

Das Interikonische als konzeptuelle, methodische und intentionale Neuausrichtung

Das Interikonische hat keinen Geltungsanspruch in einem definitiven Sinn. „Die Silbe ‚-tät‘ [stünde] hier wie ihre Pendants ‚-heit‘, ‚-keit‘ oder ‚-tion‘ für einen grundlegenden Wahrheits- und Bedeutungsanspruch“.¹ Das Interikonische behält dementgegen einen Vorschlagscharakter und versteht sich als Diskussionsgrundlage. Doch gerade durch diese zurückhaltende Relevanzbehauptung reicht es über eine reine Signalwirkung der anderen „Tätäräten“² (Julia Gelshorn) hinaus.

Weiterhin wird die Vorsilbe *Inter-* auf eine differenziertere Weise als bislang üblich bedacht.³ In den bisherigen Besprechungen zur Interikonizität ist das *Inter-* zwischen einzelnen Bildern wirksam: Interikonizität meint schlicht „Zwischenbildlichkeit“⁴ im Sinne von „Bezüge[n] zwischen Bildern“.⁵ Dementsprechend definiert die aktualisierte Auflage des *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* Interikonizität unmissverständlich als „Relationen zwischen Bildern sowie die Modi ihrer Transformation von Einem in ein Anderes“.⁶ Diese Relationen zwischen Bildern sind in der Regel gedacht als „Dialog der Bilder“ im Sinne einer „gegenseitigen Bespiegelung“⁷ beziehungsweise „wechselseitige[n] Kontamination“.⁸

Damit ist man allerdings nur der Hauptbedeutung des *Inter-* gerecht geworden. Auf eine Nebenbedeutung lässt sich jedoch mit Margaret A. Rose weisen: „Das Wort *inter* kann in solchen Theorien die Bedeutungen zwischen, oder – wie das Wort *intra* – in oder *hinein* haben.“⁹ Da ich diesem doppelgesichtigen *Inter-* nun in einem ganzheitlichen Sinne gerecht werden möchte, verstehe ich unter dem Interikonischen nicht lediglich wechselseitige Beziehungen zwischen einzelnen Bildern.

Auch sind damit *nicht* Beziehungsdimensionen zwischen einzelnen Bildern *innerhalb* von Bildsystemen gemeint. Das bedeutet, dass *nicht* der Bezie-

1 Gelshorn 2007, S. 57.

2 Ebd.

3 Damit komme ich – vor dem Hintergrund meiner Überlegungen zu Beziehungszusammenhängen als solchen – nicht zuletzt der Forderung von Hanne Loreck nach. Vgl. Loreck 2014, S. 127.

4 Monika Schmitz-Emans, „Interpiktoralität im Literaturcomic. Zur Funktion von Bild- und Stilzitaten in Comic-Adaptionen literarischer Texte am Beispiel von Stéphane Heuets *Recherche*“, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.), *Interpiktoralität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 319–340, hier S. 337.

5 Zuschlag 2006, S. 96.

6 Valeska von Rosen, „Art. ‚Interpikturalität‘“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Weimar 2011, S. 208–211, hier S. 208.

7 Isekenmeier 2013a, S. 42.

8 Dieser Formulierung von Heide Eilert bedienen sich sowohl Christoph Zuschlag als auch Guido Isekenmeier in ihren Abhandlungen zur Interikonizität beziehungsweise Interpiktoralität. Heide Eilert, *Das Kunstsitzen in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, S. 16. Isekenmeier 2013a, S. 39. Zuschlag 2006, S. 95.

9 Rose 2008, S. 39. Mit „solchen Theorien“ meint sie die zuvor referierten Intertextualitätstheorien. Sie macht diesen Punkt aber auch am Beispiel von gemalten Texten innerhalb eines Bildes. Vgl. ebd., S. 56.

