

«VOM EINZELBILD ZUM *HYPERIMAGE* EINE NEUE HERAUSFORDERUNG FÜR DIE KUNSTGESCHICHTLICHE HERMENEUTIK

I. Hypertext und hyperimage

Häufig werden wir uns der Existenz eines sozialen Phänomens oder des Wertes einer lang geübten Praxis erst dann richtig bewusst, wenn sie vom Verschwinden bedroht sind. Diese altbekannte Regel der lebensweltlichen Praxis gilt auch für den Wissenschaftsbetrieb. Mit Vorliebe werden gerade jene Sachverhalte Gegenstände der Reflexion in den Kultur- und Sozialwissenschaften, die ihre Selbstverständlichkeit bereits eingeübt haben.

Um einen solchen Sachverhalt handelt es sich auch beim Phänomen, das ich im Titel in Analogie zu dem von Ted Nelson geprägten, mittlerweile modisch gewordenen Begriff des *hypertext* als «hyperimage» bezeichnet habe. Nelson hatte nach 1967 das Modell der Text- und Bildverarbeitung, das Vannevar Bush nach dem Zweiten Weltkrieg mit seiner *Memex*-Maschine erdacht hatte, für die digitale Ära modifiziert und weiter entwickelt¹.

Mit der nachfolgenden Erfindung des Internet und seiner rapiden Ausbreitung haben sich die Visionen der beiden Amerikaner Bush und Nelson schon bald weit über das von ihnen Imaginierbare hinaus realisiert. Das Internet wird in den entwickelten Gesellschaften Auswirkungen auf alle Bereiche des Lebens haben, die sich der Verwaltung von Zeichenträgern jeglicher Art widmen, nicht zuletzt auch auf die Kunstgeschichte.

Das zentrale Merkmal des Internet besteht bekanntlich darin, dass jedes der über die Server eingespeisten Datenpakete — deren Menge grundsätzlich offen ist — mit jedem anderen verlinkt, d.h. verknüpft werden kann. Verlinken ist eine elementare Form der Syntagma-Bildung, die vorerst nichts anderes als ein *syntassein* im etymologischen Wortsinne, ein «Zusammenstellen» bedeutet. Die sogenannten *links* werden vom

¹ Siehe NYCE, J.M. (1991), *From Memex to Hypertext. Vannevar Bush and the mind's machine*, Boston.

Verfasser des Programms einer jeweiligen Web Site als potentielle, vom *user* aktualisierbare Relationen zwischen Dateien intentional gesetzt, oder das Verlinken wird von den sogenannten Suchmaschinen entsprechend ihrer jeweiligen Programmierung automatisch vorgenommen.

Der allgegenwärtige Begriff der «Verlinkung» ist ein sehr schwacher, gegenüber der Vielfalt seiner besonderen Ausformungen unspezifischer Begriff. Dieser Tatsache wird in der Theoriebildung zu den neuen Medien wenig Rechnung getragen und lässt es ratsam erscheinen, allen Kulturdiagnosen und Entwicklungsszenarien im Bereich des sogenannten *docuverse*, der semiotischen Verdoppelung der Welt durch die globalen Datenströme, mit Skepsis zu begegnen.

Es fehlen insbesondere eine Theorie und präzise Analysen der spezifischen Formen der syntagmatischen Artikulation, die auf der Grundlage der totalen Verlinkbarkeit aller Dateien im einzelnen realisiert werden oder grundsätzlich realisiert werden können. So kann sich die Verlinkung auf dem Display — je nach Programmierung oder Einstellung des Browsers — etwa als Sukzession oder als Nebeneinander, als Verhältnis der Inklusion oder gar als ein perspektivisches Hintereinander von visuell wahrnehmbaren Einheiten manifestieren. Die übliche Beschränkung der Hypertext-Theorien auf den Begriff der Verlinkung lässt unter anderem auch die für jede syntagmatische Relation entscheidende Differenz zwischen den Existenzformen *in praesentia* und *in absentia* unberücksichtigt.

Obwohl im allgemeinen Dateien verlinkt werden, die vom Browser auf dem Bildschirm als Texteinheiten sichtbar gemacht werden, und die Verlinkung meist über sprachliche Einheiten, über *Lexeme*, geregelt wird, können grundsätzlich alle Arten von Dateien (seien es textuelle, graphisch-visuelle, auditive, aber auch multisensoriell rezipierbare) innerhalb der genannten Arten und untereinander verlinkt werden².

Es ist nicht allein die Möglichkeit der globalen Verlinkung von jedem mit allem, die neue Semiose-Formen entstehen lässt und dadurch neue Herausforderungen an die hermeneutische Theorie und Praxis stellt. Die Tatsache, dass die Unterscheidung von Bild- und Texteinheiten aufgrund der *bits*, die ihnen beiden als gemeinsame Signifikantengrundstruktur dienen, indifferent geworden ist, hat auch zur Folge, dass von den Browsern, den Verarbeitungsinstanzen der Datenströme, jedes Bild und

² Suchmaschinen können dazu programmiert werden, im Internet nach bestimmten Begriffen oder Namen, aber auch nach visuellen Konfigurationen, wie Markenzeichen und individuellen Gesichtern, oder nach Melodien zu suchen, bzw. nach spezifischen Kombinationen von Spracheinheiten, visuellen Konfigurationen und musikalischen Strukturen.

jeder Text grundsätzlich auch als «Musikstück» präsentiert werden kann. Digitale Multimedialität besitzt auf Grund der leichten transsensoriellen Übersetzbarkeit eine grosse Affinität zur totalen synästhetischen Verknüpfung aller Sinnesbereiche. Zahlreiche Arbeiten der sogenannten Netzkunst machen sich gerade diese Tatsache im Sinne einer kreativ-kritischen Auseinandersetzung mit den Strukturen des Internet zu Nutzen.

Die virtuelle Parallel- und Ersatzwelt des Internet ist nicht nur durch einen eklatanten Mangel an präziser Theoriebildung und an seriösen Detailanalysen im Bereich der Syntagmatik, sondern auch durch eine zum Teil unkontrollierte, zum Teil unkontrollierbare syntagmatische Praxis charakterisiert. Auf der einen Seite sind die Strategien der Verlinkung durch die Software-Programme für den Standardgebrauch als eine Art von semiotischer Zwangsjacke in einer nicht hintergehbaren Weise festgelegt; auf der anderen Seite herrschen in jenen Bereichen des Programms, die dem kreativen Eingriff der Anwender zugänglich sind, wegen des Mangels einschlossener Normen weitgehend Regellosigkeit und Willkür.

Anders als bei den vorangegangenen Medienrevolutionen, der Erfindung des Buchdrucks, der Fotografie und des Films, kann sich eine neue Syntax für die Text- und Bildpräsentation nicht im souveränen Verfügen der Anwender über die bestehenden Mittel frei entwickeln. Im Medium Internet haben nur wenige professionelle *user* die Kompetenz, die Ebenen des Signifikanten für die kreative Sinnproduktion autonom zu bearbeiten.

II. Einzelbilder und visuelle Suprazeichen

Die kunstgeschichtliche Hermeneutik hat sich bislang in Theorie und Praxis fast ausschließlich der Bedeutungsanalyse von Einzelwerken, genauer: von einzelnen ästhetisch bedeutsamen Originalen angenommen. Dies gilt auch für all jene Forschungsrichtungen, die sich zwar nicht ausdrücklich auf die klassische Auslegungskunst der Hermeneutik berufen, aber mit ihr gemeinsam haben, dass sie als kritische Reaktion auf die stark textgelenkte ikonographische Methode ihr Hauptinteresse auf die bedeutungskonstitutiven Leistungen der Bilder selber richten: insbesondere die Ikonik, die Rezeptionsästhetik und gewisse Tendenzen der visuellen Semiotik, die man deshalb zusammen im weiteren Sinne als hermeneutische Methoden bezeichnen kann. Bisweilen explizit, meist aber implizit geht die kunstgeschichtliche Hermeneutik von einer Analogisierung des Einzelbildes mit dem Text als der grundlegenden bedeutungskonstitutiven Einheit aus, obwohl ein gemeinsames Ziel der verschiedenen hermeneutischen

Methodologien im Aufweis jener Verfahren der Bedeutungskonstitution liegt, die ausschließlich für das Bild, nicht jedoch für den sprachlichen Text Gültigkeit haben.

