

David Ganz / Felix Thürlemann

## Zur Einführung

### Singular und Plural der Bilder

Das Verhältnis der heutigen Gesellschaft zu den Bildern ist durch zwei komplementäre, sich wechselseitig verstärkende Diskurse geprägt. Zum einen werden mit großer Regelmäßigkeit die ‚Bilderfluten‘, die tagtäglich über uns ‚hereinbrechen‘, beklagt. Dies geschieht mit Vorliebe in den Massenmedien, die selber am meisten dazu beitragen, die Bilder exponentiell zu vermehren. Parallel dazu betreiben eben diese Medien einen Kult von singulären Bildern einzelner hervorragender Genies, einen Kult, den der internationale Kunsttourist willig nachvollzieht. Beide Haltungen, die reflexartige Abwehr der angeblich zu vielen Bildern und die kultartige Verehrung von einigen wenigen, zu Meisterwerken erkorenen Bildern, verweisen auf ein Gleiches: die Schwierigkeit, mit dem Bild im Plural zurecht zu kommen.<sup>1</sup>

Der moderne Kult des Meisterwerks ist die Kehrseite der Bilderschwellen, des Bilderrauschens und ähnlicher überfordernder Massenphänomene. Diese können als Signum moderner Gesellschaften gelten, die seit der Erfindung der Fotografie nicht mehr nur über Möglichkeiten zur Vervielfältigung einzelner Bilder, sondern auch zur permanenten, mühelosen Produktion immer neuer Bilder verfügen. So kann es heute, im Sinne von Walter Benjamin, geradezu als eine Frage der Würde des Bildes erscheinen, ein Ideal singularisierender Bildpraktiken auf die Geschichte der Bildkunst zu projizieren.<sup>2</sup> Ausgewählte Werke werden so mit einem auratischen Kordon der Einzigartigkeit umgeben, der es ihren Betrachtern möglich macht, vor dem Bild zu sich selbst zu finden. Ein solches Ideal ist jedoch nur *eine*, zweifellos sehr eingängige, historische Projektion, die bereits eine kulturpessimistische Verlustgeschichte voraussetzt.

Die Faszination des *einen* Bildes ist keineswegs das Resultat der Erfindung der Bildermaschinen. Sie tritt mit ihnen lediglich in eine neue Phase ein. Ihre Anfänge liegen in den philosophischen und theologischen Spekulationen über ein Urbild, das jeweils als *origo* von Kosmos und Schöpfung fungiert.<sup>3</sup> Die gesamte, in den letzten Jahren wiederholt abgeschrittene Geschichte religiöser Bilderverbote kreist darum: Bilder (im Plural) sollen sich nicht an die Stelle des einen und wahren Urbildes setzen dürfen. Auskunft über den tatsächlichen Bildgebrauch historischer Gesellschaften geben diese Debatten nicht. Sie erwecken stattdessen den falschen Eindruck, die ‚sekundären‘ Bilder seien ausschließlich auf eine Ablösung des einen Urbildes hin fixiert gewesen. Gleichzeitig bringen sie, lange vor den Zeiten der technischen Bilderflut, den Gedanken des *schlechten Plurals* ins Spiel. So wird von Seiten der

Bildskeptiker regelmäßig argumentiert, die trügerischen Abbilder seien *viele* und dabei von verschiedener Gestalt.

Das Thema dieses Bandes ist ein Modus von Bildlichkeit, der zwischen den ungeordneten oder bloß repetitiven Formen der beliebigen Bildanhäufung und den isolierten Formen des Meisterwerks und der Ikone steht: *Mehrere Bilder werden in einer räumlichen Anordnung so verbunden, dass eine neue, mehrteilige ‚Konfiguration‘ mit eigener Bedeutung aus ihnen entsteht.* Auf die Spannung zwischen Vielheit und Einheit, die aus diesem Grundprinzip resultiert, bezieht sich die paradoxe Formulierung im Titel des Buchs. Der Hinwendung zum „Bild im Plural“ liegt die These zugrunde, dass die Verbindung mehrerer Bilder genuine Sinnpotentiale besitzt, die nicht deckungsgleich sind mit denen, über die das Bild im Singular verfügt. Auch kann die Bedeutung komplexer Bildordnungen nicht als Summe der Bedeutung ihrer Konstituenten verstanden werden.

Eine wichtige Komponente des Projekts ist ein empirisches Interesse an der kulturellen Diversität pluraler Zusammenhänge, in welche künstlerische Bildproduktion zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten eingebunden ist: Von den zeitgenössischen Genres der seriellen und der Installationskunst lassen sie sich über mehrere Jahrtausende bis zu den Bilderfriesen der frühen Hochkulturen zurückverfolgen. Jede Kultur hat spezifische Modelle mehrteiliger Bildordnungen gepflegt. Die in diesem Buch versammelten Beiträge setzen bei der Frage an, welche Sinnpotentiale diese Modelle aus der Mehrteiligkeit entwickeln. Dabei soll aber auch mitreflektiert werden, dass Praktiken der Pluralbildung stets in ein produktives Spannungsverhältnis zu gegenläufigen Praktiken der Vereinzelung und Aussonderung ‚ausgewählter‘ Werke treten können.

In der Verschränkung von theoretischer und historischer Perspektive, ohne die sich über unser Thema nicht sprechen lässt, sind gerade solche Bilder von hohem Erkenntniswert, die an der Grenze zwischen Bild im Singular und Bild im Plural stehen. Zu dieser Gruppe gehört zweifellos der originelle, von Theodoor Galle geschaffene Kupferstich mit den Malern des kreuztragenden Christus (Abb. 1).<sup>4</sup> In der Konfrontation des *einen* Sujets (der Kreuztragung) mit den vielen Künstler-Subjekten, die es gestalten, klingt die Idee des schlechten Plurals an, einer Bildlichkeit, die auf eine notwendige Abweichung vom Urbild hinausläuft: auf eine Produktion von immer weiteren, auf je andere Weise ‚falschen‘ Bildern. Denn beim manufakten Bild bedeutet Mehrzahl, selbst bei intendierter Gleichförmigkeit, notwendigerweise Abweichung. Gerade die Szene der Kreuztragung aber ist mit dem Anspruch auf das ‚wahre‘ Bild enger verbunden als irgendein anderes Motiv in der Geschichte des Christentums. Sie ist die *origo* des „echten Bildes“, wie Hans Belting es nannte.<sup>5</sup> Der Abdruck des Antlitzes Christi auf dem Schweiß Tuch der Veronika, so dachte man, hatte das *eine*, das einzig wahre Bild Christi hervorgebracht, ohne jede Beteiligung menschlicher Darstellungskraft. Doch bei Galle findet um den Hügel Golgatha das Gegenteil statt: Zehn Augenpaare, zehn Malerhände, aber auch zehn Paletten, Leinwände und Pinsel eröffnen ein mannigfaltiges Spektrum ‚unwahrer‘ Bilder. Dass eines davon seinem Prototyp in wünschenswerter Ähnlichkeit nahe kommt, erscheint da eher als zufällige denn notwendige Fügung.

Galles Stich rekurriert auf gegenläufige Praktiken des Bildes im Plural am Ort und zur Zeit seiner Entstehung. Antwerpen um 1600, das war nicht nur, wie gerne kolportiert wird, eine Stadt, in der mehr Maler als Bäcker lebten; es war auch eine Metropole, in der sich die Modelle pluraler Bildordnung multiplizierten. Neben konfessionspolitisch motivierten Rückgriffen auf alte ‚katholische‘ Bildformen wie das Triptychon standen neuartige Formen des Präsentierens größerer Gruppen von Gemälden und Skulpturen in Kunstsammlungen hoch im Kurs.<sup>6</sup> Bald schon wurden Experimente mit dem Sujet des Galeriebildes veranstaltet.<sup>7</sup> Dieses macht



Abb. 1: Theodoor Galle, Der kreuztragende Christus und die Künstler. Titelpuffer aus: Joannes David, Veridicus Christianus, Antwerpen 1601, 341

die neue Form der Darbietung von Kunst zum Bildgegenstand und reflektiert dabei das aus dieser Praxis hervorgegangene Ordnungssystem der Gattungen. In Galles Stich lassen sich mühelos Reflexe dieses neuen Kunstbetriebs wiederfinden. Das Kollektiv der Maler wäre ohne ihn ebenso undenkbar wie die Vielfalt der in seinem Umfeld realisierten Bildgattungen – vielfigurige Historie, nahsichtiges Andachtsbild, *mezza figura* und Grotteske.

An der Scheldemündung standen auch die Druckerpressen, die das gesamte katholische Europa mit frommen Bildern versorgten: Einem gedruckten Katechismus, der im renommierten Verlagshaus Plantijnen in den Druck ging, entstammt ja Galles Stich selbst. Größerer Markterfolg als solchen Lehrbüchern war aber Heiligenviten mit erzählenden Bildzyklen, Andachtsbüchern mit emblemartigen Bildserien und nicht zuletzt Einzelblättern beschieden, bei denen eine zentrale Figur von einem ganzen Kranz kleinerer Bildmedaillons umgeben war. Auch diese Modelle integriert Galle in sein Konzeptbild, verkehrt jedoch das Prinzip der sinnvollen Fügung solcher Bildordnungen durch das Zufallsmoment. Sein Kupferstich kann daher über den konkreten Anlass der Publikation hinaus als kritische Auseinandersetzung mit den pluralen Bildformen seiner Entstehungszeit verstanden werden. Doch indem er diese Kritik selbst in den Modus mehrteiliger Bildlichkeit setzt, belegt er gleichzeitig dessen Unverzichtbarkeit.

Im Licht der aktuellen bildtheoretischen Debatten erscheint es angezeigt, das Phänomen der Mehrbildlichkeit, um Hans Dieter Hubers Klassifikation zu gebrauchen, auch als Problem einer „allgemeinen“ Bildwissenschaft ernst zu nehmen, statt es an die „historische“ oder „spezielle Bildwissenschaft“ zu delegieren.<sup>8</sup> Gerade an unserem Thema wird aber auch deutlich, dass eine solche Separierung der Diskursebenen die Erkenntnismöglichkeiten drastisch beschneidet. Die Diskussion pluraler Bildformen, wie wir sie anstreben, verknüpft die theoretische Frage nach Einheit und Vielheit mit der historischen Frage nach spezifischen Organisationsformen und Wahrnehmungsmustern von pluraler Bildlichkeit. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts hat die Kunstgeschichte Versuche zu einer solchen systematisch fundierten Analyse einiger Erscheinungsformen des Bildes im Plural unternommen. Im vorliegenden Sammelband werden einzelne dieser Ansätze kritisch wiederaufgenommen und mit Bezug auf ausgewählte Untersuchungsgegenstände weiterentwickelt.

### Aspekte der Forschungsgeschichte: Zeitfeile, Tiefenstrukturen, Historisierungen

Eine kontinuierliche theoretische Auseinandersetzung mit unserem Thema gibt es nicht. Die Kunsttheorie der frühen Neuzeit hat Konzepte der *compositio* des Einzelbildes formuliert, jedoch die Verbindung mehrerer Bilder in Zyklen oder Ensembles nicht zum Gegenstand der Reflexion gemacht.<sup>9</sup> In der Kunstwissenschaft hat eine Gemengelage ästhetischer und kunstphilosophischer Präferenzen lange Zeit für eine Fokussierung auf die Autonomie künstlerischer Bildwerke gesorgt. Komplementär dazu hatten die medialen Dispositive der Reproduktion, insbesondere die Fotografie

mit ihren Möglichkeiten der Ausschnittbildung, entscheidenden Anteil daran, das einzelne Bildfeld zu einer universalen Größe kunsthistorischer Diskurse werden zu lassen.<sup>10</sup>

