Jasmin Böschen / Andrea Sabisch / Lukas Sonnemann / Anna Stolz (Hrsg.)

Bildsituationen

Kunst Medien Bildung
Band 23

Andreas Brenne / Christine Heil / Torsten Meyer / Ansgar Schnurr
(Herausgeber*innen im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V.)

Editorial

Die Schriftenreihe Kunst Medien Bildung ist ein Forum für den wissenschaftlichen Austausch über die Erforschung von existierenden und denkbaren Verknüpfungen von Kunst, Medien und Bildung in wechselnden diskursiven Feldern.

- Bildung wird dabei als ein vieldimensionaler und durchaus unscharfer Begriff verstanden und als Herausforderung begriffen. Bildung ist ein Handlungs- und Forschungsfeld, das Interaktion und Kommunikation anders bestimmt als eines, das sich nur auf quantitative Evaluation oder intentional zu erreichende Standards beschränken lässt.
- Kunst wird dabei als ein vieldimensionaler und durchaus unscharfer Begriff verstanden und als Herausforderung begriffen. Kunst ist ein Handlungs- und Forschungsfeld, insbesondere für die Untersuchung der Konstitution des Subjekts unter bestimmten historischen Bedingungen.
- Medium wird als konstitutives Dazwischen verstanden und nicht auf ein passives technisches Werkzeug, Gerät oder Instrument für die intentional ausgerichtete Übertragung oder Verbreitung von Information reduziert.
- Das Feld der Verknüpfung lässt sich unterschiedlich konzipieren: beispielsweise als Vermittlung, Information, Erziehung, Sozialisation, Unterricht, Experiment, Anlass zur Forschung oder zum Diskurs.

Die Schriftenreihe Kunst Medien Bildung wird – wie die gleichnamige Online-Zeitschrift zkmb – herausgegeben im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V., die sich als Interessengemeinschaft von Wissenschaffenden versteht, mit dem Ziel, theoretisch ausgerichtete Ergebnisse aus Forschung und Lehre, die das Profil des Gegenstandsbereichs und seine bildungstheoretischen Besonderheiten im Schnittfeld transdisziplinärer Ansätze betreffen, zu befördern und zu dokumentieren. Die Schriftenreihe dient der Darstellung und Veröffentlichung dieser Arbeit und ihres Umfeldes.

kunst-medien-bildung.de
zkmb.de

Jasmin Böschen / Andrea Sabisch / Lukas Sonnemann / Anna Stolz (Hrsg.)

Bildsituationen

kopaed

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.de abrufbar

Impressum

Herausgeber*innen: Jasmin Böschen, Andrea Sabisch, Lukas Sonnemann, Anna Stolz
Herausgeber*innen der Reihe „Kunst Medien Bildung“: Andreas Brenne, Christine Heil, Torsten Meyer, Ansgar Schnurr (im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V.)
Korrektorat: Imke Eppelmann, Johanna Hipp
Layout und Satz: Carmela Fernández de Castro
Gestaltungskonzept: Torsten Meyer
Umschlagbild: Paul Spengemann, *Pocket Call* (Videostill), HD-Video, 2-Kanal-Sound (6 min 30 sec), Courtesy der Künstler und Produzentengalerie Hamburg
Druckerei: docupoint, Barleben

© kopaed 2025

Arnulfstr. 205, 80634 München
Fon: 089.68890098 Fax: 089.6891912
E-Mail: info@kopaed.de
Internet: www.kopaed.de

ISBN 978-3-96848-178-4

Inhalt

Jasmin Böschen, Andrea Sabisch, Lukas Sonnemann, Anna Stolz
Bildsituationen. Eine Einleitung. Zum Verhältnis von Bild und Situation | 7

Martina Dobbe
Bildsituationen und situiertes Bildwissen. Fragen an Bruce Naumans *Going Around the Corner Piece* | 45

Stefanie Johns
Bildlich situiert. Mediatisierte Blickforderungen zeitgenössischer Kunst am Beispiel von Jonna Kinas *Arr. for a Scene* und Magdalena Abeles Serie *Mirador* | 61

Svetlana Chernyshova
Bildmilieus. Situationen des Bildlichen in Augmented Reality | 79

Insa Härtel
Videobilder einer Barbie-Enthauptung: Lady Gagas Biss | 95

Bernadett Settele
Bildsituationen, Körpersituationen | 113

Notburga Karl
Einübung in ein buchstäblich exzentrisches Denken: Eine kleine Etüde zur Praxis von Bildsituationen – zu zeigen | 131

Johannes Binotto
VideoEssay. Bricolagen des Bilder-Denkens | 151

Anna Maria Linder
Vom *White Cube* in die Kirche. Ein Fallbeispiel zur Ortsspezifik von zeitgenössischer Kunst in aktiven Kirchenräumen | 165

Annemarie Hahn
Ausstellungspraktiken und Praktiken der Inklusion | 183

Katja Böhme, Heiko Lietz
Zwischen Bildsituationen. Bildsituationen als mediale Übergangsgeschehen | 203

Nadia Bader
Bildsituationen und ihre Praktiken. Suchen, Auswählen und Herstellen von Beispielhaftigkeit in kunstpädagogischer Forschung und Lehre | 227

Katja Lell, Manuel Zahn
Interkulturelle Filmbildung als selbstreflexive Positionierungsarbeit | 245

Bildsituationen. Eine Einleitung

Zum Verhältnis von Bild und Situation

Jasmin Böschen, Andrea Sabisch, Lukas Sonnemann und Anna Stolz

> »Das Meer ist leicht gekräuselt, kleine Wellen schwappen ans sandige Ufer. Herr Palomar steht am Ufer und betrachtet eine Welle. Nicht daß er sinnend in die Betrachtung der Wellen versunken wäre. Er ist nicht versunken, denn er weiß, was er tut: Er will eine Welle betrachten, und er betrachtet sie. Er ist auch nicht sinnend, denn zur Besinnlichkeit braucht man ein passendes Temperament, eine passende Stimmungslage und ein Zusammenwirken passender äußerer Umstände, und obwohl Herr Palomar im Prinzip nichts gegen Besinnlichkeit hat, ist im Augenblick keine dieser Bedingungen für ihn gegeben. Schließlich sind es auch nicht »die Wellen«, was er betrachten will, sondern nur eine einzelne Welle und weiter nichts. Im Bestreben, die vagen Gefühle nach Möglichkeit zu vermeiden, nimmt er sich für jede seiner Handlungen einen begrenzten und klar umrissenen Gegenstand vor.« (Calvino 1985: 7)

Diese Eingangsszene aus Italo Calvinos *Herr Palomar* konfrontiert Leser:innen mit einem Gefühl der Komplexität, die der Betrachtung visueller Phänomene innewohnt und deren genauere Untersuchung – insbesondere in Hinblick auf bildliche Phänomene – Thema dieses Sammelbands sind. Wenn Herr Palomar versucht, sich auf »die Welle« statt »die Wellen« zu konzentrieren, zeigt sich auf pointierte Weise die Künstlichkeit und Unmöglichkeit, ein Objekt der Wahrnehmung aus seinen komplexen Kontexten zu isolieren. Objekt und Kontext überlagern und durchdringen sich, beeinflussen sich gegenseitig. »Kurzum, man kann eine Welle nicht isoliert betrachten, ohne dabei die vielfältigen Aspekte mit einzubeziehen, die zu ihrer Bildung zusammenwirken, desgleichen die ebenso vielfältigen, die sie von sich aus bewirkt.« (ebd.: 8). Herr Palomar versucht es damit, ein Quadrat von zehn Metern aus der Fläche des Meeres herauszulösen, nur um festzustellen, dass sich selbst dieser Betrachtungsrahmen je nach Bewegung verändert und sich die Perspektive fortlaufend verschiebt.

Was Calvino hier in Bezug auf das Phänomen der Welle beschreibt, gilt u. E. auch für die komplexen und dynamischen Prozesse der Bilderfahrung, die sich allenfalls momenthaft

stilllegen lassen. Unsere Blicke als Betrachtende bewegen sich fortwährend, Details bilden sich sukzessive und allmählich heraus, dann wieder tritt plötzlich und ereignishaft etwas auf, verändert die Wahrnehmung der Gesamtstruktur. Erst nachträglich gewinnt dieses Geschehen eine Kontur, in der wir vom Bild als ›Gebilde‹ sprechen können.

Herr Palomars Strandsituation endet in Schwindel, Irritation, Unsicherheit. Sein Versuch der objektiven Erfassung verschafft ihm weder Klarheit noch Sicherheit. Am Ende seiner Bemühungen steht kein fixierbares Wissen, weniger noch ein distinktes Element, sondern vielmehr eine Verunsicherung.