Überraschend wenig Interesse hat die kunstgeschichtliche Hermeneutik — ich verwende den Begriff im oben definierten weiteren Sinn — den Phänomenen der Bildung von *hyperimages* oder Suprazeichen entgegengebracht, d.h. der Untersuchung von Bildensembles, die aus autonomen Einzelwerken zusammengesetzt sind und deshalb grundsätzlich der Möglichkeit eines Neuarrangements unterliegen³. Ich beziehe mich vor allem — um nur die beiden historisch wichtigsten Phänomene zu nennen — auf die Bilderhängung in Museen und Galerien, sowie auf das Arrangement der Abbildungen in den illustrierten Kunstbüchern⁴.

Die bisherige Vernachlässigung dieser Phänomene der Bedeutungskonstitution ist um so erstaunlicher, als die historischen Formen der Syntagmatisierung von Bildern sowohl für die Kunstgeschichte als Methodenlehre als auch für die Kunstgeschichte als Gegenstandsbereich von großer Bedeutung sind:

- (1) Bildzusammenstellungen in der Form von Bildserien, vor allem aber in der Form von Bildpaaren spielen für die Disziplin der Kunstgeschichte eine zentrale Rolle als *heuristische* Instrumente und als Instrumente der *didaktischen Vermittlung*. (Man denke nur an die in den kunsthistorischen Vorlesungen noch immer beinahe obligatorische Dia-Doppelprojektion). Die heuristischen und didaktischen Verfahren der Syntagmatisierung sind weitgehend blinde Flecken der kunstgeschichtlichen Praxis. Ihre Aufklärung sollte Teil einer kritischen Selbstreflexion des Faches sein.
- (2) Die Syntagmatisierung von Einzelbildern zur Konstitution von visuellen Suprazeichen ist seit der Antike ein charakteristisches Element der abendländischen Bildkultur. Das «hyperimage» der digitalen Medien besitzt eine mindestens zweitausendjährige Vorgeschichte.

³ Am ehesten hat sich die Rezeptionsästhetik unter den avancierten methodologischen Positionen innerhalb der jüngeren Kunstgeschichte, vertreten vor allem durch Wolfgang Kemp, der Analyse der Bilder «im Plural» gewidmet, wobei aber fast ausschließlich die festen Bildsysteme (wie Freskenausstattungen und narrative Glasfenster) Berücksichtigung fanden, bei denen der Begriff der «hyperimage»-Bildung nur in einem weiteren Sinne zutrifft.

⁴ Zur Sammlung als Bilddiskurs siehe STOICHITA, V.I. (1998), *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München, Kap. VI: «Die intertextuelle Verzahnung», wo, p. 126, der Raum der Sammlung als «Super-Rahmen» bezeichnet wird.

Ich möchte im folgenden vor allem auf den zweiten Aspekt eingehen und die Vorgeschichte des «hyperimage» kurz nachzeichnen. Dabei werde ich vor allem auf das sogenannte *Pendantsystem* näher eingehen, das syntagmatische Schema, das die Präsentation der Bilder in Galerien und Museen seit dem 17. bis ins frühe 20. Jh. dominierte.

III. Vorläufer: historistische Bildcollagen und typologische Bildprogramme

Seit der Antike ist die europäische Kultur durch zwei dominante Bildtypen und zwei entsprechende Rezeptionsformen bestimmt. Sie standen einander vorerst als alternative Möglichkeiten klar getrennt gegenüber. Der eine Haupttypus ist das *Kultbild*, dem der Betrachter in einem durch Rituale geregelten quasi-persönlichen Bezug verehrend gegenübertritt. Die christliche Ikone hat diesen heidnischen Bildtypus trotz des jüdischen Bildverbots für das Mittelalter beerbt. Den anderen Haupttypus stellen die *Erzählbilder* dar, die mit Vorliebe zu inhaltlich kohärenten Ensembles, zu ganzen Bildprogrammen, zusammengestellt wurden⁵.

Zu den ältesten erhaltenen Beispielen für solche thematisch kohärente Bildensembles gehören die malerischen Ausstattungen von römischen Villenräumen, wie sie sich in Herculaneum und Pompeji erhalten haben. Häufig sind in das Zentrum jener drei Wände, die keine Öffnungen aufweisen, drei inhaltlich aufeinander abgestimmte mythologische Darstellungen gesetzt. Da es sich bei den derart kombinierten Erzählenszenen vermutlich allesamt um Kopien nach griechischen Tafelgemälden handelte, ist dieses Verfahren auch Ausdruck eines historistischen Verhältnisses der Römer zur älteren, von ihnen bewunderten griechischen Kultur⁶. Für eine ähnliche historistische Attitüde gegenüber vergangenen Kulturepochen — diesmal von politischen Untertönen getragen — zeugt auch der 315 geweihte Konstantinsbogen (Abb. 1). Das Bauwerk ist — was seinen bildnerischen Schmuck betrifft — weitgehend

⁵ In zwei wichtigen jüngeren Publikationen zur christlichen Kunst sind die beiden hauptsächlichen Bildtypen getrennt untersucht worden: BELTING, H. (1990), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, und KEMP, W. (1994), *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München. Während Belting die Geschichte der christlichen Ikone untersuchte, hat Kemp die zu Bildsystemen geordneten Erzählbilder in den Mittelpunkt der Analyse gestellt.

⁶ Siehe zusammenfassend dazu: BRILLIANT, R. (1994), *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, New York, vor allem Kap. 2, «Pendants in the Mind's Eye», pp. 53-89.



1. Konstantinsbogen (Südfront), Rom, 315 n. Chr.

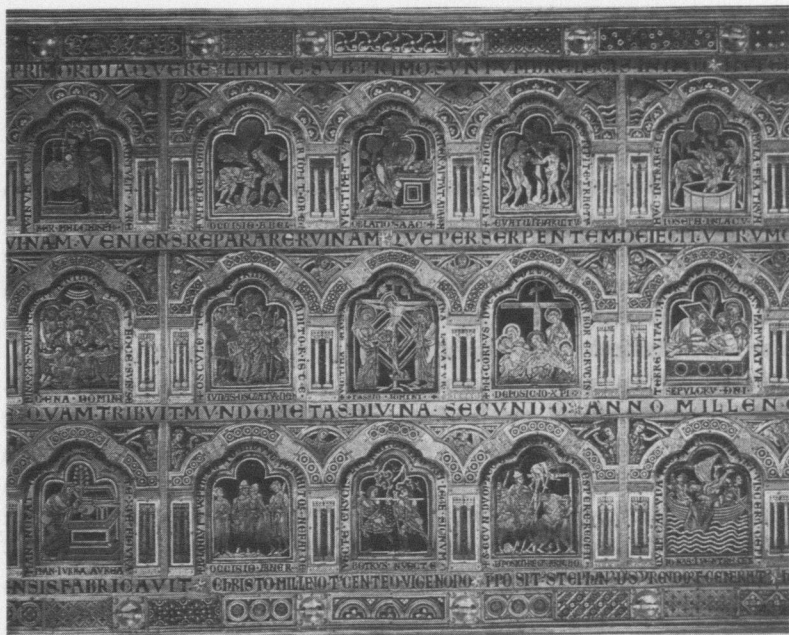
eine Collage von Figurenreliefs aus drei früheren Herrschaftsepochen, derjenigen Trajans, Hadrians und Marc Aurels, die gegenüber ihrer Disposition im ursprünglichen Kontext neu arrangiert und inhaltlich auf die neu geschaffenen Erzählfriese mit den politischen Taten Konstantins bezogen wurden⁷.

Das antike Prinzip, autonome Erzählszenen zu übergreifenden Sinn-einheiten zusammenzustellen, wird in die christliche Kunst des Mittelalters übernommen, wo es durch das texthermeneutische Verfahren der typologischen Biblexegese eine neue, besonders fruchtbare Fundierung erhält und zu einem Prinzip ausgebaut wird, das nicht mehr das Zusammenstellen vorgefundener Bilder regelt, sondern als grundlegendes bildschöpferisches Verfahren dient.

Einer der Höhepunkte eines solchen umfassenden typologischen Bildprogramms stellt die um 1180 von Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg bei Wien geschaffene Kanzelverkleidung dar (Abb. 2)⁸. Darin

⁷ BRILLIANT, R. (1994), pp. 119-123. Problematisch scheint mir die Behauptung Brilliants, die Verwendung der Spolien im Konstantinsbogen sei aufgrund des typologischen Konzepts von Ankündigung und Erfüllung erfolgt. (Cf. p. 122, wo der Autor die Begriffe «typological reiterations» und «fulfilled» verwendet.) Die Anwendung der von der christlichen Typologie abgeleiteten Begrifflichkeit scheint mir für das politische Monument inadäquat.

