media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Stefan Heidenreich

Technologie und Methode in den Bildwissenschaften. Eine Rück- und Vorschau auf Form und Filter

2020

https://doi.org/10.25969/mediarep/14944

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Heidenreich, Stefan: Technologie und Methode in den Bildwissenschaften. Eine Rück- und Vorschau auf Form und Filter. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. Filter(n) – Geschichte Ästhetik Praktiken, Jg. 20 (2020), Nr. 2, S. 165–172. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14944.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://doi.org/10.25819/ubsi/5595

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:
http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

TECHNOLOGIE UND METHODE IN DEN BILDWISSENSCHAFTEN

Eine Rück- und Vorschau auf Form und Filter

VON STEFAN HEIDENREICH

1. TECHNIK TRIFFT WISSENSCHAFT

Wenn neue Medien und Technologien auf eine bestehende Wissenschaft treffen, führt dies oft zu neuen Methoden, gelegentlich auch zu mehr. Es kommt vor, dass sich die gesamte Art der Aussagen verändert und hin und wieder sogar die ganze Disziplin erschüttert wird. Die Wirkungen pflanzen sich über eine Art von Stufenleiter der Eskalation fort und auf jeder Stufe stellen sich neue Fragen. Wie verhalten sich die neuen Methoden zu alten wissenschaftlichen Aussagen? Ist es ein Nachweis von Gültigkeit, wenn sie Bekanntes bestätigen? Was, wenn sie ganz andere Erkenntnisse nahelegen?

Einigen dieser Fragen widmet sich der Text »Form und Filter«[1], aber nicht allen. Er beginnt mit einer Rückschau auf einen Vortrag von 1997 bei einer Konferenz in Kassel, dessen Idee dann in einen Aufsatz mit dem Titel »Der Wölfflin-Kalkül«[2] einfloss.

Dieser Text wiederum schlägt in einer weiteren Rückschau vor, einige formale Verfahren der Bildanalyse, die der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin 1915 vorgeschlagen hatte, mit den Methoden der Bilderkennung, Stand 90er Jahre, nachzuvollziehen. Der Ansatz geht auf die Lektüre von David Marrs »Vision«[3] zurück. Veröffentlicht 1982, gilt das Buch als eine der ersten umfassenden Studien computerisierter Bilderkennung, auch wenn die Verfahren heute weitgehend überholt sind.

Der Gedanke, ein Stück Kunstgeschichte mit Datenanalysen zu simulieren, war im Jahr 1999 durchaus zeitgemäß, vielleicht sogar ein wenig der Zeit voraus. Fünf Jahre später hätte man dergleichen Methoden unter »Digital Humanities« zu führen begonnen. Damals gab es den Begriff noch nicht, dafür waren andere Bewegungen in vollem Gange und man hätte von Informationsästhetik, Hypertext, Computersimulation oder noch früher von EDV-gestützter Geisteswissenschaft gesprochen.

Dass neue digitale Methoden den alten Kanon aufbrachen, kündigte sich an, unter anderem im Werk des Literaturwissenschaftlers Franco Moretti, der ab 2005 den vollkommen folgerichtigen, und trotzdem originellen Ansatz verfolgte, sich um

---

1 Heidenreich: »Form und Filter«.

2 Ernst/Heidenreich: »Digitale Bildarchivierung. der Wölfflin-Kalkül«.

3 Marr: Vision, S. 54ff.

»the great unread«[4], also all die von der Literaturgeschichte ignorierten Romane zu kümmern. Nicht ohne Ironie betitelte er sein Unternehmen, im Gegensatz zum Close Reading der Derridianer und Alt-Hermeneutiker, als »distant reading«.[5]

Bilddaten standen dabei noch nicht im Zentrum. Das änderte sich ein Stück weit, als im Jahr 2006 Lev Manovich sein *Cultural Analytics Lab* in San Diego gründete.[6] Ich erinnere mich noch, wie er im Seminar bei Kittler an der HU seine Arbeit vorgestellt hatte, wo ihn niemand ernst nehmen wollte. Seine bunten Bilddatenwände erschienen als leere Spielerei, wobei sich im Nachhinein fragen lässt, ob die in Kittlers Ästhetik-Seminar in der Sophienstraße gepflegte Obsession mit 3D-gerenderten Simulationen etwas Anderes war.