Trotzdem gab es wiederholt Anläufe, theoretische Zugänge zum Problem der Mehrbildlichkeit zu ebnen. Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts formulierte John Ruskin deutliche Kritik an der Zerteilung mehrgliedriger Ausstattungsprogramme in einzelne Bildfelder, wie sie in der Reproduktionsgraphik üblich war. Für die großen Freskenzyklen der Giottozeit sei gerade das Zusammenspiel mehrerer Bilder innerhalb eines architektonischen Raums konstitutiv.<sup>11</sup> Systematische Beachtung wurde dem von Ruskin angesprochenen Sachverhalt erst einige Jahrzehnte später geschenkt, und dies, in einer folgenreichen Kehrtwende, mit dem Fokus auf der Dimension der Zeit. Die Vertreter der ersten Wiener Schule der Kunstwissenschaft sahen in der Veranschaulichung zeitlich aufeinander folgender Handlungsphasen eine mögliche Leistung der Bilder, die über Lessings Konzept der Bildkunst als statischer Momentaufnahme von Körper und Raum hinausgeht. Einschlägig für unsere Fragestellung war vor allem die klassische Unterscheidung von kontinuierendem, distinguierendem und komplettierendem Erzählstil, die Franz Wickhoff an den Bildern der *Wiener Genesis* entwickelte.<sup>12</sup> In den Miniaturen der spätantiken Handschrift entdeckte er eine Verwandlung von Bildräumen in Zeitflüsse, die eine ganze Sequenz von Handlungsmomenten in sich bargen.<sup>13</sup> Die Wurzel dieser als „kontinuierend“ bezeichneten Darstellungsweise vermutete der Kunstwissenschaftler in einer illusionistischen Haltung der kaiserzeitlichen Kunst, in einem Bildkonzept des präfilmischen Fluidums – ein Deutungsansatz, den Karl Clausberg überzeugend mit den bildtechnischen Innovationen des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht hat. Über diesem Hinweis auf die „universelle Mobilisierung der Anschauungsformen“<sup>14</sup> durch Kino, Comic strip oder Chronofotografie sollte jedoch nicht vergessen werden, dass Wickhoff selbst das ‚Abspulen‘ einzelner Szenen im gleichen Bildraum auf die Vorgaben eines historischen Referenzmediums zurückführte: die Schriftrolle, die sich fallweise auch in eine Bildrolle verwandelt habe, wie er sie im spiralförmig gewundenen Bilderfries der Trajanssäule wiedererkannte. Aus der zeitlichen Dimension des kontinuierenden Erzählens wurde so eine Dimension der Texttreue, welche in Wickhoffs Augen die enge Bindung der christlichen Kunst an dieses Prinzip der Bildorganisation erklärt.<sup>15</sup>

Wickhoffs Thesen sind für die Erforschung des Erzählens in vierteiligen Bildern bzw. mit Hilfe einer Vielzahl von Bildern ungemein einflussreich gewesen und haben dazu beigetragen, dass das Problem des einen und der vielen Bilder von der Kunstgeschichte lange genug nur in der eingeschränkten Optik der *Narration entlang eines Zeitpfeils* betrachtet wurde. Vor dem Gros der Pluralbilder muss dieser Ansatz jedoch kapitulieren. Um eine präfilmische Verschmelzung von Bewegungsphasen kann es ja nur in solchen Werken gehen, in denen die zeitlichen Intervalle zwischen den dargestellten Szenen gering bemessen sind. Für alle anderen Bilder, seien sie nun kontinuierend in durchlaufende Hintergründe eingebettet oder distinguierend in separate Bildfelder gepackt, bleibt als Movens der Vervielfältigung am Ende nur die (angebliche) Sukzessivität der sprachlichen Narration. Gerade der stockende Gang

der Erzählung, der harte Schnitt, die Kombination entfernt liegender Ereignisse, die Umkehrung der chronologischen Reihenfolge aber sind der Normalfall erzählender Bildanordnungen vor dem Film.

Eine neue Aufmerksamkeit für die übergreifenden visuellen Kontexte, innerhalb derer sich das einzelne Bild manifestiert, ging von den methodischen Strömungen aus, die die Kunstgeschichte nach 1968 geprägt haben. Die Ansätze, auf die sie rekurrierten, wie Funktionsgeschichte, Kontextforschung, Semiotik oder Systemtheorie, hatten auf ihre je spezifische Weise Anteil daran, dass das klassische Modell des Einzelbildes nunmehr als Resultat einer künstlichen Herauspräparierung dekonstruiert werden konnte.<sup>16</sup>

In der Erschließung von Sinnpotentialen der Mehrteiligkeit fanden insbesondere strukturalistische Ansätze, sei es eher semiotischer, sei es eher narratologischer Ausrichtung, ein reiches Betätigungsfeld, das wie geschaffen war für die eigenen methodischen Grundannahmen: eine Erzeugung von Sinn über binäre Oppositionen und ein Zusammenwirken von Selektion und Kombination.<sup>17</sup> Die Erzähltheorien des Strukturalismus behandelten die Erzählung als elementare Form menschlicher Sinnstiftung, die Geschehnisse handlungslogisch deutet und in ein bestimmtes Wertesystem einordnet.<sup>18</sup> Auf Bilder ließ sich dieses Modell dort besonders gewinnbringend anwenden, wo getrennte Handlungsabschnitte einer Geschichte auf separate Bildorte verteilt waren: mittelalterliche Glasfenster mit ihrer Medaillonstruktur etwa oder neuzeitliche Graphikzyklen wie William Hogarths Bilderpaar *Before and After*, dessen teils offensichtliche, teils wie bei einem Suchbild versteckten Unterschiede eine Fülle von Hinweisen darauf geben, was in der unsichtbaren Mitte vorzustellen ist (Abb. 2).<sup>19</sup> Die latente Zuordnung von Mehrteiligkeit und Textbindung konnte unter diesen Vorzeichen ebenso verabschiedet werden wie die Vorstellung, bildliches Erzählen müsse die Form einer stetigen Bewegung haben. Erzählte Zeit kann auch über die Markierung sinnvoll aufeinander bezogener Anfangs- und Endpunkte ins Spiel kommen, deren ‚Dazwischen‘ in unterschiedlicher Dichte aufgefüllt ist.

Mit der Einsicht in die Konstruiertheit des klassischen Meisterwerks war in den 1980er Jahren eine Situation entstanden, die nach neuen Epochenentwürfen der Geschichte künstlerischer Bildproduktion verlangte. Dies geschah einmal in einer Perspektive, die die Historizität des Meisterwerks nachzeichnete und dieses mit älteren, religiösen Formen kultischer ‚Alleinstellung‘ von Bildern konfrontierte.<sup>20</sup> Komplementär dazu wurden Thesen vorgelegt, die das plurale Bild zur Signatur einzelner Großepochen der Kunstgeschichte erklärten. Bezogen auf eine komplexe Verdichtung von Mehrbildlichkeit tat dies Wolfgang Kemp mit seinen Studien zum „Bildsystem“ als Spezifikum der westlichen Kunst des Mittelalters.<sup>21</sup> Kems Interesse galt der Wechselwirkung zweier Modalitäten des Bildes in pluralen Bildformen der mittelalterlichen Sakralkunst – er nannte sie den „narrativen“ und den „thematischen“ Modus. Die Kombination der beiden Modi in einer gemeinsamen Matrix, so seine These, bringe eine höherstufige Organisationsform hervor, die erzählende und thematische Bilder zu sinnträchtigen Figuren zusammenschließt.<sup>22</sup> Am Übergang vom Mittelalter zur frühen Neuzeit werde diese komplexe Kunst der vielen Bilder dann durch ein Regime des Einzelbildes abgelöst – man kann hier an das „Gemälde“ im

Sinne von Belting denken oder an das „tableau“, wie es Victor Stoichita analysierte.<sup>23</sup> Als Beispiel für diesen Übergang vom Bildsystem zum Einzelbild führte Kemp das Verfahren der „Einbettung“ an, mit dem altniederländische Maler die Integration ganzer Bildregister in einen einzigen Bildraum bewerkstelligten.<sup>24</sup>

Einen Ausgangspunkt *nach* und nicht *vor* einer Epoche des frühneuzeitlichen Einzelbildes wählte Werner Hofmann in seiner materialreichen Groß Erzählung unseres Themas, *Die Moderne im Rückspiegel*.<sup>25</sup> Die Entwicklung der modernen



Abb. 2: William Hogarth, Before and After, 1736

Kunst nach 1800 charakterisierte er als Infragestellung der Einheit des Bildes, die sich in einer Mannigfaltigkeit von Phänomenen der „Polyfokalität“ artikuliert: der Mehransichtigkeit des Kubismus, den Materialmischungen Klimts, den Bilderserien des Impressionismus oder den Gitterstrukturen der Konzeptkunst. Hofmanns Pointe lag darin, die Zersplitterung des Bildes in der Moderne mit den Bildsummen des Mittelalters zusammenzusehen und seine Untersuchung so zu einem Gesamtpanorama westlicher Kunstgeschichte auszuweiten. Es ergaben sich so zwei lange Perioden der „Polyfokalität“, die des Mittelalters und jene der Kunst nach 1800. Dem Staffeleibild der frühen Neuzeit mit „seinem einansichtigen Illusionismus“ blieb nurmehr ein Auftritt „als Zwischenspiel, als Zwischenraum“.<sup>26</sup>

Der großräumige Zuschnitt dieses Geschichtsentwurfs verliert allerdings einiges von seiner Klarheit, sobald man sich die Zentralkategorien des Monofokalen und des Polyfokalen genauer ansieht. Die Differenz zwischen beiden ist keineswegs deckungsgleich mit der zwischen dem Singular und dem Plural der Bilder, und sie ist in der Definition Hofmanns alles andere als trennscharf: Das monofokale Bild definiert sich durch seine „Einansichtigkeit“, ein Begriff, der eng an Albertis Konzept des zentralperspektivischen Bildes als ‚Fensterausblick‘ gekoppelt ist. Monofokal ist ein Bild genau dann, wenn es *einen* Fluchtpunkt und *einen* Augpunkt hat. Alle Bilder, die diesen sehr engen Kriterien nicht entsprechen, gehören zur Kategorie der „Mehransichtigkeit“. Ihre Kennzeichen sind „Realitätsmischung“, „Stilmischung“ und bildliche „Multirealität, die sich zur Multimaterialität steigern kann“.<sup>27</sup> Letztlich – dies zeigen bereits die für den Einstieg gewählten Beispiele des *Gnadenbilds von Mariazell* und von Klimts *Der Kuss* – überlagern sich in Hofmanns Blick in den „Rückspiegel“ zwei große Erzählungen: diejenige bildlicher Mehrteiligkeit und die des Gemäldes vor und nach der Perspektive.

### Bild-Ensemble, *hyperimage*, summierendes Bild. Versuch einer terminologischen Klärung

Der Begriff des pluralen Bildes, auf den wir uns im Folgenden berufen, ist weiter gefasst als Kempfs Konzeption des Bildsystems und enger als Hofmanns Polyfokalität. Wir schlagen eine Einteilung pluraler Bilder in drei Typen von kalkulierten Bildarrangements vor: in Bild-Ensembles, *hyperimages* und summierende Bilder.

Unter ‚Bild-Ensembles‘ verstehen wir Gefüge aus mehreren Bildeinheiten, die koordiniert geplant und hergestellt wurden. Nicht selten können dabei sukzessive Phasen der Ergänzung und/oder Ersetzung einzelner Elemente beobachten werden, Umbauten eines Bild-Ensembles gewissermaßen, die dessen ‚ursprüngliches‘ Sinnangebot modifizieren. Als ‚*hyperimages*‘ bezeichnen wir in Analogie zum Begriff des *hypertext* Zusammenstellungen von grundsätzlich autonomen Bildern, die unabhängig voneinander entstanden und nur temporär zu räumlichen Anordnungen zusammengefasst sind.<sup>28</sup> Ein dritter Typus ist im Zwischenbereich von Bild-Ensemble und *hyperimage* angesiedelt: Von ‚summierenden‘ Bildern wollen wir dort sprechen, wo Elemente aufgrund lockerer kompositorischer Fügung ihre Eigenständigkeit behaupten – wie dies bei den spätmittelalterlichen *Arma Christi* der Fall ist – oder wo moderne Verfahren wie Überblendung, Collage oder Montage aus anderweitig hergestellten Materialien zum Einsatz kommen, deren additive Fügung im Werk erkennbar bleibt.<sup>29</sup>

Nicht zuletzt die Möglichkeit des Übergangs ist für uns ein wichtiges Argument, Bild-Ensembles und *hyperimages* zusammenzudenken, statt sie getrennt zu behandeln. Diese Ausweitung hat wichtige Konsequenzen für die historische Dimension der Frage nach dem Bild im Plural: Zum einen erweisen sich Epochen, die bislang eher mit einer Kultur des Einzelbilds verbunden wurden, wie die Frühe Neuzeit, bei genauerer Betrachtung als Blütezeiten des *hyperimage*. So zeigen neuere Untersuchungen zur Sammlungsgeschichte eindrucksvoll, dass auch das neuzeitliche

Tafelbild von vornherein auf Nachbarschaft zu anderen Bildern hin angelegt war: Hängungspraktiken der Zeit erzeugten eine dichte Textur von neben- und übereinander platzierten Werken.<sup>30</sup> Auch wenn sie einzeln hergestellt wurden, gliederten sich die Gemälde durch die Wahl von Sujet und Format in ein vorgegebenes Gattungssystem ein und mussten gleichzeitig Strategien entwickeln, um die Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich zu ziehen. Zum anderen ist eine zweite Spielart des *hyperimage* zu bedenken, die den kunst- und bildwissenschaftlichen Diskurs selbst betrifft: Dieser stützt sich in Publikationen oder bei Vorträgen permanent selbst auf temporäre Arrangements mehrerer Bilder. Kunst- und Bildwissenschaft sprechen also nicht nur über mehrteilige Bildarrangements, sie produzieren sie auch.<sup>31</sup>

