



REIMER
Bild+Bild

Herausgegeben von
Gerd Blum, Steffen Bogen,
David Ganz und Marius Rimmele

Band 2

Gerd Blum / Steffen Bogen / David Ganz / Marius Rimmele (Hg.)

PENDANT PLUS

Praktiken der Bildkombinatorik

Reimer

Gefördert mit Mitteln des im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder eingerichteten Exzellenzclusters der Universität Konstanz *Kulturelle Grundlagen von Integration*,

der Stadt Zürich  **Stadt Zürich**
Kultur

und des Vereins der Ehemaligen der Universität Konstanz (VEUK e.V.)

Abbildungsnachweis

- © VG Bild-Kunst, Bonn 2012
David Claerbout, Kurt Schwitters, Thomas Ruff
- © Estate of Robert Rauschenberg/VG Bild-Kunst, Bonn 2012
Robert Rauschenberg
- © Courtesy: Sprüth Magers Berlin London/VG Bild-Kunst, Bonn 2012
Andreas Gursky
- © The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2012
Josef Albers

Die Rechte für alle anderen Abbildungen liegen bei den jeweiligen Künstlern oder deren Erben

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin

Umschlagabbildung: Bilderkabinett im Mannheimer Schloss, 1731.

Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Ms. 409

- © 2012 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in EU

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01449-2

Inhalt

Gerd Blum, Steffen Bogen, David Ganz und Marius Rimmele

- 9** Pendant Plus
Zur Einführung in das Konzept des Bandes

PENDANT +₁

Felix Thürlemann

- 23** Vom Einzelbild zum hyperimage
Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik (2004)

SPIELREGELN

Aleida Assmann

- 47** Bilder im Kopf
Präfiguration, Prämediation, Resonanz

Renate Lachmann

- 63** Montage und Dialogizität
Anmerkungen zur Pendanthängung als hyperimage

Steffen Bogen

- 73** Memory® als hyperimage
Ästhetische Pendantbildung und spielerische Kombinatorik

Jürgen Stöhr

- 91** Zwischen den Stühlen und zwischen den Bildern
Hyperimage und ‚Hyperanalytismus‘

AUTORSCHAFT

- Valerie Möhle
111 Vernetzungen
Die Apsisverglasung von St. Kunibert zu Köln als Bildsumme
- Gerd Blum
131 Gesamtgeschichtliches Erzählen am Beginn
der Frühen Neuzeit
Michelangelo und Vasari
- David Ganz
155 Sezierung des Pendantsystems
Zu Mechels und Pigages Galerie Électorale (1778)
- Perdita Rösch
177 Bildsinn zwischen den Bildern
Annäherung an Paul Klees Näherungen als hyperimage

RÄUME UND MEDIEN

- Albert Kümmel-Schnur
195 Franz-Ferdinand-Multiple
Ein Diptychon
- Friederike Wappler
209 Appropriation in Kunst und Ausstellung
Über die Aktualität von Serial Imagery und ECHO von Sebastian Freytag
- Georg Imdahl
219 Il supremo convegno
Großausstellung und hyperimage
- Harald Kraemer
227 Das intra-aktive Pendantsystem
Zur Analyse von Hypermedia Communication Design

WAHRNEHMUNGSMUSTER IM KONFLIKT

- Marius Rimmele
243 Triptychonflügel als Pendants?
Vergleichendes Sehen und andächtiges Schauen in Rubens' Rockox-Epitaph

Ingo Herklotz
263 Paragone und meraviglia am Grabmal Urbans VIII. von Gian Lorenzo Bernini
Rezeptionsgeschichtliche Splitter

Christine Tauber
281 „Ceci n'est pas un pendant“
Drei Fallstudien grenzwertiger Bildpaare

Christiane Kruse
301 Zwischen Malerei und Bildarchiv
Gerhard Richters Kunst der 60er Jahre

GRENZFÄLLE DER DIFFERENZ

Wolfgang Kemp
317 Hinauf-Hinunter, Vorher-Nachher
Zwei Pendants von Hokusai und Max Klinger

Bernd Stiegler
325 Das doppelte Sehen: die Stereoskopie

Steffen Siegel
343 Silberblick
Überlegungen zum Bild im Dual

Joachim Paech
359 Filmische Ein,bild'ungen

Peter Geimer
377 Die Farben der Vergangenheit
David Claerbout, Vietnam, 1967

PENDANT +₂

Felix Thürlemann
391 Bild gegen Bild
Für eine Theorie des vergleichenden Sehens (2005)

403 Die Autoren

Pendant Plus

Zur Einführung in das Konzept des Bandes

Was unterscheidet die Grenze zwischen Bild und umgebenden Raum vom Übergang zwischen zwei Bildern?¹ Was geschieht, wenn Bilder nicht nur nebeneinander gestellt, sondern ineinander verschachtelt werden² oder wenn zu binären Bild-Paaren wie Diptychon und Pendant dritte und weitere Bilder hinzukommen?³ Solche Fragen nach dem „Bild im Plural“ versuchen den Kult des Meisterwerks ebenso wie die komplementäre Klage über die massenmediale Bilderflut hinter sich zu lassen. An die Stelle einer bloß abwertenden Rede über den ‚schlechten Plural‘, der seine philosophischen Wurzeln in der Vorstellung des *einen* Urbilds hat, tritt die Analyse von Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten, wie sie erst mit der Zusammenstellung von Bildern entstehen und historisch immer schon entstanden sind.

Auch im zweiten Band der Reihe *Bild+Bild* werden nicht Einzelbilder, sondern Paare und Gruppen von Bildern fokussiert. Dies geschieht wiederum aus einer bild- und kunstwissenschaftlichen Perspektive. Erneut werden dabei ein weites historisches Spektrum von Bildern und Bildkombinationen untersucht und systematische Fragestellungen aufgeworfen. Die *Erweiterung* unserer Kenntnisse pluraler Bildanordnungen geht also zusammen mit der theoretischen *Vertiefung* eines methodischen Ansatzes, der zugleich auf den historischen Prüfstand gestellt wird: des bildsemiotischen Ansatzes von Felix Thürlemann, der sich mit dem Begriff des *hyperimage* verbindet.