hungssstatus von pluralen Bildformen im Sinne von „*mehrteilige[n], Konfiguration[en]*‘ mit eigener Bedeutung“,¹⁰ die Ganz und Thürlemann für das „Bild im Plural“ fokussieren, von Interesse ist. Ferner nicht adressiert ist das, was Bettina Dunker „plurale Bilder“ nennt, gewisse Bilder nämlich, die im Gegensatz zum „Bild im Plural“¹¹ aufgrund ihrer konstitutiven Pluralität nicht auf Einzelbilder zurückführbar sind.¹² Ebenso wenig verstehe ich unter dem *Interikonischen* Beziehungen zwischen den einzelnen Bildern *innerhalb* eines Œuvres. Solche Bezüge auf andere eigene Bilder versteht Elisabeth-Christine Gamer als eine Spielart der interikonischen Verweise, die sie „*intraikonisch*“ nennt.¹³

Stattdessen bezeichne ich mit dem *Interikonischen* wechselseitige Beziehungen, die sich durch die *onto-epistemo-logische* Figuration des *Dazwischen* aufschließen lassen,¹⁴ aber *innerhalb* des *Ikonischen* statthaben. Damit steht die Arbeit nicht in der Tradition einer Untersuchung von Einzelbildreferenzen, des Bildes im Plural oder der pluralen Bilder, sondern schließt an den *Agentiellen Realismus* von Karen Barad an. Im Rahmen des *Agentiellen Realismus* ist, und hier führe ich die bislang ausgeführten Gedankenstränge pointiert zusammen, der auf *Intraaktion* basierende agentielle Schnitt *innerhalb* der primären Relationalität (Phänomene) verortet.¹⁵ Ausgehend davon werde ich mit einem erweiterten Verständnis von *Inter-*, welches das *Intra-* mitführt, arbeiten und zugleich das *Dazwischen* als Ableitung des intra-aktiven Schnitts einführen. In der Konsequenz ist auch das davon abgeleitete, hier vorgeschlagene *Dazwischen innerhalb des Ikonischen* lokalisiert. Hier nun löst das figurative *Dazwischen* die Relata aus ihrer ontologischen und epistemologischen Unbestimmtheit. Um es nun auf einen Satz zu bringen: Das *Interikonische* in der hier verwendeten Bedeutung meint wechselseitige Beziehungen, die sich über ein *onto-epistemo-logisches Dazwischen innerhalb des Ikonischen* ausbilden.

Vor diesem Hintergrund bleibt letztlich lediglich zu verdeutlichen, was mit dem *Ikonischen* gemeint ist. Das *Ikonische* ist einerseits diejenige Alternative, die gegenüber dem Pikturalen/Piktoralen/Piktorialen und dem Bildlichen ausgewählt wurde, und andererseits eine alternative Version zur Iko-

10 Ganz/Thürlemann 2010, S. 8.

11 Ganz/Thürlemann 2010.

12 Vgl. Bettina Dunker, *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, München/Paderborn 2018, S. 10. Bei der Bezeichnung als „einzelnes Bild“ beziehungsweise „Einzelbild“ habe ich mich an der Differenzierung von Bettina Dunker orientiert: „Mit ‚Einzelbild‘ ist ein autonomes Kunstwerk gemeint, das unabhängig von anderen Bildern steht. ‚Einzelnes Bildes‘ bezeichnet hingegen das physisch einzelne Bild, das Teil eines Plurals ist.“ Ebd.

13 Vgl. Gamer 2007, S. 140.

14 Bemerkenswerterweise hat der Begriff der Figuration für Inter*-Diskurse eine besondere Bedeutung. Vgl. Brandl-Risi/Ernst/Wagner 2000, S. 11.

15 Vgl. exemplarisch Barad 2017, S. 20, 21, 29, 81, 82 und 85.

nizität. Das Piktoriale und seine Abwandlungen haben den Nachteil, den Geltungsbereich tendenziell auf das gemalte Bild hin engzuführen.¹⁶ Die gewählte Version hat demgegenüber den Vorteil, alle Bilder einzuschließen und zugleich an die Ikonik begrifflich anschlussfähig zu sein.