Auf ähnliche Weise verstehen wir die Frage nach den Bildsituationen, die im Zentrum dieses Bandes steht, weniger als Suche nach einem übergreifenden, definiten und fixierbaren Theorieentwurf, sondern als probenden Reflexionsversuch. So fragen die Beiträge dieses Sammelbandes nach den vielfältigen Kontexten, Einbettungen und Relationen, in denen uns Bilder begegnen und nach den komplexen Zusammenhängen, die sich zwischen Subjekten, Bildern und Situationen aufspannen.

Unter dem Begriff der »Bildsituationen« verstehen wir dabei mehr als die Feststellung, dass Bilder *immer schon* in zeitliche, räumliche, institutionelle, mediale, historische und kulturelle Kontexte eingelassen sind. Bildsituationen aktualisieren sich vielmehr als konkrete, als situative und situierende Phänomene. Entgegen einer holistischen Betrachtung möchten wir gleich zu Beginn markieren, dass Bildsituationen eine komplexe mediale, ästhetische und subjektive Infrastruktur bilden, die sich weniger als übergreifende Einheit, sondern vielmehr in einer komplexen Logik des Entzugs aktualisiert. Sie sind somit weder als vorgängige Objekte noch als statische Rahmungen noch als klar begrenzte Einheiten zu verstehen, sondern vielmehr als dynamische Prozessualität im Werden. Gerade wegen dieser Dynamik entziehen sie sich einem direkten Zugriff und werden allenfalls indirekt sichtbar und reflektierbar, was auch ihre Erforschung vor besondere Herausforderungen stellt, die methodische, methodologische und auch theoretische Instrumentarien der Beschreibung, Rekonstruktion und Analyse betreffen.

Bildsituationen sind der Bildlichkeit vorgängig und doch nicht von ihr zu trennen. Jenseits einer Scheidung von Text und Kontext, Peripherie und Zentrum formieren und konstituieren sie Bildliches und betreffen damit eine elementare Dimension der *Bildwerdung* (vgl. Sabisch 2018). Sie überschreiten den Horizont des aktuell Gesehenen und akzentuieren eine ›Rahmung‹ (vgl. Mersch 2014), die sich auf Gegenwärtiges bezieht und es im selben Zuge an Abwesendes, Latentes und Imaginäres bindet. Bildsituationen involvieren uns zudem nicht allein visuell, sondern synästhetisch (vgl. Prinz 2018), leibhaft (vgl. Dobbe 2003, 2019) und performativ (vgl. Krämer 2011). Sie involvieren uns mitunter schon vor einer bewussten Bezugnahme und entstehen und wirken oft dort, wo wir nicht mit ihnen rechnen. Bildsituationen werden epistemisch bedeutsam, sofern sie uns anders ausrichten und positionieren. Damit ist einleitend bereits eine Schwierigkeit und zugleich eine Chance ihrer Erforschung benannt.

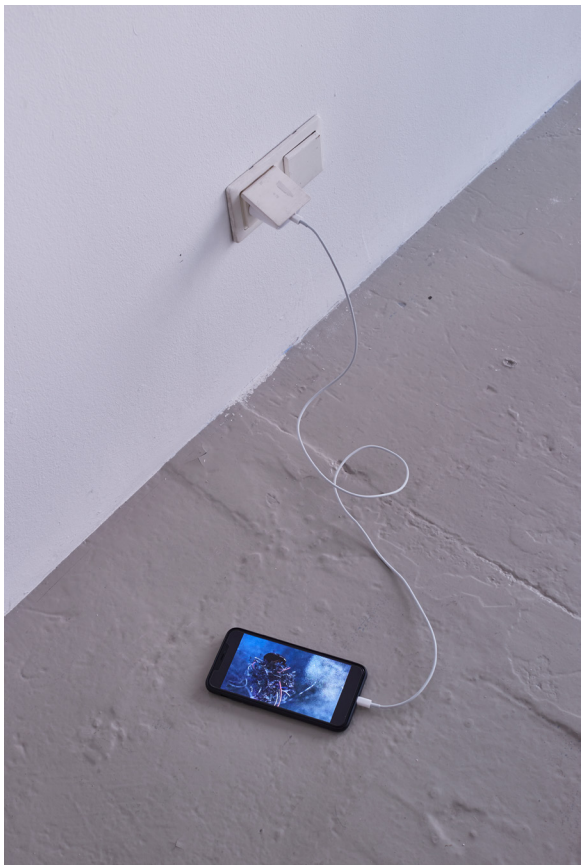

Abb. 1: Paul Spengemann: Pocket Call, 2021, HD-Video, 2 Kanal-Sound, 6 Min. 30 Sec. Foto: Volker Renner

Eine mögliche Bildsituation könnte etwa in der Hamburger Kunsthalle im Rahmen der Ausstellung *Something old, something new, something desired* entstehen. Zwischen den großen Räumen der Sammlungspräsentation lag hier in einem schmalen Zwischenraum, der Besucher:innen zwischen den großen dichten Räumen wie eine Atempause vorkommen kann, ein iPhone. Es war zunächst unklar, ob dieses zur Ausstellung gehörte, denn es hing an der Steckdose mit dem typischen *iPhone*-Ladekabel. Beim Herüberbeugen ließ sich zunächst nur ein schwarzes Display wahrnehmen, was den Eindruck bestärken konnte, dass es sich hier vielleicht um das Gerät einer Person des Aufsichtspersonals handelte. Vielleicht hatte die Person es hier vergessen oder würde gleich herbeieilen, um es aufzuheben. Vermutlich blieb es bei vielen Kunsthallen-Besuchenden dabei und sie wendeten sich ab, um nach weiteren Arbeiten in diesem Zwischenraum Ausschau zu halten oder zum nächsten großen Sammlungsraum voranzuschreiten.

Das Timing war hier entscheidend. Waren die Besuchenden im richtigen Moment vor Ort, zuckten sie vielleicht durch einen nicht einzuordnenden Ton zusammen: Denn unverhofft ertönte ein typischer *iPhone*-Klingelton. Vielleicht mussten Besuchende erst einmal selbst prüfen, ob es nicht ihr eigenes Gerät war, das auf sich aufmerksam machte. Vielleicht entdeckten sie auch sofort, dass dort auf dem am Boden sichtbaren Screen eine nicht abgespeicherte Nummer erscheint, die das *iPhone* mit einem *Face-Time*-Anruf kontaktierte.

Noch bevor sie entschieden haben, ob sie das Gerät anfassen dürfen oder nicht, hat es sich vermutlich bereits selbst entsperrt und den Anruf entgegengenommen. Das auf dem Screen erscheinende Bild des Videoanrufs war zunächst zu dunkel, als dass darauf viel zu erkennen gewesen wäre. Es war nötig, sich dem Screen extrem anzunähern, um genauer zu prüfen, wer da eigentlich anrief. Die Kameralinse schien zu nah an etwas dran zu sein, um ein scharfes Bild zu erzeugen. Nur verschwommene Muster, vielleicht eine Stofffaser, vielleicht Leinenstoff, hätten identifiziert werden können. Die Bilder erinnerten an Anrufe, die wir erhalten, wenn wir vergessen, unser Handy zu sperren, sodass der Anruf direkt aus der Hosentasche erfolgt, oder an Bilder, die das Hand beinahe selbstständig erzeugt, wenn man selbst versehentlich nicht die Tastensperre vor dem Stecken in die Hosentasche sperrte.

Nach rund zehn Sekunden tauchten jedoch Haarbüschel auf, die diesen ersten Eindruck irritieren können. Sie warfen Fragen darüber auf, was sich hier eigentlich in der vermeintlichen Hosentasche verbarg. Die Dunkelheit des Filmbilds verwehrte jegliche räumliche Orientierung. Erst allmählich wird klar, dass es sich nicht um eine Tasche handeln kann, durch die man visuell manövriert wird. Betrachtende werden in knapp weiteren sechs Minuten in ein Reich voller Staub, Flöhe und anderer schwer definierbarer Dinge und Kreaturen hinabgeführt.

Es handelt sich um die Arbeit *Pocket Call* von Paul Spengemann, an der sich relevante Fragen von Bildsituationen eröffnen lassen. Das am Boden liegende Handy lässt Übergänge zwischen Nicht-Bild und Bild thematisch werden: Handelt es sich um eine künstlerische Arbeit oder einen Nutzungsgegenstand? Der Status als künstlerische Arbeit kann für Besuchende nur im richtigen Timing erhascht werden.

Ein weiterer Kippmoment ereignet sich, wenn Besuchende beginnen, bekannte Bildlichkeiten von zufällig entstehenden Hosentaschenbildern zu assoziieren. Aber auch diese vermeintliche Sicherheit im Sehen wird nach und nach destabilisiert, wenn sich die Hosentasche als dreidimensional animierter Raum entpuppt, der jegliche Antizipation dessen verwehrt, was als nächstes in der Kadrage auftaucht. Beide Kippmomente sind unseres Erachtens zentral für eine Reflexion über Bildsituationen, denn sie hängen mit dem Verhältnis zwischen der Arbeit und dem spezifischen Setting ihrer Präsentation, ihrer Inszenierung zusammen.