Bevor auf das Konzept des vorliegenden, Felix Thürlemann gewidmeten Bandes eingegangen wird, sollen zunächst noch einmal grundlegende Forschungsfragen zu Bildsystemen und Bild-Ensembles in Erinnerung gerufen werden.⁴ Im Zentrum der Frage nach dem „Bild im Plural“ stehen Relationen zwischen Bildern, die es zu spezifizieren gilt. Der Forschungsansatz öffnet ein zunächst fast unermesslich erscheinendes Gebiet: Es wird deutlich, dass die meisten Bilder immer schon als Teil von Ensembles produziert wurden oder die Ensemblebildung als Teil ihrer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte provoziert haben. Man denke an den ersten Fall einer in der Hebräischen Bibel legitimierten Kunst, das Pendant der Cherubim Bezalels, welche die selbst zumeist diptychal dargestellten Gesetzestafeln laut Exodus 37,1 rahmten. Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren: von den Reliefs, Wandmalereien und Ausstattungselementen ägyptischer Grabbauten und Prozessionswege, über die Elfenbein-Diptychen der Spätantike, die Wandelaltäre des späten Mittelalters bis zur aktuellen Installationskunst. Stets spielen die Räume, in denen

die Bilder angeordnet werden, oder die sie in ihrem Verhältnis erst konstituieren, eine ganz entscheidende Rolle für ihre Funktion und die Bedeutung, die sie in den Augen ihrer Betrachter gewinnen.

Neben a priori geplanten Bildpaarungen gibt es Ensembles, die im Lauf der Zeit gewachsen sind. Spätere Hinzufügungen reagieren dabei auf bereits bestehende, im Raum verteilte Bilder. Zu diesen relativ fest verankerten und auf Dauer angelegten Bild-Ensembles treten nur lose und temporär gekoppelte, nachträglich zusammengestellte *hyperimages* – um den Begriff Felix Thürlemanns zu verwenden.⁵ Letztere entstehen, indem Bilder ausgewählt und in einer bestimmten Form der Präsentation verbunden werden. Das können ‚Originale‘ in Galerien, Ausstellungen und Museen sein, aber auch Reproduktionen in verschiedenen Medien und Publikationen. An dieser Stelle geht der Gegenstand der Forschung in eine Selbstreflexion der eigenen Forschungspraxis über, da ‚Kunstgeschichte‘ eben nicht nur geschrieben, sondern auch durch Bilderfolgen und Bilderordnungen ‚erbildet‘ wird – man denke an die klassische Hängung nach Schulen und Epochen, die unser visuelle Vorstellung einer vermeintlichen Totalität *der* (westlichen) ‚Kunstgeschichte‘ bis heute prägt. Die ‚Geschichte der Kunst‘ ist nicht nur Produkt eines Diskurses, sondern Ergebnis einer Bildpraxis, die Artefakte und Abbildungen auswählt und in eine visuelle Anordnung bringt. Sowohl Galerien und Museen wie Bildbände und Bildatlanten sind Schauflächen solcher Bildpraktiken, die Begriff und Fach Kunstgeschichte wesentlich konstituiert haben.⁶

Damit sind noch keineswegs alle Dimensionen des Themas angesprochen. Die Frage nach der Kombinatorik *von* Bildern, die als autonome Objekte zusammengestellt werden, ist nicht immer scharf von der Frage nach der Kombinatorik von Elementen und Figuren *im* Bild zu unterscheiden. So gibt es Beispiele, in denen sich relativ deutlich die Grenzen eines einheitlich konzipierten Werks abzeichnen, die sich aber dennoch als Verbindung von verschiedenen Bildern zu erkennen geben. Man denke an antike Vasenbilder, die Franz Wickhoff dem „komplettierenden Stil“ zurechnete, an modernistische Collagen von Hannah Höch, die sich aus einzelnen Motivfragmenten zusammensetzen, oder an die „combine paintings“ eines Robert Rauschenberg.⁷ Mit Christopher Wood können wir sogar sagen, dass das gemalte Bild „immer schon plural“ ist: da es einen kontinuierlichen Strom von Wahrnehmungen und eine Reihe von Vorbildern in sich aufnimmt, fixiert und im Rezeptionsprozess freisetzt.⁸ Diese Unschärfe und Offenheit des Themas gilt es produktiv zu machen. Im ersten Band dieser Reihe wurde für solche Phänomene latenter Mehrteiligkeit der Begriff des „summierenden Bildes“ vorgeschlagen.⁹ Bleibt der Zwischenraum bei *Bild-Ensembles* oft dezidiert ein physischer Raum, der durch Augen und Körperbewegungen überbrückt werden muss (und der damit dem „real space“ im Sinne von David Summers angehört),¹⁰ so tendiert das *summierende Bild* dazu, die Nahtstellen zwischen den Binnen-Bildern in einem übergeordneten Imaginationsraum aufgehen zu lassen. In eine ähnliche Richtung zielen Überlegungen von Wolfram Pichler, der die Zusammenstellung, Verschachtelung und Überlagerung von Bildern unterscheidet und dem Thema damit eine fruchtbare systematische und historische Fundierung gegeben hat.¹¹