⁸ Zum Klosterneuburger Ambo siehe grundlegend — mit kritischer Zusammenfassung der bisherigen Literatur — MOHNHAUPT, B. (2000), *Beziehungsflechte: Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern, pp. 118-138.



2. Nikolaus von Verdun, Klosterneuburger Altar (ehem. Kanzelverkleidung),
Details des Mittelteils, um 1180

sind in einer diagrammatisch einsichtigen Ordnung die drei in horizontalen Erzählsequenzen entfalteten heilsgeschichtlichen Epochen *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia* um die zentrale Kreuzigungsszene angeordnet. Die Einzelszenen der drei parallelisierten Bild-Satzgefüge können vom Betrachter auch unabhängig von der horizontalen sequentiellen Ordnung in vertikalen, transhistorischen Achsen aufeinander bezogen werden, wodurch sie nach dem hermeneutischen Verfahren der «Enthüllung» von zuvor nur «verschleiert» zugänglicher Inhalte in einen wechselseitigen Deutungszusammenhang treten.

Bei der Gestaltung der einzelnen alttestamentarischen Szenen wurden im Klosterneuburger Ambo vielfach jene figürlichen Elemente hervorgehoben, auf deren Grundlage sie in der exegetischen Tradition als *Antitypus* einer biblischen Szene (*Typus*) zugeordnet wurden. Häufig auch wurden vom Künstler bei aufeinander bezogenen Erzählenszenen die gleichen kompositorischen Grundschemata angewandt⁹.

⁹ MOHNHAUPT, B. (2000), weist darauf hin, daß im Klosterneuburger Ambo durch Motivaufnahmen und kompositorische Parallelismen auch Sinnbezüge suggeriert werden, die über das horizontal-vertikale Rasterystem hinaus gehen.

IV. Zwei Formen des Sehens

Die auf der Grundlage des typologischen Geschichtsmodells des Christentums gebildeten Suprazeichen appellieren an eine spezifische Sehkompetenz: das auf inhaltliche Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen zwei Bildern hin ausgerichtete *vergleichende Sehen*. Es handelt sich um einen sehr anspruchsvollen, konzeptuell geprägten Rezeptionsprozess, der sich in zwei Schritten entfaltet. Zuerst zielt er darauf ab, die mit Hilfe figürlicher, bisweilen auch formaler Elemente als bedeutsam indizierten Gemeinsamkeiten zweier Erzählzenen festzuhalten; daraufhin wird das in der Darstellung der alttestamentarischen *Antitypen* gegenüber der Darstellung des neutestamentarischen *Typus* Abweichende als «Verschleierung» dessen gedeutet, was im *Typus* in der Form der «Erfüllung» direkt zugänglich ist. Die korrelierte Praxis der typologischen Bildproduktion und Bildbetrachtung war in der europäischen Kultur seit der Spätantike ein wichtiger Faktor, um das mimetische Bild dauerhaft an die Sphäre des philosophisch-theologischen Diskurses zu binden und die Bilder hermeneutischen Verfahren zugänglich zu machen, die den Sinn in einem Bereich jenseits des direkt Dargestellten entdecken wollen.

Einen ganz anderen Charakter hat das dem *Kultbild* adäquate Sehen: Es ist ein «naives», einführendes Sehen, bei dem die Rezipienten in ein quasi-dialogisches Verhältnis zur dargestellten heiligen oder verehrungswürdigen Person treten, welcher der Bildkörper gleichsam gleichgesetzt wird. Es handelt sich um ein Sehen, das zuerst auf das Numinose ausgerichtet war, schließlich auch — als dessen säkularisierte Variante — auf ästhetische Kategorien und physiognomische Stimmungswerte im «sinnlich-sittlichen» Bereich¹⁰.

Auch wenn die beiden Rezeptionsweisen ihren jeweils primären Gegenstand einerseits in der Ikone, andererseits in den häufig zu Suprazeichen zusammengestellten Erzählbildern haben, wäre es falsch, die beiden Bildformen mit den ihnen entsprechenden Rezeptionsformen als strikt getrennte, miteinander nicht kommunizierende Bereiche zu beschreiben. Der Betrachter kann jedem der beiden zu einem Bildpaar zusammengestellten Einzelbilder, bevor er sie vergleicht, im ikonisch-einführenden Modus begegnen. Jedes Element eines visuellen Suprazeichens ist als Bild auch für sich allein lesbar.

¹⁰ Siehe THÜRLEMANN, F. (1985), «Le mode de signification "immédiat" ou physiognomique», in: H. PARRET u. H.-G. RUPRECHT, Hg., *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Vol. II, Amsterdam, pp. 661-669.

V. Vom Triptychon zum Pendantsystem

Zu einem Auseinanderklaffen in zwei unterschiedliche Bild- und Sehformen kam es in der abendländischen Bildpraxis unter anderem auch deshalb nicht, weil sich mit dem Triptychon schon früh ein Suprazeichen etablierte, das in seiner kompositorischen Struktur gleichzeitig an beide Sehformen appellierte. Bei diesem, vor allem im sakralen Bereich besonders beliebten syntagmatischen Schema dienen die rahmenden Flügel dazu, die Mitteltafel als dominantes, singuläres Bild hervorzuheben und so für den ikonisch-einfühlenden Blick zu qualifizieren. Die symmetrisch angeordneten Flügel hingegen appellieren in ihrer gleichgewichtigen doppelten Präsenz primär an den vergleichenden, intellektualistischen Blick.

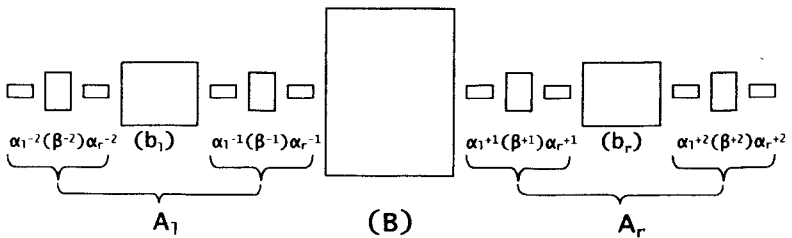
Das Triptychon führte gleichzeitig das für die spätere Kunstgeschichte so wichtige Prinzip der Hierarchisierung in den Prozess der Bildwahrnehmung ein. Die Hierarchisierung der Bilder ist die Voraussetzung für die Konstitution eines in sich geschlossenen Kunstsystems. Dieses setzte sich mit der *Pendanthängung* zu Beginn des 17. Jahrhunderts als übliche Präsentationsform für die beweglichen Bilder, Gemälde und Skulpturen, in Galerien und Museen durch und blieb bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts beinahe unangefochten.

Den Kunstsammlungen im engeren Sinne vorausgegangen waren die Kunst- oder Wunderkammern. Sie hatten das Ziel, die Vielfalt der Welt anhand repräsentativer Beispiele in überblickbarer Gedrängtheit modellhaft darzustellen. Dabei wurden die Sammelobjekte mit Vorliebe in axialsymmetrischen Schemata, die die kosmische Ordnung spiegelten, dargeboten. Beim Übergang von der Wunderkammer zur Kunstsammlung verlor die Sammlung diese Abbildfunktion nach dem Mikro-/Makrokosmos-Schema. Die bereits für die Darbietung der *artificialia* und *naturalia* in den Wunderkammern entwickelten Ordnungsschemata wurden jedoch übernommen und weiterentwickelt, bezeichneten nun aber nicht mehr die Ordnung der Welt. Sie wurden in den Kunstsammlungen in einer selbstreflexiven Wendung auf die Bilder, Gemälde und Skulpturen, zurückbezogen und stellten so das Universum der Kunst als eine in sich geschlossene, autonome Ordnung dar. In diesem Gesamtrahmen hatte jedes Sammlungsobjekt seinen Platz und wurde eben durch die Einbindung in das Ordnungssystem zu einem Kunstgegenstand im heute geläufigen Sinn.