Zunächst ist das zufällige Entdecken des Geräts abhängig von einem bestimmten zeitlichen Ablauf: Stoßen Besucher:innen beim Betreten des Raums auf ein schwarzes Display oder ist der Videoanruf bereits gestartet? Je nachdem, zu *welchem Zeitpunkt* wir den Raum betreten,

ändert sich dementsprechend das, *als was* und *wie* wir das Handy sehen: also ob das Gesehene als bloße Hinterlassenschaft oder als ›Display‹ für die Videoarbeit erscheint.

Das Situative dieser Situation besteht zum einen in ihrem *okkasionellen Status*, also ihrem durchaus *kontingenten Ereignen*. Zum anderen greift sie aber auch darüber hinaus und ist durch eine in der Situation entstehende, eine situierende Wahrnehmungseinstellung konfiguriert. Ist diese Einstellung bereits mit dem Betreten der Ausstellungsräume präfiguriert? Inwiefern kann die Platzierung in einem Zwischenraum diese Einstellung aufweichen und neu ausrichten? Welche Rolle spielt es, mit oder ohne wen ich den Raum betrete? Ist die Kunsthalle heute menschenleer oder voller Besucher:innen, sodass es beinahe fahrlässig wäre, sein Handy liegen zu lassen?

Zudem fragen wir uns, wie es *Pocket Call* schafft, uns als Betrachtende leiblich einzubinden? Indem uns die Arbeit Raum bietet, an Alltagserfahrungen anzuknüpfen, bringt sie ihren ambigen Status, der zwischen Display und Alltagsobjekt changiert, hervor und evoziert jenes initiale Irritationsmoment, das wir mit dem Moment des Klingelns beschrieben haben. Weil sie in der räumlichen Situation ambig bleibt, erlaubt es die Arbeit, sich Fragen darüber zu stellen, wer hier gerade warum angerufen wird und ob man selbst vielleicht der oder die Adressat:in sein könnte. Gerade die Verwendung eines Standardklingeltons des *iPhones* verstärkt dieses Spiel zwischen alltäglicher Vertrautheit und Befremdung, die sich in einem plötzlichen Zusammenzucken, vielleicht einem unwillkürlichen Abtasten des eigenen Handys in der Hosentasche, artikuliert.

Die leibliche Eingebundenheit wird noch durch spezifische Posen verstärkt, zu denen die Arbeit bei der Rezeption veranlassen kann. Durch das eingeschliffene Verhaltensmuster, in einer Ausstellung nichts anzufassen, zwingt das kleine Display in eine hockende Haltung, damit eine stabilere Sicht auf die spärlich beleuchteten Bilder erhascht werden kann, die jedoch durch die spezifische Ästhetik des Videos immer wieder misslingt. Kurz: Die Rezeption der Arbeit ist eingebunden in eine spezifische Situativität, in die – neben Räumen, Tageszeiten und anderen Besucher:innen – auch Alltagspraxen, das Dispositiv des Smartphones, Wahrnehmungsgewohnheiten von Smartphone-Bildlichkeit, kulturelle gefestigte Regeln und Normen des Museums und die eigene leibliche Verfassung hineinspielen.[1]

In dieser Bildsituation sind Bild und Situation wechselseitig aufeinander bezogen und diese Verflechtung stellt ein Beispiel für spezifische Relationierungsweisen von Bild und Subjekt dar. Was geschieht jedoch, wenn Bild und Situation auseinandertreten?

Stellen wir uns etwa vor, Francisco de Goyas Gemälde Saturn verschlingt seinen Sohn aus den sogenannten »schwarzen Bildern« im Prado zu begegnen, dann kann die düstere, expressionistisch anmutende und fast groteske Darstellung des Mythos, die ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war, gerahmt auf circa 150 × 90 cm, zutiefst gebändigt wirken. Das Motiv wurde von Goya ursprünglich direkt auf eine Wand seines Esszimmers in der Quinta del Sordo am Stadtrand von Madrid angebracht.

Als Besucher:innen des Prado können wir nur imaginieren, welche destabilisierende Wirkung die Konfrontation mit einem solchen Motiv *während* des Essens und zudem auf Kinder haben könnte. Mit dem Wissen um den ursprünglichen Standort des Bildes, fallen im Prado Bild und Situation auseinander, was Fragen danach aufwirft, ob es überhaupt die eine dominante oder bevorzugte Bildsituation für ein Bild gibt und wie sich Bilder in unterschiedlichen Kontexten jeweils auf neue Weise mit ihrer Umgebung verschränken.

Dabei verstehen wir diese Frage nicht nur als eine nach den originären Rezeptionsbedingungen von Bildern, sondern vielmehr als Indiz für die konstitutive Verschränkung von Bild und Situation. Diese Verschränkung wird gegenwärtig um so virulenter, da ein Großteil von Bildern, auch von künstlerischen Arbeiten, uns heute auf Screens begegnet, welche dazu führen, dass sich jeweils andere mediale Strukturen zwischen Subjekt und Bild konstituieren als etwa in Ausstellungsräumen (vgl. Bishop 2024: 6f.). So führt die Google-Suche nach dem Gemälde von Goya zu einer neuen, vielleicht irritierenden Situation, in der circa jede vierte Bild›kachel‹ hinter einer SafeSearch-Zensur-Maske liegt, die das Bild unkenntlich macht und die darauf hinweist, dass dieses Bild möglicherweise anstößige Inhalte enthalte. Die benachbarten ›Kacheln‹ zeigen den Kannibalismus in seiner vollen Drastik.

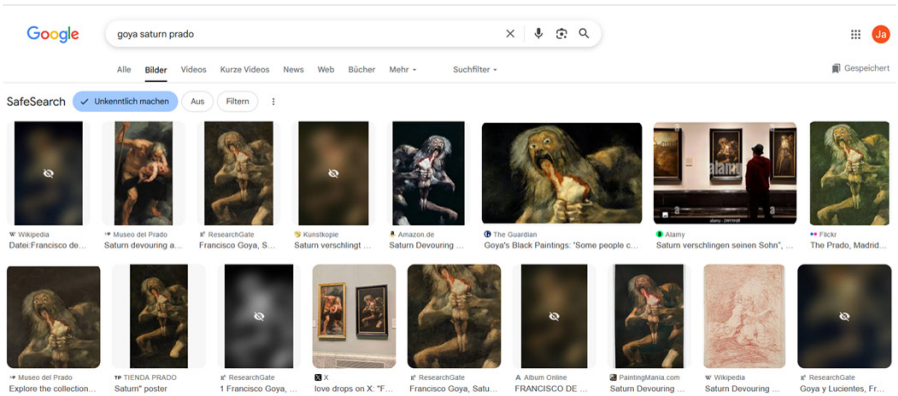

Abb. 2: Google-Bildersuche zu den Suchbegriffen »goya saturn prado« erstellt am 03.06.2025

Abb. 3: Ryan Gander: All our stories are incomplete …, 2021, Medium. Foto: Shu Nakagawa © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Daneben gibt es Bildsituationen, in denen die Situation das Bild überlagert. Welche Erfahrungen ließen sich etwa machen, wenn wir uns eine Sammlungspräsentation nur in dunklen Räumen über eine Art Nachtwanderung mit der Taschenlampe erschließen? So ein Experiment hat der Künstler Ryan Gander mit seiner Intervention *All our stories are incomplete…* 2021 in der *Tokyo Opera City Art Gallery* geschaffen und damit die Frage der situativen Wahrnehmungsbedingungen radikal ins Zentrum gerückt.

Das Ideal des White-Cube eines ausschließlich auf die künstlerischen Arbeiten fokussierten Sehens verschiebt sich in dieser Intervention zu einem suchenden, selektiven und fragmentierten Erfahren, das dazu zwingt, Detail um Detail mit dem eigenen Lichtkegel abzutasten. Während der Raum meist nur als sekundäres Phänomen verhandelt wird, das als etwas Äußeres dem Bild hinzukommt, zeigt sich hier eine komplexe Verschiebung, in der die Situation die Bilder überformt.

