit als Gesamtkonstrukt ist, siehe Benjamin Jörissen: «Die vor nicht allzu langer Zeit wohl noch sinnvollen Unterscheidungen von On- versus Offline, Cyberspace versus Meatspace oder gar ‹realer› Welt versus ‹virtueller› Welt des Internets, eigentlich ebenso die Rede von ihrer Durchdringung, sind derart obsolet, dass selbst schon der Verweis auf diese einen historischen Charakter hat.» Jörissen 2016, 63.

<sup>280</sup> Beispielsweise der Instagram-Account der Sängerin und Schauspielerin Willow Smith, der bis zum Jahr 2021 zu einem großen Teil aus Fan-Zeichnungen ihrer im Web gefundenen Portraits besteht, welche ihr zugesandt wurden. [https://www.instagram.com/p/19KuymPNQu/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=e0516a3c-3ff2-44f2-80b6-c6eacc4fac94](https://www.instagram.com/p/19KuymPNQu/?utm_source=ig_embed&ig_rid=e0516a3c-3ff2-44f2-80b6-c6eacc4fac94) [30.7.2024].

<sup>281</sup> Stalder 2016, 18.

von für technische Infrastrukturen benötigten Rohstoffen, die in Minen abgebaut werden, bis hin zu Satelliten im Weltall, die diese Infrastrukturen garantieren. Auch Markus Gabriel beschreibt, wie jeder Klick einen Eingriff in den Energiehaushalt des Universums darstellt.<sup>282</sup> Ihm zufolge hat jede Handlung im digitalen Raum eine energetische Signatur, die wenig diskutiert wird.<sup>283</sup> Informationstechnologien erhöhen uns nicht über unser materielles Dasein, auch wenn sie diesen Eindruck manchmal zu erwecken vermögen.<sup>284</sup>

## Lebendige Pixel

Häufig wird die post-digitale Welt als eine Realität beschrieben, in der die Materialität verloren gegangen wäre – dies ist verbunden mit der Vorstellung von spiegelglatten Oberflächen und brillanten, hochaufgelösten Visualisierungen, frei von Kratzern oder Rauschen, die auf Materialität, wie wir sie aus dem Analogen kennen, hinweisen könnten.<sup>285</sup> Stalder schlägt hingegen vor, mit der Kultur der Digitalität weitläufig verbundene ästhetische Projektionen wie Immaterialität, Perfektion und Virtualität zu verwerfen.<sup>286</sup> Vielmehr könnte man, mit Karen Barad gedacht, die Pixel, aus denen digitale Bilder bestehen, wiederum als eigene, agentielle Materialität begreifen.<sup>287</sup> Solch eine Materialität ist nicht mehr materiell im Sinne von stofflich-gegenständlich, sondern Karen Barad folgend «ein Agens und kein festes Wesen oder eine Eigenschaft von Dingen».<sup>288</sup> So setzen Pixel, diese auf Code basierenden Lichtpunkte, in einem agentiellen Vorgang digitale Bilder zusammen und die Art dieser Zusammensetzung – beziehungsweise die Abwesenheit bestimmter Pixel – konstituiert das Äußerliche, die Oberfläche, die Vorderseite der *poor images*. Um es mit Benjamin Jörissens Worten

<sup>282</sup> Gabriel 2018, 86.

<sup>283</sup> An dieser Stelle öffnet sich ein Separatismus, der bisher von der Forschung noch zu wenig Aufmerksamkeit bekommen hat. Die Zusammenhänge zwischen Digitalität und Nachhaltigkeit sind häufig unsichtbar und darum nicht ausreichend diskutiert. Gerade hinblickend auf das Feld Schule wird eine ökologisch-ethische Perspektivierung der Kultur der Digitalität aber immer dringender nötig.

<sup>284</sup> Gabriel 2018, 86.

<sup>285</sup> Vgl. Pofalla 2014, 45.

<sup>286</sup> Stalder 2016, 19.

<sup>287</sup> Auch Barad, die eine agentielle Materialität vorschlägt, kritisiert, wie sehr in den Geisteswissenschaften das Immaterielle im Vordergrund steht: «Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that doesn't seem to matter anymore is matter.» Barad 2017, 7; Original in Barad 2007, 132.