Für die Bestimmung von Epochenschwellen pluraler Bilder wird man nicht von einer Dichotomie zwischen Epochen des einen und Epochen der vielen Bilder ausgehen können. Zu fragen ist vielmehr, welche Anordnungsformen, Semantisierungen und Praktiken pluraler Bilder mit einem zeit- und kulturspezifischen Index versehen werden können.<sup>32</sup> Parallel zu einer solchen klassifikatorischen Arbeit liegt das Augenmerk dieses Bandes auf den dynamischen Prozessen der komplementären Ergänzung, der Interaktion und der Übersetzung, die in den Kontaktzonen unterschiedlicher Bildformen stattfinden: Was passiert, wenn Prinzipien der Darstellung von Strecken und Wegen aus der profanen Praxis der frühen Kartographie in das sakrale Genre heilsgeschichtlicher Bilderzählung übertragen werden? Was geschieht, wenn die altgläubige Bildkonfiguration des Klappretabels für einen protestantischen Kirchenraum adaptiert und dann noch einmal barock reinszeniert wird? Und was bezweckt Picasso, wenn er *papiers collés* und plastische Objekte zu flüchtigen *hyperimages* formt, die er dann im Medium der Fotografie dokumentiert?<sup>33</sup>

## Zäsuren. Ein operationaler Ansatz

Ein nahe liegender Einwand gegen die Differenzierung zwischen einem Singular und einem Plural der Bilder könnte so aussehen: Dort, wo ich als Betrachter mehrteilige Bildformen zu anschaulichen Ganzheiten zusammenfasse, nehme ich den Plural der Bilder doch wieder als singuläre Einheit wahr. Und immer dann, wenn ich einzelne Bilder als Anordnung verschiedener Bildelemente wahrnehme, transformiere ich auch diese in mehrteilige Strukturen. Ganz im Sinne einer solchen Skalierbarkeit von Einheit und Vielheit mit unterschiedlichen Bezugsgrößen verfährt Hans Dieter Huber bei seiner Definition des Bildsystems: „Was als Einheit in einem Bildsystem gilt, und was als komplexes, zusammengesetztes Subsystem, ist das Resultat der Unterscheidung und Bezeichnung eines bestimmten Beobachters.“<sup>34</sup>

Das von Huber entwickelte Modell macht auf einen für unser Thema zentralen Sachverhalt aufmerksam: Die Grenze zwischen einem und mehreren Bildern kann uneindeutig sein. In bestimmten kulturellen Zusammenhängen kann gerade die Uneindeutigkeit der Grenze zum eigentlichen Thema der künstlerischen Arbeit werden.<sup>35</sup> Mit dieser Aussage gehen wir aber bereits davon aus, dass es intersubjektive Kriterien dafür gibt, ob wir bestimmte Werke eher als Einzelbilder oder eher als

Bilder im Plural verstehen. Gegen die hypothetische Konstruktion eines Betrachters, der Bilder mehr oder minder nach Belieben aufsummiert oder auseinanderdividiert, wollen wir davon ausgehen, dass räumliche und kulturelle Kontexte der Werke Markierungen setzen, welche die Entscheidung zwischen Vielheit und Einheit ein Stück weit vorstrukturieren. Ein Holzschnitt oder Kupferstich mit der Darstellung der Arma Christi mag aus rein formaler Sicht als singuläre Einheit angeschaut werden. Im performativen Rahmen spätmittelalterlicher Bildmeditation fächerte er sich aber sofort in ein Neben- und Übereinander vieler Bildstationen auf, deren imaginäre Vervollständigung erhebliche Zeit in Anspruch nahm.

Wie es scheint, wird die Diskussion über Bilder im Singular und im Plural weniger tautologisch, wenn wir eine operationale Definition vornehmen. So soll von pluralen Bildern immer dann die Rede sein, wenn die Bildstruktur einen *doppelten Produktions- und einen doppelten Rezeptionsakt* impliziert: die Herstellung mehrerer Bilder ersten Grades und die Kombination dieser Bilder zu einer räumlichen Anordnung durch eine oder mehrere produzierende Instanzen, wobei diese zweistufige Produktionsform so angelegt ist, dass sie zu einer entsprechenden doppelten Rezeption führt.<sup>36</sup>

Produktionsästhetisch lässt sich die Verdoppelung des Äußerungsaktes so beschreiben, dass pluralen Bildern latent ein Moment der Konstruktion eingeschrieben ist, bei dem mehrere auktoriale Instanzen interagieren: Zwischen der Produktion der Bilder ersten Grades und ihrem koordinierten Arrangement kommt es zu einer Aufspaltung. Viele *hyperimages* haben sogar materialiter verschiedene Urheber: Personen, die einzelne Bilder anfertigen, und Personen, die diese Bilder zu einem späteren Zeitpunkt so und so gruppieren. Bei Galles *Kreuztragendem Christus* (Abb. 1) wird diese Situation nur fingiert, und doch stehen die Arbeit der Maler an den Staffeleien und der Metakommentar, den der Autor des Stichs für sich beansprucht, für zwei deutlich zu unterscheidende Instanzen von Urheberschaft. Ebenso ließe sich für Künstler argumentieren, die zu ‚Arrangeuren‘ ihrer eigenen Werke werden wie Picasso mit seinen Bildpräsentationen oder Bernd und Hilla Becher mit den „Juxtapositionen“ selbst produzierter Fotografien.<sup>37</sup>

Bereits diese wenigen Beispiele lassen erahnen, dass sich das Zusammenspiel der beiden Ebenen der Bildproduktion in den unterschiedlichsten Szenarien realisieren kann. Es wäre wohl eine eigene Studie wert, Modelle und Metaphern auszuwerten, die dafür in der Forschungsgeschichte erdacht wurden. Eines der ältesten Erklärungsmuster ist der Vergleich mit der Sprache, genauer die Unterscheidung zwischen einzelnen Wörtern und vollständigen, aus den Wörtern gebildeten Sätzen, wie sie André Grabar in Anschlag brachte.<sup>38</sup> Franz Wickhoff kleidete das Verhältnis zwischen Einzelem und Ganzem im kontinuierenden Stil in das Bild einer Bootsfahrt, die an verschiedenen Uferlandschaften vorbeiführt.<sup>39</sup> Einem solch unmerklich-diffusen Verschwimmen der Grenzen hielt der Regisseur und Filmtheoretiker Sergej Eisenstein sein Modell „der Montage als Konflikt entgegen. Ein Punkt, an dem durch Zusammenprall zweier Gegebenheiten ein Gedanke entsteht.“<sup>40</sup> Ganz ähnlich, aber noch einmal drastischer zugespitzt, lesen sich die Reflexionen des französischen Zeichentheoretikers Louis Marin zur Rolle des „Schnitts“ in Filippo Lippis Fresko der *Enthauptung des Täufers* in Prato (Abb. 3):

Doppelte Zäsur: der Schnitt durch den Träger und seine Rahmung durch diese Mauerecke ist auch der durch den ‚corps historié‘ in seinem Bild [...]. Die Enthauptung des Johannes, das Sujet der piktural erzählten Geschichte, empfängt die ganze Gewaltigkeit der tödlichen Trennung von der Artikulation der beiden Wände, vom Schnitt im Träger.<sup>41</sup>

Vielleicht ist gerade die Figur des Schnitts, wie sie Marin in seiner Analyse des Prateser Freskos umkreist, eine besonders brauchbare Metapher, um die Differenz zwischen dem Singular und dem Plural der Bilder deutlich zu machen.<sup>42</sup> Denn jedes Verfahren der Erzeugung pluraler Bild-Anordnungen weist der Bildgrenze einen



Abb. 3: Filippo Lippi, Die Enthauptung Johannes des Täufers, ca. 1462. Prato, Dom, Chorkapelle

neuen Status zu. Die Grenze um die Bilder erster Ordnung ist nicht mehr der Schnitt zwischen Bild und Nicht-Bild, sondern *Zwischenraum*, der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Bildern hervortreten lässt. Die Zäsur des Zwischenraums bringt Differenzen des Paradigmas und des Syntagmas zum Vorschein. Sie ist aber auch,

wie gleich noch erläutert werden soll, die Einlasssstelle, durch welche der Realraum in das Bildgefüge eindringt.

## Synopse und Bewegung. Wege der Rezeption

Die Verdoppelung des Äußerungsakts eröffnet besondere Wege der Rezeption, die sich signifikant von der Betrachtung des Einzelbildes unterscheiden. Das Zusammensehen von Bildern fordert vom Rezipienten zusätzlich eine Abstraktionsleistung, ein auf Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Bildern hin ausgerichtetes vergleichendes Sehen. Dieser kognitiv orientierte Blick unterscheidet sich radikal vom ‚einfühlenden‘ oder verlebendigenden Sehen, das eine isolierte Betrachtung einzelner Bilder provozieren kann.<sup>43</sup> Die Rezeption von pluralen Bildern hängt nicht von willkürlichen, subjektiven Entscheidungen des Betrachters ab. Die komplexen Synopsen, welche die Lektüre der christlichen Bildsysteme ebenso wie die der neuzeitlichen Galeriebilder erfordern, können sich an diagrammatischen Schemata orientieren, die die Verteilung der einzelnen Bilder im Raum bestimmen. Die räumliche Anordnung der Bilder regelt die Rezeption und ist ein konstitutives Element im Prozess der Bedeutungsstiftung.

Mit der Zahl der beteiligten Elemente vermehren sich die Möglichkeiten solcher Zuordnungen so rasant, dass man sich fragen kann, ob plurale Bildformen nicht bisweilen auf eine systematische Überforderung des Betrachters hinauslaufen können bzw. sollen. Zweifel an der tatsächlichen Einlösbarkeit der Beziehungsgeflechte steigen, wenn man die mitunter stark eingeschränkten räumlichen, situativen und sozialen Zugangsbedingungen berücksichtigt, unter denen die vielen Bilder zur Betrachtung gelangen. Berühmt ist die Debatte über die Lesbarkeit monumentaler Bild-Ensembles der kaiserzeitlichen Kunst, die Paul Veyne und Salvatore Settis anlässlich des spiralförmig in große Höhe aufsteigenden Bilderstreifens der Trajanssäule führten.<sup>44</sup> Ähnliche Argumente wurden zum kleinformatigen Mosaikenzyklus an den Langhauswänden von Santa Maria Maggiore vorgebracht.<sup>45</sup> Ganze Sparten des pluralen Bildes wie beispielsweise die mittelalterliche Schatzkunst mit ihrer Vorliebe für filigrane Bildbündelungen konfliktieren mit dem rezeptionsästhetischen Postulat einer totalen Lesbarkeit der Bilder. Die klassische Annahme einer Realisierung von Werken durch menschliche Betrachterinstanzen, so scheint es, muss bisweilen erweitert werden um das Konzept eines göttlichen Sehens von oben, dem die Werke als fromme Geschenke dargebracht werden.<sup>46</sup>

Über den Zwischenraum der Bilder dringt der Realraum, den der Betrachter mit seinem Körper besetzt, in das Bildgefüge ein. Dispositive begehbarer Raumstrukturen sind die Folge, eine erst ansatzweise erforschte Domäne der pluralen Bilder. Wie Kirchen, Residenzen und Adelspaläste zahlreich belegen, gehört die Transformation von Interieurs in mehrteilige Bilderräume zu den strukturellen Notwendigkeiten vormoderner Gesellschaften.<sup>47</sup> Über den Raum, in dem sie verteilt sind, sollen die Bilder vom Körper des Betrachters Besitz ergreifen. Doch lässt das Dispositiv einer kinetischen Betrachtung auch komplexere Interaktionen zu: Das Vorwärtsschreiten

des Rezipienten von Bild zu Bild kann zum körperlichen Nachvollzug des Weges werden, den die dargestellten Akteure innerhalb der Erzählung zurücklegen. Oder die Bewegung des Betrachters wird als kognitive Reise ausgestaltet, die von Täuschung und Irrtum zu Einsicht und Erkenntnis führt.<sup>48</sup> Der Zwischenraum bleibt ein Raum der Bewegung, der nicht aus einer übergeordneten Position Teil eines geschauten Bildes werden soll. Eher noch wird der Betrachter durch seine Bewegung innerhalb einer kalkulierten Inszenierung ein Element im Plural der Bilder.<sup>49</sup>