Im Rahmen der Ikonik geht Max Imdahl von einer exklusiven ikonischen Sinnvermittlung aus, die nur über die Anschauung, genauer die „spezifisch ikonische Anschauungsweise“,¹⁷ nachvollzogen werden kann. In diesem Sinne schwingt auch im *Ikonischen* ein ausdrücklicher beziehungsweise eindringlicher Bezug auf das exklusiv gelesene Bild mit. Diese Haltung erhält jedoch eine bestimmte Wendung, indem explizit nicht von Ikonizität, sondern vom *Ikonischen* die Rede ist. Dieses *Ikonische* besagt in Anlehnung an das *Photographische* von Rosalind Krauss eine Wendung zum „Generischen“¹⁸. Das bedeutet, dass die Vorstellung von Medienspezifität angegangen wird. Mit dem Verlust der „Spezifität als Medium“¹⁹ wird eine Medienspezifität – in der Leseweise von Martina Dobbe – allerdings nicht abgeschafft, sondern jenseits eines Medienpurismus neu auf den Weg gebracht.²⁰

Weiterhin „postuliert“ das *Ikonische* in Anlehnung an das *Photographische* „ein theoretisches Objekt“.²¹ Diese Perspektive erlaubt es, „epistemisch neue Vorstellungen zu modellieren“.²² Immerhin erscheint das Bild in diesem Verständnis als epistemisches Potenzial. Als „Objekt[e] des Denkens“²³ (Hubert Damisch) sehe ich Bilder mit Dieter Mersch eine „*Arbeit im Visuellen* [vollziehen], die zugleich eine *Arbeit des Denkens* ist“.²⁴ So würde ich auch Mieke Bal, für die das theoretische Objekt eine zentrale Rolle spielt, zustimmen. Sie spricht von „visual thought“ als „thought embodied in form“.²⁵

16 Vgl. Gelshorn 2007, S. 55. Vgl. Isekenmeier 2013b, S. 7.

17 Max Imdahl, „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 2001³ (Bild und Text), S. 300–324, hier S. 300.

18 Rosalind E. Krauss, „Die Neuerfindung der Fotografie“, in: Luminita Sabau (Hrsg.), *Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank*, Ausst. Kat. Hara Museum of Contemporary Art/Kestner-Gesellschaft/Centre National de la Photographie/Akademie der Künste/Schirn-Kunsthalle, Tokio/Hannover/Paris/Frankfurt am Main 1998, München/London/New York 1998, S. 34–42, hier S. 36, Anm. 10.

19 Ebd., S. 35.

20 Vgl. Martina Dobbe, *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte*, München/Paderborn 2007, S. 12.

21 Rosalind Krauss, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, übers. von Henning Schmidgen (Bild und Text), München 1998, S. 14.

22 Herta Wolf, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1 / 2, Frankfurt am Main 2002, S. 7.

23 Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive [1987]*, übers. von Heinz Jatho (Daidalia – Studien und Materialien zur Geschichte und Theorie der Kulturtechniken), Zürich 2010, S. 25. So bezeichnet Damisch die Perspektive als theoretisches Objekt.

24 Dieter Mersch, „Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heisst ‚Denken im Visuellen?‘“, in: Fabian Goppelsröder und Martin Beck (Hrsg.), *Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich/Berlin 2014 (Sichtbarkeiten, 2), S. 17–69, hier S. 33.

25 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, S. 117.

Es vollzieht sich ästhetisch,²⁶ dieses „*Denken im Visuellen*“, das ich mit Dieter Mersch als ein Denken „im vollgültigen Sinne des Ausdrucks“²⁷ beurteilen möchte. Hubert Damisch spricht dahingehend auch von einem problembewussten und Rückschlüsse nahelegenden „echte[n] Denken“.²⁸ Dieses vollwertige Denken lässt sich knapp als „*Reflexion in Bildern mit Bildern*“²⁹ bestimmen und wurde als solches etwa von Martina Dobbe oder Louis Marin vorgeschlagen und umgesetzt.³⁰