Pendant Plus

Bei den Beiträgen des vorliegenden Bandes *Pendant Plus – Vom Bildpaar zum Hyperimage* handelt es sich um die Ergebnisse einer Versuchsanordnung, die sich im Buch selbst abbildet. Zwei bereits veröffentlichte Aufsätze von Felix Thürlemann, die das skizzierte Forschungsfeld der Bildkombinatoriken erstmals in seiner historischen und systematischen Breite geöffnet und abgesteckt haben, sind an den Anfang und an das Ende einer Reihe von Beiträgen gestellt, die für diesen Rahmen geschrieben wurden. Mit dem Wiederabdruck möchten wir den besonderen Stellenwert der Texte für die Erforschung pluraler Bildmodi deutlich machen und zugleich eine weitere wissenschaftliche Vertiefung einer Theorie und diskursiven Praxis des *hyperimage* fördern. Felix Thürlemann nähert sich dem Thema der in sich pluralen, wie auch der im Plural auftretenden Bilder mit einer Methode, die am semiotischen Strukturalismus geschärft ist: Im Bewusstsein der vielen Differenzen von Einzelbild und singulärem Wort versteht er die Zusammenstellung von Bildern in Analogie zur Grammatik eines sprachlichen Textes als eine Zusammenstellung von Elementen, die durch ihre Auswahl und Anordnung einen Sinn erzeugen, der in den einzelnen Bildern selbst noch nicht ‚vorgegeben‘ sein muss. Die Öffnung des Blicks über den Rahmen des einzelnen Bildes wird damit als grundlegende hermeneutische Herausforderung charakterisiert: In der Rekonstruktion von Bildgruppen gilt es Bedeutungen zu verstehen, die bei der Isolierung einzelner Werke verloren gehen bzw. in der Rezeptionsgeschichte bereits verloren gegangen sind.¹²

Thürlemann fokussiert zudem aus einer phänomenologischen Perspektive unterschiedliche Formen der Wahrnehmung, auf die das Einzelbild und die Kombination von Bildern abzielen: Dem Einzelbild ordnet er die Kategorie eines „einfühlenden Sehens“ zu.¹³ Materielles Bild und Vorstellungskraft verbinden sich hier zu einer gleichsam unteilbaren Wahrnehmung des imaginären Bildobjekts.¹⁴ Dem stellt Thürlemann ein reflektiertes „vergleichendes Sehen“ gegenüber, in dem nicht zuletzt die selbstverständliche Einheit von Wahrnehmung und materiellem Bildträger aufgebrochen wird: Als Betrachter befragen wir die Bilder auf Gemeinsamkeiten und Differenzen, wählen die Vergleichsebenen und werden darauf aufmerksam, wie die Wahrnehmung der Bilder durch den Vergleich mitgeprägt und verändert wird.¹⁵ Eine solche Transformation ist nicht notwendig in das Belieben des einzelnen Subjekts gestellt, sondern wird durch räumliche Positionen der Anordnung und formale Qualitäten der Bilder angeleitet und mitbestimmt. In der Praxis der Zusammenstellung werden außerdem Kategorien leitend, die das jeweilige Bild- oder Kunstsystem auszeichnen, etwa geltende Gattungskonzepte.¹⁶

Es ist vielleicht der Kerngedanke der Texte von Thürlemann, diese Unterscheidung zwischen Formen des Sehens nicht zu einer starren Dichotomie von Epochen oder Gattungen werden zu lassen, sondern stets nach ihrem spezifischen Zusammenspiel und Ausgleich zu fragen. Hatten Wolfgang Kemp und Werner Hofmann in ihren wegweisenden Studien unterschiedlichen Epochen eine je unterschiedliche Haltung zum pluralen Bild attestiert,¹⁷ so geht Thürlemann davon aus, dass die komplementären Formen der Wahrnehmung immer nur unterschiedlich gemischt zum Einsatz

kommen, ohne zu distinkten Haltungen spezifischer Epochen zu kristallisieren. Dafür jedoch lässt sich dieses Zusammenspiel seinerseits historisieren. Zu einer paradigmatischen Größe in diesem Sinne wird das Triptychon, das ein hierarchisch ausgezeichnetes Mittelbild mit zwei flankierenden Seitenbildern verbindet und damit bereits in seiner materiellen Anordnung fokussierendes und vergleichendes Sehen verschränkt. Thürlemann erkennt in ihm den Archetyp der späteren Pendanthängung, die den formalen Vergleich zwischen Bild und Bild sowie die Affirmation eines starken Zentrums auf kunsttheoretische Kategorien verschiebt. Dies ist ein Exempel für den wenig beachteten Umstand, dass nicht nur Kompositions-, sondern auch übergeordnete Kombinationsmuster von Bildern tradiert, auf verschiedene Trägermedien übertragen und dabei für unterschiedliche Funktionen spezifiziert werden können. Solche Zusammenhänge gilt es in einer historischen Perspektive aufzuzeigen.

Die Frage nach der Vermittlungsleistung der Wahrnehmungsformen kann sowohl für die Bildproduktion als auch für die Präsentation und Rezeption von Bildern gestellt werden. Mit einem solchen Ansatz hat Thürlemann entscheidende Brücken gebaut, die von den typologischen Bildsystemen der christlichen Kunst über die neuzeitlichen Bildergalerien bis zur kunstwissenschaftlichen Doppelprojektion reichen. Die hier wieder abgedruckten Texte haben historische Zusammenhänge zwischen exemplarisch angesprochenen Bildkulturen in den Blick gerückt, jedoch niemals einen Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Da zudem neue Kontexte auch neue theoretische Aspekte erschließen, haben wir uns zu folgendem Experiment entschlossen: Alle Autoren waren eingeladen, sich von den beiden Texten Felix Thürlemanns hinsichtlich der Wahl ihrer Gegenstände und methodischen Herangehensweise anregen zu lassen. Über eine Zeitspanne vom Mittelalter bis zu heutigen digitalen Verlinkungsstrukturen hinweg galt es somit Bezüge zu stiften und die eingeschlagenen Wege weiterzuverfolgen, zu ergänzen oder an andere theoretische Komplexe anzuschließen. Welche Aspekte würden besonders aufgegriffen, welche modifiziert, was würde hinzugedacht? Das vorliegende Buch ist das Ergebnis dieses Experiments.