Abb. 4: Anbetung der Könige, Perikopenbuch Heinrichs II., um 1010. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 17v–18r

Die Rezeption pluraler Bilder als kinetischer Vollzug erfährt eine Steigerung in Dispositiven, die in sich selbst beweglich sind. Zu verweisen ist auf Diptychen, auf Klappaltäre, auf Dioramen, sowie – auch uns noch immer geläufig – auf die Seiten eines bebilderten Buches. Alle erlauben Manipulationen der räumlichen Relation der Bilder untereinander. Über Dreh- und Klappbewegungen wird die Sichtbarkeit einzelner Darstellungen in Unsichtbarkeit transformiert und umgekehrt. Solche „Bildumgangsspiele“<sup>50</sup> folgen nicht allein einer inszenatorischen Logik ereignishafter Sichtbarmachung oder einem präkinematographischen ‚Verflüssigen‘ der

Bilder. Manchmal ist es gerade das (für den Betrachter unsichtbare) ein- oder zusammengefaltete Bild, das den Zielpunkt der Bewegung abgibt. So hat Wolfgang Christian Schneider die Rolle des Umblätterns für das Verständnis doppelseitiger Bildkompositionen herausgestellt, wie man sie beispielsweise im *Perikopenbuch Heinrichs II.* antrifft (Abb. 4):

Die Bildanlage übersteigt damit das auf beiden Seiten unmittelbar Abgebildete, sie erfasst auch die ‚körperliche‘ Gegenständlichkeit des Buches und die performative Nutzung des Buches, schließlich auch den Betrachter: Erst im performativen Mitwirken des Betrachters kommt die angelegte Gesamtheit des Bildgeschehens zustande [...]. Das in der Darstellung Gefasste wird nicht nur bildlich gezeigt, sondern in den konkreten performativen Vollzug der Bilder hinein ausgedehnt.<sup>51</sup>

Letztlich geht es dabei um die Doppelrolle des Kodex als heiliger Text und heiliger Körper. In der liturgischen ‚Aufführungssituation‘ wird das Buch zum handelnden Bildwerk.<sup>52</sup>

Das ungleich bekanntere Gegenstück zu den frühmittelalterlichen Buchseiten sind die im späten Mittelalter massenhaft produzierten Flügelretabel, die in zwei oder mehr Ansichten gewandelt werden konnten. Das entscheidende Merkmal dieser Gattung ist die geschichtete Anordnung mehrerer Bildebenen, „die nie gleichzeitig, sondern nur im Verhüllen der jeweils anderen verfügbar sind. [...] Gerade die systematische, immer wiederkehrende Verweigerung von Bildern weckte das Schaubedürfnis des Betrachters und machte den Zustand des Sehen-Könnens zu einem Erlebnis.“<sup>53</sup> Ausgehend von diesen Grundgegebenheiten konnte das Verhältnis zwischen äußerer und innerer Ansicht auf unterschiedliche Weise ausgestaltet werden: sowohl im Sinne einer „Abstufung und Steigerung der Ansichten“ wie auch einer „Durchlässigkeit der äußeren auf die inneren Bilder“: „Das Klappbild kann zum Kippbild werden, das das verborgene Innere bereits im verhüllenden Äußeren sichtbar werden lässt.“<sup>54</sup> Die Hintereinanderschichtung der äußeren und der inneren Bilder ist auf einen erinnernden Sehmodus hin angelegt, der jedes Bild auf ein jeweils unsichtbares, verdecktes Bild hin bezieht.

## Imaginationstheater

Wenn man nach historischen Theorien sucht, die produktive Konzepte eines Plurals der Bilder entwickeln, kann man sie für die Vormoderne in mnemotechnischen Traktaten finden. Diese sehen immer eine Matrix mehrerer *loci* vor, die dann mit den zu erinnernden *imagines* besetzt wird.<sup>55</sup> Die Leistungsfähigkeit der *ars memorativa* für den angehenden Redner gründet gerade darauf, dass es mehrere Dinge gibt, die im Gedächtnis gespeichert und wieder aufgefunden sein wollen. Die *recollectio* des Erinnerten kann die ursprüngliche Ordnung der Elemente allerdings nur dann reproduzieren, wenn es genau *einen* Weg gibt, der von Element A nach Element B führt. Aus diesem Grund – so fordert es bereits die *Rhetorica ad Herennium* – soll die Struktur der *loci* nicht zu gleichförmig organisiert sein.<sup>56</sup> Überdies wird dem Leser in den Traktaten angeraten, die Distanz zwischen den *loci* so groß zu halten, dass

ihre *images* nicht miteinander interferieren.<sup>57</sup> Diese Prinzipien sind auch dort von grundsätzlicher Bedeutung, wo die *ars memorativa* der Schulung eines heuristischen Gedächtnisses dienen sollte, welches zur freien Kombination zwischen verwandten *images* befähigt.<sup>58</sup>

Bereits diese wenigen Bemerkungen lassen erkennen, dass die imaginären *loci-imagines*-Strukturen und die materiell realisierten Mehrbildgefüge trotz offenkundiger Strukturverwandtschaft zwei Medien *sui generis* darstellen, deren Funktionsprinzipien nicht zur Deckung kommen. Es wäre irreführend oder reduktionistisch, wollte man das eine auf das andere zurückführen. Rasterförmige Strukturen etwa, wie man sie an den mittelalterlichen Bilderdecken von Zillis oder Dädesjö antrifft, wären gerade wegen der Gleichförmigkeit der *loci* als Gedächtnisstützen völlig unbrauchbar gewesen. Ganz generell könnte man sagen, dass für die imaginären Bildstrukturen der *ars memorativa* positionale Werte und die aus ihnen resultierenden Verknüpfungsmöglichkeiten nicht die gleiche Bedeutung besaßen wie für die äußere Betrachtung materieller Bildordnungen.

Gleichwohl bleibt dreierlei festzuhalten: Erstens haben mnemotechnische Praktiken immer wieder selbst mehrteilige Bildformen und Bildthemen hervorgebracht – didaktische Merkbilder mit Setzkastenstruktur etwa, das summierende Bildformular der Arma Christi oder die geschlossenen Figurationen der Rosenkranzbilder.<sup>59</sup> Zweitens zog man in vormodernen Kontexten immer wieder eine strukturelle Parallele zwischen der Sphäre der äußeren Bilder und der Sphäre der inneren Bilder. Angestrebt war ein Transfer vom einen zum anderen, der dann optimal gelingen konnte, wenn bestimmte Strukturanalogien vorlagen.<sup>60</sup> Und drittens rekurrierte die *ars memorativa* auf einen reichen Bestand an Metaphern räumlicher Anordnung (Schatzhaus, Schrein, Theater) und bildlicher Einschreibung (Wachstafel, Gemälde), der sich für Übersetzungen in materielle Bilder förmlich anbot. In diesem Sinne soll etwa der Betrachter des Galle'schen Titelkupfers (Abb. 1) die Leinwände als bildliche Konkretisierungen der *tabellae cordis* verstehen, in die jeder einzelne das wahre Bild Christi einprägt.<sup>61</sup>

## Pluralbilder und Religion

Eine der Positionen, welche die jüngere Diskussion über plurale Bilder am stärksten angeregt haben, ist Wolfgang Kemp's These, dass die Offenbarungsreligion des Christentums geradezu angewiesen war auf regelhaft gebaute „Bildsysteme“, deren Evidenzeffekte die schwache Kohärenz des biblischen Textgefüges kompensierten.<sup>62</sup> In verschiedenen Beiträgen dieses Bandes wird diese Position aufgegriffen und an neuen Konstellationen erprobt. Das Modell des Bildsystems erfährt dabei eine Erweiterung in unterschiedliche Richtungen: vom Prinzip der inneren Schließung des bildlichen Beziehungsgefüges hin zu offenen Konfigurationen im Raum, durch welchen Betrachter sich bewegen oder in dem sie mit den Bildern handeln; von einer abgegrenzten Sphäre des (westlichen) Christentums hin zu einem Neben-, Mit- oder Gegeneinander unterschiedlicher Konfessionen oder religiöser Gemeinschaften; von

den Prozessen, mit denen Kunst zum Systemerhalt von Religion beiträgt, hin zu Prozessen, in denen religiöse Diskurse und Praktiken den Anstoß dazu geben, dass Kunsttheorie und Kunstpraxis ein Bewusstsein von ihrer eigenen Geschichtlichkeit ausbilden.<sup>63</sup> Mit dieser Erweiterung verbindet sich die Frage, inwiefern sich die These von einer spezifisch christlichen Kunst der vielen Bilder verallgemeinern lässt: Gibt es so etwas wie eine Prädisposition pluraler Bilder für die Erfordernisse des religiösen Mediengebrauchs?

Das zentrale Thema der Forschungsdiskussion zu religiösen Bilderfragen ist der Typus des Kultbildes im Pro und Kontra religiöser Bild-Konflikte. Gegenüber der Attraktivität des Götterbildes als Ersatzkörper des Numinosen mit seinen sinnlichen Qualitäten der Berühr- und Manipulierbarkeit mag eine Kunst der vielen Bilder vorrangig als Domestizierung bildlicher Potenz erscheinen, die das Ziel einer didaktischen Illustration des Geschriebenen verfolgt. In dieser Richtung glaubte man ja lange Zeit die Äußerungen Gregors des Großen lesen zu können.<sup>64</sup> Löst man sich aus einer solchen, letztlich theologisch vorgegebenen Fixierung, wird man bemerken, dass sich die Kunst der vielen Bilder unabhängig von Fragen kultischer Bilderverehrung entwickelte und auf eigene Anforderungen religiöser Sinnsysteme reagierte. Die Zwischenräume der pluralen Bildordnungen, so könnte man vermuten, sind deshalb gefragt, weil Religionen basale Unterscheidungen treffen und von einer Interaktion des Unterschiedenen ausgehen. Bestimmt man Religion ganz abstrakt als Diskurs der Kontingenzbewältigung durch Einführung der Differenz von Immanenz und Transzendenz, dann erscheinen mehrteilige Bilder geradezu als das adäquate Medium, um diese Differenz immer wieder neu sichtbar zu machen und zu bestätigen.<sup>65</sup> Die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, so zeigt sich dabei, ist in vielen Religionen eine Grenze des Sehens, die einerseits den menschlichen und den göttlichen Blick auseinander hält und andererseits dem inneren Auge des Menschen eine vermittelnde Position zwischen diesen beiden Polen zuspricht.

### Zwischenräume. Übergänge von Kultur zu Kultur

Eine allgemeinere kulturelle Dimension des Bildes im Plural besteht darin, dass an bestimmten bildgeschichtlichen Epochen- und Kulturschwellen Übersetzungsprozesse in Gang kommen, die einen Übertritt von einer in die andere Sphäre ermöglichen, ohne Differenz zu negieren. Alternativ zu Bewegungen des Ikonoklasmus, der gewalttätigen Auslöschung oder Substituierung von Bildern, erweisen sich plurale Bildformen in diesem Zusammenhang als elastische Instrumente der Adaption, der Akkulturation und der Appropriation anderer Bildkulturen. Die Intervalle der Bildordnung werden geöffnet, um aus den Bausteinen der einzelnen Bilder neue plurale Bildformen zu konstruieren.