VI. Das Pendantsystem

Beim Pendantsystem wird das für das Triptychon zentrale Prinzip der Hierarchisierung zum generellen Ordnungsprinzip erhoben, das die Anbringung von Gemälden an einer Schauwand oder die Disposition von Skulpturen im Raum regelt: Jede triptychonartige Dreiergruppe, bei der zwei Bilder ein drittes, diesen übergeordnetes Bild rahmen, kann wieder als Einheit aufgefasst werden, die zusammen mit einer weiteren, analog aufgebauten Dreiergruppe ein Werk (oder eine Werkgruppe) höherer Ordnung einfasst. Beim Übergang von der ersten zur zweiten hierarchischen Ebene wird das auf der ersten Ebene hervorgehobene und dem ikonisch-einfühlenden Blick dargebotene Mittelbild Element eines Bildpaares und dadurch ebenfalls dem distanzierten, intellektualistisch-vergleichenden Blick unterworfen. Nur die auf der Mittelvertikalen der Wand angeordneten Bilder bleiben grundsätzlich singuläre Werke ohne Pendant.

Die nachfolgende Formel liegt jeder «barocken» Bildertapete zugrunde (vgl. Abb. 3), wobei festgehalten werden muss, dass jede triptychonartige Gruppe (durch den möglichen Verzicht auf die mittlere, in Klammer gesetzte, Einheit $\beta/b/B$) zu einer Zweiergruppe, einem Bild-*Diptychon*, reduziert werden kann. Verglichen werden kann grundsätzlich zwischen einer linken und einer rechten Einheit gleicher Ordnung, unter der Bedingung, dass die verglichenen Elemente eine spiegelsymmetrisch arrangierte Bildergruppe rahmen. So kann das Bild α_l^{-2} mit α_r^{-2} , aber auch mit α_r^{-1} oder α_r^{+2} verglichen werden:



Die nach dem Pendantsystem gehängte Bilderwand wirkt nur für den distanzierten, synthetischen Blick wie ein ornamentales Muster, das die vorgegebene architektonische Ordnung der gebauten Wand mit ihren Tür- und Fensteröffnungen umspielt oder ersetzt. Wenn die einzelnen Bildpaare dem vergleichenden Sehen unterworfen werden, bekommt die Bildtapete aufgrund des Prinzips der Hierarchisierung einen dynamischen

Charakter. Sie dient als eine Art Diagramm, das je nach Anzahl der Einheiten zu einer mehr oder weniger großen Zahl von Performanzen, d.h. zur Konstitution von «Bild-Satzgefügen» einlädt.

Im vergleichenden Sehen werden die für das klassische Kunstsystem relevanten Kategorien operationell. Es sind dies vorerst die *formalen Kategorien* von Bildformat, Komposition und Figurenmaßstab, die eine vergleichende Zusammenstellung der Bilder überhaupt erst ermöglichen, dann vor allem die *Kategorien der Gattung*, die die Gemälde in einer hierarchischen Stufenleiter z.B. als Stilleben, Porträt, Landschaft, Seestück, Interieur, Schlachtengemälde, Akt oder Historiengemälde einander gleich-, über und unterordnen, schließlich die *inhaltlichen Kategorien*, mit deren Hilfe die Bereiche von Mythos, von profaner und religiöser Geschichte als hauptsächliche Sinndomänen der abendländischen Kultur gegeneinander abge sondert und teilweise wieder einander zugeordnet werden.

Das Pendantsystem ist mit seiner kategorialen Basis ein Dispositiv, in dem sich das klassische System der Kunst ständig selbst darstellt und das sich im Prozess der Wahrnehmung in seiner Gültigkeit jedesmal neu bestärkt. In dieser dynamischen, die Bildwahrnehmung leitenden Funktion wirkt das Pendantsystem mit seinen impliziten Hierarchisierungen — soziologisch betrachtet — auch wie ein ästhetischer Spiegel des Ständestaates und des politischen Absolutismus, unter dem es seine überzeugendsten Realisierungen gefunden hat. Es überrascht denn auch nicht, wenn einzelne absolutistische Herrscher die Einrichtung ihrer Bildergalerie als fürstliches Prärogativ betrachtet haben. So notiert Lothar Franz von Schönborn am 17. September 1715 stolz, nachdem er die Hängung der Bilder in zwei Haupträumen seiner fürstlichen Residenz, Schloss Pommersfelden, selbst dirigiert hatte, es seien «über 250 Stück [...] und zwar auff nur solche arth [...] aufgehenkt worden, das gewißlich heiklichste Liebhaber undt connoisseur schwerlich viel daran zu reformieren wissen. In summa ich glaube, daß außer der kayserlichen und churpfälzischen Gallereyen [Wien und Düsseldorf] keine in theutschland ist, die der Meinigen so wohl in der ordonanz als den tableaux beykommen wirdt»¹¹.

Das Suprazzeichen einer nach dem Pendantsystem gehängten Bilderwand lässt sich mit Bezug auf die einzelnen Konstituenten analysieren. In

¹¹ Siehe BYS, R. (1719/1997), *Fürtrefflicher Gemähd- und Bilder-Schatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden*, K. BOTT, Hg., Weimar, p. 12.

dieser Sichtweise erweist sich das Pendantsystem als ein Instrument der praktischen Hermeneutik. Dadurch, dass die Bilderwand die für die Wahrnehmung maßgeblichen Kategorien festlegt, hat sie den Status eines *impliziten Metadiskurses* im Bezug auf jedes der darin integrierten Einzelwerke. Durch die Integration in die Bilderwand bekommt das einzelne Gemälde eine Art «Lektüeranweisung». Die Geschichte der wechselnden Neuarrangements des Bilderbestandes einer Sammlung — die Hängungen sind bekanntlich dem Zeitgeschmack unterworfen — kann deshalb als eine Geschichte der Deutungen und Umdeutungen des Sammlungsgutes verstanden werden.

VII. Analyse einer Bilderwand

Ich möchte die hermeneutische Funktion der Pendantschulung an einem Beispiel, einem durch einen Stich überlieferten, gegen 1800 realisierten Suprazeichen aus fünfundzwanzig Gemälden erläutern (Abb. 3)¹². Der Stich stellt eine Wand aus dem von Dominique-Vivant Denon, dem Kunstbeauftragten Napoleons, im Louvre eingerichteten Musée Central dar. Denon konnte sich bei der Einrichtung des Museums mit vollen Händen aus den immensen, vor allem aus dem eroberten Italien nach Paris gebrachten Bilderschätzen bedienen.

Im Jahre 1802 startete die englische Malerin Maria Cosway das Projekt, die Bilder in der Grande Galerie im Kontext ihrer Hängung in kolorierten Stichen zu dokumentieren und in Folgen zu publizieren. Abb. 3 zeigt die Tafel I aus dem Projekt, das aber schließlich Fragment blieb.

Denon befolgte bei der Hängung im wesentlichen das kunsthistorische Prinzip der Anordnung des Bilderbestandes nach Schulen, wie sie seit kurzem, etwa im Wiener Oberen Belvedere bei den habsburgischen Sammlungen, zur Anwendung gelangte. Denons Suprazeichen besitzen

¹² Für fotografische Rekonstruktionen zweier nach dem Pendantsystem gehängter Gemäldesammlungen des 18. und 19. Jhdts siehe WEBER, G.J.M. (1998), «Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti», in: J. BENTINI, Hg., *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, Milano, pp. 124-137, und VICINI, D. (1981), «Appunti sulla genesi della pinacoteca pavese. Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835), collezionista e mecenate», in: A. PERONI, D. VICINI u. S. NEPOTI, *Pavia. Pinacoteca Malaspina*, Pavia, pp. 7-22. Zu einer nach dem gleichen Pendantsystem eingerichteten, noch heute erhaltenen Sammlung von Miniaturgemälden aus der Goethezeit siehe THÜRLEMANN, F. (1998), «Vom Sinn der Ordnung. Die Bildersammlung des Frankfurter Konditormeisters Johann Valentin Prehn (1749-1821)», in: A. ASSMANN, M. GOMILLE u. G. RIPPEL, Hg., *Sammler — Bibliophile — Exzentriker*, Tübingen, pp. 315-324.



3. Maria Cosway, Musée Central ou Galerie du Louvre à Paris,
Paris 1801-1803, plate 1

aber auch — die gezeigte Wand ist ein besonders sprechender Beleg dafür — eine starke poetische Qualität, bei der figürliche Analogien zwischen den Bildern eine nicht unbedeutende Rolle spielen. Beim gewählten Beispiel, das ganz um ein zentrales Bild, einem aus Bologna entführten (und mittlerweile wieder dorthin zurückgebrachten) Altargemälde von Guido Reni¹³ aufgebaut ist, wird die interpretative Funktion der Bilderhängerung besonders deutlich.