2010 begann Richard Rogers digitale Methoden auf Daten im Netz anzuwenden.[7] Allein der zeitliche Abstand zwischen dem ersten Einsatz vergleichbarer Algorithmen in Unternehmen wie Google und deren Ankunft in geisteswissenschaftlicher Forschung ist aufschlussreich. Google gab es damals seit 15 Jahren und dort wurden von Anfang an Webseiten auf vergleichbare Weise ausgewertet. Das sagt etwas über die Latenzzeiten der Geisteswissenschaften aus, um nicht von technischer Rückständigkeit zu sprechen.

Im Vergleich zu dieser Zeitreihe wäre es geradezu Avantgarde gewesen, das computerisierte Wölfflin-Verfahren einmal auszutesten. Das vorgeschlagene Verfahren hätte durchaus als Baustein zu einem Toolset kunsthistorischer Bildanalyse getaugt. Daraus wurde klarerweise nichts, denn die Kunstgeschichte schlug sich, damals wie heute, lieber damit herum, Bestände zu digitalisieren und achtete darüber hinaus sehr genau darauf, alles Weitere beim Alten zu lassen. Die kritische Rückschau in »Form und Filter« lässt sich vor dem Hintergrund auch ein wenig als ein Akt kognitiver Dissonanz verstehen.

2. EIN FEHLER IM KALKÜL

Die Idee zu dem bildanalytischen Verfahren, das wir damals »Wölfflin-Kalkül« genannt hatten, leitet sich erst einmal aus nichts weiter als einer visuellen Verwandtschaft her. Mangels technischer Umsetzung, wohl auch mangels Geldmittel, oder einfach wegen des Unwillens einen Antrag zu schreiben, blieb es ungetestet. Vielleicht kein Fehler, denn vermutlich hätten die tatsächlichen Ergebnisse nur halb so gut ausgesehen, wie die Idee in der Vorstellung.

Leider haben Bildähnlichkeiten sehr oft die unangenehme Eigenschaft in die Irre zu führen. Nur weil etwas gleich aussieht, ist es noch lange nicht dasselbe und

4 Moretti: Distant Reading, S. 67f.; Moretti bezieht sich auf Cohen: The Sentimental Education of the Novel.

5 Ebd., S. 47f.

6 Manovich: Cultural Analytics.

7 Rogers: Digital Methods.

muss auch nicht dasselbe machen. Aus Ähnlichkeit allein lässt sich weder eine funktionale noch eine ontologische Verwandtschaft herleiten.

Im Fall der Kanten, Linien und Umrisse lässt sich das am Unterschied zwischen Marr und Wölfflin sehr gut zeigen. Beide haben etwas Grundverschiedenes damit im Sinn, kommen von verschiedenen Seiten und wollen auf ganz Unterschiedliches hinaus. Bei Wölfflin stehen die Linien immer im Verhältnis zu den im Bild dargestellten Figuren. Um was es sich dabei handelt, interessiert erst einmal nicht, aber er setzt voraus, dass es die Figur gibt, dass wir sie sehen und dass wir sie im Verhältnis zur Linienführung einordnen können. Aus diesem Verhältnis leitet er ein Stilmerkmal ab.

In Marrs Verfahren dagegen sind die Figuren noch unbekannt. Die Linien dienen ihm nur als ein Schritt auf dem Weg, überhaupt etwas im Bild zu erkennen. Marr kommt von Bilddaten und ist auf dem Weg zu Bildobjekten. Wölfflin kommt von Bildobjekten und ist auf dem Weg zur Bildgeschichte. Beide durchqueren denselben Ort, wie zwei Wanderer, die zufällig auf kreuzenden Pfaden im Wald aneinander vorbeigehen.

Aber – und dieses »aber« spielt eine methodische Ebene höher – das schließt nicht aus, dass sich die beiden Wanderer etwas zu sagen haben. Es ist vielleicht trotzdem möglich, mit Hilfe der zur Kantendetektion entwickelten Filter kunsthistorische Fragen anzugehen, als nicht ganz zufällige Nebenwirkung gewissermaßen.

Der Begriff der »Frequenz« ist hier zentral. Auch wenn er im Visuellen nicht so geläufig ist wie im Akustischen, meint er doch dasselbe, nämlich sich wiederholende Muster oder Schwingungen. In Bezug auf die »Frequenz« ergibt sich auch eine technisch gesehen eindeutigere Bedeutung des »Filters«, nämlich als Verfahren, Frequenzen auszuwählen und auch auszuschließen. Bei dieser Art von Filter kann es sich sowohl um ein technisch gebautes Gerät wie auch um eine auf Daten bezogene Rechenmethode handeln.