Nehmen wir in einer solchen Situation die Bilder überhaupt noch *als* Einzelne wahr, oder eher als Elemente eines erweiterten Ensembles? Was ändert sich, wenn wir uns in einer solchen Situation nicht nur in den Bildräumen der Darstellung, sondern auch im buchstäblichen Ausstellungsraum mit unseren Lichtkegeln tastend orientieren? Ließe sich im Anschluss an diese Intervention nicht fragen, ob der Zusammenhang zwischen Bild und Situation in grund-

legender Weise konstitutiv verstanden werden muss, ob also Text und Kontext gar nicht ohne weiteres als trennscharfe Einheiten, sondern eher als Teile eines Spektrums verstanden werden müssen?
Bedarf es nicht auch in anderen Situationen lediglich bestimmter Verschiebungen, um diese enge Verschränkung präsent werden zu lassen? Und müssten wir das Bildliche im Anschluss an diese Intervention eben nicht von seiner Darstellung, sondern von den medialen Infrastrukturen seines Erscheinens – etwa der Beleuchtung – her denken, die oft erst als solche explizit wahrnehmbar werden, wenn sie irritiert werden? Sind diese Infrastrukturen dann theoretisch-konzeptionell nicht länger *außerhalb* des Bildes zu situieren, sondern konstitutiv für die Erfahrung und Rezeption von Bildern und damit konstitutiv *im* Bildlichen wirksam?

Als vierte Relationierungsweise ließen sich Bildsituationen nennen, in denen die Situation nicht nur bezogen auf ein bereits gegebenenes Bild zu denken ist, sondern in denen Bilder in der Ausstellungsituation in Echtzeit erst entstehen. Die ortsspezifische Ausstellung der japanischen Bildhauerin Fujiko Nakaya, die im Sommer 2025 unter dem Titel ›Nebelskulptur‹ in der Neuen Nationalgalerie wiederholt gezeigt wurde, tauchte den Skulpturengarten stündlich für jeweils acht Minuten in eine Nebelwelt. Die dynamischen Schwaden schoben sich zwischen Skulpturen, Betrachter:innen und die Architektur, sodass das Erscheinen wie Verschwinden im Sichtbaren selbst zum Thema wurde.
Diese Arbeit kann für liminale und performative Phänomene von Bildlichkeit sensibilisieren, die sich gerade nicht in fixierbare Einheiten aufteilen lassen, sondern sich eher als diffuses visuelles Feld an der Grenze zum Bildwerden bewegen. Zugleich zeigt sie auf intrikate Weise, wie Bildphänomene erst in ihrer Öffnung zu Räumlichkeiten im Zusammenspiel von Bild und Betrachter:in entstehen: Ohne Betrachter:in kein Bild. Die Nebelskulpturen erlauben kein »Davorbleiben« oder »Gegenübertreten« wie es laut Robert Kudielka früher für das Verhältnis von Betrachter:innen zur Kunst üblich war (vgl. Kudielka 2005: 53). Vielmehr ließe es sich in dieser Bildsituation als ein Verhältnis des »Eintretens« oder »Eintauchens« beschreiben. Zwar können die dreidimensionalen Nebelschwaden ebenso von außen aus einer Beobachter:innen-Rolle als wabernde Gebilde wahrgenommen werden, das volle Potenzial für ästhetische Erfahrung entfaltet sich jedoch erst, wenn diese Distanz aufgelöst wird und sich die Besucher:innen in den dichten Nebel einfügen, Blickachsen aus dem »Inneren« der Nebelskulptur heraus erkunden und erleben, wie sich der eigene Körper durch die Stofflichkeit des Nebels verändert, kühlt und teilweise für andere unsichtbar wird.

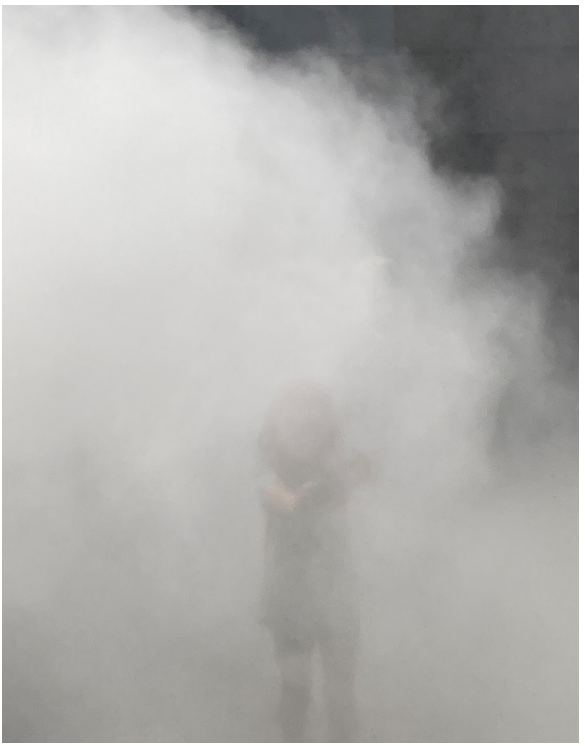

Abb. 4: Fujiko Nakaya, Nebelskulptur, 2025. Ausstellungsansicht vom 28.06.2025 – Foto: Andrea Sabisch

Wie können wir aber mit einer solch dynamischen Bildlichkeit umgehen, in der sich Bildlichkeit und Betrachter:innen erst *zueinander* herausbilden und sich durch Bewegung und Nebelfelder fortlaufend dynamisch umformen? Die Ausstellung arbeitet damit, dass durch den Nebel eine abweichende Visualität, eine dynamische Sichtstörung wie Sichterzeugung im Raum hergestellt wird, die erst durch die sehende und imaginierende Mitwirkung der Betrachter:innen aktualisiert wird. Diese bringt imaginäre Rahmungen erst hervor. Zusätzlich werden durch das Angeblicktwerden durch Andere Blickwechsel erzeugt, die sich und andere bildlich wie leiblich situieren. Eine solche Situation lässt sich nicht mehr von außen beschreiben, man muss sich ihr aussetzen, sie erfahren.

Anders als die zentralperspektivische Position vor Bildern, die vermeintlich jemand anders einnehmen und nachvollziehen kann und als wiederholbare Subjekt- und Sozialitätsbildung lange als Primat des Sehens im Bildlichen galt, betont die Arbeit von Nakaya ein vielperspektivisches Bildwerden und Rahmen. Dieses hängt mit den Blicken und dem Begehren der Anderen zusammen, welche sich, je nachdem an welchem Tag man die Ausstellung besucht, sowohl situativ unterscheiden als sie uns auch je anders situieren. Insofern verbindet Nakayas

Arbeit die bildhafte Ansichtigkeit mit einem leiblichen Ausgesetztsein eines Angeblicktwerdens. Gerade das führt dazu, dass die Betrachter:innen motiviert sind, sich im Nebel zu bewegen und *ihre* Bilder und Blicke mitunter in Fotos und Videos festzuhalten.
Insofern wird ein erfahrungstheoretischer Zugang nötig, um das komplexe Wechselspiel zwischen Bildlichkeit und Situativität zu beschreiben. Welche Rolle spielen hier einerseits physische Bedingungen, wie Temperatur und Luftzirkulation, andererseits aber auch diffusere Aspekte, wie etwa Atmosphäre und Stimmung für die Erfahrung und inwiefern werden sie zum konstitutiven Teil einer Bilderfahrung? Wie spielen also auch a-visuelle Aspekte in das Bildliche hinein? Und: wie unterscheiden sich dann noch Bilder von Nicht-Bildern?
Während die hier beschriebenen Beispiele stark konstrastierende Verhältnisse von Bild und Situation beleuchten, um das weite phänomenale Spektrum von Bildsituationen zu konturieren, nehmen wir im Folgenden eine begriffliche Schärfung vor.

Zum Begriff der Situation und des Situativen

Bildsituationen sind keine statischen Relationen oder stabile Systeme, sie aktualisieren sich temporär in singulären Zusammenhängen zwischen Bildern und Subjekten.[2] Sie sind damit weniger ›etwas‹, sondern müssen eher als dynamisches ›Werden‹ als zu Situierendes aufgefasst werden. Mit dem Begriff der *Situation* betonen wir dabei die komplexe Übergänglichkeit, die wir im Folgenden von anderen möglichen begrifflichen Zugängen unterscheiden und dadurch weiter ausdifferenzieren. Hierzu beziehen wir uns im Folgenden auf die Begriffe des *Kontextes*, des *Gefüges*, den medienanthropologischen und psychoanalytischen Begriff der *Szene* sowie den Begriff der *Situierung*.