Die Geschichte solcher ‚gefärbiger‘ Bildregimes, die ganze Bildordnungen gleichsam schlucken, in ihre Bestandteile zerlegen und dann neu kombinieren, ist noch nicht geschrieben worden. Vieles spricht dafür, dass es sich dabei um ein spezifisches Phänomen westlicher Bildkulturen handelt. Es ist, wie es die Ausstattung

römischer Villenräume mit Kopien nach griechischen Tafelbildern oder die skulpturale Collage des Konstantinsbogens besonders eindrücklich belegen, bereits im antiken Rom greifbar.<sup>66</sup>

Die Bildkunst des westlichen Mittelalters basiert in hohem Maße auf solchen Techniken der Appropriation. Dabei denken wir zum einen an das Verfahren der Typologie. In den *figurae* des Alten Testaments bemächtigte man sich einer Bilderwelt, die vorgeblich einer anderen Religion angehörte. Die typologische Kunst erlaubte es, Ereignissen und Prophetien des Judentums durch ihre Verwandlung in Bilder der Ankündigung einen ‚wahren‘ Sinn zu geben, der in der Zusammenschau mit den christlichen Antitypen eingelöst wurde.<sup>67</sup> Zum anderen wurden im Umgang mit fremden Kulturen Praktiken der materiellen Integration fremder Bilder entwickelt. Ein Beispiel: Nach dem Bilderstreit war in Byzanz das Triptychon mit schwenkbaren Flügeln erfunden worden, das im kleinen Format der privaten Frömmigkeit diene. Als Geschenk müssen viele Exemplare dieser Gattung in den lateinischen Westen gelangt sein. Hier zerstörte man systematisch die Bildform der anderen Kultur, indem man Mittelteil und Flügel auseinandernahm, manchmal auch die Tafeln in kleinere Fragmente zersägte, um die so gewonnenen Einzelteile zu neuen Bildordnungen zusammenzufügen. Nicht zuletzt aber war es der Wechsel des Trägermediums, der kulturelle Differenz markieren sollte: hier ein beweglicher Bildkörper, der von außen mit abstrakten Zeichen bedeckt war und im aufgeklappten Zustand figürliche Bilder der Heiligen preisgab, dort die Außenseite eines liturgischen Buches, das figürliche Bilder an einen heiligen Text zurückband.<sup>68</sup>

Spätestens seit Beginn des 17. Jahrhunderts war die nachantike Bildkultur eine Sammelkultur, in der dem Plural der Bilder ein besonderer Stellenwert zukam: Die ererbten, dem ursprünglichen Kontext entzogenen und die in wachsender Zahl neu geschaffenen Werke wurden in den bürgerlichen und fürstlichen Sammlungen an den Wänden in größtmöglicher Anzahl offen präsentiert. Schon früh wurden Klappretabel, Diptychen oder komposite Bildtafeln wie Dürers *Sieben Schmerzen Mariens* zerlegt, in neue Rahmen gefasst und nach neuen Prinzipien der *collocazione* geordnet, wie Giulio Mancini es im frühen 17. Jahrhundert formuliert.<sup>69</sup> Mit der Pendantschmückung entwickelte sich dabei eine Norm der Darbietung, die über ihre implizite diagrammatische Ordnung den Betrachter beim Prozess der Rezeption leitet. Diese Form der Präsentation war um 1800 eine so unumstößliche Norm geworden, dass die Bilder idealerweise selbst im Freien entsprechend dargeboten wurden (Abb. 5):<sup>70</sup> Einzelne Werke, die die Mittelachse der Wand besetzen, sind als ‚unvergleichlich‘ hervorgehoben, alle übrigen aber, in axialsymmetrisch verteilten Paaren arrangiert, sind der vergleichenden Wahrnehmung unterworfen. Dies hat nicht nur eine hierarchische Wertung innerhalb des Bildbestandes zur Folge. Jedes Pendantpaar regt den Betrachter auch zur Bildung von inhaltlichen und ästhetischen Kategorien an, mit deren Hilfe er Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Bildern wahrnehmen und benennen kann. Die Etablierung des Sammelwesens und die damit einhergehende Verbreitung der Pendantschmückung hatte eine radikale Intellektualisierung der Kunst innerhalb der westlichen Kultur zur Folge. Diese schlug sich in einem von der gesellschaftlichen Elite geteilten kunstkritischen und ästhetischen

Diskurs nieder, der – durch die Diskussionen in den nationalen Akademien gefördert – zunehmend auch die Kunstproduktion selbst regelte. Werke der so genannten ‚kleinen‘ Gattungen wie Landschaft, Stilleben und Genremalerei wurden als Folge der Verbreitung des Pendantsystems immer häufiger paarweise geschaffen, und jeder Maler, der seine Arbeiten im 18. und 19. Jahrhundert für eine Präsentation in einem der jährlichen Salons einreichte, wusste, dass sie dort als Elemente eines großen Ganzen wahrgenommen werden würden und sich dabei einem durch kategoriale Setzungen vorgeprägten kritischen Urteil stellen mussten.



Abb. 5: Anonym (nach David Vinckboons), Großer Jahrmart mit Bilderwand, Anfang 18. Jh. Ehemals München, Sammlung Wilhelm Löwenfeld

Mit der Verbreitung der fotografischen Verfahren und der damit einhergehenden Möglichkeit, Bilder in einem technischen Prozess ohne individuelle Umdeutungen zu vervielfältigen – diese Möglichkeit wurde bereits in der Pionierzeit des neuen Mediums intensiv genutzt – eroberte sich die Kunst in der Form ihrer grundsätzlich unbegrenzten fotografischen Doubles neue Räume der Verbreitung, aber auch neue Möglichkeiten der Darbietung und der diskursiven Einbettung. Zu nennen sind vor allem der mit

Doppelprojektion unterstützte kunsthistorische Unterricht und das Kunstbuch, zwei vom sprachlichen Diskurs eng begleitete Präsentationsformen von Kunst, die bar aller Beschränkungen waren, denen die Originale aufgrund ihrer spezifischen Materialität und Ortsgebundenheit unterlagen. Die neuen Formen der multiplen Existenz von fotografierte Kunst, die André Malraux später unter dem Begriff des *musée imaginaire* zusammenfassen sollte,<sup>71</sup> verdrängten nicht den direkten Zugang zu den originalen künstlerischen Objekten und wirkten auch nicht aura-zerstörend, wie Walter Benjamin dies befürchtete.<sup>72</sup> Sie ebneten einem stetig wachsenden Publikum den Weg zu den Unikaten und verschafften diesen gleichzeitig einen neuen Status als kultfähige Originale. Mit der Verbreitung des bildfähigen Internet wurde Malraux' *musée imaginaire* in allen Aspekten (Ortsunabhängigkeit, Immaterialität, totale Verfügbarkeit usf.) schließlich noch potenziert, wobei im Augenblick nicht abzusehen ist, wie der im Netz sich ständig weiter ausbreitende parallele Kosmos der ‚virtuellen‘ Bilder den Status der künstlerischen Originale im realen Raum erneut verändern wird.

### Das *hyperimage* als Instrument der Kunstgeschichte

Die intellektuelle Arbeit, die zum diskursiven Produkt ‚Kunstgeschichte‘ führt, besteht darin, den globalen Bestand (oder einzelne Teilbereiche) der überlieferten visuellen Artefakte, die eine bestimmte Kultur unter dem Begriff ‚Kunst‘ klassifiziert, nach rationalen Kategorien zu ordnen. Dabei gelangen nicht nur die üblichen Kategorien wie Lebenszeit und Herkunft, Lehrer-Schüler-Verhältnis, Lokalisierung nach Wohn- und Schaffungsort, sondern auch übergreifende geschichtstheologische bzw. geschichtsphilosophische Ordnungsmodelle zum Einsatz, um dem ererbten Bildbestand eine innere Logik zu verleihen. Die zufällige Pluralität der überlieferten Bilder wird in eine geordnete – und dadurch sinnhafte – Einheit überführt.<sup>73</sup>

In der frühen Phase der Entwicklung des kunsthistorischen Diskurses wurden die Bilder dem Leser allein sprachlich, über bloße Nennung oder durch Beschreibung, vor das innere Auge gestellt. Der erläuternde Text und die Bilder, auf die er sich bezog, blieben vorerst getrennt. Nach ersten Versuchen im 18. Jahrhundert erschienen nach 1800 immer häufiger kunsthistorische Darstellungen – das prägende Modell war die von Jean-Baptiste Séroux-d'Agincourt verfasste *Histoire de l'Art* (1810–1823) –, die von komplexen Zusammenstellungen graphisch reproduzierter Kunstwerke (Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen und Gebäude) begleitet waren, wobei diese eine eigene argumentative Dimension besitzen.<sup>74</sup>

Mit dem *hyperimage* sind auch die heutigen Kunsthistoriker häufiger befasst als ihnen meist bewusst ist. Neben den Ausstellungskuratoren und den Layoutern von Kunstbüchern gehören sie nämlich zu den aktivsten Bildmanipulatoren. Dies geschieht in zwei Tätigkeitsfeldern, die eng zusammengehören: dem Unterricht und den wissenschaftlichen Publikationen. Dieser Befund allein wäre Rechtfertigung genug, die Problematik des „Bildes im Plural“ – im Sinne einer kritischen Reflexion über die methodologischen Grundlagen der eigenen wissenschaftlichen Praxis – zu einem zentralen Gegenstand des Faches zu machen.

Vor allem in Italien entwickelte sich, durch den internationalen Tourismus unterstützt, schon früh eine Industrie für fotografische Reproduktionen – erwähnt seien die beiden Namen Anderson und Alinari –, die es den kunsthistorischen Instituten ermöglichte, repräsentative Archive von fotografischen Reproduktionen der künstlerischen Hauptwerke anzulegen und diese als Instrumente der Recherche und der Vermittlung einzusetzen. Der Gegenstand ‚Kunst‘ war für die Wissenschaftler sehr bald das künstlerische Erbe des Abendlandes unter Maßgabe seiner Fotografierbarkeit: kontext-frei, format-indifferent, flächig, (vorerst) unfarbig – und damit für jede Form von rhetorisch überzeugenden Bildzusammenstellungen verfügbar. Auch wenn die seit dem 16. Jahrhundert verbreitete Reproduktionsgraphik die fotografische Vervielfachung von Kunstwerken vorbereitet hatte, konnte doch erst die Fotografie aufgrund ihrer technischen Produktionsweise einen Wirklichkeitseffekt generieren, der es erlaubte, das fotografische Double als vollgültigen Ersatz für das Original zu behandeln. Die fotografische Reproduktion eines Gemäldes von Tizian ist im Rahmen einer wissenschaftlichen Publikation oder des kunsthistorischen Unterrichts sogar in einem ‚besseren‘ Sinne ein Gemälde von Tizian als das entsprechende Original es je sein könnte. Denn nur qua Reproduktion kann ein jeweiliges Gemälde zu einem Element der überschaubaren und leicht verfügbaren Klasse ‚Tizians malerisches Gesamtwerk‘ werden.

### Vergleichendes Sehen

Unter den möglichen Formen des *hyperimage* dominierte sehr bald, sowohl im Unterricht als auch im Buch, die elementarste Form der Syntagma-Bildung, das *Bildpaar*, eine Art Schrumpfform des bei der Museumspräsentation der Originale noch immer gültigen Pendantsystems. Selbst wenn die Werke grundsätzlich auch qua fotografische Reproduktion weiterhin nach dem ikonisch-identifizierenden Modus einzeln wahrgenommen werden konnten, so ist doch überraschend zu sehen, wie schnell und wie stark die Fotografie den Bildvergleich und damit den kognitiv-vergleichenden Zugang zur Kunst befördert hat.

Die Präsentation im Unterricht und jene in den gedruckten Publikationen gehen dabei Hand in Hand. Bereits bei ihrer Einführung wurden die Projektionsgeräte in den Hörsälen mit Vorliebe paarweise eingesetzt – „Die ersten beiden Dias bitte!“ wird für Jahrzehnte der erste Satz jeder Vorlesung lauten –,<sup>75</sup> und die nach 1900 erschienenen kunsthistorischen Publikationen populären Zuschnitts, die systematisch mit dem Bildvergleich arbeiten, wie Karl Volls *Vergleichende Gemäldestudien*, füllen heute ganze Bibliotheksregale.<sup>76</sup> In ihnen werden, unterstützt durch die Form des Buchkörpers mit seiner auf jeder Doppelseite realisierten Diptychonstruktur, auch die Abbildungen mit Vorliebe auf zwei einander gegenüberliegenden Seiten platziert.

## Heinrich Wölfflin ...

Keiner hat den Bildvergleich innerhalb des kunstwissenschaftlichen Diskurses so konsequent und methodisch selbstbewusst eingesetzt wie Heinrich Wölfflin. Sein erstmals 1915 publizierter, noch heute verlegter Klassiker *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, ist ein nach fünf Kategorien geordneter Kommentar zu über hundert, meist paarweise angeordneten Reproduktionen von Werken der Malerei, Plastik und Architektur,



Botticelli

4.