Zum Aufbau des Bandes

Die Beiträge gruppieren sich um zwei theoretische Schwerpunkte, die mit den rahmenden Texten gesetzt sind. Zum einen kreisen die Analysen um die ‚Spielregeln‘ der Anordnung, die im Zusammenspiel von Produktion und Rezeption wirksam werden. Dabei wird deutlich, dass bereits die Rekonstruktion von sich wiederholenden Modi der Zusammenstellung ein wichtiges Ergebnis der hier vorgelegten Analysen ist, das über die Frage nach der diskursiv einholbaren ‚Bedeutung‘ des Einzelfalls hinausgeht. Stärker als in der verbalen Sprache sind die epochen- und gattungsspezifischen Regeln der Bildkombinatorik im Fluss und in vielen Aspekten auch unbestimmt. Sie können daher durch das einzelne Beispiel mit- oder umgeprägt werden, so dass wir offene und spannende Verhältnisse von Fall und Regel vorfinden.

Der zweite theoretische Schwerpunkt fokussiert in einer stärker phänomenologischen Perspektive den Akt der Rezeption: Was passiert in der Wahrnehmung, wenn sich das Sehen zu einem vergleichenden Sehen erweitert? Mit dem Titel *Pendant Plus* gehen wir von einer Keimzelle des Systems aus, dem gezielt ausgewählten und angeordneten *Paar* von Bildern. Dem Tiefensog des Einzelbildes, das einen imaginären Raum gleichsam vor und hinter der gemalten Bildfläche öffnet, antwortet eine laterale Tendenz, in der wir die Bilder als Beispiele nebeneinander stellen und ihre unterschiedliche Machart und Wirkung miteinander vergleichen können. Wie lassen sich die Modi miteinander verschränken, sind sie stets klar voneinander abzugrenzen?

Nahezu alle in diesem Band versammelten Beiträge erproben die heuristischen Möglichkeiten an konkreten Fallbeispielen. Die Analyse einzelner Werke und Werkgruppen war und ist ein zentrales Arbeitsfeld der Kunstgeschichte. Die Autoren des Bandes nehmen die damit verbundene Einstellung des Blicks aber nicht für selbstverständlich, sondern interessieren sich dafür, wie diese Fokussierung im Rahmen eines größeren Angebots mitbestimmt und angeleitet wird. Methoden der Pluralbildung und Praktiken der Vereinzelnung schließen sich dabei nicht aus, sondern bedingen sich geradezu wechselseitig. Dabei kann durchaus überraschen, welche Bereiche über das idealtypische ‚Bild‘ hinaus, ausgehend von den Thesen zur *hyperimage*-Bildung erschlossen wurden: Dazu gehört die Gruppierung von Exponaten in historischen Museen ebenso wie das Auslegen und Einsammeln von Spielmaterialien. Ziel dieser Analysen ist es nicht, die Bedeutung der Beispiele ein für allemal fixieren zu wollen, sondern die Bedingungen sichtbar zu machen, unter denen sich Wahrnehmungsformen, Handlungsweisen und Sinnzuschreibungen mit den Um- und Neugruppierungen imaginär aufgeladener Objekte verschieben.

Die Regeln, die für die Anordnung maßgeblich gewesen sein mögen, bestimmen nicht zwangsläufig auch den Prozess der Rezeption. Die Angleichung der Erwartungen und Interessen der Rezipienten an die Angebote der Produzenten kann zu einem wichtigen Teil eines ästhetischen Spiels werden. Die Offenheit, mit der Verwerfungen zwischen Autorintentionen und Rezeptionsinteressen zugelassen werden, kann darüber hinaus eine wichtige Epochensignatur sein. So macht ein heilgeschichtliches Bildsystem ein verbindlicheres Angebot, Relationen zu sehen, als die Kombinatorik in einer Bildersammlung, die zum Nachvollziehen ästhetischer Qualitäten im Rahmen eines vorgegebenen Gattungssystems aufruft. Noch einmal anders gestaltet sich der Kampf um die Aufmerksamkeit des Rezipienten in modernen Ausstellungsräumen, in denen die Künstler vielfach nicht nur mit Einzelbildern, sondern mit aufeinander abgestimmten Bild-Ensembles antreten,¹⁸ oder Kuratoren in die Rolle von Metakünstlern schlüpfen. Neben der Frage nach dem zeitlichem Wandel und den spezifischen kulturellen Rahmenbedingungen ist auch diejenige nach den jeweiligen medialen Vorgaben zu stellen, die sich auf die möglichen Kombinatoriken ebenso wie auf Autor- und Rezipientenstatus auswirken. Thürlemann hat diesen Zusammenhang mit Blick auf die durch Software eingeschränkten Handlungsoptionen bei der Anordnung digitaler Bilder („eine Art von semiotischer Zwangsjacke“) bereits thematisiert.¹⁹

Eine Erprobung des Zugangs an verschiedensten Gegenständen, wie sie hier erfolgt, eröffnet fast notwendig auch das Bewusstsein für Grenzbereiche. So bearbeiten einige der Beiträge die Frage, ab wann eine Bilder-Paarung ein Pendant sei oder wie das Verhältnis zwischen zwei Bildern zu bestimmen ist, wenn wie beim stereoskopischen Sehen ihre Differenzen gar nicht in den Blick rücken und ein vergleichendes Sehen *prima vista* gar nicht möglich erscheint. Wie erhofft ergaben sich aber auch Möglichkeiten der Anbindung an andere Theoriekomplexe: Begreift man das Konstruieren von *hyperimages* als allgemeine menschliche Kulturtechnik, dann ist danach zu fragen, in welchem Verhältnis die Kombinatorik der Bilder zu anderen Formen des Verbindens von Sinneinheiten steht. Kulturwissenschaftlich lässt sich hier z.B. an die Dialogizität Bachtins und die Montagetheorie Eisensteins anschließen. Renate Lachmann gelingt es, im Zuge einer solchen Engführung weitreichende kognitive, semiotische sowie rhetorische Dimensionen des Zusammenstellens bzw. sinnstiftenden Decodierens aufzuzeigen. Dabei geraten auch Differenzen in den Blick, die aus verschiedenen Medialitäten oder anderen Autorkonzepten resultieren.