Kontext

Obwohl der Begriff des Kontextes eng mit dem Begriff der Situation verknüpft und assoziiert ist, weisen beide dennoch unterschiedliche Bedeutungsfacetten auf. *Kontext*, *Kontextualität* und *Kontextualisierung* sind wissenschaftliche Grundbegriffe, die in den unterschiedlichsten Disziplinen verwendet werden, um eine komplexe Relationalität zu markieren. Wir beschränken uns hier auf einige kursorische Ausschnitte:
Zum einen ist der Begriff des *Kontextes* in der Literaturwissenschaft intensiv diskutiert worden und hinsichtlich seiner Übergänge und Differenzen zu Begriffen wie Intertextualität und Kotext abgesteckt worden. So wird Kontextualität von der Literaturwissenschaftlerin Angelika Corbineu-Hoffmann als Beziehung verstanden, in der Texte untereinander stehen (vgl. dies. 2017: 15). Im Deutschen habe der Begriff unterschiedlichste Bedeutungen, die sowohl direkte sprachliche Relationen eines Textes oder einer Äußerung und dessen Inhalt bezeichnen als

auch die äußere Situation, in der diese jeweils stehen, beinhalten (vgl. ebd.: 18). Gemein sei all diesen unterschiedlichen Facetten die Vorstellung einer Verknüpfung. In enger Relation steht der Begriff des *Kontextes* mit dem des *Textes*, wobei grundsätzlich von einer wechselseitigen Hervorbringung dieser ausgegangen werde, bzw., wie der Literatur- und Medienwissenschaftler Oliver Jahraus in seiner spezifischen Formulierung des Begriffs schreibt, sei Kontextualität im literaturtheoretischen Sinne „textkonstitutiv für den literarischen Text" (Jahraus 2014: 153). In der Kunstwissenschaft wiederum ist der Begriff des *Kontextes* beispielsweise von dem Kunsthistoriker Wolfgang Kemp als kritische Figur in die kunsthistorische Forschung eingebracht worden. So bemerkt Kemp, dass die gängige Orientierungsgröße der Kunstgeschichte in der Forschungspraxis das Einzelwerk sei (vgl. Kemp 1991: 89). Er setzt sich zudem von einer Strömung ab, die er als *Kontextualismus* bezeichnet, weil diese Kontext in einem nur übertragenen Sinne verwende und die jeweilige künstlerische Arbeit aus seinen historischen, sozialen, psychologischen, literarischen, kulturgeschichtlichen Verflechtungen erkläre (vgl. ebd.). Kemps Argumentation zielt darauf, den *Kontext* als grundsätzliche Bedingung von Kunst zu verstehen, die sich auf die konkrete Situation ihres »Entstehens«, ihres »Erscheinens«, sowie auf »jede Etappe ihre Fortlebens« beziehe (ebd.: 98). Damit wird der *Kontext* von Kemp weder als etwas vom Werk Abzulösendes verstanden, noch als eine *Kontextualisierung* entworfen, die dieses nachträglich in ein Netz aus Referenzen einfügt. Gegenüber einem statischen *Kontext*-Begriff und dem kunsthistorischen Regelfall des integralen und intentionalen Kontextes im Sinne einer originären Ortsbildung stellt er ihm den »wilden« und »gewachsenen Kontext« beiseite (ebd.: 96). Kemp schlägt dementsprechend eine relationale und »komplexe« Bezogenheit von Kontext und Werk vor. Es ließe sich, auch weil er sich hier dezidiert auf Maturana und Varela bezieht, von einem *ökologischen Modell des Kontextes* sprechen. An anderer Stelle fasst er diese komplexe Relation zwischen Werk und Umgebung auch topologisch im Sinne einer Trennung von Peripherie und Zentrum auf (vgl. Kemp 1992: 24).

Auch in den Sozialwissenschaften ist der Begriff des *Kontextes* umfassend diskutiert worden. In Bezug auf Praxistheorien wurde so etwa auf die *Kontextualität* und *Relationalität* des Handelns abgehoben, um zu unterstreichen, dass Praktiken nicht *unabhängig* von den sozialen Kontexten, in denen sie auftreten, betrachtet werden können (vgl. Schäfer 2013: 11ff.). Man könnte auch sagen, dass der *Kontext* in dieser praxistheoretischen Wendung hier vor allem als Korrektiv gegenüber strukturfunktionalistischen Handlungsmodellen in Anschlag gebracht wird, welche Handlungen vor allem als Realisation präfigurierter Ziele und Regeln betrachtet haben (vgl. Strübing 2024: 119ff.). Demgegenüber ließe sich mit dem Begriff des *Kontextes* eine Rahmung von sozialen Interaktionen und Handlungen konzeptualisieren, die als eigenständiges Bezugsfeld auftritt.

Zugleich suggeriert der Begriff des *Kontextes* trotz aller Verflechtungen und Übergänge zum Begriff des Textes immer auch eine prinzipielle *Unterscheidbarkeit* zu diesem. Gerade die

einleitenden Beispiele zeigen aber, wie schwierig eine Unterscheidung zwischen vermeintlich *Kontextuellem* und *Textuellem* in einer konkreten Situation ist und machen demgegenüber stark, wie diese *konstitutiv* miteinander verwoben sind.
Obwohl wir den Begriff des Kontextes im Sinne einer Einbettung und Sozialität als produktiv für die Erforschung von Bildsituationen erachten, favorisieren wir den weiteren Begriff der *Situation*, weil er über das Textuelle hinausweist und auch die sinnliche, räumliche, zeitliche und atmosphärische Einbettung des Medialen: hier des Bildlichen akzentuiert. Insofern begreifen wir die Situation im Sinne eines übergreifenden »Horizonts« oder eines »Feldes«, das nicht in einer bipolaren Differenz aufgeht, sondern komplexer verfasst ist (Boehm 2012: 30f., 48f.).
Zudem fokussieren wir mit dem Begriff der *Situation* auch die wechselseitige und zeitlich verschränkte Hervorbringung, sodass eine *Situation* der Konstitution von Bildlichkeit vorausgehen kann, wie umgekehrt eine Situation auch durch Bildlichkeit gebildet werden kann.

Gefüge

Der Begriff der *Situation*, wie wir ihn verstehen, bildet viele Gemeinsamkeiten mit dem des Gefüges (*frz. agencement*), wie er von Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelt wird. Ebenso wie der Begriff sich einer treffenden Übersetzung ins Deutsche versperrt, verunmöglicht er eine eindeutige Definition. Dies liegt, so stellt die studierte Medien- und Kulturwissenschaftlerin Svetlana Chernyshova heraus, auch an seiner inkonsistenten Weiterverbreitung etwa in Philosophie und Medienwissenschaften (vgl. Chernyshova 2023: 457).
Zunächst schlagen Deleuze und Guattari mit dem Begriff des Gefüges eine bestimmte Denkweise »sozialer Zusammenhänge« vor, indem sie es als dynamische und unabgeschlossene Anordnung heterogener – mannigfaltiger – Elemente verstehen (vgl. Deleuze/Guattari 1992). Der Mensch, so fasst es die Philosophin Kathrin Busch in ihrem im Rahmen der Tagung *Bildsituationen* gehaltenen Vortrag, werde dabei neben nicht-menschlichen Aktanten zu einem Element unter anderen.
Über eine präsentische Lesart des *Situationsbegriff* hinaus akzentuiert das *Gefüge* Mechanismen und Ökonomien, die unbewusst wirken. Damit weiten Deleuze und Guattari den Begriff, da hiermit immer auch etwas adressiert ist, das in der konkreten Situation *nicht* erfahrbar ist. Obwohl wir den Fokus eher auf die konkreten Bildsituationen und die subjektiven Verwicklungen mitsamt ihren leiblich-ästhetischen Erfahrungspotenzialen legen, kann der Begriff damit als eine produktive Erweiterung eines Denkens von Bild*situationen* fungieren.
Er erscheint uns sinnvoll, insofern er das Gemeinsame – also das, wo zwei oder mehr Körper in Beziehung treten (vgl. Phillips 2006: 109) – und das Ereignishafte betont (vgl. Chernyshova 2023: 458) und neben technisch-maschinellen Momenten und materialzentrierten Annäherungen auch Affizierungen bzw. ein Begehren starkmacht.

Wir greifen daher nur einige Punkte aus dieser komplexen Begrifflichkeit heraus, die uns in diesem Rahmen von besonderem Interesse erscheinen: Zum einen verweist der Begriff des *Gefüges* auf eine grundlegende Heterogenität, die sich nicht auf bestimmte Elemente reduzieren lässt. Er rückt von der Vorstellung ab, dass Elementen eine stabile innere Essenz innewohnt. Mehr noch: Nach Folkers basiere das Konzept des *Gefüges* auf einer »Dekonstruktion der klassischen westlichen Ontologie des Allgemeinen und Besonderen, von Teil und Ganzem, eins und vielem« (vgl. Folkers 2022: 369). Zudem stellt der Begriff des *Gefüges* hierarchische Unterscheidungen infrage. Zum anderen ist das Gefüge dynamisch und relational verfasst, stellt also keine Einheit, sondern etwas überaus Bewegliches dar. Gerade diese Dimensionen der Hybridität, Dezentralität und Dynamik halten wir für die Erforschung von Bildsituationen für überaus relevant.