Das zentrale Gemälde nimmt mit seinem durch einen Halbbogen bekrönten Format die Form der Wandfläche wieder auf und ist so

¹³ Das Altarblatt stammt aus der Chiesa dei Mendicanti in der Via San Vitale und wird heute in der Pinacoteca Nazionale aufbewahrt. Siehe Nr. 21 im Ausst.-Katalog AA.VV. (1988), *Guido Reni 1575-1642*, Bologna.

gleichsam als das Thema der Bilderwand gesetzt. In einer zentripetalen Bewegung wird es durch die darum paarweise angebrachten Gemälde inhaltlich entfaltet, expliziert. Die Analogie der Bilderdisposition mit der Manuskriptseite eines Klassikertextes, dessen zentraler Textspiegel von Kommentaren umspielt und mit Fussnoten erläutert wird, ist nicht zu übersehen.

Die Anwendung des Prinzips der erläuternden Entfaltung durch die peripher angeordneten Werke liegt bei Renis kolossalem Altarblatt — es misst sieben Meter in der Höhe — deshalb nahe, weil es sich dabei bereits um eine komplexe, entlang der Mittelachse symmetrisch organisierte Komposition handelt. Im oberen Teil rahmen auf einem fingierten Teppich zwei Engel die Pietà, im unteren ist der heilige Carlo Borromeo in Anbetung des Kreuzes dargestellt und bildet dadurch eine Synthese der über ihm angebrachten Pietà-Gruppe. Zusammen mit den übrigen vier Stadtheiligen, die ihn umgeben, formt er eine deutliche Quincunx. Fünf Putti, von denen je zwei in dialogierenden Paaren das Modell der Stadt Bologna rahmen, führen am unteren Bildrand die Attribute der Heiligen vor.

Bei der Entfaltung der komplexen Komposition Renis in den rahmenden Bildpaaren setzt Denon bei der Quincunx der fünf Stadtheiligen an. Die in Pendants seitlich verteilten Bilder umgeben das zentrale Gemälde so, wie die vier übrigen Stadtheiligen Carlo Borromeo umstehen. Inhaltlich werden die Bezüge jedoch über die Engel und Putti hergestellt, die in Renis Komposition entlang der Mittelachse ebenfalls symmetrisch verteilt sind. Drei der vier von Denon seitlich des Altarblattes angebrachten Gemälde — auch bei ihnen handelt es sich um gewichtige Werke mit lebensgroßen Figuren — zeigen Engel in aktiven Rollen. Dies ist der Fall für Domenico Fetti's Schutzengelbild links oben; in Guercino's Ekstase des hl. Franziskus mit dem hl. Dominikus rechts gegenüber spielt ein Engel auf der Geige himmlische Musik; in Raffaels Gemälde links unten kämpft der Erzengel Michael gegen Luzifer. Es ist, wie wenn in diesen drei rahmenden Gemälden die Engel und Putti des Hauptbildes, von Reni als bloße Klage- und Haltefiguren eingesetzt, aus ihrer dienenden Rolle entlassen worden wären. Denon macht die klassizistische Kälte und kompositorische Strenge des Hauptbildes sichtbar, indem er gegen sie anrennt.

VIII. Das Pendant als Lektürevorgabe

Eine Sonderstellung im Gefüge der Bilderwand nimmt das rechts unten angebrachte Gemälde Tizians mit der Dornenkrönung ein, da in

ihm kein Engel vorkommt. Aber gerade beim Gemälde Tizians scheint die Integration in das Pendantsystem aufgrund zahlreicher gegenständlicher und formaler Analogien — wozu auch die Farbigkeit zählt — besonders deutlich¹⁴. Diese Analogien sind für den Betrachter Anlass, nach «versteckten» semantischen Bezügen zu suchen. Natürlich sind solche aufgrund der Komplexität der involvierten Darstellungen, d.h. aus bloßen informationstheoretischen Gründen, leicht zu finden. So blickt Christus scheinbar gegen die Mitte der Bilderwand, wo der teilweise ebenfalls in Scharlachrot gekleidete Carlo Borromeo mit dem Kreuzifix — in Antizipation des Endes der Passionsgeschichte — Christus als bereits Gekreuzigten verehrt. Andererseits erscheint Tizians Dornenkrönung wie eine Parodie von Raffaels Michaelskampf, bei der Gut und Böes, Oben und Unten, ihre Rollen vertauscht haben, und so fort... Dem Spiel der Sinnsuche scheinen keine Grenzen gesetzt¹⁵.

Das Spiel hat aber auch seinen Reiz. Es ist gerade die anscheinende Disparität der Bildercollage, die die Sinnsuche für den Betrachter zu einer so befriedigenden Erfahrung macht, da ihm das Raffiniert-Konstruierte einer Entdeckung als besonderer Beweis seiner Ingeniosität vorkommen kann. Das Spiel gereicht den Bildern, so ausgefallen und willkürlich die hergestellten Sinnbezüge auch sein mögen, aber auch nicht zum Nachteil. Die Rezeption von Pendants ist ein delikates Ausloten figürlicher und

¹⁴ Bei Tizian hat die Hauptfigur, der mit dem roten Mantel bekleidete domengekrönte Christus, eine ähnliche Stellung der Beine wie der Putto in der rechten unteren Ecke in Renis Altartafel. Tizians Gemälde ist aber auch an sein Pendant, Raffaels Michaelskampf, angebunden. Der mit einem flatternden blauen Mantel ausgezeichnete Erzengel, der von oben auf Luzifer zusticht, wirkt wie die spiegelbildliche Umkehrung des blaugewandeten Schergen in Tizians Gemälde, der mit hoch erhobenen Armen die Dornenkrone auf Christi Haupt drückt.

¹⁵ Um zu zeigen, dass das «und so fort» keine rhetorische Floskel ist, seien ein paar weitere solcher «sinnvoller Bezüge» aufgeführt: Die beiden Gemälde am linken Rand spielen in der freien Natur, wie die Pietà-Szene im Scheitel von Renis Pala, während die beiden Gemälde rechts, wie der untere Teil der Pala, einen architektonischen Rahmen aufweisen. Die Titusbüste in Tizians Dornenkrönung kann in Bezug gesetzt werden zu den acht Porträts im unteren Teil von Denons Bilderwand. Zudem sind die am unteren Rand von Renis Altartafel angebrachten dunkelgründigen Porträts ähnlich verteilt wie Renis vier Putti darüber. Der durch den Balken getrennte Halbbogen über der Titusbüste steht im Bezug zur halbbogenförmigen Bekrönung von Renis Pala etc.... Wenn Tizians Gemälde aus dem Pendantsystem einigermaßen ausschert, so liegt dies wohl nicht an einer Beschränktheit des zur Verfügung stehenden Bildmaterials. Denon scheint die Bildung von perfekt symmetrischen Bildsystemen bewusst vermieden zu haben. Ganz ähnlich wie die Dornenkrönung in der fünfteiligen Hauptgruppe schert in den beiden von Porträts gerahmten fünfteiligen Madonnengruppen unten an der Bilderwand jeweils ein Gemälde aus dem System aus: Links unten ist es Raffaels «Vision des Ezechiel» (Nr. 12), rechts unten die Giulio Romano zugeschriebene Nischenfigur der Ceres in Grisaille (Nr. 23).

formaler Analogien und Differenzen zwischen den beiden durch die topologische Setzung zum Suprazeichen zusammengestellten Bildern. Der Betrachter muss sich der Aufgabe stellen, auf ihrer Grundlage eine genügende Anzahl von semantischen «Bindestrichen» zu konstruieren, um die mit topologischen Mitteln indizierte Analogisierung inhaltlich zu rechtfertigen. Das Suprazeichen des Pendants ruft, wie die Einzelbilder, die es konstituieren, nach einem hermeneutischen Prozess.

Der Prozess der Sinnsuche innerhalb des Pendantsystems ist aber, da er keine Zielvorgabe hat, grundsätzlich offen. Er kann in der Schwebe gehalten werden und erlaubt auch das unentschiedene Changieren zwischen einer semantischen Isotopie und einer andern. Diese offene Semiose, das Ausloten der zum Pendant zusammengestellten Bilder «im Hinblick auf...» sensibilisiert den Betrachter für die spezifischen formalen Qualitäten der einzelnen Werke. Im Idealfall ist die Bildzusammenstellung auch geeignet, den Rezipienten auf eine Sinndimension aufmerksam zu machen, die sich für die Lektüre eines oder beider Werke als relevant erweist. In dieser Möglichkeit liegt auch die besondere Effizienz der Zusammenstellung fotografischer Reproduktionen zu didaktischen Zwecken, wie sie mit der Dia-Doppelprojektion im kunstgeschichtlichen Unterricht und den paarweisen Bildzusammenstellungen in kunstpädagogischen Schriften mit Vorliebe zur Anwendung gelangen. Beide Verfahren sind Übertragungen des Prinzips der Pendantshängung in den Bereich des *imaginären Museums*.