Historisches  
und Natio-  
nales

Es ist ein überaus merkwürdiges Schauspiel, wie sich um das Jahr 1500 überall der Wille zur Fläche durchsetzt. Je mehr die Kunst die Befangenheit einer primitiven Anschauung überwand, die bei dem deutlichsten Wollen, von dem Bloß-Flächennüßigen loszukommen, doch mit einem Fuße immer darin verstrickt blieb, je mehr die Kunst mit den Mitteln der Verkürzung und der Raumtiefe vollkommen sicher umzugehen wußte, um so entschiedener meldet sich das Verlangen nach Bildern, die ihren Inhalt in einer klaren Fläche gesammelt haben. Diese klassische Fläche wirkt ganz anders als die primitive Fläche, nicht nur weil der Zusammenhang der Teile ein geführiteter ist, sondern weil sie durchsetzt ist mit Kontrastmotiven: erst durch die bildeinwärts führenden Momente der Verkürzung kommt der Charakter des flüchtig Gebreiteten und Zusammengeschlossenen ganz zur Geltung. Die Forderung der Fläche bedingt nicht, daß alles in einer Ebene ausgerichtet sei, aber Hauptformen müssen in einer gemeinsamen Ebene liegen. Die Fläche muß immer wieder als die Grundform durchschlagen. Es gibt kein Bild des 15. Jahrhunderts, das als Ganzes die flüchtige Bestimmtheit von Raffaels Sixtinischer Madonna besäße, und wieder ist es ein Merkmal des klassischen Stils, wie

106

## II. FLÄCHE UND TIEFE

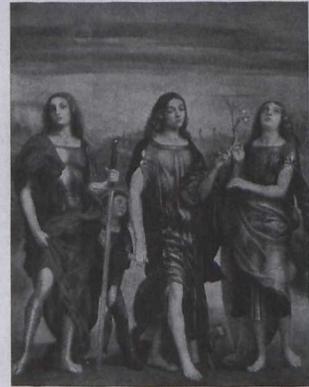
innerhalb des Ganzen das Kind bei Raffael, trotz aller Verkürzung, mit größter Bestimmtheit in die Fläche sich einstellt.

Die Primitiven haben viel mehr versucht, die Fläche zu überwinden, als sie auszubilden.

Wenn die drei Erzengel dargestellt werden, so gibt sie ein Quattrocentist wie Botticelli auf einem sehr bekannten Bilde in schräger Reihe, die Hochrenaissance (Caroto) stellt sie in gerader Linie auf. Mag sein, daß jene Schrägstellung als die lebendigere Form für eine schreitende Gesellschaft empfunden worden ist, jedenfalls hat das 16. Jahrhundert das Bedürfnis gehabt, das Thema anders zu redigieren.

Gerade Reihenstellungen kommen natürlich immer schon vor, allein eine Komposition wie Botticellis Primavera würden die Spättern als zu dünn, zu unbest beurteilt haben; es fehlt der bündige Schluß, den die Klassiker auch da erreichen, wo die Figuren in großen Abständen sich folgen, ja wo eine ganze Seite offen gelassen ist.

Im Bedürfnis nach Tiefe und aus dem Wunsche heraus, nur ja nicht flach zu erscheinen, haben die älteren Künstler gern einzelne auffällige Stücke im Bilde schräggestellt, namentlich tektonische Stücke, bei denen die verkürzte Erscheinung sich leicht ergab. Man



Caroto

107

Abb. 6: Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915, 106f

die einerseits der Renaissance (15./16. Jahrhundert), andererseits der Barockepoche (17. Jahrhundert) angehören. Die zum Paar vereinten Abbildungen sind dabei so gewählt, dass sie möglichst das gleiche ikonographische Thema darstellen. Welch gleichsam gewaltsame Blick- und Denkanweisung eine bestimmte Form der *hyperimage*-Bildung zur Folge haben kann, wird nirgends so deutlich wie in dieser Publikation Wölfflins: Der den zusammengestellten Werken gemeinsame Sachverhalt, der so genannte „Bildinhalt“, dient als Vergleichsbasis und kann beim

Prozess der Sinnstiftung vernachlässigt werden. Der Autor seinerseits beschränkt sich in seinem Kommentar entsprechend darauf, die Differenz zwischen den beiden Versionen des gleichen Themas mit Hilfe einer seiner fünf binären Kategorien, der stilgeschichtlichen „Grundbegriffe“, zu benennen. Auf der hier abgebildeten Doppelseite (Abb. 6) sind es zwei Darstellungen des Erzengels Raphael, der, gerahmt von den anderen beiden Erzengeln, den jungen Tobias mit dem Fisch zu seinem erblindeten Vater zurück begleitet. Wölfflin spielt nur mit der Wendung „drei Erzengel“ auf den gemeinsamen Bildgegenstand an: „Wenn die drei Erzengel dargestellt werden, so gibt sie ein Quattrocentist wie Botticini auf einem sehr bekannten Bilde in schräger Reihe, die Hochrenaissance (Caroto) stellt sie in gerader Linie auf.“ Mit diesem einzigen Satz – das Verfahren des älteren Künstlers, die Bildfiguren in der Schräge anzuordnen, ergibt sich aus dem Versuch, die für seine Stilepoche konstitutive Flächigkeit zu überwinden – bespricht Wölfflin das von ihm reproduzierte Bildpaar. Kunst ist auf ein Formproblem reduziert.

### ... versus Aby Warburg

Dass es nicht allein, ja nicht einmal primär der Kommentar Wölfflins ist, dem seine Bildpaare ihre starke, ausschließlich auf die stilistischen Differenzen ausgerichtete Aussagekraft verdanken, wird deutlich, wenn wir zu einem anderen Beispiel eines wissenschaftlichen *hyperimage* übergehen: einem der Gestelle mit fotografischen Reproduktionen von Kunstwerken, an denen Aby Warburg im letzten Lebensjahr im Hinblick auf sein Projekt des *Mnemosyne-Atlas* gearbeitet hat. Wir haben die Tafel 47 ausgewählt (Abb. 7), deren geometrische Mitte eines der beiden Werke besetzt, das bereits Element von Wölfflins Buchseitendiptychon war: das um 1470 entstandene Tobias-Gemälde, das heute nicht mehr Botticini, sondern Verrocchio zugeschrieben wird. Warburg vermutete, dass es als Motivbild für Agnolo Doni geschaffen worden sein könnte.<sup>77</sup> Die Tafel 47 versteht sich als Ergänzung zur berühmten, vielbesprochenen Tafel 46, welche der domestizierten, von Warburg wortspielerisch als „Eilbringitte“ bezeichneten Version der Nymphe gewidmet ist. Gegenstand der hier abgebildeten Tafel 47 sind zwei weitere renaissancezeitliche Ausprägungen des antiken Motivs, die sich laut Gertrud Bing in einer für Warburg charakteristischen bipolaren Denkweise wie folgt bestimmen lassen: „Ninfa als Schutzengel und als Kopfjägerin. Herbeitragen des Kopfes. ‚Heimkehr vom Tempel‘ als Schutz des Kindes in der Fremde (Tobiuzzolobilder als Motivbilder)“.<sup>78</sup> Tatsächlich können die 27 reproduzierten Werke mit wenigen Ausnahmen entweder dem Motivkreis „Kopfjägerin“ (Judith, Salome) oder dem Motivkreis „Schutzengel“, zu dem Warburg auch das neutestamentarische Thema der „Heimkehr vom Tempel“ gezählt hat, zugewiesen werden. Nun genügt es aber nicht, wie es in der bisherigen Warburg-Forschung meist geschehen ist, bei der Untersuchung der einzelnen Tafeln die darauf montierten Abbildungen zu identifizieren und mit Bezug auf den in Warburgs Schriften greifbaren Denkkosmos zu deuten. Die Tafeln des *Mnemosyne-Atlas* sind eigentliche *hyperimages*, Bildtexte mit raffiniert kalkulierten syntagmatischen Strukturen. Diese haben im Bezug auf



Abb. 7: Aby Warburg, Mnemosyne-Atlas, letzte Fassung von 1929, Tafel 47

die auf einer Tafel zusammengestellten Werke eine diagrammatische Funktion und dienen so als wirksames Instrument für ihre Deutung. Ein adäquater Kommentar von Warburgs Atlas-Werk hätte die Diagrammatik zur Grundlage der Analyse zu nehmen. Wir müssen uns hier auf einige wenige Anmerkungen zur Tafel 47 (Abb. 7) beschränken.

Die nach einer latenten horizontal/vertikalen Gitterstruktur gegliederte Tafel arbeitet grundsätzlich mit der Opposition links/rechts, wobei die beiden rechten Kolonnen dem Motiv der „Kopfjägerin“ vorbehalten sind, die beiden linken Kolonnen dem „Schutzengel“-Motiv bzw. dem Thema der „Heimkehr vom Tempel“. Die mittlere Kolonne fungiert als eine Art ‚Reißverschluss‘, indem sie – um die Doppelwertigkeit des ererbten antiken Motivs zu verdeutlichen – in einem fast regelmäßigen Wechsel Motive der linken Gruppe („Schutzengel“) und Motive der rechten Gruppe („Kopfjägerin“) aufeinander folgen lässt. Interessant ist die Wiederholung des gleichen Werks (eine Darstellung von Judith und Holofernes aus der Ghirlandaio-Schule) am unteren Bildrand in zwei fast identischen Wiedergaben. Die Betonung gerade dieser Darstellung lässt sich aus dem Bezug zur vorangehenden Tafel 46 erklären. Die Figur der Dienerin mit dem abgeschlagenen Kopf des Holofernes hat dort, seitenverkehrt ausgerichtet, in der Figur der Geschenke tragenden Dienerin aus dem Referenzfresko Ghirlandaios in der Tornabuoni-Kapelle ihre positive Vorprägung.

Zweifellos sind Warburgs Bildarrangements mit ihren multiplen, rhizomartigen Verknüpfungen unvergleichlich komplexer als Wölfflins elementare Vergleichspaare. Unvergleichlich komplexer ist aber auch das dem Mnemosyne-Projekt zugrunde liegende Bildkonzept einer Reaktualisierung von einzelnen, besonders prägnanten gestischen Topoi der Antike durch die Künstler der Renaissance in Verbindung mit konträren ikonographischen Umdeutungen der ursprünglichen Themen. Warburgs multidimensionales kunst- und kulturgeschichtliches Denken musste sich in einem entsprechend komplexen, pluralen Bilddiskurs manifestieren.

Wenn die *hyperimages* innerhalb des kunsthistorischen Diskurses als Argumentationshilfe so beliebt sind, beruht dies darauf, dass ihnen eine *metadiskursive Funktion* zukommt. Die Bildpaare, aber auch größere Bildarrangements bringen den Betrachter dazu, die den zusammengestellten Werken gemeinsamen Kategorien und Differenzen zu erfassen, die dann bei der Betrachtung des je einzelnen Werkes als Grundlage der Deutung in Anschlag gebracht werden können. Die jeweiligen Nachbarbilder sagen uns, worauf wir bei der Wahrnehmung des von uns ausgewählten Werkes zu achten haben.

Wenn Kunsthistoriker ihre Diskurse illustrieren, so vermitteln die visuellen Paralleldiskurse, gerade wenn sie die Form mehrteiliger *hyperimages* annehmen, die zugrunde liegenden historischen Modelle und Ideologeme in einer besonders effizienten Weise. Rufen wir zu den bereits erwähnten Beispielen von Heinrich Wölfflin und Aby Warburg ein weiteres auf: Wenn André Malraux in seinem 1949 publizierten kunsttheoretischen Manifest *Le musée imaginaire* auf einer Doppelseite das um 1665 entstandene Mädchen mit dem Perlenohrring von Vermeer van Delft einer etwa zweitausend Jahre früher entstandenen Figur vom Zeustempel in Olympia

gegenüberstellt, die jenem wie eine Zwillingsschwester gleicht (Abb. 8), so illustriert diese wie viele ähnliche Bildzusammenstellungen im erwähnten Band Malraux' humanistisches Credo, wonach ein gleicher kreativer Geist die Kunstproduktion aller Völker über alle Jahrhunderte hindurch hervorgebracht habe.<sup>79</sup> Malraux setzt seine Bildpaare in einer verglichen mit jener Wölfflins exakt gegenteiligen Absicht ein. Sie belegen für ihn Gemeinsamkeit, nicht Differenz.

Il nous semble que l'œuvre d'art nous donne ou nous refuse cette suggestion de maîtrise, par le seul fait de la contempler; ce qui serait vrai si nous la contemplions, comme on le fit au XVIII<sup>e</sup> siècle, en la comparant au *spectacle* qu'elle représente ou permet d'imaginer. Mais elle nous atteint moins en fonction de ce qu'elle représente (à quelque siècle qu'elle appartienne), qu'en fonction des autres œuvres d'art. Le grand style n'est plus le privilège d'une culture. Négligeons les artistes, tels Chardin et Masaccio, dont le prestige a seulement grandi. Notre début de siècle a vu quatre peintres, tenus jusque-là pour mineurs, mis à l'égal des plus grands: Piero della Francesca, le Greco, Georges de Latour, Vermeer. Comme Goya, comme Delacroix, ils tirent leur génie de leur présence dans la toile; mais c'est une présence de style. Il ne s'agit plus de l'éclatante liberté du pinceau qui faisait dire que Hals peignait largement. Poussin devient décoratif auprès du *Saint Sébastien* de Latour, Botticelli auprès de Piero, Ribera auprès du Greco, tous les petits Hollandais anecdotiques auprès de la *Femme au Turban*. Une simplification humblement impérieuse, la même qui fit l'autorité de Cézanne et la résurrection de Bach, unit ces œuvres au fronton d'Olympie, aux figures rupestres de la Chine.