Mit dem Begriff des *Gefüges* kann so adressiert werden, dass Bilder spezifischen technologischen Bedingungen unterliegen und diese ebenso mithervorbringen. Ebenso akzentuiert er, dass Bildlichkeit in eine affektive Dimension eingelassen ist und sich in unterschiedlichen Konstellationen bildet. Außerdem erfordert das Denken vom *Gefüge* aus auf produktive Weise die Verabschiedung von fixierten Subjektpositionen und denkt diese vielmehr auch als Produkte kollektiver, maschineller Gefüge. Zugleich wird damit in Ansätzen, die vom Gefüge aus denken, u. E. jedoch weniger stark akzentuiert, welche spezifische Rolle menschlichen Subjekten und ihren Erfahrungen hierin zukommt. Dagegen fragen wir danach, wie sich situativ herausbildende Konstellationen *konkret* auf Praktiken, Subjektivierungsweisen und Bildungsprozesse auswirken und wie sich diese spezifisch gegenüber einer ikonischen Medialität verhalten.

Schließlich scheint uns der Begriff des Bild*gefüges*, ähnlich wie der Begriff der Bild*szene*, Assoziationen besonders zum kompositorischen Bildaufbau zu wecken, also auf die Ebene des Dargestellten zu legen, die nicht im Fokus unseres Anliegens steht.

Genauer und detaillierter greift der Beitrag von Chernyshova in diesem Band den Begriff des *Gefüges* auf und setzt ihn ins Verhältnis zum Terminus *Bildsituation*, um Effekte und Bedingungen des Bildlichen (medien-)ökologisch verhandelbar zu machen.

Szene

Ein weiterer Begriff, der sich in einem ähnlichen Bedeutungsspektrum wie die *Situation* bewegt, ist der Begriff der *Szene*, wie er in den vergangenen Jahren etwa in Form der »Schreibszene« (Campe 199; Clare 2022; Lubkoll/Öhlschläger 2015; Stingelin/Thiele 2010), der »Leseszene« (Griem 2021; Hron/Kita-Huber/Schulte 2020) oder der »medienanthropologischen Szene« (Voss/Krtilova/Engell 2019) Eingang in den kultur- und medienwissenschaftlichen Diskurs gefunden hat.

Der ältere Begriff der *Schreibszene,* an den der Begriff *Leseszene* anknüpft, nimmt dabei vor allem die »Schreibaktivität, den Vollzug und den ästhetischen Produktionsprozeß« (Stingelin/Thiele 2010: 12) in den Blick. Dabei bezieht sich das Konzept der *Schreibszene* bei den Literaturwissenschaftlern Martin Stingelin und Matthias Thiele etwa auf heterogene Gefüge, im Sinne von »nicht-stabilen Ensembles von Sprache […], Instrumentalität, […] und Geste« (ebd.: 13). Den Fokus setzen die Autoren auf das Handeln mit Aufzeichnungsmedien und untersuchen diese in ihren situativen Verankerungen. Dem Begriff der *Szene* haftet dabei ein dramaturgisches Moment an, das auf einen Handlungsablauf hindeutet. Mit dem Begriff der *Bildsituation* akzentuieren wir hingegen stärker die Fragen, wie Bilder *uns* situieren, wie sie (dadurch) wirken, welche leiblichen Ausrichtungen und Positionierungen sich *durch* Bilder (und als Bilder) aufspannen und uns in Situationen verwickeln, ohne dass wir zwangsläufig aktivisch, handelnd auf diese eingehen.

Breiter fassen auch die Medienphilosoph:innen Christiane Voss, Katerina Krtilova und Lorenz Engell den Begriff der *Szene* in ihrem Band zu *medienanthropologischen Szenen*. Sie bestimmen die *Szene* dort als »Schauplätze im wörtlichen und übertragenen Sinne, an denen etwas zur Schau gestellt wird, anschaulich (gemacht) wird und sich selbst anschaut« (ebd.: 1). Sie seien »Anordnungen von Objekten, Körpern und Gesten, aber auch von Operationen und Aussagen, die eine strukturierte Abfolge von Ereignissen und Handlungen in einem dramaturgischen Zeitablauf darstellen« (ebd.). Sie erachten die *Szene*, wie das Labor oder den Gerichtssaal, dabei bisweilen als Hintergründe, Bedingungen oder Handlungsrahmen, aber auch als Mit-Agenten, die Handlungen oftmals wahrscheinlich machen oder ein bestimmtes Verhalten herausfordern. Ebenso beleuchten die Autor:innen dabei die materiellen und dinghaften Bedingungen, Umstände, Gesten und Körper sowie Subjektivierungsangebote und -gebote, die *Szenen* hervorrufen. Dieses Verständnis der *Szene* ist aufgrund seiner Offenheit für das vorliegende Projekt anschlussfähig, insofern Bilder ebenso bestimmte Wahrnehmungs- und Handlungsweisen anregen, nahelegen oder lockern. Strategien der Präsentation und Inszenierung können Bildlichkeit durchformen und transformieren. Wir fragen dabei nicht nur danach, was wir *auf* und *in* Bildern sehen, sondern auch danach, *wie* und *wodurch* uns etwas erscheint (vgl. Krämer 2008).

Einen weiteren Einsatzpunkt zum Begriff der *Szene* bietet die Psychoanalyse. Gerade eine Zusammenschau medienphilosophischer und psychoanalytischer Bezüge erlaubt es dabei, Bildsituationen weiter als eine Bühne oder als räumliches Arrangement aufzufassen und stattdessen das sich Inszenierende, also den Prozess eines situativen und situierenden ›Bildwerdens‹ (vgl. Sabisch 2018) zu denken. In dieser Hinsicht stehen unserem hiesigen *Situations*verständnis psychoanalytische sozial- wie kulturtheoretische Auffassungen der *Szene* nahe, die hierunter das im Moment (sich *situativ*) Ereignende verstehen. Denn ähnlich, wie der

Psychoanalytiker Alfred Lorenzer den Begriff *Szene* umreißt, wäre mit einem an die *Szene* angelehnten Begriff der *Situation* nicht ausschließlich ein requisitärer *Schauplatz* anvisiert, sondern vielmehr auch das sich zu zeigen gebende, entfaltende, kontextualisierte Schauspiel. So beschreibt Lorenzer in seiner metapsychoanalytischen Interaktions- und Symboltheorie *Szene* als »ein ›konkret inszeniertes Geschehen‹ in Wirklichkeit oder in der Phantasie« (Lorenzer 1970: 171).[3] Die im Verlauf des Heranwachsens, der Sozialisation, also aus vergangener Interaktionserfahrung, gewachsenen Denk- und Handlungsmuster von Subjekten fungieren als Infrastrukturen und bestimmen insofern die uns zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, uns in der konkreten Realisierung (*Szene*) als Subjekt einbringen zu können (vgl. Niedecken 2002: 932). Jeder konkreten Realisierung (*Szene* im Sinne Lorenzers) käme, bezogen auf diese in der Sozialisation gewachsenen Denk- und Handlungsmuster, die als Infrastrukturen unser situierendes Subjekt-Sein mitbestimmen, ein Potenzial zur Stabilisierung aber auch zu ihrer Transformation zu. Denkbar wird damit ein Übergang hin zu Prozessen der Habitualisierung und Subjektivierung wie auch zur Bildungstheorie, insofern diese Prozesse es erlauben, nicht nur das Bild und die *Situation,* sondern auch das *Subjekt* als veränderliche Instanz in der Bildsituation zu begreifen. Eng mit dem *Szenischen* ist in diesen divergierenden *Szene*-Begriffen ein Moment der Aufführung verbunden, das sich auch als singuläres Ereignen von etwas innerhalb einer Situation fassen ließe. Die Aufführung hat dabei ›unscharfe‹ Ränder, insofern sie in eine mediale Infrastruktur eingelassen ist und an vorgängige zum Großteil implizit bleibende Erfahrungen anknüpft. Insbesondere Lorenzers *Szene*-Begriff erfasst dabei die unbewusste Dimension, die sich in Bildsituationen einflechtet.

Dem Begriff der Bild*szene* als Alternative zum Begriff der Bild*situation* haftet jedoch unseres Erachtens in einer kunsthistorischen (Deutungs-)Tradition die Assoziation eines bestimmten Moments an, der in einem Bild dargestellt ist: z.B. eine Alltagsszene, religiöse Szene oder historische Ereignisse in der Malerei oder einen abgeschlossenen Handlungsabschnitt im Film. Mit dem Begriff der Bild*situation* lösen wir uns demgegenüber von einer Verhaftung am Dargestellten und nehmen vielmehr eine das Darstellende jeweils hervorbringende Instanz in den Blick.