Der Text »Form und Filter« spekuliert darüber, wie sich mit visuellen Frequenzverhältnissen die malerische Entwicklung der klassischen Moderne beschreiben ließe. Im Sinn einer derartigen Spekulation ist auch der Begriff »Kalkül« gewählt. Warum sollte die Moderne sich ausgerechnet in visuellen Frequenzverschiebungen zeigen? Die Antwort ist trivial: Weil das Malen in seinen Werkzeugen, also vor allem im Pinsel selbst immer schon eine Ausgangsfrequenz setzt und nach der Befreiung von der Darstellung der Wirklichkeit sich genau diese ansonsten unterdrückten Frequenzen im Bild zeigen. Die bildlichen Ergebnisse sind so wiedererkennbar und berechenbar, dass sie heute in landläufigen Malprogrammen eingesetzt werden, um Van Gogh-Filter und dergleichen visuelle Spielereien zu bauen.

Kunsthistorisch gesehen, würde das Ergebnis der Analyse natürlich in genau die gleiche Falle wie das Wölfflin-Kalkül laufen. Denn es würde nur etwas bestätigt, das wir ohnehin schon kannten, nämlich die Geschichte der klassischen Moderne.

3. WOZU WISSEN BESTÄTIGEN

Das eigentlich kritische Argument in »Form und Filter« betrifft nicht den Algorithmus, sondern dessen Nutzen. Was soll ein neues Verfahren, wenn es zu nichts weiter führt, als etwas bereits Bekanntes zu bestätigen?

Die Kritik an den Wölfflin-Filtern lautet kurz: Selbst, wenn es gelänge mit Hilfe von Algorithmen die Thesen von Wölfflin zum Unterschied von Renaissance und Barock-Malerei zu reproduzieren, würde es sich dabei nicht um eine neue Erkenntnis, sondern lediglich um die Bestätigung von etwas schon Gewusstem handeln. »A known known« oder anders gesagt: Wissenschaft als Religion, im Wortsinn.[8] Hier zeigt sich am Horizont bereits die etwas generelle Frage nach dem Sinn von wissenschaftlicher Erkenntnis.

Doch erst einmal zu der Kritik an der Methode. Mein Argument greift hier zu kurz. Nur weil eine Methode etwas bestätigt, heißt das noch längst nicht, dass sie weiter nichts taugt. Im Gegenteil: Wenn sie in einem Fall ein bekanntes Wissen bestätigt, spricht viel dafür, sie erst an ähnlich gelagerten Fällen zu überprüfen, wie etwa der Malerei der klassischen Moderne und in einem zweiten Schritt zu generalisieren.

In »Form und Filter« wird die Frequenzanalyse der Malerei des 19. Jahrhunderts bereits durchgespielt. Der Gedanke ist letztlich der, dass eine Recodierung einzelner Frequenzbereiche vorliegt und die vom impressionistischen Pinselstrich bis zur Abstraktion voranschreitet. Seit Photographen die Wirklichkeit abbilden, steht den Malern die Markierung des Neuen frei, die von Museen und Markt gleichermaßen nachgefragt wird. Dass die Frequenzanalyse eine Geschichte der Moderne bestätigen kann, ist offensichtlich. Die spannende Frage ist eher, ob jenseits der bloßen Bestätigung noch mehr zu holen ist.

Und hier liegt »Form und Filter« eben falsch, denn es gibt sehr wohl einiges mehr zu entdecken. Wir müssen nur den Blick ein wenig öffnen und die Methode über den ursprünglichen Bereich hinaus anwenden.

Plötzlich wird aus der lokalen Bestätigung einer eurozentrischen Moderne eine datenbasierte empirische Untersuchung, wie sich die gleichen stilistischen Veränderungen weltweit ausbreiten. Das betrifft sowohl die anderen Kontinente als auch die verschiedenen provinziellen Ecken der Kunstwelt, all die Akademien, der Schulunterricht, die Volkshochschulkurse und die angeschlossenen Ausstellungsorte, in denen die unterschiedlichsten Stadien des Modernismus konserviert werden. Es impliziert natürlich auch die recht aktuelle Frage, ob und wann Europa am Ende selbst zu einer Provinz der Kunstwelt wird.