Kulturspezifischen Ordnungsmustern der „Bilder im Kopf“, über die sich kulturelles Gedächtnis überhaupt erst formiert, widmet sich der Beitrag von Aleida Assmann. Sie kontextualisiert Thürlemanns Rede vom *hyperimage* in einem weiten Horizont der anthropologischen und kulturellen Funktion von Bildern für die Integration des Neuen und Anderen. Sie greift dabei sowohl auf Forschungen des 20. Jahrhunderts aus den Bereichen der Neurowissenschaften, der Computertheorie und der Kulturwissenschaften als auch auf literarische Traditionen und Texte zurück und versteht die mentalen *hyperimages* nicht allein als Speicher von Ab- und Nachbildern, sondern als Netz von Vorbildern, die künftige Erfahrungen prägen können. Diese beiden Beiträge von Literaturwissenschaftlerinnen stellen vielleicht nicht zufällig die allgemeinsten Überlegungen innerhalb einer Gruppe von Beiträgen dar, die sich besonders mit der Frage nach den Spielregeln und Funktionen des Kombinierens auseinandersetzen.

Gerade die Offenheit eines mehrdimensionalen Feldes, das Möglichkeiten für vielfältigste Kombinationsmuster bietet, rückt das *hyperimage* in die Nähe regelgeleiteten Spielens, mit dem es kulturgeschichtlich gemeinsame Wurzeln teilt. So basiert mit dem Spiel *memory*® eine der erfolgreichsten Spielideen des 20. Jahrhunderts auf dem Prinzip der Zuordnung von Bildpaaren. Wie beim traditionellen japanischen Spiel Kai-Awase muss eine chaotische, dem Einblick der Mitspieler entzogene Auslage von Bildern über ein aufmerksames Mitspielen in eine geordnete Sammlung von Bildpaaren überführt werden. Das Beispiel hilft, wie Steffen Bogen zeigt, die Ordnung von Bildern nicht nur als fertiges Ergebnis, sondern als einen von Regeln bestimmten Prozess zu verstehen. Auf eine Position absoluter Regellohheit hingegen deutet das als *hyperimage* verstandene Freud'sche Arbeitszimmer. In seiner Auseinandersetzung mit dem Psychoanalytiker stellt auch Jürgen Stöhr die Regelfrage in einer durchaus selbstreflexiven Haltung: Inszeniert sich hier der Analytiker in den Bildern seines Arbeitszimmers als Gott der Untersuchung, der den Fall nach seinen Regeln konstruiert, oder ist es nicht eher der Historiker und Kunstwissenschaftler selbst, der sich eine solche Haltung in der Analyse der von ihm gruppierten Dokumente anmaßt?

Die Frage nach dem Autor und der Verfügung über den in den Bildern erfahrbaren Sinn erweist sich vor dem Hintergrund sich wandelnder Bildkombinatoriken als besonders brisant, so dass sich auch unter diesem Vorzeichen einige Beiträge zusammenschließen lassen. In den Bildsystemen mittelalterlicher Kirchenräume wird die von Gott geordnete Geschichte als große Erzählung nachvollziehbar. Die Apsisverglasung der Kölner Kirche St. Kunibert, mit der sich der Beitrag von *Valerie Möhle* befasst, bietet hierfür ein schönes Beispiel: Die drei Fenster aus dem frühen 13. Jahrhundert enthalten nicht nur für sich selbst genommene stimmige Erzählungen einer Geschichte, sie schließen sich auch untereinander zu einem narrativen ‚Triptychon‘ zusammen. Die narrativen Korrespondenzen, welche die Kirchenbesucher zwischen den drei Erzählungen entdecken können, sollen den Kirchenraum selbst zu einem Gleichnis für die Koordinationsmacht des göttlichen Autors werden lassen. Dieses Erzählen von Heilsgeschichte im sakralen „Zeitraum“²⁰ konnte dem gesamtgeschichtlichen Erzählen von Kunstgeschichte nach den Mustern der christlichen Geschichtstheologie wichtige Modelle liefern, wie *Gerd Blum* am Verhältnis der *Vite* Giorgio Vasaris zum Bildprogramm der Sixtinischen Kapelle und zu den frühen gedruckten Weltchroniken ausführt. Vasari markiert in der Geschichte der Bildordnungen zugleich jene Phase der frühen Neuzeit, in der die Künstler auf den Prüfstand der Kenner und Sammler gestellt werden, welche die Werke in immer neue, auch literarisch hergestellte Reihen und Anordnungen eingliedern.

Künstlerische Strategien der Moderne zielen darauf ab, diese Autorschaft zweiter Ordnung nicht den Kuratoren und Kunsthistorikern zu überlassen. Die bedeutungstiftende Verbindung der eigenen Werke ist für Künstler ein Weg, ihr Oeuvre selbst auszulegen. Dies erläutert *Perdita Rösch* am Beispiel von Paul Klee und seiner im Werkkatalog markierten Bildserie der *Näherungen*. Auch im Vergleich mit weniger dicht geordneten Werkgruppen kann sie zeigen, wie das künstlerische Problem, das Klee bearbeitet, erst in der Serie und Zusammenstellung der verschiedenen *Näherungen* sichtbar wird. Gleichsam im Zwischenraum dieser beiden Auffassungen von Autorschaft liegt der historische Ort des Pendantsystems. Vordergründig kann hier der Fürst die Stelle des souveränen Arrangeurs der Bilder einnehmen, deren Ordnung er aber nur im Verbund mit anderen Autoren, mit Experten, Kustoden und Kuratoren zu kontrollieren vermag. *David Ganz* erläutert diese schleichend voranschreitende ‚Gewaltenteilung‘ am Beispiel des ‚Papiermuseums‘ der *Galerie Électorale de Dusseldorf*. Eine Aufspaltung der Verfügungsgewalt wird nicht zufällig von einem Medien- bzw. Ortswechsel befördert – dem Transfer des *display of art* vom Palast ins Buch.