Situierung

Wenn wir im Folgenden den Ausgangspunkt im Begriff der *Situation* wählen, dann zeigen sich mit diesem im Zusammenhang stehende komplexe und sich überlagernde Begriffsverwendungen: *Situation*, *Situierung* sowie *situierend* und *situativ*. Obwohl Bild*situationen* als etwas konkret Gewordenes zu einem bestimmten Zeitpunkt verstanden werden können, fassen wir diese, wie bereits angedeutet, nicht als statisch oder stabil auf. Mit *Situationen* bezeichnen wir vielmehr singuläre temporäre Aktualisierungen zwischen Bildern und Subjekten. Sie entfalten

sich *situativ*, erzeugen *situative* Konstellationen, die – wie in den einleitenden Beispielen ausgeführt – mitunter einmalig und kontingent sind.

Die *Situierung* verstehen wir als Prozess der Verortung innerhalb einer *Situation*. Der Begriff macht den Prozess *in actu* deutlich. Ein Subjekt wird beispielsweise durch ein Bild *situiert*. Ein Film im Kino situiert uns als Zuschauende anders als eine Installation oder eine Performance. Mit dem Begriff der *Situierung* bewegen wir uns dabei im Radius dessen, was Donna Haraway als »situatives Wissen« bzw. »situational knowledge« beschreibt. Dieses entfaltet sie ebenso im Register des Visuellen von der *vision* her, der im Englischen ein weiteres Bedeutungsspektrum als der deutschen Vision zukommt. Dort umfasst es gleichermaßen Akte und Gegenstände der Wahrnehmung wie der Einbildung (vgl. Haraway 1995: 80 Fußnote 11, Endnote im Anhang 208).

Haraways Begriff des *Situierten* und der *Situierung* ist insofern produktiv für ein Konzept der Bild*situation*, als sie die *Körperlichkeit* der Vision hervorhebt. Sie wendet sich hiermit gegen die unmarkierte Position eines »objektiven« Blicks eines technologischen, spätindustriellen, militarisierten, rassistischen und von Männern dominierten Wissensregimes in den USA Ende der 1980er-Jahre. Dessen Wissenssubjekt habe sich vom Forschungsgegenstand zunehmend distanziert, was mit einer Auflösung von Perspektivität einhergehe. So erscheinen Darstellungen von Planeten in einem ihrer angeführten Beispiele etwa wie Schnappschüsse, die einfach da sind und kaum etwas über ihre Rekonstruktion über weit übermittelte Signale verraten. Die schrankenlose Vision in ihrer technologischen Erzeugung werde nicht nur nicht reflektiert, sondern gar als völlig transparent und eben »objektiv« dargestellt (vgl. ebd.: 81). Die Bilder erscheinen wie ein universeller Blick aus dem Nirgendwo, der seine Künstlichkeit verschweigt. Inwiefern das problematisch ist, verraten noch drastischer rassistische Blickregime, die heute zunehmend mit Abstand in ihrer ideologischen Problematik entlarvt werden. Diesem setzt Haraway eine feministische Objektivität *situierten* Wissens gegenüber (vgl. ebd.: 80). Sie plädiert für eine partiale Perspektive, die sich ihrer Verantwortlichkeit stellt, anstatt sie auszuklammern. Gegen nicht lokalisierbare und verantwortungslose Erkenntnisansprüche setzt sie Verortung und Verkörperung. *Situiertes Wissen* bedeutet nach Haraway einen Blick zu entwickeln, der Verantwortung für die Zwecke seiner Herstellung übernimmt (vgl. ebd.: 82). Solch ein Blick ist nicht transparent und spaltet Subjekt und Objekt nicht in zweierlei. Die sehenden Körper, die Anspruch auf Objektivität erheben, sind komplex, widersprüchlich, strukturierend und strukturiert und damit eben genau das Gegenteil eines Blicks aus dem Nirgendwo (vgl. ebd.: 89). Ein situierter Blick mache unerwartete Eröffnungen durch situiertes Wissen möglich: »Einen spezifischen Ort einzunehmen, ist der einzige Weg zu einer umfangreicheren Vision« (ebd.: 91). Mit diesem wissenschaftskritischen Ansatz widersteht ihr Blick eines situierten Wissens der Vereinfachung vermeintlich universeller Wahrheiten.

Haraway führt damit zwei Aspekte an, die für eine Theoretisierung der Bildsituationen zentral

sind. Zum einen betont sie die Rolle, die Verkörperungen und Leiblichkeit in Bildsituationen spielen, auch wenn dieser Bezug bei ihr vergleichsweise allgemein bleibt. Zu sehen heißt auch, selbst gesehen zu werden, eine partiale Sicht einzunehmen, als Subjekt des Sehens adressierbar zu sein, Verantwortung zu übernehmen und verwundbar zu sein. Damit werden »objektive« Formen der Bildbetrachtung in ihrer *verdeckten Situiertheit* befragbar. Als kritische Folie erlaubt eine derartige Situiertheit sich epistemologisch, aber auch methodologisch von nur scheinbar objektiv gegebenen Modi der Betrachtung abzugrenzen und die hintergründigen Formen leiblicher und medialer Rezeptionsweisen genauer zu betrachten. Unter anderem Katja Lell und Manuel Zahn nehmen in diesem Band Bezug auf Haraways Konzept. Wenn wir mit dem Begriff der Bild*situation* ebenfalls an Haraway anschließen, thematisieren wir vor allem die leibliche und ästhetische Grundierung von Bild*situationen* und bringen Haraways Konzept als kritische Reflexionsfolie gegenüber einem *desituierten* Nachdenken über Bilder und Bildlichkeit in Anschlag.

Bildsituationen: Versuch einer Begriffsbestimmung

Wie und was meinen wir also, wenn wir vor dem Hintergrund dieser Überlegungen von Bild*situationen* sprechen? Was heißt es, Bildlichkeit von der *Situation* bzw. vom Prozess einer *Situierung* her zu denken? Was zeichnet ein Denken in *Situationen* aus? Wie unterscheidet sich die Beschreibung von *Situationen* von anderen Möglichkeiten der Beschreibung und Analyse? Welche theoretischen, deskriptiven und analytischen, aber auch empirischen, d.h. methodisch-methodologischen Potenziale besitzt der *Situations*begriff, den wir hier anvisieren? Bevor wir uns konkreteren Fragen zu den Möglichkeiten und Herausforderungen der Erforschung von Bild*situationen* widmen, möchten wir zunächst drei Aspekte, die uns für die begriffliche Grundlegung zentral erscheinen, herausstellen:

Erstens sind Bildsituationen keine bloße Klammer, die sich um Subjekt und Bild legt und diese zu einer Einheit höherer Ordnung verknüpft. Bildsituationen sind keine *Einheiten*, sondern *brüchige* und komplexe *Verflechtungen*. Ein Nachdenken über Bildsituationen führt dabei immer wieder in komplexe Verwicklungen, die sich nicht einfach auflösen lassen. Bilder erscheinen sowohl erst in einer Situation als sie diese auch erst in ihrer spezifischen Aktualisierung hervorbringen. Subjekte werden einerseits durch die Situationen überformt, wie sie sich andererseits konstitutiv und modalisierend in eine Situation einschreiben. Schließlich sind Prozesse der Bilderfahrung in einem komplexen Zwischenraum zwischen Subjekt und Bild aufgespannt, wie sie umgekehrt auch immer wieder chiastisch auseinandertreten.[4] Wie auch immer man es wendet: *Bildsituationen* lassen sich weder in ein lineares oder kausales Wirkungsgeschehen noch in polare Gegensätze auflösen. Sie folgen damit eher einer *konjunktionalen*, denn *propositionalen Logik* (vgl. Mersch 2018: 30f.).[5]

Zweitens sind *Situationen* unscharfe Phänomene. Sie besitzen keine klaren, eindeutigen Ränder. Während Begriffe wie *Bild* und *Subjekt* oder *Text* und *Kontext* suggerieren, es handle sich bei ihnen um Elemente, lässt der Begriff der *Bildsituationen* aufscheinen, dass diese sich erst innerhalb einer spezifischen Situation als solche bilden. Die *Situation* ist damit, so schließen wir an die vorangestellten Überlegungen zu Haraway an, als eine Art Grundierung oder Feld zu denken, vor dessen Hintergrund so etwas wie ein isoliertes Element erst denkbar wird.[6] Umgekehrt sind es auch die *Situationen* selbst, die einen unscharfen Charakter besitzen: Wo beginnt etwa ein Ausstellungsbesuch: Im Betreten der Galerieräume? Beim Kauf eines Eintrittstickets? In der Bahn- oder Autofahrt zum Museum?