---

8 Das Phänomen ist auch als Menon-Paradox bekannt. Vgl. Negarestani: Intelligence and Spirit, S. 439. (Menon 80d: »Und auf welche Weise willst du denn dasjenige suchen, Sokrates, wovon du überhaupt nicht weißt, was es ist?«). Wobei in unserem Fall der technologische Fortschritt mit umgekehrtem Zeitpfeil an die Stelle der sokratischen Antwort der Wiedererinnerung tritt.

Das zu beantworten wäre im Sinn eines »distant viewing«, analog zu Morettis »distant reading«, tatsächlich immer noch eine reizvolle Aufgabe, zumal sie sich bestens an postkoloniale Diskurse anschließen würde. Nur leider mit dem nicht sehr willkommenen Ergebnis, die Moderne als eine Form kulturellen Kolonialismus zu beschreiben, was sehr wohl an der Zeit wäre, aber kaum kunstpolitisch willkommen, würde es doch nicht nur einen eurozentrischen Mythos in Frage stellen, sondern auch den Kunstmarkt als zusammen mit der Moderne gewachsene Parallelveranstaltung.

Die Revision einer Kunst- und Bildgeschichte der globalen Moderne wäre nur eine von vielen möglichen Anwendungen. Im Hintergrund stellen sich einige methodische Fragen nach dem Einsatz digitaler Verfahren der Bilderkennung. Ihr Einsatzgebiet ist weder universal noch domainabhängig. Vielmehr sollten die Grundlagen geklärt werden, unter welchen Bedingungen welche digitalen Methoden in welchen Bildbereichen und visuellen Diskursen tatsächlich wissenschaftliche Aussagen treffen können. Da stellen sich tatsächlich einige Fragen zu den Grundlagen einer Bildwissenschaft, die sich mit Bilderkennung und Machine Learning kurzschließt, aber das führt hier nun wirklich zu weit.

4. MEDIEN UND METHODEN

Ihre Wirkungen entfalten neue Technologien oft in zwei deutlich unterschiedenen Phasen. Während der ersten, instrumentellen Phase werden sie als bloße Werkzeuge begriffen. Ohne an den laufenden Routinen und Institutionen etwas zu verändern, sollen die neuen Verfahren zum Einsatz kommen. Die Mediengeschichte legt die Annahme nahe, dass erst in einer zweiten Phase, die üblicherweise im Abstand von einer Generation, also von 20 bis 30 Jahren, folgt, alte Gewissheiten in Frage gestellt und Organisationsformen verändert und manchmal auch ersetzt werden.

Dieses Schema lässt sich auch in den Wissenschaften beobachten. Werden neue Methoden eingesetzt, um bereits vorhandenes Wissen zu bestätigen und das wird dann als Beleg ihrer Geltung gewertet, handelt es sich um ein Symptom dieser instrumentellen Phase. Was derzeit noch unter Begriffen wie »Digitalisierung« oder »Digital Humanities« läuft, fällt größtenteils unter Phase 1. Grundaussagen und Ansätze der Disziplinen werden digital nachvollzogen. Bereits Bekanntes mit den neuen Methoden zu bestätigen, gilt bereits als innovativ. Prozeduren, Hierarchien und Institutionen sind nicht in Frage gestellt.

Das ändert sich in Phase 2. Im Grunde genommen haben wir es bei dem Übergang mit einer Variante des Satzes »the medium ist the message« zu tun. Neue Methoden führen zwangsläufig auch zu neuen Fragen.

Dass das so lange dauert, hat seinen Grund in institutionellem Beharrungsvermögen. Institutionen, und dazu gehören auch die wissenschaftlichen Disziplinen, verfolgen in erster Linie das Ziel, ihr eigenes Bestehen zu sichern. Veränderungen,

gar grundsätzliche, bringen Probleme und kommen deshalb in der Regel von den Rändern oder von außerhalb.

Ob überhaupt und wie weit sich Erschütterung der Phase 2 durch die Institutionen frisst, hängt nicht allein vom technischen Impuls, sondern auch von der institutionellen Situation ab. Dazu gehört auch das politische, ökonomische und kulturelle Umfeld.

Innerhalb der Kunstgeschichte gibt es einen medialen Einbruch, an dem sich beide Phasen hervorragend studieren lassen. Das Medium Photographie hat geradezu modellhaft beide Phasen hervorgerufen und entsprechend neue Ansätze ausgelöst. Beispielhaft zeigen sich die Phasen an den Ansätzen der Kunsthistoriker Wölfflin und Warburg. Von ihren Methoden her sind beide ohne Photographie nicht denkbar gewesen. Wölfflins Bildvergleich macht ohne Doppelprojektion keinen Sinn. Warburg Mnemosyne-Atlas wäre ohne Fotos nicht zu realisieren gewesen.