In ihren Überlegungen, in deren Horizont ich mich sehe, zeigt sich, dass die ikonischen Reflexionen zu theoretischen Erwägungen seitens der Autor:innen anregen.³¹ Daher ist ein Bild, mit Marcel Finke gesprochen, ein „Reflexionsgegenstand in einem doppelten Sinne“: „So ist [es] keineswegs nur ein Objekt, über das man spricht oder von dem man handelt; [es] fungiert darüber hinaus auch als ein Gegenstand, mit dem gedacht und durch den Wissen generiert wird.“³² Damit geht das theoretische Objekt im hier angewendeten Verständnis über die Annahme einer Selbstreflexivität von konkreten Objekten hinaus. Das theoretische Objekt hat das Potenzial, diskursive Wirkungen auszulösen.³³ Wenn es nun theoretische „Effekte produziert“³⁴ (Hubert Damisch), so können diese bestätigenden Charakter haben oder aber die bisherige Theoriebildung herausfordern. In diesem Sinne erklärt etwa Hubert Damisch, dass theoretische Objekte „not only belong to theory but rework it, put it to the test, or even present a challenge to it“.³⁵

Die durch das *ikonische* herausgeforderten theoretischen Objekte haben also ein intellektuelles Potenzial in dem Sinne, als dass sie explizit auf theore-

26 Vgl. Mersch 2014, S. 36.

27 Ebd., S. 33 und 63.

28 Damisch [1987] 2010, S. 20.

29 Mersch 2014, S. 66. Zur Nutzung der Selbstbezüglichkeit von Bildern als Forschungsinstrument siehe Marius Rimmeli, „Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums“, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten (Hrsg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008² (Kaleidogramme, 19), S. 15–32.

30 Vgl. Martina Dobbe, „Die Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006, S. 132–148, hier S. 142. Siehe für eine umfassende Anwendung des Paradigmas Dobbe 2007. Vgl. Marin [1989] 2004, S. 21.

31 Vgl. Mieke Bal, „Im Wirbel der Zeiten. Lob des Anachronismus“, in: Günter Blamberger, Sидониe Kellerer, Tanja Klemm u. a. (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, Paderborn 2015 (Morphomata, 18), S. 63–91, hier S. 64.

32 Marcel Finke, „Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?“, in: *wissenderkünste.de, Online-Publikation des Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“* 3 (04. 11. 2014). Online: <<https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/denken-mit-der-kunst-oder-was-ist-ein-theoretisches-objekt/>>, Stand: 16. 01. 2025.

33 Vgl. ebd.

34 Damisch [1987] 2010, S. 48.

35 Hubert Damisch, „Against the Slope“, in: *Log 4* (Winter.2005), S. 29–48, hier S. 31.

tische Diskurse einwirken. Damit lässt sich bis auf Weiteres wohl schließen, dass das *Ikonische*, so Dieter Mersch in seiner *Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein*, „keine andere Funktion als diejenige innerhalb eines diskursiven Systems“³⁶ hat. Das bedeutet, das *Ikonische* lässt sich als ein Diskursfeld verstehen. Dieses werde, so Mersch, abgesteckt und beschrieben durch eine Vielzahl an diskursiven Perspektiven.³⁷

Damit wäre die herkömmliche Vorstellung vom theoretischen Objekt im Wesentlichen erörtert. Doch das durch das *Ikonische* postulierte theoretische Objekt hat meines Erachtens nach eine zweite Bedeutungsdimension. Diese geht über die Vorstellungen von Rosalind Krauss, Hubert Damisch, Mieke Bal, Louis Marin und Dieter Mersch hinaus und schließt an etwas an, das sich in den Überlegungen von Marcel Finke und Martina Dobbe andeutet. Diese Anzeichen sollen zunächst fokussiert und dann zum Anlass genommen werden, sie weiterzudenken.

Dafür wird zunächst an Krauss und Mersch exemplarisch nachvollzogen, was ich am gängigen Verständnis des theoretischen Objekts für fragwürdig halte. So gerät die Fotografie für Rosalind Krauss zu „einer Art Raster oder Filter“ beziehungsweise einer „*Folie*“, sodass man „nur seitlich zur ‚Photographie selbst‘“³⁸ gelangt. Auch Dieter Mersch, der an dieser Stelle auf das theoretische Objekt bei Rosalind Krauss Bezug nimmt, spricht sich für eine „Sicht ‚von der Seite‘ her“ aus, die ebenso einer Substitution verpflichtet ist – einer „Substitution, die von Konzepten statt von Bildern spricht“.³⁹