<sup>288</sup> Barad 2017, 15.

auszudrücken: «Das Digitale remediisiert die Materialität».<sup>289</sup> Damit ist beispielsweise die Digitalisierung von analogen Medien gemeint, die immer mit Verschiebungen verbunden ist (sei es in der Qualität, bezüglich der materiellen Eigenschaften oder durch Fehler). Diese neue Materialität lässt sich neu ver- und be-arbeiten, neu weben, vermischen, kneten etc. – das sind neue agentielle Möglichkeiten, welche beispielsweise zum *poor image* führen. Digitale Materialität hat ihre eigene Wirkmacht, einerseits losgelöst von und andererseits direkt verflochten mit analogen Bezugssystemen (wie die erwähnten Rohstoffe für die Produktion technischer Geräte und den Aufbau digitaler Infrastrukturen). Dazu kommt, dass neben materieller auch menschliche Infrastruktur hinter der digitalen Materialität steht. Es ist die zuvor mit Ariana Dongus beschriebene prekäre Klickarbeit, die digitale Bilder erst operativ werden lässt (beispielsweise für Gesichtserkennung).<sup>290</sup> Mit den Worten von Dongus möchte ich diesen Abschnitt auch schließen. Die *poor images* sind nicht mehr so arm wie zu Beginn dieses Jahrtausends, vielmehr führt ihre poorness zu neuen Begehren und agencies. Das heißt, mit Dongus gesprochen: «Die Pixel, sie sind lebendig.»<sup>291</sup>

### 2.3.2 What does the poor image want?

Um an Mitchells ikonische Frage anzuknüpfen: Was will das *poor image* der Gegenwart nun? Und was kann es bewirken? Simon Rothöhler zu folge ist das zeitgenössische Bildwollen ziemlich profan – Bilder wollen als Digitalisate «mehr werden, verteilt werden».<sup>292</sup> Dieses Potenzial der Zerstreuung wurde nun bereits ausführlich diskutiert. Ausgehend von der Akzeleration ihrer Verbreitung unter den Bedingungen der Gegenwart, kommt es jedoch auch zu einer neuen agency der Bilder.

Nachdem im bisherigen Text nun schon in einige der Wirkungsfelder des *poor image* eingeführt wurde, lässt sich sagen, dass dem *poor image* ebenfalls eine gewisse *richness* innewohnt. Tatsächlich zeigt sich diese sogar in der Fähigkeit, Menschen, Meinungen und Wahlen zu beeinflussen. In ihrem Buch *Kill All Normies: The Online Culture Wars from*

<sup>289</sup> Jörissen 2016, 69.

<sup>290</sup> Ariana Dongus beschäftigt sich ausgehend von Harun Farockis Begriff der «operativen Bilder» mit prekärer Klickarbeit und «Maschinensehen». Siehe Dongus 2020, online.

<sup>291</sup> Dongus 2020, online.

<sup>292</sup> Rothöhler 2018a, 3.

*Tumblr and 4chan to Trump and the Alt-Right* beschreibt die amerikanische Wissenschaftlerin Angela Nagle, wie sogenannte Online-Kulturkämpfe mithilfe von *poor images* ausgefochten werden. Aus dem Kontext gerissene Medienbilder wurden beispielsweise im US-Präsidentenwahlkampf 2016 mit Text zu Memes verarbeitet, um Hassbotschaften beziehungsweise Falschnachrichten (Fake News) zu verbreiten. Neben Meme-Attacken auf Hillary Clinton beschreibt Nagle, wie gezielte Bildattacken auf feministische Blogger\*innen in Online-Foren wie *4chan* konzipiert und vorbereitet wurden. So wurde etwa die Wikipedia-Seite der feministischen Spielekritikerin Anita Sarkeesian gezielt mit pornografischen Bildmontagen gefüllt.<sup>293</sup> Das berühmteste Bildsujet, das während des Wahlkampfs, aus dem Trump als Sieger hervorgehen sollte, als Meme im Umlauf war, ist *Pepe the Frog*. Ursprünglich als unpolitischer Webcomic-Charakter entworfen, steht der Frosch heute klar für die Internetkultur der *Alt-Right*.<sup>294</sup> Die rechtskonservative Trump-Anhängerschaft, die *Pepe* verwendete, vereinnahmte das Bild und wertete dieses so um. Gleichzeitig wurde es Nagle zufolge von der Clinton-Kampagne als ‹böse› diffamiert, was ihm eine Macht gab, das es bis dato nicht besessen hätte.<sup>295</sup> *Poor images* spielen nicht die einzige, aber eine immense Rolle in der gegenwärtigen Bildpolitik: Sie werden zur Inszenierung, zur Ablenkung, zur Vorspiegelung von Fakten und zur Manipulation verwendet.