Diesbezüglich leitet die Diskussion der Autorenkonkurrenz zu einer Gruppe von Beiträgen über, die sich mit den beiden bereits aufgerufenen Größen ‚Räumlichkeit‘ bzw. ‚Medialität‘ als wesentlichen Parametern der Kombinatorik von Bildern auseinandersetzen. *Harald Kraemer* zeigt auf, wie sich die Überlegungen Thürlemanns zur Bildung von *hyperimages* in neuzeitlichen Galerien für das Verständnis von multimedialen Linkstrukturen im Bereich virtueller Ausstellungen fruchtbar machen lassen. *Hypermedia* kann so als Weiterentwicklung des Pendantsystems in den virtuellen Raum verstanden werden.

Das Zentrieren der Aufmerksamkeit auf einzelne Objekte und das Auffächern durch zusätzliche Exponate und Informationen erscheinen dabei nicht als unvereinbare Gegensätze, sondern geradezu als komplementäre Strategien musealer Inszenierung. Das zeigt *Albert Kümmerl-Schnur* eindrucksvoll am Beispiel des Heeresgeschichtlichen Museum in Wien, in dem eine Reihe von Objekten und Bildern um die blutverschmierter Jacke des Thronfolgers Franz Ferdinand als heimlicher Reliquie gruppiert werden.

In der Moderne stehen Bildkombinatoriken im (öffentlichen) Raum des Museums mit massenmedialen Wahrnehmungsmustern und Distributionsformen von Information in Konkurrenz. Das zeigt *Friederike Wappler* mit ihrer Analyse des zeitgenössischen Kunstprojekts *ECHO*, das sich mit den Kombinatoriken serieller Kunst der 60er Jahre kritisch auseinandersetzt und diese mit zeitgenössischen massenmedialen Verfahren gleichsam überschreibt. Damit demonstriert das Beispiel, dass die (notwendig historischen) Implikationen eines bildkombinatorischen Regelwerks auch von Kunstwerken selbst reflektiert werden können.

Georg Imdahls Beitrag fokussiert jene zyklisch wiederkehrenden Großausstellungen, die zum Leitmedium der zeitgenössischen Art World geworden sind. Diese Großausstellungen haben sich – ausgehend von der Biennale di Venezia, die dem Modell des Nationenwettstreites auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts verpflichtet war, und maßgeblich befördert durch die Karriere der Kasseler Documenta und der Skulptur Projekte Münster – zu zentralen Foren der zeitgenössischen Kunst entwickelt, in denen der Kurator und die Kuratorin den Künstler als Leitfigur des Kunstbetriebs abgelöst haben.

Setzen sich die bisher skizzierten Gruppen im weitesten Sinne mit den Bedingungen der Kombinatorik auseinander, so widmet sich eine stattliche Anzahl von Beiträgen dem zweiten skizzierten Schwerpunkt, also dem intellektuell-abstrahierenden „vergleichenden Sehen“. In einer solchen Einstellung des Blicks wird sozusagen räumlich getrennt, was sich in der Bildentstehung immer schon zeitlich überlagert: Ein Bild wird zum Bild, indem sich unsere Wahrnehmungsmuster gegen den Gegenstand verschieben. Wir schauen auf das Bild durch eine Reihe von Vorprägungen und Erfahrungen, die sich aufsummieren und die durch einen an sich leblosen Bildträger in dichter Form aktualisiert, akzentuiert und auch umgeprägt werden können. Im (starken) Bild sehen wir also immer schon das Leben der eigenen Wahrnehmungsmuster und Kategorien, was in der lateralen Verschiebung des Pendants noch einmal reflektiert werden kann.²¹

Einige Beiträge zielen ganz explizit auf das Wechselspiel von einfühlendem Sehen und vergleichendem Sehen, das in vielen Schattierungen zu Tag treten kann. So mag es wenig überraschen, wenn ein hochreflektierter und kunstwissenschaftlich informierter Gegenwartskünstler wie Gerhard Richter zwischen dem fingierten Bildarchiv *Atlas* und einzelnen Bildmotiven hin- und herwechselt. *Christiane Kruse* analysiert Richters frühe ‚Ikonen‘ einer zeitgeschichtlich aufgeladenen autobiographischen Malerei einerseits in den vom Maler in Statements und Interviews zunehmend eingeräumten lebensweltlichen und politischen Kontexten. Andererseits zeigt sie, wie er seine verstörenden privaten Allegorien im sachlich auftretenden Bilder-Katalog

des *Atlas* ordnet. Doch die kunstimmanente Reflexion unseres Themas reicht weit zurück: *Marius Rimmele* zeigt, wie bereits Rubens' *Rockox-Epitaph* die traditionellen Spezifika des Bildformulars Triptychon innerhalb des Zeitalters der Galerien und der Pendantshänger höchst reflektiert ‚ausstellt‘. Der Künstler bringt dabei die ehemals kaum genutzten Potentiale des Bildformulars für ein vergleichendes Sehen auf die Höhe der Zeit, ohne die archaischen Bildfunktionen mit den zugehörigen Rezeptionsweisen aufgeben zu müssen.

Je größer der Stellenwert, der dem Vergleich auch im kunsttheoretischen Sinne des *paragone* eingeräumt wird, desto problematischer wird es allerdings, die Einstellung eines auratischen Sehens einzunehmen. Das summierende Bild, das Gian Lorenzo Bernini am Grabmal Urbans VIII. konstruiert, provoziert bei seiner Enthüllung zwiespältige Betrachterreaktionen: Wie *Ingo Herklotz* nachzeichnet, erkennen zeitgenössische Beobachter im Blick des Nachfolgepapsts Innozenz den Ausdruck von Bewunderung für Berninis künstlerische Leistung, die nicht zuletzt in einer Einbindung verschiedener Personifikationen in eine übergreifende Erzählung besteht. In einer räumlichen Anordnung, die zum Vergleich mit einem Pendant-Grabmal herausfordert (Guglielmo della Porta's Monument für Paul III.), mag sich hingegen der traditionelle Effekt tränenreicher Rührung beim Papst nicht mehr einstellen.