An diesen beiden Beispielen wird deutlich, was ich an jenem verbreiteten Verständnis vom theoretischen Objekt für problematisch halte: Das *theoretische Objekt* droht in eine *Objekttheorie* zu kippen, die in einem verabsolutierten theoretisierenden Zugriff das Bild als konkretes Objekt ausblendet. In einer offenkundigen Diskursorientierung spricht Louis Marin noch weit deutlicher von der „Schrift des Bildefs [sic!]“ und dem „,ikonischen‘ Text“, der die „Grundeigenschaft der Signifikanz“ hätte. Dadurch könnten „Äußerungsinhalte“ ausgelesen werden, die in „Äußerungsakt[en]“ artikuliert würden, welche „historisch, sozial und kulturell determiniert“ seien. Dreh- und Angelpunkt ist der „textgewordene[] Diskurs, der das Werk ist“.⁴⁰

36 Dieter Mersch, „Ikonizität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein“, in: Ludger Schwarte (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 111–135, hier S. 112. Dieter Mersch spricht in diesem Aufsatz recht ausgewogen von „Ikonizität“, „Bildlichkeit“ und dem „Ikonischen“ beziehungsweise dem „Bildlichen“. Vgl. etwa ebd., S. 112 f. Es ist nicht davon auszugehen, dass er hier eine bewusste Differenzierung vornimmt (zumal er eine solche nicht einführt), sondern „Ikonizität“, „Bildlichkeit“, „Ikonisches“, „Bildliches“ als Synonyme begreift und lediglich seine Wortwahl variiert. Ich greife daher auf den gesamten Aufsatz zurück und nicht nur auf diejenigen Teile, in denen dezidiert vom „Ikonischen“ die Rede ist.

37 Vgl. ebd., S. 113.

38 Krauss 1998a, S. 14 und 16.

39 Mersch 2011a, S. 112 f.

40 Marin [1989] 2004, S. 20 ff.

Um einer solchen einseitigen Orientierung auf das Diskursive entgegenzuarbeiten, werde ich – und in diesem Aspekt geht mein Verständnis des theoretischen Objekts über das herkömmliche beschriebene hinaus – das Bild als materielles Objekt in den Aufmerksamkeitsfokus zurückholen. Angeichts dieses Vorhabens könnte man nun einwenden, dass das ikonische Objekt durch Mersch und Krauss doch vordergründig als wichtiges Moment benannt wird. So sieht Dieter Mersch den Zweck des Diskursfelds darin, „ikonische Prozesse beschreibbar zu machen“,⁴¹ und Rosalind Krauss glaubt unter der Perspektive des theoretischen Objekts „[d]ie Photographie“ im „Zentrum“.⁴² Im Endergebnis wird das konkrete ikonische Objekt dennoch marginalisiert. Denn letztendlich ist das Zentrum bei Krauss ein „blinde[r] Fleck“.⁴³ Und bei Mersch sind jene ikonischen Prozesse nur „im weitesten Sinne“ zu beschreiben; wenn „visuelle Gegenstände [...] betrachte[t]“ werden, dann wäre bereits ein „anderes Terrain“ beschritten beziehungsweise das „Metier“⁴⁴ gewechselt.

An diesen beiden Bestimmungen zeigt sich allerdings nicht nur, dass eine Verdrängung des Objekts stattfindet, das grundsätzlich einzubeziehen wäre. Zudem sind die Erläuterungen von Mersch und Krauss unterlegt mit der Vorstellung, das ikonische Objekt und die Theorie verhielten sich zueinander wie Zentrum und Peripherie (Krauss) beziehungsweise seien in verschiedenen Terrains oder Metiers lokalisiert (Mersch). Ich hingegen möchte Theorie und Objekt für das *Ikonische* nicht als genuin disjunkt denken. Objekt und Theorie sind meiner Ansicht nach grundsätzlich wechselseitig aufeinander bezogen und miteinander verschränkt. So sind sie nicht auf den jeweils anderen reduzierbar und nicht ohne den anderen artikulierbar, sondern Theorie und Objekt befinden sich in einem Verhältnis der reziproken Implikation.⁴⁵ Mit dieser Vorstellung einer konstitutionellen Bezuglichkeit wäre nicht zuletzt auch jener „methodische[] Fallstrick“ ausgeräumt, der laut Köhlers Kritik „die Verflechtung von sprachlichen und nichtsprachlichen Artefakten“⁴⁶ übergeht.