Die didaktische Effizienz der genannten Verfahren der fotografischen Pendantbildungen erweist sich vor allem beim Versuch ihrer sprachlichen Begründung. Er zwingt zu einer abstrahierenden Distanznahme, da sich das Gesagte immer über das einzelne Werk zugunsten ihrer Gemeinsamkeiten hinausheben muss.

Die Bedeutung des Pendantsystems für die Entwicklung der europäischen Bildkultur kann nicht hoch genug angesetzt werden. Vor allem dank der Präsentation in Pendants konnten die durch kulturhistorische Brüche unterschiedlichster Art aus ihrem ursprünglichen Funktionskontext entlassenen Bilder rekontextualisiert, als Sinnträger weiterleben. (Dies trifft nicht nur auf die von den Altären genommenen Triptychen, sondern etwa auch auf die durch den Verlust von familiären Bezügen entfunktionalisierten Porträts zu.) Der Prozess der Rekontextualisierung führte nicht nur zu einer semantischen Transformation der überlieferten Werke, er machte aus den für unterschiedliche soziale Zusammenhänge geschaffenen Bildtypen — der Altartafel, dem Porträt, dem privaten Andachtsbild u.s.f. — ein immer Gleiches: Kunst. Diese wurde nun nicht mehr ihren

Funktionen im lebensweltlichen Kontext gemäß, sondern der Hierarchie der Kunstgattungen entsprechend aufgefächert.

Es waren aber nicht nur die Rezipienten, die in dem durch das Pendantsystem geordneten Universum der Kunst neue Formen des Umgangs mit den Bildern entwickelten. Auch die Bilderproduzenten, Maler und Bildhauer, hatten ihre Werke auf die neu etablierten Strukturen der Rezeption abzustimmen, da diese die für die Beurteilung relevanten Kategorien im voraus festlegten. Die Künstler konnten immer mehr mit Betrachtern rechnen, die für die formalen Qualitäten der Werke sensibilisiert waren.

Vor allem Maler der niederen Gattungen — Stilleben und Landschaft — schufen ihre Werke häufig paarweise im Hinblick auf ihre zu erwartende Integration in eine nach dem Pendantsystem geordnete Bilderwand. So hatte der im 17. Jahrhundert in Rom als Landschaftsmaler tätige Claude Lorrain — wie man dem von ihm angelegten Werkkatalog, dem *Liber veritatis*, entnehmen kann — über siebzig Prozent seiner Gemälde als Bildpaare, d.h. als Suprazeichen konzipiert. Die Bildpaare waren durch die umfassende kompositorische Ordnung und durch die Wahl der für die Staffagefiguren gewählten Sujets aufeinander abgestimmt. Zunehmend deutlich kann man in Claude Lorrains Schaffen auch das Bestreben ausmachen, den einzelnen, auf Vergleich angelegten Bildern einen ganzheitlichen atmosphärischen Stimmungswert zu geben, der besonders in der vergleichenden Zusammenschau mit dem jeweiligen Bildpartner effektiv zum Tragen kam. Das Pendantsystem konnte so als Motor der ästhetischen Entwicklung wirken und Claude Lorrain, salopp gesprochen, zum «Erfinder des Impressionismus» werden lassen.

IX. Vom realen zum imaginären Museum

Die Pendantsystem hatte überraschend lange Bestand. Bis ins 20. Jahrhundert hinein regelte sie als dominantes Ordnungssystem die Präsentation von Kunst und tut dies bei der Werkpräsentation in klassischen Museumssammlungen zum Teil noch immer. Die Tatsache, dass sie bei Neueinrichtungen von Bildersammlungen heute meist bewusst vermieden wird, bedeutet aber, dass ihr Ende eingeläutet ist.

Die Auflösung des Pendantsystems ist unter anderem die Konsequenz der großen mediengeschichtlichen Revolution des 19. Jahrhunderts: der Erfindung der Fotografie. Wie André Malraux in seinem 1945 publizierten Essay *Le Musée imaginaire* aufzeigte, hatte die Fotografie grundsätzliche Auswirkungen auf unser Verhältnis zu den Bildern. Sie

eröffnete für die Kunst — vor allem nachdem die Fotografie über die Erfindung der Heliogravur dem Buchdruck technisch angeglichen worden war — einen neuen Bilderraum, das illustrierte Kunstbuch. Nach eigenen syntagmatischen Regeln organisiert, machte es die Bilder gegenüber dem realen Museum in umfassender Weise neu verfügbar.

In der Rolle des optimistischen Propheten, die er sich zulegte, sah Malraux ausschließlich die positiven Auswirkungen der Medienrevolution und wies darauf hin, dass die Fotografie

- (1) die Bilder einem größeren Publikum zugänglich machte,
- (2) die Bildkultur durch neue Möglichkeiten der Intervention bereicherte, z.B. indem sie Bilder vergleichbar machte, die in Wirklichkeit durch Format, Technik und Aufbewahrungsort voneinander getrennt waren,
- (3) die überlieferten Bilder durch die Verfahren der fotografischen Manipulation — wie Beleuchtung, Fragmentierung, Vergrößerung — nicht nur neu lesbar sondern auch neu erlebbar machte.

Gerade durch den letzten Aspekt hat sich Malraux' Analyse gegenüber derjenigen des pessimistischen Propheten Walter Benjamin — wir alle haben seine Formel vom «Verlust der Aura» im Ohr — als überlegen erwiesen. Die massenhafte technische Reproduktion der Bilder hat ihre ästhetische Wirkung nicht zerstört. Im Gegenteil: Der Kult der Originale hat gerade auch wegen ihrer massenhaften reproduktiven Verbreitung in den Bildbänden, wie es der beispiellose Erfolg der Museen in den letzten Jahrzehnten beweist, noch zugenommen.

X. «Bildersalat»

Die Erfindung der Fotografie hatte aber noch eine weitere Konsequenz, die weder Malraux noch Benjamin in ihrer Tragweite richtig einzuschätzen wussten. Sie rückte alle Bereiche des Visuellen eng aneinander und tendierte — in letzter Konsequenz — dazu, Kunst und Nichtkunst ununterscheidbar zu machen. Keiner hat dies so klar gesehen wie der Kulturwissenschaftler Aby Warburg. In seinem «Mnemosyne-Atlas», in dem er das Nachleben der antiken Bilderwelt in der Gegenwart aufzeigte, hat er die Möglichkeiten der Fotografie in besonders kreativer Weise ausgenutzt und gleichzeitig ihre Auswirkungen auf das Bildkonzept kritisch reflektiert. Wie André Malraux' 1945 publiziertes Buch *Le Musée imaginaire* ist Aby Warburgs Bilderatlas in Teilen eine



4. Aby Warburg, Mnemosyne-Atlas, Tafel 79

Theorie über die Auswirkungen des neuen fotografischen Bildes innerhalb der Kultur und gleichzeitig eine Applikation dieser Theorie.

Aby Warburg hat am Atlaswerk bis kurz vor seinem Tod im Jahre 1929 gearbeitet und dabei das fotografische Bildmaterial auf Schautafeln mittels Reissnägeln und Klammern — die Analogien zur Bilderhängung an der Museumswand sind offensichtlich — syntagmatisch immer wieder neu organisiert. Ich wähle als Beispiel die Tafel 79 (Abb. 4), weil sie

die Auswirkungen der Fotografie auf das Universum der Bilder am stärksten kritisch reflektiert und stärker als alle anderen experimentell auslotet¹⁶. Sie kann zudem mit einem Text in Verbindung gebracht werden, der uns indirekt über Warburgs Intentionen bei der Gestaltung der Bilder-collage Auskunft gibt¹⁷.

Thema ist das Papsttum in seiner zeremoniellen Selbstdarstellung, das Warburg mit dem Kerndogma des Katholizismus, der Realpräsenz Christi in der Eucharistie, zusammenführt. Die historische Spannweite der Bilder-collage reicht von der *Cathedra Petri* — sie ist links oben nebeneinander in zwei historischen Darstellungen isoliert und in der barocken Ummantelung Berninis wiedergegeben — bis zu sechs Pressefotos eines Zeitereignisses, der feierlichen Fronleichnam-Prozession auf dem Petersplatz vom 25. Juli 1929 im Anschluss an die Unterzeichnung der Lateran-Verträge. Den größten Raum nimmt eine Reproduktion von Raffaels Fresko mit dem Hostienwunder von Bolsena in der Stanza d'Elidoro, die malerische Darstellung der Gründungslegende des Fronleichnamsfestes, ein. In der Bilder-collage spielt auch die Nachtseite des Christentums eine wichtige Rolle: seine Verbindung mit der militärisch-politischen Macht und die frühen Judenprogrome aufgrund der von den Christen gegen die Juden erhobenen Vorwürfe des Hostienfrevels.