## Memetik

Umgekehrt bieten die *poor images* ein großes kreatives Potenzial, wenn es um Information und Kritik im gesellschaftspolitischen Kontext geht. In Form von Memes kommentieren sie Kultur nahezu in Echtzeit<sup>296</sup> — sie können gesellschaftliche Ereignisse abbilden, hinterfragen, kommunizieren und das innerhalb kürzester Zeit nachdem diese passiert sind. Dies birgt die Möglichkeit, Neugierde und Kritikfähigkeit zu wecken, sich Meinungen jenseits der Mainstream-Medien zu bilden, beziehungsweise diese Meinungen wiederum selbst in Bildform auszudrücken.

293 Vgl. Nagle 2018, 30 f.

294 Vgl. Nagle 2018, 26.

295 Siehe Goerzen 2017, online.

296 Grünwald 2020, 18.

Exemplarisch dafür könnte man den sogenannten Ibiza-Skandal<sup>297</sup> im Mai 2019 heranziehen. Innerhalb kürzester Zeit nach Bekanntgabe des Skandals entstanden Massen von Meme-Reaktionen, die mit Screenshots und Ausschnitten aus dem heimlich aufgenommenen und teilweise publizierten Video arbeiteten. So wurde der Instagram-Meme-Account @ibiza\_austrian\_memes, der Memes explizit aus intersektionaler, feministischer und antirassistischer Perspektive produziert und postet, gleich am folgenden Tag als zunächst private Reaktion auf die Affäre erstellt.<sup>298</sup> Innerhalb weniger Tage erreichte der Account derartige Popularität, dass die Betreiberin diesen als Online-Aktivismus-Tool auch heute noch weiterführt.<sup>299</sup> Die *poor images* haben in diesem Kontext enormen Wirklichkeitsbezug, da sie Medienereignisse quasi in *Echtzeit* zu kommentieren und neu zu kontextualisieren vermögen. Es entsteht eine so zuvor nicht gekannte visuelle Erinnerungskultur in Form von potenziell ephemeren digitalen Archiven. Wie lange diese zugänglich sein werden, hängt von der Plattform (in diesem Fall Instagram), der Mitgliedschaft bei derselben, der Betreiberin der Seite, diversen Zensurmechanismen (wie Uploadfiltern), der Stabilität und (topografischen) Zugänglichkeit des Internets, wie auch der Verfügbarkeit und Kompatibilität der Devices ab.

<sup>297</sup> «Die Ibiza-Affäre, auch Strache-Affäre oder Ibzagate genannt, ist ein politischer Skandal in Österreich, der im Mai 2019 zum Bruch der Regierungskoalition aus ÖVP und FPÖ führte. Auslöser der Affäre war die Veröffentlichung eines Videos, in dem Heinz-Christian Strache, bis dahin Vizekanzler in der Bundesregierung Kurz I und Bundesparteiobmann der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ), sowie Johann Gudenus, bis dahin Nationalratsabgeordneter und geschäftsführender FPÖ-Klubobmann, zu sehen sind. Die im Juli 2017, wenige Monate vor der Nationalratswahl, heimlich gedrehten Aufnahmen dokumentieren ein Treffen der zwei Politiker mit einer angeblichen Nichte eines russischen Oligarchen in einer Villa auf der spanischen Insel Ibiza. Dabei zeigten beide ihre Bereitschaft zur Korruption, Umgehung der Gesetze zur Parteienfinanzierung sowie zur verdeckten Übernahme der Kontrolle über parteiunabhängige Medien.» <https://de.wikipedia.org/wiki/Ibiza-Affäre> [31.7.2024].

<sup>298</sup> Näheres zum Account, der Gründerin Anahita Neghabat und deren aktivistischer Arbeit siehe COMING BACK FROM IBIZA. Der Instagram-Account *Ibiza Austrian memes* als Case-Study für intersektionalen Meme-Aktivismus und Vermittlung – basierend auf einem Gespräch mit Anahita Neghabat; siehe Schmidt/Lingg 2020b, online. Neghabat erhielt für ihre aktivistische, feministische, rassismuskritische Arbeit gegen den Rechtspopulismus den Award Young European of the Year 2022 der Schwarzkopf-Stiftung. Siehe <https://schwarzkopf-stiftung.de/aktuelles/presse/anahita-neghabat-ist-young-european-of-the-year-2022> [13.2.2024].

<sup>299</sup> Genaue Zahlen und Hintergrundinformationen siehe Interview mit Anahita Neghabat. Schmidt/Lingg 2020b, online.