Vor diesem Hintergrund entstehen theoretische Objekte meiner Ansicht nach, mit Marcel Finke gesprochen, „immer dann, wenn (kunsthistorische) Gegenstände und Theorien im Prozess der Analyse auf eine bestimmte Weise in eine bilaterale Beziehung versetzt werden“.⁴⁷ Dieses Verfahren soll im Weiteren anhand von vier Punkten erläutert werden.

41 Mersch 2011a, S. 113.

42 Krauss 1998a, S. 14.

43 Ebd.

44 Mersch 2011a, S. 113.

45 Diese Beschreibung ist an die Art und Weise angelehnt, in der Karen Barad das Verhältnis von Diskursivem und Materiellem denkt. Vgl. Barad 2017, S. 15, 41 und 85.

46 Köhler 2018, S. 65.

47 Finke 2014.

Wenn das theoretische Objekt durch die angeführte Operation entsteht, so bedeutet dies erstens, dass theoretische Objekte nicht „an sich selbst und durch sich selbst“⁴⁸ bestehen, wie es Louis Marin gelegentlich behauptet. Theoretische Objekte sind eher, wie er an anderer Stelle erklärt, das „Produkt“ von „geleistete[r] Arbeit“⁴⁹ – das heißt, sie müssen allererst hergestellt werden.⁵⁰ Theoretische Objekte stellen also eine intellektuelle Herausforderung dar, der durch eine methodische Einstellung begegnet werden kann.

Zweitens handelt es sich bei dieser methodisch abgesicherten Arbeit laut Finke um eine Beziehungsarbeit. Die Beziehungsarbeit zur Hauptsache zu machen, bedeutet zunächst, dass weder für die Theorien noch für die Objekte eine historische Wiederherstellung des (vermeintlich) „tatsächlich Ge-meinte[n]“ beziehungsweise „ursprünglich Intendierten“⁵¹ anvisiert ist. Nicht diejenigen, die die Theorien entwickelten oder die Objekte erstellten, werden behandelt, sondern die Objekte und Theorien selbst. Sie werden einer präzisen Lektüre (close reading) beziehungsweise einer genauen Be-trachtung („close seeing“) unterzogen, welche einzelne Formulierungen und Beobachtungen herausarbeitet. Diese Herangehensweise verfolgt jedoch nicht die Absicht einer volumnfänglichen Einzelbetrachtung, sondern erfolgt unter der Perspektive, die differenzierten Erkenntnisse in Kontakt zu bringen beziehungsweise in einen Austausch zu überführen. Damit ist ein anderer Fokus als beim close reading oder „close seeing“ gesetzt: Es geht weder um den spezifischen Text noch um das spezifische Objekt, sondern um deren spezifisches Verhältnis zueinander. Dabei rücken mitunter auch Aspekte in den Vordergrund, die in einer Einzelbetrachtung nebensächlich erschienen wären.⁵² Ebenso geraten – umgekehrt – bisweilen Aspekte in den Hintergrund, die in einer Einzelbetrachtung wesentlich gewesen wären.

Diese In-Bezug-Setzung soll nun – drittens – auf eine „bestimmte Weise“ ausgeführt werden. Bei dieser geht es nicht darum, Theorien auf Objekte anzuwenden oder an ihnen zu überprüfen, um sie zu verwerfen oder zu be-wiesen. Auch geht es nicht darum, aus den Objekten heraus theoretische

48 Marin [1989] 2004, S. 18.

49 Ebd., S. 20.

50 In diesem Sinne erklärt auch Mieke Bal: „Ein solches Objekt ‚geschieht‘, wenn es *betrachtet* wird“. Mieke Bal, *Kulturanalyse*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2002, S. 323. Vgl. auch Finke 2014.