Die Kombination von Bildern mit Bildern kann auch eine falsche Fährte sein, die Erwartungen an einen produktiven Sinnzusammenhang widerlegt. Ein doppelbödiges Changieren zwischen *hyperimage* und Einzelbild nimmt *Christine Tauber* in den Blick, die drei Fälle grenzwertiger Pendantbildungen skizziert und dabei letztlich zu Richters als ‚Diptychen‘ gehängten Bildpaarungen gelangt, die jedoch nicht auf Pendantshaftigkeit angelegt scheinen, sondern paradoxerweise die Singularität des Einzelwerks zelebrieren. Der von Vasari für ein Künstlerlob instrumentalisierte Fall einer nahezu makellosen Kopie, die einst neben dem Original zu Vergleichszwecken aufgehängt wurde, führt ebenso an die Grenzen des Pendantkonzepts wie der manieristische Bilderkosmos der Galerie des französischen Königs Franz I. in Fontainebleau. Die Ordnung dort produziert Bilderpaare, die sich bewusst einer symmetrischen Sinnstiftung verweigern – um die singuläre Autorposition des Königs zu unterstreichen, der allein den Schlüssel zum Verständnis zu besitzen scheint.

Die Frage nach den Grenzwerten bzw. der Logik der Differenzstiftung, wie sie das Pendantprinzip prägt, verfolgen auch jene Aufsätze, die wir zur abschließenden Gruppe von Beiträgen zusammengeschlossen haben. Eine irritierende Faszinationskraft des doppelten Sehens wohnt zweiteiligen Bildanordnungen inne, die bildgeschichtlich mehr mit dem Diptychon als dem Pendantsystem *strictu sensu* verbindet. Besonders der Zwischenraum, der das eine Bild vom anderen trennt, kann zum Faszinosum der Bildrezeption werden. Hier setzt der Beitrag *Wolfgang Kemp* an, der zwei Beispiele in den Blick nimmt, die die Kunst der Leerstelle zelebrieren: Dabei konfrontiert er ein Bilderpaar Max Klingers zur Bergpredigt mit einer Doppelseite aus Hokusais *100 Ansichten des Fuji*. Obwohl die Bildpaare denkbar verschiedenen Bildkulturen angehören, entscheiden sich beide Künstler dafür, den Höhepunkt des Aufenthalts auf dem Berg, der jeweils eine religiöse Symbolfunktion hat, in das Intervall zwischen den Bildern zu verlegen. Das eigentliche Thema

der beiden Bildpaare ist daher die Relation zwischen der sichtbaren Bewegung des Hinauf und Hinab und der Leerstelle des unsichtbaren Umschlagpunkts. Vielleicht ist es kein Zufall, dass gleichzeitig mit diesen Werken das technische Dispositiv des Dioramas entsteht, mit dessen früher Geschichte sich *Bernd Stiegler* befasst. Die minimale Differenz der beiden Fotoeinstellungen soll Betrachtern die Illusion vermitteln, mehr vor Augen zu haben als ein flächiges Bildmedium: In der stereoskopischen Synthese eines Wahrnehmungsbildes aus zwei Fotografien erlangen die abgebildeten Motive einen Grad an Raumsuggestion, der die Betrachtung des Bilderpaars zur virtuellen Reise an einen fernen Ort werden lässt. Blickt man von außen auf diese Vorrichtungen, zerbricht die stereoskopische Bildsynthese wieder in zwei Fotografien und macht so auf den fundamentalen Unterschied aufmerksam, der das materielle Bild vom Wahrnehmungsbild trennt. Mit dem „Bild im Dual“ und seinem apparativen Prototyp, dem Stereoskop, beschäftigt sich auch *Steffen Siegel*, der die Aktualität eines subtil vergleichenden Sehens, wie es durch Bildpaare mit fast identischen, kaum voneinander abweichenden Pendants forciert wird, für die Gegenwartskunst an einem Foto-Diptychon des Leipziger Fotografen Frank Höhle deutlich macht.

Was verändert sich, wenn aus dem Nebeneinander der Bilder ein Ineinander der Verschachtelung wird? Die abschließenden Beiträge verfolgen das Thema des ‚Bildes im Bild‘ unter schwierigen oder zumindest überraschenden medialen Bedingungen. So gibt der Beitrag von *Joachim Paech* einen Überblick über den Einsatz *des split-screen* im Film und analysiert narrative Konstellationen und ästhetische Strategien, die zum Einsatz eines solchen Verfahrens im Bereich der bewegten Bilder geführt haben, von Michael Gordons *Pillow Talk* (1959) bis zu Mike Figgis' *Time Code* (2000). *Peter Geimer* untersucht, wie der belgische Videokünstler David Claerbout eine Aufnahme des japanischen Kriegsphotografen Hiromichi Mine in seine – in diesem Fall sehr langsam und eher atmosphärisch – bewegten Bilder integriert. Die Verschachtelung führt in diesem Fall zu einer Reflexion über mediale Differenzen und macht anschaulich, wie das historische Ereignis in den Modus der Bilder überführt wird, zwischen Schwarz-Weiß und Farbe, Form und Transformation.

Was ist das Ergebnis all dieser Experimente? Mit dem Begriff der „Vorahnung“²² hat Hans Blumenberg die normative Kraft des Fiktionalen zur Bildung neuer kultureller Muster und Prägungen und zur Integration des Neuen benannt: Bilder sind, wie auch die neuere Bildwissenschaft, wie Kunstsoziologie und interdisziplinäre Forschungen betonen, nicht bloß Nachbilder und Spiegelungen, sie prägen als ‚Akteure‘, als Leitbilder und Vorbilder maßgeblich jene mentalen, kulturell vermittelten Grundmuster, in denen wir Neues und Anderes eben als Neues und Anderes, als Integrationsfähiges oder Nicht-Integrierbares allererst ‚ansehen‘ und bearbeiten.²³