OLYMPIE (VI<sup>e</sup> S. AV. J.-C.). LAFITE.

146



Abb. 8: André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Genf 1949, 146f

### Vom Singular zum Plural

Die klassischen kunsthistorischen Modelle versuchen – anders als dies Malraux in seinen ästhetischen Essays tut – vor allem zu erklären, wie neue Kunstwerke aus bereits bestehenden hervorgehen und wie sich diese über die Epochen hinweg variierend vervielfachen. Dabei spielt die Imitation von Vor-Bildern als Erklärungsschema bis in die jüngste Zeit hinein eine zentrale Rolle. Es scheint, als ob auch die Kunstgeschichte dem Modell der immer erstrebten, aber nie erreichten mimetischen Verdoppelung des idealen Urbildes, wie es der eingangs reproduzierte Stich von Theodor Galle illustriert (Abb. 1), ihren Tribut zollen wollte.

Dass jedoch bei der Auseinandersetzung eines Künstlers mit den Arbeiten seiner Vorgänger der Wunsch nach imitierender Angleichung auch mit einem kritischen Sich-Absetzen-Wollen einhergehen und so die Form eines Wettbewerbs annehmen kann, illustriert exemplarisch die Art und Weise, wie sich Caravaggio, mit bürgerlichem Namen Michelangelo Merisi, mit einem seiner wichtigsten Referenzkünstler, dem ersten Michelangelo, in einigen seiner Gemälde auseinandergesetzt hat.<sup>80</sup> Hier wie in den vielen zeitgenössischen Bildfindungen, die sich einem Konkurrenzverhältnis zu anderen Bildern verdanken, zeigt sich ein grundlegender Aspekt pluralen Bilderdenkens: Ob Konkurrenten nun in einer Sammlung zusammen oder über mehrere Sammlungen verteilt hängen – sie appellieren doch in ähnlicher Weise wie die im strengen System der *Pendants* geordneten Paare an ein vergleichendes Sehen auf der Basis kunsttheoretischer oder ästhetischer Kategorien.

Parallel zur Etablierung von nicht-mimetischen Kunstformen im 20. Jahrhundert werden in der bildenden Kunst selbst – jedoch vorerst nur zögerlich innerhalb von Kunstgeschichte und Kunstkritik – neue Modelle der Hervorbringung von Bildern aus Bildern entwickelt. Dies geschieht unter anderem in der abstrakten Kunst konstruktiver Observanz, etwa bei Max Bill oder dem Fotografen Gottfried Jäger, der nach 1967 seine Serie der *Lochblendenstrukturen* mit Bezug auf das von Max Bense propagierte Konzept der ‚generativen Ästhetik‘ geschaffen hat. Auch innerhalb des amerikanischen Minimalismus spielen Werkserien eine bedeutende Rolle, die auf ein gemeinsames, selbstgesetztes Regelsystem zurückgehen, wodurch die einzelnen Elemente in einem systematischen Verhältnis der Variation zueinander stehen.<sup>81</sup>

Auf besonders eindrückliche Weise hat die Hamburger Künstlerin Anna Oppermann das Prinzip der Hervorbringung von Bildern aus Bildern in ihren zwischen 1968 und 1992 entstandenen Installationen, die sie „Ensembles“ nannte, gleichzeitig realisiert und reflektiert. Eine 1981 während einer Ausstellung in Paris entstandene Aufnahme (Abb. 9) zeigt Oppermann in ihrem Ensemble *Problemlösungsauftrag an Künstler (Raumprobleme)*. Bei der Aufnahme sind die Türen des „Elfenbeinturms“, eines Verschlags im oberen Teil des Werkes, in dem die Künstlerin sitzt, geöffnet. Anna Oppermann hatte ihn in die Installation integriert, um vom Versteck aus die Reaktionen des von der Komplexität ihrer Arbeit meist überforderten Publikums zu beobachten.<sup>82</sup>

Oppermanns Ensembles sind vierteilige Arrangements von Bildern und Texten, die die Künstlerin über Jahre hinweg ausgehend von so genannten „Ausgangsstillleben“ in einem Prozess der zunehmenden formalen, aber auch thematischen Komplexitätssteigerung fortlaufend erweitert hat. Während im „Ausgangsstillleben“ häufig eine Pflanze – in der vorliegenden Arbeit ist es eine Tulpe – als Nukleus des Ganzen das generative Prinzip emblematisch darstellt, kommen anschließend vielfältige Strategien der Bildvermehrung zum Einsatz: Einzelne Partien der Arbeit, in einem früheren Zustand fotografiert, werden – in vergrößerter oder verkleinerter Form – wiederum Teile der Arbeit selbst. Integriert sind auch Zeichnungen in der Form von Skizzen für geplante Erweiterungen oder schematische Darstellungen von bereits realisierten Elementen. Jedes Teilbild ist so mit jedem anderen in einem pulsierenden Gewebe von vergrößerten und verkleinerten, medial verschobenen Darstellungen

vielfach verknüpft. Das Werk – ein Multiplikator von Bildern – stellt die Regeln, nach denen es gewachsen ist, triumphierend selbst aus. So erscheint die Aufnahme des Ensembles von Anna Oppermann, über dem sie als deren Konzeptorin thront, wie eine Umkehr von Theodor Galle's Stich *Der kreuztragende Christus und die Künstler* (Abb. 1). Bei Oppermann wird die Bildvermehrung nicht mehr bloß (als immer nur inadäquate Annäherung an das ideale Vorbild) akzeptiert, sondern als Versuch einer „Problemlösung“ offensiv vertreten.



Abb. 9: Anna Oppermann, Problemlösungsauftrag an Künstler (Raumprobleme). Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981

So fordernd die komplexen Installationen von Anna Oppermann für die Rezipienten auch sein mögen, im Rückblick erscheinen sie als bloße Vorahnung der exponentiellen Bildvermehrung, wie man sie seit dem Anbruch der digitalen Ära und der Einführung des bildfähigen Internet beobachten kann. Seither ist die Zahl der Bilder, auch jener, die im engeren Sinne zur Kunst gezählt werden, aufgrund der neuen technischen Möglichkeiten, die ihre Produktion, Vervielfältigung und Distribution erleichtern, nochmals sprunghaft angestiegen. In dieser Situation erscheinen Reflexionen über das Bild im Plural und über das Verhältnis des Einzelbildes zu allen Erscheinungsformen pluraler Bildlichkeit aktueller denn je.

## Anmerkungen

- 1 Für eine kritische Lektüre des Manuskripts und weiterführende Kommentare danken wir Steffen Bogen, Marius Rimmel und Simone Warta.
- 2 Vgl. Aleida Assmann/Jan Assmann, *Air from other Planets Blowing*, in: Hans-Ulrich Gumbrecht/Michael Marrinan (Hg.), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, Stanford 2003, 147–157.
- 3 Vgl. Martin Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, 2. erw. und überarbeitete Aufl., München 2009, 81–86; Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1999, 13–25.
- 4 Vgl. David Ganz, *Die Crux des wahren Bildes. Die Maler des kreuztragenden Christus in einem Titelkupfer Theodoor Galles*, in: Johann-Anselm Steiger/Ulrich Heinen (Hg.), *Golgatha in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit*, Berlin 2010 (Arbeiten zur Kirchengeschichte, 113), 283–323.
- 5 Vgl. Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.
- 6 Zu den alten katholischen Bildmedien vgl. den Beitrag von Alexander Linke, der Rubens' Deckenbildzyklus für die Antwerpener Jesuitenkirche diskutiert.
- 7 Vgl. Victor Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei [L'instauration du tableau]*, Paris 1993], aus dem Französischen von Heinz Jatho, München 1998, 224–298; Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz-Museum, München 2002.
- 8 Vgl. Hans Dieter Huber, *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer Allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004, 15–17.
- 9 Vgl. Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven/London 2000.
- 10 Vgl. unten den Abschnitt „Das *hyperimage* in der Kunstwissenschaft“.
- 11 „And it is unjust to the work of Giotto, or of any contemporary artist, to take out a single picture from the series, and represent it in black and white on a separate page, as it would be to take out a compartment of a noble coloured window.“ John Ruskin, *Giotto and his works in Padua. Being an Explanatory Notice of the Series of Woodcuts executed for the Arundel Society after the Frescoes in the Arena Chapel [1854]*, in: *The Works of John Ruskin*, hg. von E. T. Cook/Alexander Wedderburn, Bd. 24, London 1906, 37.
- 12 Vgl. Franz Wickhoff, *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*, Berlin 1912 (Die Schriften Franz Wickhoffs, 3). Zur forschungsgeschichtlichen Einordnung vgl. Karl Clausberg, *Die Wiener Genesis. Eine kunsthistorische Bilderbuchgeschichte*, Frankfurt a.M. 1984. Zu einer Diskussion Wickhoffs vgl. auch den Beitrag von Steffen Bogen.
- 13 „Sondern wie der Text strömt, begleiten ihn, sanft gleitend und ununterbrochen, gleichwie die Uferlandschaften bei einer Wasserfahrt an dem Auge vorüberziehen, die jeweiligen Helden der

- Erzählung in kontinuierlich sich aneinander reihenden Zuständen.“ Wickhoff, *Römische Kunst* (wie Anm. 12), 9.
- 14 Clausberg, *Die Wiener Genesis* (wie Anm. 12), 25.
- 15 „Die altchristlichen Kompositionen also, in denen die kontinuierende Erzählweise herrschte, hatten durch sie, weil sich eben nur die deutlichsten Kompositionen erhalten konnten, die Fähigkeit erlangt, das Mittelalter zu überdauern. Die Gewohnheit, fast alle alten Bestandteile des christlichen Zyklus kontinuierend erzählen zu sehen, hatte das Kontinuieren zu einer spezifischen Eigentümlichkeit aller christlichen Kompositionen bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein gemacht.“ Ebd., 192.
- 16 Exemplarisch für die neue Wahrnehmung der System-Umwelt-Relation, die seitdem selbstverständlich geworden ist, können verschiedene Beiträge zum *Funkkolleg Kunst* stehen. Vgl. Werner Busch (Hg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München 1987.
- 17 Vgl. Roman Jakobson, Linguistik und Poetik, in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Frankfurt a.M. 1971, 142–178, hier 153.
- 18 Die systematischste Ausprägung dieses Ansatzes bieten die Arbeiten der Pariser Greimas-Schule. Vgl. Algirdas Julien Greimas/Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 Bde., Paris 1979–1986 (Hachette université. Langue, linguistique, communication).
- 19 Vgl. Wolfgang Kemp, *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987; ders., Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung [1989], in: *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, hg. und eingeleitet von Kilian Heck/Cornelia Jöchner, München/Berlin 2006, 247–266, hier 251–255.
- 20 Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; ders., *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.
- 21 Wolfgang Kemp, Mittelalterliche Bildsysteme, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), 121–134; ders., *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München/Paris/London 1994.
- 22 Zu einer ausführlicheren Diskussion dieses Modells vgl. den Beitrag von Wolfram Pichler.
- 23 Vgl. Wolfgang Kemp, Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei van Eyck und Mantegna, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Kunstbeschreibung – Beschreibungskunst. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 99–119
- 24 Vgl. Hans Belting/Christian Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994; Stoichita, *Das selbstbewußte Bild* (wie Anm. 7).
- 25 Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998.
- 26 Ebd., 17.
- 27 Ebd., 16.
- 28 Vgl. Felix Thürlemann, Vom Einzelbild zum *hyperimage*. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Ada Neschke-Hentschke (Hg.), *Les herméneutiques au seuil du XXI<sup>ème</sup> siècle. Évolution et débat actuel*, Löwen/Paris 2004, 223–247. Vgl. die Beiträge von Martina Dobbe und Felix Thürlemann in diesem Band.
- 29 Vgl. den Beitrag von Marius Rimmele zu den Arma Christi.
- 30 Vgl. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild* (wie Anm. 7), 132–137.
- 31 Zur wissenschaftlichen Praxis des *hyperimage* s.u. ab Abschnitt „Das *hyperimage* als Instrument der Kunstgeschichte“.
- 32 Eine historisch differenzierte Typologie pluraler Bilder im Hinblick auf die christliche Bildproduktion bietet David Ganz, Das Bild im Plural. Zyklen, Ptychen, Bilderräume, in: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 3: *Zwischen Zeichen und Präsenz*, Paderborn 2011 [im Druck].
- 33 Vgl. die Beiträge von Steffen Bogen, Heike Schlie und Felix Thürlemann.
- 34 Huber, *Bild, Beobachter, Milieu* (wie Anm. 8), 38.
- 35 Vgl. hierzu die Beiträge von Vera Beyer, David Ganz und Christopher S. Wood.
- 36 Vgl. dazu die Diskussion topologischer Relationen pluraler Bilder im Beitrag von Wolfram Pichler.