51 Dirk Quadflieg, *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida* (Edition Mo-derne Postmoderne), Bielefeld 2007, S. 21 und 23. Dirk Quadflieg nimmt diese Haltung bei der Interpretation von Texten ein, die entsprechende Interpretation von Objekten lässt sich in Mieke Bals Überlegungen fundieren: „Art [...] has the potential to produce knowledge greater than that of its creator. [...] It is a type of knowledge that is constantly on the move, since its fragile articulations can only occur in singular relationship to viewers, users, or readers of a work of art.“ Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak. Doris Solcedo’s Political Art*, Chicago 2010, S. 7.

52 Vgl. Quadflieg 2007, S. 23.

Annahmen zu entwickeln. Viel eher entstehen theoretische Objekte durch die Einrichtung einer Wechselwirkung. Angestrebt ist die Bewerkstelligung einer gegenseitigen Bespielung von Objekt und Theorie.⁵³ Hierfür muss der „theoretische[] Einbahnstraßenverkehr“⁵⁴ der üblicherweise mit dem theoretischen Objekt einhergeht, ergänzt werden durch eine Argumentation am Bildobjekt im Sinne Martina Dobbes. Sie erklärt in der Einleitung zu ihrer Habilitationsschrift über die *Fotografie als theoretisches Objekt*, dass das theoretische Objekt als „Ausgangspunkt für die konkrete, anschauliche Auseinandersetzung mit Bildobjekten“⁵⁵ genutzt wird. Die sorgfältige Analyse von konkreten einzelnen Objekten ist demnach wesentlich für die Hervorbringung von theoretischen Objekten.⁵⁶

Diese eingerichtete Begegnung von Objekt und Theorie ist stets eine „Begegnung auf Augenhöhe“,⁵⁷ wie Marcel Finke schreibt. Als „gleichberechtigte Partner“⁵⁸ können sich Theorie und Objekt nicht nur wechselseitig verstärken und abschwächen, sondern sich auch harmonisch verständigen, Eintracht beweisen, Einspruch einlegen oder sich anderweitig widerständig zeigen. Sie können sich gegenseitig in einem anderen Licht erscheinen lassen, einzelne Aspekte unterstützen, andere ablehnen und dafür gegebenenfalls Gegenvorschläge einbringen oder auch nur andeuten. Das Objekt kann auf blinde Flecken der theoretischen Annahmen deuten und die Theorie kann auf Ungereimtheiten des konkreten Objekts weisen – und umgekehrt. Wechselseitig können sie sich auf die Probe stellen, irritieren, Korrekturnotwendigkeiten aufzeigen, ihre Mittelpunkte verlagern und ihre Ordnungsstrukturen verschieben.⁵⁹

Diese Erzeugung des theoretischen Objekts führt schließlich – vierter und letzter Punkt – zu Effekten in beiden Bereichen.⁶⁰ Das bedeutet einerseits, dass die Theorie, so Marcel Finke, das theoretische Potenzial des Objekts freilegt.⁶¹ Dies entspricht dem, was ich als erstes – und gängiges – Verständnis des theoretischen Objekts referiert habe. Gleichzeitig allerdings, so möchte

53 Vgl. Finke 2014.

54 Ebd.

55 Dobbe 2007, S. 13.

56 Siehe hierzu auch Finke 2014. Damit folge ich ausdrücklich nicht Horst Bredekamps „Forderung an jede Form von Bildwissenschaft“, derjenigen nämlich, „dass am Beginn jeder Analyse der Vergleich mit großen Mengen von Objekten stehen muss.“ Horst Bredekamp, „Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006, S. 11–26, hier S. 14.

57 Finke 2014.

58 Ebd.

59 Vgl. ebd.

60 Davon geht beispielsweise auch Olga Moskatova in ihrer Dissertation über den kameralosen Film aus. Vgl. Olga Moskatova, *Male am Zelluloid. Zum relationalen Materialismus im kameralosen Film* (Film), Bielefeld 2019, S. 29. Vgl. Finke 2014.

61 Vgl. ebd.

ich ergänzen, legt das Objekt die Objekthaftigkeit der Theorie frei. Dies schließt an das an, was ich als zweite Bedeutungsebene des theoretischen Objekts eingeführt habe.