Diese Einsicht lässt sich nicht nur auf die kulturelle Prägekraft einzelner ‚Ikonen‘ des Medienzeitalters beziehen;²⁴ genauso wichtig erscheint uns in diesem Zusammenhang das Anliegen, die ‚pluralen‘ Modi der materiellen und medialen Kombinatorik von Bildern zu untersuchen. Denn die Prägekraft der Bilder, ihre Anschlussfähigkeit und Vermittlungsleistung, findet sich nicht zuletzt in der Umprägung und Wechsel-

wirkung mit anderen Bildern reflektiert. Es ist Anliegen dieses Bandes, diese im Wechselspiel von Produktion und Rezeption entstehenden Phänomene in den Blick zu nehmen. Wir haben mit dieser Einleitung einige Fährten aufgezeigt, die man weiterverfolgen kann: die Frage nach der historischen Wandlung von Kombinationsregeln, die wechselnd verteilte Autorschaft, die in der Kombination und Rekombination von Bildern entsteht, die Schärfung des Blicks für die beständige Transformation der Wahrnehmungsmodi zwischen fokussierend und vergleichend. Doch es ist an der Zeit, dem kritischen Leser das Feld zu überlassen, in der Hoffnung, dass er in der Kombination der Beiträge das eine oder andere Pendant seiner eigenen Fragen und Interessen finden wird.

Anmerkungen

- 1 Zur prekären Unterscheidung von Rahmen und Werk vgl. Jacques Derrida, *Das Parergon*, in: ders., *Die Wahrheit in der Malerei* [frz. Paris 1978], Wien 1992, 56–104, sowie in einer normativen, die Einheit des Werks fordernden Perspektive Georg Simmel, *Der Bildrahmen – Ein ästhetischer Versuch*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 I*, Frankfurt a.M. 1995, 101–108.
- 2 Die Frage der Verschachtelung von Bildern im Bild ist anschließbar an literaturwissenschaftliche Fragen des *embedding* und der rahmenden Paratexte. Vgl. hierzu die klassische Studie von Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M. 2008 sowie mit neuerer Literaturübersicht: Martina Wagner-Egelhaaf, *Rahmen-Geschichten. Ansichten eines kulturellen Dispositivs*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 82 (2008), 112–148.
- 3 Zum Zwischenraum und zum „Erkenntnismodus“ der Montage vgl. zuletzt Georges Didi-Hubermann, *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*, München 2011.
- 4 Siehe David Ganz/Felix Thürlemann, *Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder*, in: dies. (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild+Bild, 1), 7–38. Zu einer historisch differenzierten Typologie pluraler Bilder im Hinblick auf die christliche Bildproduktion vgl. David Ganz, *Das Bild im Plural. Zyklen, Ptychen, Bilderräume*, in: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 3: *Zwischen Zeichen und Präsenz*, Paderborn 2012 [im Druck].
- 5 Vgl. zu diesem Begriff Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik* [2004], Wiederabdruck in diesem Band, 23–44.
- 6 Vgl. zu Warburg und Malraux Ganz/Thürlemann, *Zur Einführung* (wie Anm. 4), 28–31.
- 7 Vgl. Franz Wickhoff, *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*, Berlin 1912 (Die Schriften Franz Wickhoffs, 3).
- 8 Christopher S. Wood, *Das Bild ist immer schon plural*, in: Ganz/Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural* (wie Anm. 4), 87–110.
- 9 Ganz/Thürlemann, *Zur Einführung* (wie Anm. 4).
- 10 David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism*, London/New York 2003.
- 11 Vgl. Wolfram Pichler, *Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular*, in: Ganz/Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural* (wie Anm. 4), 111–132.
- 12 Damit schließt die Frage an die rezeptionsästhetische Forderung nach der Rekonstruktion von äußeren Zugangsbedingungen und räumlichen Kontexten der Bilder an, vgl. Wolfgang Kemp, *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Hans Belting u.a. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 7. überarb. u. erw. Aufl., Berlin 2008, 247–266.

- 13 Thürlemann, Vom Einzelbild zum *hyperimage* (wie Anm. 5), 28.
- 14 Zum Begriff des imaginären Bildobjekts, den Thürlemann nicht verwendet, der seine Überlegungen aber systematisch ergänzen kann, vgl. einfürend Lambert Wiesing, Die Hauptströmungen der gegenwärtigen Philosophie des Bildes, in: ders., *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a.M. 2005, 17–36, bes. 30–33.
- 15 Erste Überlegungen in dieser Richtung finden sich bereits bei André Malraux, *Das imaginäre Museum*, Baden-Baden 1947, bes. 8; vgl. inzwischen auch den umfassenden Sammelband: Lena Bader/Martin Gaier/Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010.
- 16 Thürlemann, Vom Einzelbild zum *hyperimage* (wie Anm. 5), 31.
- 17 Wolfgang Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München/Paris/London 1994; Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998.
- 18 Vgl. am Beispiel von Courbet: Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, 124–133.
- 19 Thürlemann, Vom Einzelbild zum *hyperimage* (wie Anm. 5), 24.
- 20 Friedrich Ohly, Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena, in: ders., *Studien zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, 171–274.
- 21 Ergänzende Überlegungen zum Status des Bildes im Diptychon bei Wolfgang Ullrich, Autoritäre Bilder. Die zweite Karriere des Triptychons seit dem 19. Jahrhundert, in: Marion Ackermann (Hg.), *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, Ausstellungskatalog, Stuttgart, Kunstmuseum, Ostfildern 2009, 15–23, hier 16f.
- 22 Hans Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen, in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981, 55–103, hier 93; zu Blumenbergs „Vorahmung“ vgl. Gerd Blum, Abschied von der Analogie. Arnulf Rainers Malerei und die Theorie des neuzeitlichen Bildes, in: Reinhard Hoeps (Hg.), *Arnulf Rainer, Bild und Theologie*, München/Paderborn 2005, 93–106.
- 23 Vgl. grundlegend Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford u.a. 1998; Horst Bredekamp, *Theorie des Bildaktes*, Berlin 2010.
- 24 Vgl. Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder, 1900–2000*, 2 Bde., Göttingen 2009.