## Alte und neue Bildarchive

Ebenso wie als Bilder gegenwärtiger Medienereignisse beteiligen sich *poor images* aber auch an der Wiederaufarbeitung beziehungsweise Neu-Thematisierung von Altem. Wie Steyerl schreibt, erstehen Bilder als *poor images* aus den Untiefen des Archivs wieder auf. Ein Beispiel für eine solche Verwendung von *poor images* ist das Bild-Genre der *Art-Memes*.<sup>300</sup> Tumblr-Blogs, Facebook-Seiten und eigens dafür geschaffene Instagram-Profile widmen sich ausschließlich diesen Memes, die aus Bildkopien, Ausschnitten oder Collagen kunsthistorischer Bilder bestehen. Dabei handelt es sich hauptsächlich um (Portrait-)Malerei vom Mittelalter bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, wobei es zu einer (digitalen) Wiederkehr kanonischer Werke kommt beziehungsweise auch ein neuer Kanon im Digitalen gebildet wird. Sehr beliebt sind dabei malerische Darstellungen von Heiligen, Gottheiten oder durch ihre Tracht hervorstechenden Persönlichkeiten wie König\*innen, Geistlichen, aber auch Hofnarren oder mythologischen Figuren.<sup>301</sup> Diese spezifischen und teils stark emotional überzeichneten Darstellungen eignen sich als Rohmaterial für neue Bedeutungszusammenhänge. Meist in Kombination mit Text werden diese historischen Darstellungen auf humoristische Art und Weise neu kontextualisiert, um Emotionen auszudrücken oder auch um auf die aus gegenwärtiger Perspektive *lustig* anmutende Darstellungsweise zu reagieren. Bei Betrachtung dieses Meme-Phänomens wird schnell klar, dass die Bildbearbeiter\*innen nur selten mit der Herkunft oder Ikonografie des jeweiligen Ursprungsbildes vertraut sind. Die visual literacy<sup>302</sup> verschiebt sich hier: Einerseits bedarf es eines Wissenshintergrundes, um die gemalten Bildinhalte zu deuten, andererseits gibt es auch Codes und sprachliche Strukturen, die man kennen muss, um diese Memes zu lesen — ganz abgesehen von tagespolitischen Inhalten, die eventuell in diesen Memes verarbeitet werden. Gerade diese neue Lesart und Reaktion führt zu den humoristischen Momenten. Dabei ist es auffällig, dass die wenigsten Accounts Angaben zur Herkunft der Bilder oder Quellenverweise verwenden. Die Kunstwerke werden völlig unabhängig von ihrem ursprünglichen Zusammenhang weiterverarbeitet und führen im Internet ein losgelöstes Dasein vom Museum oder dem Archiv. Daraus könnte man schließen,

<sup>300</sup> Vgl. Kolb/Schmidt 2021, 209 ff.

<sup>301</sup> Vgl. Kolb/Schmidt 2021, 211–214.

<sup>302</sup> Siehe Kapitel 3.1.1 *Literacies und illiteracies im Digitalen*.

dass sich das gesellschaftliche Bildarchiv des Museums, das Bilder mitunter aus dem Kontext gerissen inszeniert, gewissermaßen in den Bild- und Handlungsraum Internet erweitert (wenn auch unter völlig anderen Bedingungen und völlig anderer Teilnahme). Die digitalisierten Bildkopien entreißen sich den bisherigen Kontrollorganen und finden gänzlich neue Rezeption, Verbreitung und Anwendung. Man kann dies aus kunsthistorischer oder -pädagogischer Perspektive natürlich als oberflächliche Art der Bildvermittlung und -verwendung einstufen – den Memes selbst und ihren Macher\*innen und Bearbeiter\*innen ist dies aber möglicherweise egal, da sie ganz neue und andere Ansprüche an die Bilder haben.

Abb. 1:

Ein Art-Meme von Studierenden der HKB, MA Art Education, das eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä mit dem Porträt der Pop-Sängerin Madonna kombiniert. Als Bildunterschrift eine Textzeile aus einem Madonna-Song, «When you call my name it's like a little prayer». Vorausgesetzt, man ist in der Lage, das Bild als Darstellung der Himmelfahrt der christlichen Figur Maria, also als Madonnendarstellung zu lesen, und dass man den Popstar und ihren Hit «Like a Prayer» kennt, funktioniert der Witz in diesem Art-Meme. In diesem Fall wurden die Studierenden aufgefordert, das Art-Meme mit Kontext zur Bildquelle und hilfreichen Hashtags zu vermitteln. *Madonna Meme*, Screenshot Instagram @poorimagearteducation (Helena Schmidt), Quelle: Instagram @poorimagearteducation, online: <https://www.instagram.com/p/BwHKywggWF5/> [30.7.2024].