Die Tafel hat eine merkwürdige syntagmatische Ordnung. Die linke, um Raphaels Fresko angeordnete Hälfte ist überraschend symmetrisch aufgebaut und befolgt weitgehend die Regeln der musealen Pendanthängung von Bildern. In der Bewegung nach rechts — sie entspricht grundsätzlich der Zeitachse «früher → heute» — verdichtet sich die Tafel, wird asymmetrisch und endet am rechten Rand in einer kakophonischen Collage von sich überlappenden Zeitungsseiten und Zeitungsausschnitten voller kleinteiliger fotografischer Aufnahmen. Einige von ihnen sind kreisförmig und scheinen dadurch auf das Fresko Raffaels mit seinem halbkreisförmigen Abschluss zurückzuweisen.

¹⁶ Die Tafel ist kommentiert bei GOMBRICH, E.H. (1984), *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main, pp. 371-374; BAUERLE, D. (1988), *Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bildatlas Mnemosyne*, Münster, pp. 141ff.; SCHOELL-GLASS, C. (1998), *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt am Main, pp. 233-243. Von den genannten Autorinnen geht aber nur Schoell-Glass etwas näher auf die syntagmatische Ordnung der Tafel ein.

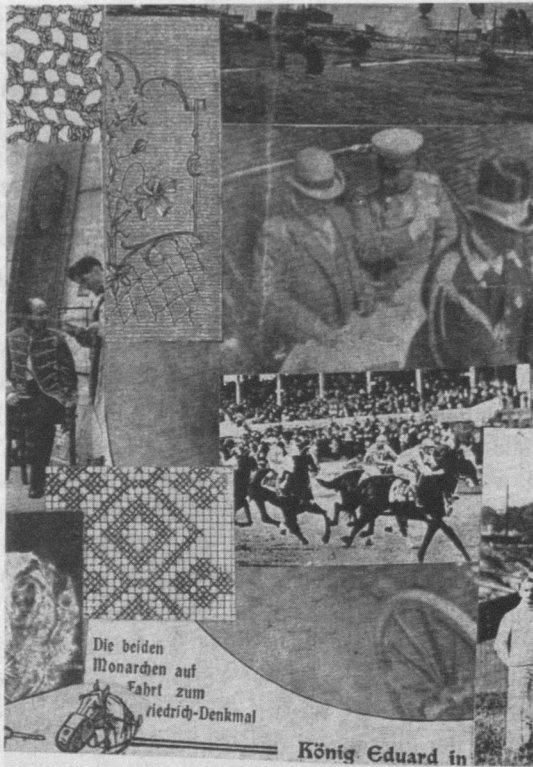
¹⁷ In Warburgs Nachlass in London ist unter dem Titel «Doktorfeier» ein Manuskript für eine Rede vom 30.7.1929 erhalten, in der Aby Warburg die Seite aus dem *Hamburger Fremdenblatt* vom Vortrag, die auch in der Tafel 79 einen wichtigen Platz einnimmt, in wechselweise seriösen, launischen und sarkastischen Tönen vor Doktoranden der Hamburger Universität kommentierte. Der Vortragstext ist abgedruckt in: KOOS, M. et al. (1994), *Begleitmaterial zur Ausstellung «Mnemosyne»*, Hamburg (Text zu Tafel 79).

Zwischen dem Fresko Raffaels und den Zeitungsseiten vermitteln aber vor allem die Pressefotografien von der feierlichen Fronleichnam-Prozession vom 25.7.1929. Eine andere Aufnahme dieses gleichen Ereignisses diente auch als Hauptbild auf einer Seite der vier Tage später erschienenen Ausgabe des *Hamburger Fremdenblatts* und zeigte Pius XI. in einer ähnlichen Pose vor der Hostie wie Julius II. im Fresko Raphaels¹⁸.

In seinem erhaltenen Kommentar zu der rechts außen vollständig sichtbaren Seite aus dem *Hamburger Fremdenblatt* vom 29. Juli 1929 erregte sich Warburg über den «Bildersalat», der dem Leser der Zeitung neben der eucharistischen Prozession auf dem Petersplatz in unregelmäßiger Engführung zehn weitere Bilddokumente in einer thematisch gewagten Zusammenstellung vorführte: «1 Einen sieghaften japanischen Golfspieler / 2 Viele Golfklubler, die einem Ball nachblicken / 3 Die Siegerin im Golfspiel, wie sie von einem der Landesherrn begrüßt wird / 4 Den Bürgermeister / 5 Eine französische Hafen-Studienkommission / 6 Eine Ruderregatta / 7 Einen Corps-Commeres / 8 Jugendliche "Späher" vor der Abfahrt nach England / 9 Einen Preisschwimmer über 4000 Meter / 10 Je ein Rennpferd aus dem "Biennial"». In all diesen Bildern erkannte Warburg nur *einen* gemeinsamen Nenner: Sie waren für ihn «selbstzufriedene Schauluststellungen menschlicher Vortrefflichkeit». Aber der historisch Gebildete, der sich des Wesens der Fronleichnamprozession vor dem Hintergrund der Geschichte des Christentums bewusst war, wunderte sich, wie der «tüchtige Schwimmer [...] schonungslos in die Bilddecke der Prozession hinein[ragt]» und über anderes mehr, etwa über die antiken Namen der beiden in Tondi abgebildeten Pferde: Alexandra, die Stute links, und Herakles, den Hengst rechts.

Warburg reagierte gereizt auf die «barbarische Stillosigkeit» des neuen Umgangs mit Bildern, wie er ihm auf der Illustriertenseite vorgeführt wurde. Für andere, etwa die Dada-Künstler, dann die Surrealisten, waren sie als Belege eines neuen Verhältnisses zu den Bildern und der Geschichte willkommene Anregungen für ihr eigenes künstlerisches Schaffen. Sie akzeptierten, dass die alte Welt mit dem ersten Weltkrieg zusammengebrochen war und taten alles, um dies auch in ihren eigenen Arbeiten zu bekunden. Eine kleine, bereits um 1922 entstandene Collage

¹⁸ Die vorerst thematisch fremd scheinende Fotografie einer japanischen Harakiri-Szene (in der Mitte der obersten Bilderreihe) zeigt an einem Beispiel aus einem dem Christentum fremden Kulturkreis den freiwilligen, ritualisierten Tod eines Menschen, womit wohl indirekt auf die Essenz des christlichen Altarsakraments aufmerksam gemacht werden soll.



5. Kurt Schwitters, Merzzeichnung – Collage, ohne Titel (König Eduard in), 1922, Standort unbekannt

von Kurt Schwitters (Abb. 5) zeigt eine ähnliche visuelle Engführung von thematisch vergleichbaren Sujets wie die von Warburg inkriminierte Seite aus der Illustrierten von 1929. Beide Bilddokumente zusammen belegen, dass durch die Fotografie und die neuen Drucktechniken ein ganz neues Verhältnis zu den Bildern entstanden war, ob dieser Wandel nun vom konservativen Kulturwissenschaftler kritisiert oder vom Avantgardekünstler willkommen geheißen wurde.

Doch auch Warburg war — ob er *Merz* und andere Avantgardepositionen je zur Kenntnis genommen hat oder nicht — nicht gänzlich frei vom frechen Revoluzzergeist der Dadaisten. In seiner Tafel 79 (Abb. 4) bediente er sich nämlich des gleichen Verfahrens der collagierenden Engführung der Bilder, wie er es bei der Illustriertenseite kritisiert hatte: Im unteren Drittel der Tafel gegen die Mitte hat er das Titelblatt eines 1918 erschienenen

fotografischen Albums über die päpstliche Armee und eine Abbildungsseite mit drei Pferden vor einem Munitionswagen — sie antworten spiegelbildlich ausgerichtet auf die beiden im *Hamburger Fremdenblatt* abgebildeten Rennpferde — manipulierend übereinandergelegt. Das Papstwappen, der Titelbeginn «L'Esercito Pontificio in alta uniforme negli ultimi anni» und die Fotografie des von Pferden gezogenen Munitionswagens — er gemahnt an einen Leichenwagen — werden in der von Warburg inszenierten Engführung zur emblematischen Darstellung der Essenz der überwundenen Form des Papsttums. Ziel der Collage ist es offenbar, die säkulare Verquickung von kirchlicher Herrschaft und militärischer Gewalt im Augenblick ihres scheinbaren Endes parodistisch zu denunzieren¹⁹.