Auf die objekthafte Verfassung der Theorie zu verweisen, besagt jedoch nicht nur, dass die theoretischen Praktiken des Schreibens und Sprechens als Praktiken verstanden werden, die auf Objekte angewiesen sind. Auch bedeutet es nicht bloß, dass Theorien auf Objekten basieren beziehungsweise durch diese gestützt oder unterhalten werden. Stattdessen wird eine konsitative, wesentlich objekthafte Eigenart der Theorie angenommen.⁶²

Eine solche Vorstellung verleitet dazu, in letzter Konsequenz die Trennung zwischen Theorie und Objekt für hinfällig zu erklären – eine Auffassung, die Marcel Finke vertritt.⁶³ Im Gegensatz dazu gehe ich jedoch davon aus, dass diese Trennung zwischen dem Objekt und der Theorie am konkreten Fall eingeführt und hergestellt werden kann. Anders gesprochen: Der „Moment der Ungeschiedenheit“⁶⁴ (Elke Bippus) von Objekt und Theorie kann anerkannt, bearbeitet und doch für einen spezifischen Kontext überwunden werden. Denn nur so können Objekt und Theorie für eine bestimmte Konstellation gezielt aufeinander bezogen und miteinander konfrontiert werden.

Einschränkend muss abschließend jedoch gesagt werden, dass diese hier aufgefaltete Beziehungsarbeit zwischen Theorie und Objekt keine Methode im starken Sinn ist. Es handelt sich mitnichten um ein Handlungsprogramm, das vorab festgelegt, schrittweise abgearbeitet und schließlich abgeschlossen werden kann.⁶⁵ Statt von einer geordnet abspulbaren „Methode“ wäre mit Marcel Finke von einer „methodologische[n] Haltung“⁶⁶ zu sprechen. Wenn ich diese einnehme, so habe ich aufgrund der Offenheit, die eine Haltung gegenüber dem Programm mitbringt, die Möglichkeit, situationsspezifisch und kontextabhängig zu (re-)agieren. Diese methodologische Einstellung betrachtet das situative beziehungsweise kontextuelle Aufeinandertreffen von Objekt und Theorie als Erkenntnisprozess. Sie strebt eine produktive Konfrontation an und ist der Vermittlung der beiden Bereiche – von konkretem Objekt und Theorie – verpflichtet. Im Sinne dieser Haltung muss ich mich nicht einseitig auf ein theoriegeleitetes oder dem Objekt verpflichtetes Programm verlassen, sondern kann bestmöglich auf die konkreten Objekte, die spezifischen Theorien und das Problemfeld der Begegnungs-

62 Bei dieser Beschreibung orientiere ich mich daran, wie Karen Barad das Verhältnis von Materiellem und Diskursivem denkt. Vgl. Barad 2017, S. 33 ff.

63 Vgl. Finke 2014.

64 Elke Bippus, „Einleitung. Kunst des Forschens“, in: Dies. (Hrsg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Berlin/Zürich 2009, S. 7–23, hier S. 12.

65 Vgl. Finke 2014. Siehe auch Quadflieg 2007, S. 21.

66 Finke 2014.

situation eingehen, sodass ich den vielfältigen Facetten des Kontakts gerecht werde.⁶⁷

Nach der ausführlichen Erläuterung der einzelnen Bestandteile der Zielformulierung lässt sich die Absicht dieser Arbeit abschließend festlegen: Es ist das erklärte Anliegen, das *Interikonische* anhand der *onto-epistemologischen* Figuration des *Dazwischen* als theoretisches Objekt zu entwickeln. Damit erweitert diese Arbeit den Gegenstandsbereich der Interikonizität sowohl im Hinblick auf die bisher angedachten und angewandten Verfahren als auch in Bezug auf das bislang angesteuerte Ziel.

67 Vgl. ebd. Diese Vielfältigkeit in den Austauschbewegungen im Sinne des theoretischen Objekts nachzuzeichnen, kann nicht reduziert werden auf Karen Barads Vorschlag einer diffiktiven Methodologie. Vgl. Karen Barad, „Diffractionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht“, in: Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkhaus u. a. (Hrsg.), *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen. Subjektivierungsweisen. Materialisierungen*, Berlin/Münster 2013 (Geschlechter Interferenzen, 1), S. 27–68, hier S. 27 ff., 32, 35 f., 50 f., 55 ff. und 58 ff.