Die Schwierigkeit, derartige Fragen zu beantworten, provoziert u. E. nicht nur ein anderes Nachdenken über Bildsituationen, sondern tangiert auch methodische Fragen des Schreibens und Darstellens. Wir verstehen Bild und Situation also nicht als zwei Pole eines Kontinuums, sondern betrachten Bildsituationen als genuine Übergangsphänomene, die auch grundlegend zeigen, wie problematisch ein Denken in distinkten Elementen und binären Unterscheidungen für die Erforschung von Bilderfahrung und Bildlichkeit ist.

Drittens bauen *Bildsituationen* keine statischen Bezugnahmen auf, sondern sind vielmehr als dynamische und vor allem performative Phänomene im Werden zu verstehen. Wir begreifen also die Frage nach den Bildsituationen nicht als ontologische, sondern als performative. Uns interessiert, wie *Bildsituationen* einerseits Praktiken hervorbringen, durchformen oder auch verhindern, und zugleich, wie sie ihrerseits an konkrete Praktiken gebunden sind und durch diese gebildet werden. Mit dieser praxistheoretischen Verortung aktualisieren sich *Bildsituationen* durch konkrete Praktiken und gebunden an konkrete Orte. Forschungspraktisch steht damit auch die Frage im Raum, wie und wann derartige Verflechtungen von Subjekten und Objekten sowohl auf der Ebene ›materieller Praktiken‹ als auch auf Ebene ›verkörperter Erfahrungen‹ in Bildsituationen auftreten (Busch 2016: 26).

Insofern soll mit diesem Band der Versuch unternommen werden, zu erforschen, welche Verschiebungen sich ergeben, wenn wir Bilder nicht länger als isolierte *Objekte* auffasssen, sondern als dynamische *Gebilde* im Entstehen. Wie verändert sich die Perspektive, wenn wir Bildliches nicht vornehmlich von der Fläche, dem Dargestellten, sondern umgekehrt von seiner Peripherie, der Umgebung, der *Situation* her verstehen? Zugleich macht dieser Bezug zur performativen Dimension und praxisförmigen Aktualisierung auch deutlich, dass *Bildsituationen* nicht unbegrenzt wiederholbar und rekonstruierbar sind. Sie zeigen sich in ihrer Situativität vielfach als sperrige und *singuläre* Phänomene, die nicht beliebig verallgemeinerbar sind, wiewohl sie natürlich auf Muster und Strukturen verweisen.

Mit der begrifflichen und theoretischen Konzeption von *Bildsituationen* visieren wir dabei weniger einen definiten Theorierahmen an, als vielmehr einen zunächst tentativen Versuch, Fragen im Umkreis von Bildlichkeit *anders* zu entwerfen. Gerade die Dimensionen der

Brüchigkeit, Unschärfe und Performativität erlauben es, Fragen, die im Zuge des *iconic* oder *pictorial turns* oft einseitig dem Bild oder dem Subjekt zugeschrieben wurden, zu erweitern und den Fokus auch auf deren situative Entstehungsbedingungen und Einbettungen zu legen. Wie genau eine solche Erweiterung aussehen könnte, möchten wir dabei im Folgenden skizzieren. Der Begriff der *Bildsituationen* operiert dabei nicht als analytische Leitplanke, sondern zunächst vorsichtiger als Befragungsstrategie.

Heuristische Annäherung an den Themenschwerpunkt

Wenn wir Bildsituationen also als überdeterminierte und überaus komplexe Relationen zwischen Subjekten und Bildern konturieren, stellt sich die Frage, wie diese Relationen zur Darstellung kommen können, welche Dynamiken sie entfalten und wie sie genauer untersucht werden können. In ihrer dynamischen Relationalität lassen sich Bildsituationen immer erst nachträglich als Konturen eines identifizierbaren Musters oder einer raum-zeitlichen Begrenztheit erkennen. Sie sind überdeterminiert in dem Sinne, dass sie sich nicht in binäre Relationen, wie sie etwa in den Gegenüberstellungen von Subjekt und Objekt, Bild und Kontext oder Darstellung und Rahmen aufsplitten lassen, sondern uns vielmehr in komplexe Verhältnisse verwickeln, die sich oft in eher latenten und indirekten Wirkungsweisen aktualisieren.
Mit dem Begriff der *Bildsituationen* betonen wir daher die konstitutive Unschärfe im Umkreis des Bildlichen und verorten diesen vor allem im Kontext phänomenologischer Begriffe, wie dem des *Felds* oder des *Horizonts.*[7]
Stärker als dies in anderen Begriffen anklingt, werden mit dem Begriff der *Bildsituationen* zudem die praxistheoretische und leibphänomenologische Grundierung von Bilderfahrungen in den Fokus der theoretischen Aufmerksamkeit gerückt. Diese Überlegungen haben in unserer Perspektive nicht allein einen theoretischen, sondern auch einen methodologischen Status. Gerade die leiblichen, materiellen und performativen Vollzüge von Bilderfahrung, also die Art und Weise, *wie* visuelle und bildliche Phänomene uns als Subjekte nicht nur sehend tangieren, sondern vielmehr in ein komplexes und leiblich konstituiertes Spiel verwickeln, gerät dabei in der Forschung oft nur sekundär in den Blick (vgl. Prinz 2018: 10f. und 26).

Zwar wird die enge Verflochtenheit des Bildlichen mit dem Medialen, Materiellen und Leiblichen theoretisch sehr breit verhandelt, die Frage aber, wie diese innerhalb einer Situation konkret aufeinander bezogen werden, bleibt zumeist offen. Methodisch wie auch methodologisch bleiben diese Aspekte vielfach peripher und das, obwohl ihnen innerhalb der theoretischen Diskussion eine vielfach zentrale, oft sogar konstitutive Rolle in Bezug auf Bilderfahrung zugeschrieben wird. Um ein Beispiel für diese von uns anvisierte Verschiebung zu nennen, spielt die Rezeption in Bildsituationen nicht als abstrakte Gegenfigur zur Produktion eine

Rolle, sondern vielmehr als leiblich grundierte und performativ aktualisierte *Praxis* ineinandergreifender Bewegungen des Betrachtens, Imaginierens, Konstruierens und Assoziierens.
In Bezug auf den *Situations*-Begriff visieren wir sowohl eine Neuakzentuierung grundlegender Konzepte an als auch eine gewisse Konkretionsbewegung: Denn es braucht Beispiele, um die Verhältnisse von Bildlichkeit, Situativität und Subjektivität tiefergehend auszuloten, weil diese erst in ihrer singulären Sperrigkeit ihre theoriebildenden Potenziale entwickeln können. Die Relevanz, die einer kasuistischen und exemplarischen Annäherung an Bildsituationen zukommt, verstehen wir dabei nicht im Gegensatz, sondern komplementär zu grundlagentheoretischen Fragen im Übergang von Bild, Subjekt und Situation. Von daher ist es kein Zufall, dass alle hier versammelten Beiträge ihre Überlegungen ausgehend von Beispielen entwickeln.
Wenn *Bildsituationen* derart komplexe, dynamische und relationale Phänomene darstellen, die sich zudem nicht unabhängig von Subjekten, die an ihnen beteiligt und in ihnen verwickelt sind, formieren, dann steht deren Erforschung vor besonderen Herausforderungen. Insofern schlagen wir vor, weniger als theoretische Setzung, denn als heuristischen Differenzierungsversuch, Bildsituationen im Folgenden unter *vier* Dimensionen zu perspektivieren. Dabei handelt es sich weder um eine kategoriale Ordnung noch theoretische Vorentscheidung als vielmehr den Versuch einer Auffächerung möglicher Zugänge, der noch um weitere zu ergänzen wäre.
Erstens fragen wir genauer nach der Kopplung von Bild und Situation in bildtheoretischer Perspektive, weil der Begriff der *Situation* in seiner Verknüpfung auf den Bildbegriff zurückwirkt. *Zweitens* werfen wir einen medientheoretischen Blick auf *Bildsituationen*, auch um deren grundlegende mediale Durchformung und Konstituierung in den Blick zu nehmen. *Drittens* thematisieren wir methodologische Implikationen für weitere Forschungen und *viertens* beleuchten wir den Begriff aus bildungstheoretischer und kunstpädagogischer Perspektive.

Bildtheorie

Zuerst beleuchten wir *Bildsituationen* im Folgenden unter einer *bildtheoretischen Perspektive*. Diese Überlegungen beziehen sich darauf, welchen Begriff des Bildes wir zugrunde legen, wenn wir eine Verschränkung von *Bild* und *Situation* im Kompositum der *Bildsituation* zugrunde legen.
Dabei gehen wir von einem zweifachen Befund aus: Obwohl Aspekte wie Kontextualität, Ortspezifik und die komplexen Verschränkungen zwischen Räumen und Bildern in der kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Forschung seit langem diskutiert werden, scheint uns deren konkrete bildtheoretische Stoßrichtung bislang noch nicht abschließend untersucht worden zu sein.