XI. Ausblick: auf dem Weg zum «virtuellen Museum»

Die Untersuchung der visuellen Suprazeichen muss sich zwei Ziele setzen:

- (1) die Analyse einzelner Beispiele — etwa historischer Bilderhängerungen — mit dem Ziel, die zugrundeliegenden syntagmatischen Regeln zu erfassen,
- (2) die anschließende Beschreibung der an einer genügend großen Zahl repräsentativer Beispiele analysierten syntagmatischen Regeln in ihrer historischen Entwicklung.

Eine solche doppelte Untersuchung kann als Beitrag zu einer Geschichte des Sehens im Sinne einer historischen Hermeneutik verstanden werden, da jede Suprazeichenbildung immer auch eine Anweisung an den Rezipienten enthält, wie er mit den in das Gesamtgefüge

¹⁹ SCHOELL-GLASS, C. (1998), p. 243, schlägt eine positive, optimistische Lektüre der Tafel 79 vor: «In diesem Verzicht [gemeint ist der in Tafel 78 behandelte, am 11. Februar 1929 durch die Lateranverträge besiegelte Verzicht des Papsttums auf die weltliche Macht] war die Chance beschlossen, dass die Opferrolle der Juden nicht länger religiös legitimiert werden könnte, dass ihr Blut nicht länger vergossen würde, um das Wunder der Transsubstantiation mit Realität zu erfüllen». Mir scheint, dass Warburg durch die zeitindifferente triptychoide Rahmung der Fotografie der päpstlichen Garde mit zwei historischen Darstellungen von Hostienfreveln am unteren Bildrand die beständige Gefahr von erneuten, durch das Papsttum legitimierten Judenverfolgungen aufzeigen wollte. Zudem verpasste Warburg der ganzen Seite eine pessimistische Signatur, indem er unten rechts einen Zeitungsausschnitt anbrachte, den er zuvor durch Fragmentierung der Schlagzeilen enthistorisiert hatte: «...bei den Massenkämpfen in Palestina / er Konferenz gescheitert / assen des Soltaner Unglückautos tot.»

integrierten Einzelwerken umzugehen hat, welche Kategorien er bei ihrer Rezeption als relevant betrachten soll.

Die bisher vernachlässigte Analyse der visuellen Suprazeichen stellt in vielfacher Hinsicht neue Herausforderungen an die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Wie die aufgerufenen Beispiele gezeigt haben, sind vom Wandel in der Form der Syntagmatisierung die Konzepte von Bild, Autor und Rezipient betroffen. Besonders deutlich wird dies im Bezug auf das Bildkonzept, das sich bei der Konstitution des Museums radikal veränderte. Bilder, die zuvor in unterschiedliche funktionale Kontexte integriert waren, wurden unter dem Vorzeichen «Kunst» als Elemente eines selbstreflexiven Systems rekontextualisiert und so einem ganz neuen Blick unterworfen.

Der Arrangeur der Bilder tritt bei der visuellen Suprazeichenbildung als ein zusätzlicher Autor auf, der mit Hilfe der von den Künstlern geschaffenen Bildtexten neue «Bild-Satzgefüge» zusammenstellt. Aber auch dem Rezipienten fällt eine qualitativ neue Rolle zu. Er ist zum Beispiel frei zu entscheiden, welche Relationen zwischen den Bildern, die in einer nach dem Pendantsystem gehängten Bilderwand angelegt sind, er im Prozess der vergleichenden Wahrnehmung realisieren will, wie weit er in der semantischen Ausdeutung der wahrgenommenen formalen Relationen zwischen den Bildern gehen will.

Beim anschließenden Übergang vom realen zum imaginären Museum wächst den Kunsthistorikern, Ausstellungsmachern und Layoutern als professionellen Bildarrangeuren eine neue Machtposition zu, die jene des Manipulators realer Bilder weit übertrifft. Das Medium der Fotografie erlaubt es ihnen, grundsätzlich das ganze Universum der Bilder zu kontrollieren und innerhalb ihrer Diskurse der Sinnstiftung zu instrumentalisieren.

Mit der letzten Medienrevolution, dem Eintritt in die Welt der elektronischen Bilder, wird nicht nur das Verhältnis zwischen den drei Akteuren innerhalb der Trias «Autor — Text — Rezipient» nochmals neu ausgehandelt werden müssen; auch die Konzepte selber werden ihren Sinn in Zukunft radikal verändern. Grundsätzlich in Frage steht der Begriff des Autors/Künstlers, wenn die Prozesse der Produktion, der Transformation und der Zusammenstellung der Bilder nun zum Teil Zufallsgeneratoren und vordefinierten, dem Anwender unzugänglichen Software-Elementen überlassen werden. Aber auch die Differenz zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten, dem Künstler und dem Betrachter, wird in einem noch nie dagewesenen Ausmaß in Frage gestellt. Die Kommunikationsstruktur der klassischen Bildkultur, die von der Symmetrie

des Sender/Empfänger-Modells und dem Gefälle zwischen einem aktiven Produzenten und einem passiven Rezipienten bestimmt war, wird im Zeitalter der elektronischen Medien immer häufiger die Form eines offenen, kaskadenartigen Prozesses annehmen, bei dem von unterschiedlichen Akteuren sukzessive neue kreative Impulse eingeschossen werden.

Vor allem aber wird das Prinzip der *Interaktivität*, das die elektronischen Medien, insbesondere das Internet, entscheidend prägt, zu einem nochmals veränderten Verhältnis zwischen dem Bild und dem sogenannten *user*, der in einem gewissen Maße immer auch Produzent oder zumindest Manipulator der von ihm rezipierten Bilder ist, führen. Das digitale Medium verlangt von ihm, dass er die Bilder — falls sie sich nicht bereits von sich aus bewegen — ständig in Bewegung hält, sie transformiert und immer neu zusammenstellt. Welche Formen der Syntagmatisierung sich dabei als Normen etablieren werden, scheint im Augenblick offen. Sicher aber ist, dass die Welt der Bilder nach der elektronischen Revolution nicht mehr die gleiche sein wird wie zuvor.

FELIX THÜRLEMANN
Universität Konstanz

BIBLIOGRAPHIE

- AA.VV. (1988), *Guido Reni 1575-1642*, Bologna [Ausstellungskatalog].
- BAUERLE, D. (1988), *Gespensstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bildatlas Mnemosyne*, Münster.
- BELTING, H. (1990), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München.
- BRILLIANT, R. (1994), *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, New York.
- BYS, R. (1719/1997), *Fürtrefflicher Gemähd- und Bilder-Schatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden*, K. BOTT, Hg., Weimar.
- GOMBRICH, E.H. (1984), *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main.
- KEMP, W. (1994), *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München.
- KOOS, M. et al. (1994), *Begleitmaterial zur Ausstellung «Mnemosyne»*, Hamburg.
- MOHNHAUPT, B. (2000), *Beziehungsgeflechte: Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern.
- NYCE, J.M. (1991), *From Memex to Hypertext. Vannevar Bush and the mind's machine*, Boston.
- SCHOELL-GLASS, C. (1998), *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt am Main.
- STOICHITA, V.I. (1998), *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München.
- THÜRLEMANN, F. (1985), «Le mode de signification "immédiat" ou physiologique», in: H. PARRET u. H.-G. RUPRECHT, Hg., *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Vol. II, Amsterdam, pp. 661-669.
- THÜRLEMANN, F. (1998), «Vom Sinn der Ordnung. Die Bildersammlung des Frankfurter Konditormeisters Johann Valentin Prehn (1749-1821)», in: A. ASSMANN, M. GROMILLE u. G. RIPPEL, Hg., *Sammler — Bibliophile — Exzentriker*, Tübingen, pp. 315-324.
- VICINI, D. (1981), «Appunti sulla genesi della pinacoteca pavese. Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835), collezionista e mecenate», in: A. PERONI, D. VICINI u. S. NEPOTI, *Pinacoteca Malaspina*, Pavia, pp. 7-22.
- WEBER, G.J.M. (1998), «Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti», in: J. BENTINI, Hg., *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, Milano, pp. 124-137.