Wölfflin ist typisch für die instrumentelle Phase. Er beschränkt sich auf Bestätigung von Bekanntem, nämlich dem Unterschied von Renaissance und Barock in der Malerei.

Warburg schlägt einen anderen Weg ein. Er findet in der Menge seiner Fotografien neue oder zumindest vergessene Übereinstimmungen. Das führt ihn zur Wiederentdeckung einer ikonographischen Sprache der Renaissance, mit deren Hilfe er eine vergangene und seinerzeit halb vergessene Bildsymbolik wieder ausgräbt.

Warburg bleibt dabei nicht stehen. Er dehnt seine Methode über den ursprünglichen Geltungsbereich hinaus aus und vermutet vergleichbare bildhafte Verwandtschaften überall. Das Ergebnis dieses Prozesses findet sich in den Tafeln des Mnemosyne-Atlasses dokumentiert. Innerhalb der Kunstgeschichte erweist sich der Ansatz, Motivähnlichkeiten zu universalisieren, als außerordentlich erfolgreich. Die Ikonographie wird zu einer der bedeutendsten kunsthistorischen Schulen des 20. Jahrhunderts - aber so kunstreich sein Schüler Erwin Panofsky die Methode auch auf Hollywood-Filme und Design anwendet, ihre methodischen Schwächen sind nicht zu übersehen. Viele Verwandtschaften sind zufällig, versehentlich oder ohne gemeinsamen Hintergrund. Es gibt zu viele »false positives«, zu viele zufällige Gleichheiten. Die Ikonographie geht in Bildmystizismus über, der Ähnlichkeit Macht und Bildern Handeln zuschreibt. Die Verschiedenheit der Produktionsprozesse gerät vor lauter Willen zu universaler Geltung aus dem Blick. Das ist im Übrigen eine typische Gefahr von Phase 2. Haben die neuen Wissensformen erst einmal ihre Methoden und Dispositive hervorgebracht, neigen sie zur haltlosen Expansion.

5. DIGITALE PHASE 2

Man kann über das Digitale ähnlich nachdenken wie über Photographie. Demzufolge würden wir in nächster Zeit aus der Phase 1 des Digitalen heraustreten. Es würde bald nicht mehr genügen, einfach nur die alte Kunstgeschichte computerisiert weiter zu betreiben. Vielmehr stellt sich nun die Frage, welche Aussagen der

Disziplin überhaupt noch gebraucht werden, wo neue Wissensformen aufscheinen und wie sich vielleicht sogar die ganze Wissenschaft wandeln kann und muss. Es gibt allerdings einen Faktor, der die Lage der Gegenwart von der vor hundert Jahren, also der Zeit Warburgs und Wölfflins, grundsätzlich unterscheidet. Weder die Kunstwissenschaft noch die Kunst und schon gar nicht die Bildmedien befinden sich noch an der gleichen Stelle.

Die Kunstwissenschaft hatte im 19. Jahrhundert einen klaren Auftrag, nämlich die kulturelle Identität der gerade entstandenen Nationalstaaten in Theorie und Reflexion zu flankieren. Dafür wurde sie von Staats wegen finanziert. Sie bildete an der Seite der Kunst und der Museen einen Baustein nationaler Identität dar und wurde damit Teil eines ebenso erfolgreichen wie zweifelhaften Staatsprojekts.

Heute gibt es diesen Auftrag nicht mehr. Nationalstaaten sind durch Wirtschaftszonen ersetzt worden. Kunst ist in ihrer ganzen technologischen Rückständigkeit zu einem elitistischen Kult geworden. Seit Museen von Märkten abhängig geworden sind, besitzen sie nicht einmal mehr die Macht, eine Geschichte zu konstruieren. Sie werden zu reinen Ausspielorten des »Zeitgenössischen«, der »contemporary art«.

Die Kunstwissenschaft hat darauf reagiert, indem sie sich in drei Teile aufgespalten hat. Ein Teil ist bei der Kunst geblieben und liefert mehr oder weniger esoterische Rechtfertigungsmodelle für einen in einer Echokammer gefangenen und im Gleichklang hermetisch werdenden Kult.