**WHEN YOU CALL MY NAME  
IT'S LIKE A LITTLE PRAYER**

## 88 Helena Schmidt: «Poor images» – arme Bilder?

Die gegenwärtige Verwendung von *poor images* vermag zu einem anderen und neuen Verständnis von Bild und Kunst beizutragen. Einerseits durch die Profanierung und Entauratisierung bestehender Bilder, die durch Appropriation beispielsweise in Form von Memes eigenständig (und gegebenenfalls neu auratisiert) werden. Im Netz entstehen so neue Archive und neue visuelle Erinnerungskulturen. Andererseits ist es wie für User\*innen im Alltag auch für Künstler\*innen selbst längst zur gängigen Praxis geworden, *poor images* als Material für ihre Arbeiten zu verwenden. Das *poor image* will, so scheint es, gar nicht mehr auf sein Original reduziert werden. Eventuell will es gar nicht mehr darauf zurückgeführt werden und will sich lieber in unzählige Richtungen weiter vernetzen. Das *poor image* ist auch mehr als nur reines Ausgangsmaterial, denn seine Bearbeitung ist längst nicht mehr linear nachvollziehbar. Wie das Bild handelt, was es begehrte und wozu es von wem instrumentalisiert wird, sind Fragen, die je nach Kontext und Zeitlichkeit variieren. In ihrer Aufgabe einer kritischen Vermittlung von Kunst, Kultur und Design – wie auch einer zeitgenössischen und kritikfähigen Bildkompetenz und somit einer zu entwickelnden *digital visual literacy* – ist es jedenfalls unabdingbar für die Kunstvermittlung, sich mit dem *poor image* der Gegenwart zu beschäftigen. Ausgangslage und Zugänge dazu werden im nächsten Kapitel beleuchtet.

## 2.4 Conclusio I

What is the *poor image* rich in?<sup>303</sup> Das digitale Bild ist nicht mehr im gleichen Sinne *poor* wie 2009, darum muss es im Heute unter anderen Merkmalen gefasst werden. Wie wir gesehen haben, sind Dichotomien wie digital und analog, materiell und immateriell oder Original und Kopie, aber auch lineare Vorstellungen von Chronologie auf das *poor image* der heutigen post-digitalen Gegenwart nicht mehr anwendbar. Zusammengefasst «sind *poor images* digitale, sich im Umlauf befindende Internetbilder, auf die jederzeit zugegriffen werden kann. Durch ihre Streuung und Bewegung durch das Internet, die mit ständiger Transformation [ihrer Materialität] verbunden ist, sind sie an sich performativ.»<sup>304</sup> Im Kontext der bisher hergestellten theoretischen Bezüge kristallisiert sich heraus, dass das *poor image* der Gegenwart keine Verteidigung mehr braucht, sondern in der Bildwelt und Alltagskultur der Gegenwart angekommen ist. Das *poor image* ist in vielerlei Hinsicht reich – sei es an Aufmerksamkeit, Zirkulation und Verbreitung, oder auch reich an Beziehungen, Netzwerken und Links. *Poor images* befinden sich ständig im Umlauf, sie haben einen starken Wirklichkeitsbezug und besitzen die Macht, diese Wirklichkeit zu beeinflussen beziehungsweise zu schaffen. Darüber werden gewisse Bilder wieder und wieder bearbeitet, wieder und wieder verteilt. Wir kennen diese Bilder und können sie in unterschiedlichen Kontexten unterschiedlich lesen.<sup>305</sup> Das reichste *poor image*, könnte man sagen, ist jenes, das am meisten zirkuliert, das die meisten Referenzen und Verwandtschaften hat.<sup>306</sup> Das Schlimmste, das ihm passieren kann, ist, dass diese Zirkulation unterbrochen wird beziehungsweise endet.

Das *poor image* der Gegenwart ist eine Bildform, die sich vom Original emanzipiert und sich in Schwärmen weiterentwickelt, eine Bildform, die flüchtig, divers und dadurch frei ist. Somit hat das *poor image* durch seine Eigenschaften die Handlungsfähigkeit, Zugänge zu schaffen, Hemmschwellen zu senken und Veränderungen hervorzurufen. Dies bestätigt meine These, dass sich die Kunstvermittlung notwendigerweise mit ihm auseinandersetzen muss.

<sup>303</sup> Vgl. Schmidt 2021a, 203.

<sup>304</sup> Schmidt 2019b, online.

<sup>305</sup> «Wir» ist natürlich abhängig von geografischen, sozialen und kulturellen Zugehörigkeiten.

<sup>306</sup> Danke an Anna Königshofer und Miriam Koban für die Diskussion, die zu diesen Gedanken geführt hat.