- 37 Vgl. die Beiträge von Felix Thürlemann und Martina Dobbe.
- 38 André Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton (NJ) 1968 (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 10), xliiif.
- 39 Vgl. das Zitat in Anm. 13.
- 40 Sergej M. Eisenstein, *Jenseits der Einstellung*, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz/Helmut H. Diederichs, Frankfurt a.M. 2006, 58–74, hier 67. Zu Eisensteins Montagekonzept siehe den Beitrag von Bernd Stiegler.
- 41 Vgl. Louis Marin, Filippo Lippi in Prato, in: ders., *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento [Opacità de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento]*, Paris 1989], aus dem Französischen von Heinz Jatho, Berlin 2004, 225–258, hier 226f. Zur angrenzenden Darstellung des *Gastmahls des Herodes* vgl. auch den Beitrag von Christopher S. Wood.
- 42 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Silke Tammen zur Struktur von Körperteilreliquiaren.
- 43 Thürlemann, Vom Einzelbild zum *hyperimage* (wie Anm. 28), 230.
- 44 Paul Veyne, *Conduites sans croyances et œuvres d'art sans spectateurs*, in: *Diogène* 142 (1988), 3–22; Salvatore Settis, *Die Trajanssäule. Der Kaiser und sein Publikum*, in: Andreas Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, 40–52.
- 45 Vgl. Beat Brenk, *Visibility and Partial Invisibility of Early Christian Images*, in: Giselle De Nie/Karl F. Morrison/Marco Mostert (Hg.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Utrecht 2005 (Utrecht Studies in Medieval Literacy, 14), 140–183.
- 46 Vgl. David Ganz, *Geschenke fürs Auge. Bernwards Prachteinbände und ihre Betrachter*, in: Monika E. Müller (Hg.), *Schätze im Himmel – Bücher auf Erden. Mittelalterliche Handschriften aus Hildesheim*, Wiesbaden 2010, 193–205.
- 47 Vgl. Svetlana Alpers/Michael Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven/London 1994; David Ganz, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*, Petersberg 2003 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 14); Stefan Neuner/Wolfram Pichler, *Tintoretts Schwellenkunde*, in: Johannes Endres/Barbara Wittmann/Gerhard Wolf (Hg.), *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, 253–286.
- 48 Die hier angesprochenen Möglichkeiten werden diskutiert in den Beiträgen von Steffen Bogen und Jeannet Hommers.
- 49 Eine zentrale Rolle spielt dieser Aspekt in der zeitgenössischen Installationskunst. Vgl. die Analyse von Damien Hirsts *School* (2007) und Josef Beuys' *Rudel* (1969) im Beitrag von Jürgen Stöhr.
- 50 Barbara Welzel, *Verhüllen und Inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen*, in: Robert Felfe/Angelika Lozar (Hg.), *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006, 109–129, hier 110.
- 51 Wolfgang Christian Schneider, *Geschlossene Bücher – offene Bücher. Das Öffnen von Sinnräumen im Schließen der Codices*, in: *Historische Zeitschrift* 271 (2000), 561–592, hier 562.
- 52 Vgl. den Beitrag von David Ganz zum Öffnen und Schließen spätmittelalterlicher Diptychen.
- 53 Valerie Möhle, *Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts*, in: David Ganz/Thomas Lentz (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin 2004 (KultBild. Religion und Visualität, 1), 147–169, hier 147. Zur gesamten neueren Diskussion vgl. Anm. 20 im Beitrag von Heike Schlie. Zuletzt erschienen: Marius Rimmele, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, München 2010.
- 54 Möhle, *Wandlungen* (wie Anm. 53), 148 und 150f.
- 55 Vgl. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966; Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990.
- 56 „Praetera dissimilis forma atque natura loci comparandi sunt, ut distincti interlucere possint: nam si qui multa intercolumnia sumpserit, conturbabitur similitudine ut ignoret quid in quoque loco conlocarit.“ Rhetorica ad Herennium, in: *Gedächtnislehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter*, Tübingen 2003 (Documenta Mnemonica, 1.1), 114–125, hier 116.
- 57 „Interualla locorum mediocria placet esse, fere paulo plus aut minus pedum tricenum.“ Ebd., 118.

- 58 Diesen Aspekt unterstreicht Carruthers, *The Book of Memory* (wie Anm. 55), 18–22.
- 59 Vgl. die Beiträge von Marius Rimmele, Moritz Jäger und Heike Schlie.
- 60 Vgl. u.a. Michael Camille, *Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*, in: Robert Nelson (Hg.), *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, Cambridge 2000, 197–223; Reindert Falkenburg/Walter S. Melion/Todd M. Richardson (Hg.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Brepols 2007 (Proteus, 1).
- 61 „Interim, pictorum alij, loco iam dictorum, pingerent Christum vel adoratum a magis, vel aquam in vinum mutantem [...] alij quod peius est, pro Christo ludam probitorem delineant & effingant: alij (horreo scribens) etiam caedemonem in cordis sui tabella, pro Christo depingere non erubescant, interim Christi exemplar contemplantes.“ Joannes David, *Veridicus Christianus. Auctore P. Ioanne David, Sacerdote Societatis IESV*, Antwerpen 1601, 45.
- 62 Vgl. Kemp, *Christliche Kunst* (wie Anm. 21).
- 63 Vgl. den Beitrag von Gerd Blum zum heilsgeschichtlichen Bauplan der *Vite* Giorgio Vasaris, der Gründungsschrift neuzeitlicher Kunsthistoriographie.
- 64 „Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes uident quod debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est.“ Gregorius Magnus, *S. Gregorii Magni registrum epistularum libri VIII–XIV*, hg. von Dag Norberg, Turnhout 1982 (Corpus Christianorum. Series Latina, 140A), 874 (Ep. XI,10). In der intensiven jüngeren Diskussion, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, wurde die Relevanz dieser Passage für die christliche Bildkunst energisch bestritten. Vgl. Lawrence Duggan, *Was Art Really the Book of the Illiterate*, in: *Word & Image* 5.3 (1989), 227–251.
- 65 Vgl. Niklas Luhmann, *Funktion der Religion*, Frankfurt a.M. 1982; Jochen Hörisch, *Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*, Frankfurt a.M. 2004.
- 66 Siehe einführend zu diesen und anderen Beispielen: Richard Brilliant, *Visual narratives. Storytelling in Etruscan and Roman art*, Ithaca 1984.
- 67 Vgl. Friedrich Ohly, Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung, in: Volker Bohn (Hg.), *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a.M. 1988, 22–63. Zur Typologie in der mittelalterlichen Bildkunst vgl. umfassend Bernd Mohnhaupt, *Beziehungsgewebe. Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern 2000 (Vestigia Biblicae, 22). Zur Rolle der Typologie in der künstlerischen Praxis, aber auch in der Kunsthistoriographie der frühen Neuzeit vgl. die Beiträge von Alexander Linke und Gerd Blum.
- 68 Vgl. Barbara Zeitler, *The Migrating Image. Uses and abuses of Byzantine Icons in Western Europe*, in: Antony Eastmond/Liz James (Hg.), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*, Aldershot 2003, 185–204.
- 69 Vgl. Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura [um 1620]*, hg. von Adriana Marucchi/Luigi Salerno, Rom 1956, 139–147. Zur Dürers *Sieben Schmerzen-Tafel* vgl. Doris Kutschbach, *Albrecht Dürer. Die Altäre*, Stuttgart 1995, 97–101.
- 70 Das heute nicht mehr nachgewiesene Gemälde aus der ehemaligen Sammlung Wilhelm Löwenfeld spiegelt – da es sich um ein Pasticcio der Zeit um 1800 nach einer in mehreren Fassungen überlieferten Komposition von David Vinckboons aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts handelt – nicht unbedingt eine tatsächliche Präsentationsform wider. Für Anregungen und Hinweise zur Einordnung des Werkes danken wir Bodo Brinkmann, Ursula Härting, Elly Klück, Hana Seifertova und Luc Serck. Siehe *Katalog von Gemälden alter Meister. Galerie Wilhelm Löwenfeld München (Nachlass), Kat. Rudolf Lebke, Berlin Nr. 1438 (4./5. Februar 1906)*, Berlin 1906, Nr. 67 („Flämische Kirmes“, Kupfer 62 x 85 cm; mit der unhaltbaren Zuschreibung an Frans Francken d.Ä.).
- 71 André Malraux, *Le musée imaginaire (Psychologie de l'Art, vol. 1)*, Genf 1947.
- 72 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1939], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, Bd. I/1: *Abhandlungen*, 1–430.
- 73 Siehe dazu den Beitrag von Gerd Blum.
- 74 Zu Séroux-d'Agincourt siehe die grundlegende Studie von Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild*.

- Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005. Im Kapitel 4.3 „Die Tafeln als Texte“ (233–298) geht die Autorin auch auf den Sinn der vielgestaltigen *tableaux* ein, die sie in „chronologisch-systematische“, „,bautypologische““ und „,Entwicklungs'-Tableaux“ einteilt.
- 75 Zur Geschichte der Bildprojektion im kunsthistorischen Unterricht siehe Heinrich Dilly, Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion, in: *Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung „Präsentationsformen von Fotografie“*, *Rundbrief Fotografie*, Sonderheft 2, Göppingen 1995, 39–44.
- 76 Karl Voll, *Vergleichende Gemäldestudien*, München/Leipzig 1907. Mit dem gleichen Prinzip des Bildvergleichs arbeiten weitere überaus erfolgreiche Einführungen in die bildende Kunst. Erwähnt seien als repräsentative Beispiele: Charles H. Caffin, *How to study pictures by means of a series of comparisons of paintings and painters from Cimabue to Monet, with historical, and biographical summaries and appreciations of the painters' motives and methods*, New York 1905; Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*, Leipzig 1919; Matteo Marangoni, *Saper vedere*, Florenz 1927 (deutsch: *Die Kunst des Schauens*, 1. Aufl., Zürich 1944).
- 77 Siehe Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hg. von Karen Michels/Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001, 304 (Notiz Warburg vom 14.7.1928): „In dem Donator des Tobiuzuolobildes (Botticini?) wahrscheinlich Agelo [sic] Doni (cf. Raffael-Portraits, Pitti) festgestellt.“
- 78 Die von Gertrud Bing verfassten Kurzkommentare zu den Tafeln der letzten Serie sind abgedruckt in: Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke u.a., Berlin 2000.
- 79 Malraux, *Le Musée imaginaire* (wie Anm. 71), 146f. Zu Malraux' Bildmanipulationen siehe Peter Geimer, The Art of Resurrection. Malraux' „musée imaginaire“, in: Costanza Çaraffa (Hg.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin/München 2009, 77–89.
- 80 Als erster hat Walter Friedlaender, *Caravaggio studies*, Princeton (NJ) 1955, 91f, auf Werke Caravaggios aufmerksam gemacht, in denen sich dieser mit seinem Vorgänger und Namensvetter aktiv auseinandersetzt. Zu vergleichbaren Phänomenen in der zeitgenössischen Kunst vgl. den Beitrag von Jürgen Stöhr.
- 81 Das Prinzip der regelgeleiteten seriellen Produktion wird bereits in Max Bill, die mathematische denkwaise in der kunst unserer zeit, in: *werk* 36.3 (1949), 86–90, angesprochen. Grundlegend: Max Bense, projekte generativer ästhetik, in: *computer-grafik* 19 (1965). Das abstrakte fotografische Werk von Gottfried Jäger ist umfassend präsentiert in: Andreas Beaugrand (Hg.), *Fotografie als generatives System: Bilder und Texte 1960–2007*, Bielefeld 2007.
- 82 Zum Ensemble *Problemlösungsauftrag an Künstler (Raumprobleme)* siehe Ute Vorkoeper (Hg.), *Anna Oppermann. Ensembles 1968–1992*, Ostfildern 2007, 206–215 (mit einem Text der Künstlerin zu ihrem Werk).

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Abb. 2: Ronald Paulson, *Hogarth's graphic works*, Bd. 2, New Haven 1965

Abb. 3: Hermann Fillitz/Rainer Kahsnitz/Ulrich Kuder, *Zierde für Ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II.*, Frankfurt a.M. 1994

Abb. 4: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 1, 1400–1470, München 1996

Abb. 5: *Katalog von Gemälden* (wie Anm. 68)

Abb. 6, 8: Sammlung F.T.

Abb. 7: Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (wie Anm. 76)

Abb. 9: Vorkoeper (Hg.), *Anna Oppermann* (wie Anm. 80)