Der andere Teil verschanzt sich in der Vergangenheit und sucht seinen Fortschritt darin, methodisch aufzurüsten. Hier finden sich die Hauptvertreter der Phase 1. Inhalte bleiben konservativ. Man tut so, als würde die Arbeit an der Geschichte nie enden, als würde sie immer etwas Neues liefern. In dem Fall dienen die avanciertesten Methoden zu nichts weiter, als das älteste Wissen zu bestätigen.

Der dritte Teil hat die Flucht in die Bildwissenschaft angetreten, teils entweder mit dem Versuch, althergebrachte Verfahren der Kunstgeschichte wie die Ikonographie zu universalisieren, teils mit der Flucht unter das Dach einer allgemeinen Kulturwissenschaft.

Dazu kommt, dass die Lage von der technischen und damit auch methodischen Seite nicht stehen geblieben ist. Digitalisierung, eigentlich schon seit 30 Jahren gelaufen, stellt schon längst nicht mehr den neuesten Stand der Technik dar. Vielmehr haben wir es mit bilderkennenden Maschinen zu tun. Die Verfahren haben sich grundlegend geändert. Es ist nicht mehr so dass, wie Marr es noch vermutete, Filter und also Kanten, auf Formen, also Objekte, führen. Dieser geradlinige Weg hat sich selbst als eine stark vereinfachte Projektion herausgestellt. Lernende Maschinen erkennen Objekte, ohne sie vorher wie Kinder ausgemalt zu haben. Sie beziehen Bildkontexte, Erwartungen und Situationen mit ein.

In der Logik der Phasen haben wir es also mit zwei Ereignissen zugleich zu tun. Nämlich mit der langsamen Ankunft der Phase 2 des Digitalen und mit dem gleichzeitigen Auftreten von Phase 1 der lernenden Maschinen, die im dritten Anlauf

endlich einen Boden und den Füssen gefunden haben, nämlich genügend Daten bei ausreichendem Rechenvermögen.

Was sich in dieser nicht ganz einfachen Lage als erfolgreich herausstellen wird, lässt sich vorab nicht einschätzen. Es gibt allerdings einen Faktor, der es uns zumindest erlaubt, an der richtigen Stelle zu suchen. Dabei handelt es sich um die Tendenz der Institutionen, ihren Bestand zu sichern.

Für eine Wissenschaft der Kunst mag die Lage nicht so gut aussehen, jedenfalls nicht, solange es der Kunst nicht gelingt, sich aus ihrem hermetischen Elite-Kult zu befreien. Dafür stehen die Chancen nicht schlecht. Aber es wird keine Kunstwissenschaft von breiter Relevanz geben, bevor das nicht gelungen ist.

Was Bilder anbelangt, sieht die Lage hingegen geradezu großartig aus. Der »Iconic Turn« ist endlich angekommen, könnte man meinen. Natürlich weder als »Turn«, denn es hat sich nichts von der Schrift und Sprache ab- und den Bildern zugewendet. Und natürlich auch nicht als »Iconic«, denn die neuen Bilder sind weder Ikonen noch folgen sie harten Bedeutungsmodellen, wie sie der Begriff des Ikonischen nahelegt.

Bilder gibt es so viele wie nie zuvor. Die Rechenverfahren, um sie auszuwerten, haben wir ebenfalls. Im Gegensatz zu Sokrates wissen wir also schon, wie wir suchen. Fehlt nur noch das "unknown known", nämlich jenes Wissen, dem wir auf der Spur sind, ohne es gefunden zu haben.

LITERATURVERZEICHNIS

Cohen, Margaret: The Sentimental Education of the Novel, Princeton 1999.

Ernst, Wolfgang/Heidenreich, Stefan: »Digitale Bildarchivierung. der Wölfflin-Kalkül«, in: Schade, Sigrid/Tholen Georg Christoph (Hrsg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999. S. 306-320.

Heidenreich, Stefan: »Form und Filter. Algorithmen der Bildverarbeitung und Stilanalyse«, in: v. Gersmann, Gudrun/Kaiser, Michael/Kohle, Hubertus/ Schnettger, Matthias (Hrsg.): zeitenblicke 2(2003), Nr. 1, www.zeitenblicke.de/2003/01/heidenreich/heidenreich.pdf, letzter Zugriff 01.07.20.

Manovich, Lev: Cultural Analytics, Cambridge 2020.

Marr, David: Vision. A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information, San Francisco 1982.

Negarestani, Reza: Intelligence and Spirit, Falmouth, New York 2018.

Moretti, Franco: Distant Reading, London 2013.

Rogers, Richard: Digital Methods, Cambridge 2013.