

Felix Thürlemann

Bild gegen Bild

Für eine Theorie des vergleichenden Sehens

Heinrich Dilly hat vor einiger Zeit mit Bezug auf die Kunstgeschichte von einem „disziplinären Imperativ des vergleichenden Sehens“ gesprochen.¹ Dieser Befund traf zumindest solange zu, als die Kunstgeschichte unter dem ausschließlichen Paradigma der Stilgeschichte stand und der kunstgeschichtliche Unterricht vom medialen Dispositiv der Diadoppelprojektion beherrscht wurde. Auch in kunstwissenschaftlichen Buchpublikationen wurden und werden die fotografischen Reproduktionen mit Vorliebe in Paaren einander gegenübergestellt.² Meist werden die dabei reproduzierten Originale räumlich voneinander weit getrennt aufbewahrt; vielfach auch besitzen sie ein ganz unterschiedliches Format oder gehören verschiedenen Gattungen an. Die mit Hilfe der fotografischen Kopien zusammengestellten Bildpaare, die binären *hyperimages*,³ sind als neu geschaffene Syntagmata im eigentlichen Sinne *Werke der Kunsthistoriker*. Wie, nach welchen semiotischen Prinzipien jedoch solche Bildpaare bedeuten, ist trotz ihres regelmäßigen Einsatzes in der kunsthistorischen – aber auch künstlerischen – Praxis, soweit ich sehe, noch kaum untersucht worden.

Selbstverständlich können auch bei einer paarweisen Darbietung die beiden reproduzierten Werke einzeln betrachtet werden. Doch erst im Vergleich „erfüllt“ sich gleichsam die in den Dienst der kunstwissenschaftlichen Erkenntnis gestellte spezifische Form der Vermittlung. Die Beschreibung der beim Vergleich aufscheinenden formalen Kontraste ist das Ziel der stilgeschichtlichen Forschung.

Das Vergleichen von Bildern, ihre Zusammenstellung zu *hyperimages*, ist nicht die Erfindung der Kunsthistoriker. Die kunsthistorische Vergleichspraxis hat eine lange Vorgeschichte in der westlichen Kultur. Frühe Beispiele sind die nach übergreifenden thematischen Prinzipien ausgewählten Kopien nach berühmten Gemälden griechischer Maler, mit denen die Römer – ge-

¹ Heinrich Dilly, „Einführung“, in: Hans Belting, Heinrich Dilly et al. (Hgg.), *Kunstgeschichte: eine Einführung*, Berlin 1986, 12.

² Die Praxis der paarweisen Abbildung ist sehr früh belegt. Siehe als eines der ältesten Beispiele Emil Schaeffer, *Das Florentiner Bildnis*, München 1904.

³ Zum Begriff des „hyperimage“, den ich in Analogie zum bekannten Begriff des *hypertext* verwende, siehe Felix Thürlemann, „Vom Einzelbild zum *hyperimage*: eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik“, in: Ada Neschke (Hg.), *Actes du colloque L'herméneutique au seuil du XXI^{ème} siècle, 3-5 mai 2001, Crêt-Bérard*, im Druck.

leitet von ihrer historistischen Haltung gegenüber der von ihnen bewunderten Kultur – regelmäßig die drei geschlossenen Wände ihrer Villen schmückten. Ein anderes antikes Beispiel ist der zu Ehren von Kaiser Konstantin im Jahre 315 beim Kolosseum in Rom errichtete Triumphbogen. Er kann als eine große Bildcollage verstanden werden, bei der Reliefs aus Bauten von drei geschätzten Vorgängern des ersten christlichen Kaisers zu einem kohärenten Sinngefüge zusammengestellt wurden. Sie sollten die im neugeschaffenen Fries dargestellten militärischen Taten des Zeitgenossen als Manifestationen der alten römischen Herrschertugenden erscheinen lassen.⁴ Das Prinzip der typologischen Bibelexegese schließlich, mit dessen Hilfe die Kirchenväter die Vereinbarkeit des Alten und des Neuen Testaments bewiesen, hatte im christlichen Westen entscheidende Auswirkungen auf die Praxis sowohl der Bildproduktion als auch der Bildrezeption. Der regelmäßige Umgang mit typologischen Bildpaaren förderte bei den Rezipienten die Fähigkeit, zwei Darstellungen, die optisch zum Teil bloß durch einzelne Motivwiederholungen oder analoge kompositorische Elemente miteinander verwandt waren, auf ihren gemeinsamen „tieferen“ Sinn hin zu befragen.

Den eigentlichen Höhepunkt der *hyperimage*-Bildung innerhalb der westlichen Bildkultur stellt das System der *Pendanthängung* dar, ein komplexes syntagmatisches Schema, das für die Präsentation der Bilder, Gemälde und Skulpturen, in Kunstsammlungen seit dem frühen 17. Jh. bis weit ins 20. Jh. hinein die Norm war.⁵ Auf einer nach dem Pendantsystem geordneten Bilderwand wurden nur jene Werke, die die Mittelvertikale besetzten, als Einzelwerke dargeboten, alle übrigen waren in sogenannten *Pendants*, in formatgleichen Paaren, die der gleichen Gattung angehörten und einen vergleichbaren Figurenmaßstab aufwiesen, entlang der Mittelvertikalen präsentiert. Die Pendanthängung war weit mehr als ein dekoratives Schema. Sie lenkte als bedeutungskonstitutives Instrument auch inhaltlich die Rezeption der so dargebotenen Kunst. Selbst die malerische Produktion war seit dem 17. Jh. in einem bedeutenden Umfang dem Pendantsystem unterworfen.⁶

Anders als das nach dem Schema A-B-A' organisierte, hierarchisierbare Pendantsystem favorisieren die neueren, medial vermittelten Formen der Bilddarbietung, die Diaprojektion und die seit etwa 1900 mögliche mechanische Reproduktion der fotografischen Vorlagen im Buchdruck, eine einfa-

⁴ Siehe Richard Brilliant, *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*, New York 1984, vor allem 65-81 und 119-123.

⁵ Zum Pendantsystem siehe Felix Thürlemann, „Vom Einzelbild zum *hyperimage*“ (wie Anm. 3), und für eine Detailanalyse: Felix Thürlemann, „Vom Sinn der Ordnung: Die Bildersammlung des Frankfurter Konditormeister Johann Valentin Prehn (1749-1821)“, in: Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hgg.), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen 1998, 315-324.

⁶ Bekannt ist der Fall von Claude Lorrain, der nachweislich drei Viertel seiner Landschaftsgemälde als Pendantspaare konzipiert und verkauft hat. Siehe Marcel Röthlisberger, „Les pendants dans l'œuvre de Claude Lorrain“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 51 (1958), 215-228.

chere Syntagmatisierung der Bilder, jene in *Bildpaaren*. Im Folgenden soll an je einem Beispiel aufgezeigt werden, wie in der Kunstgeschichte und in der zeitgenössischen Kunstpraxis Bildpaare als *hyperimages* eingesetzt werden. Zuvor soll jedoch erkundet werden, wie sich das auf ein Einzelbild fokussierte Sehen und das vergleichende Bildersehen als spezifische kognitive Operationen voneinander unterscheiden.

Lilliput oder zwei Arten des Sehens

Das einst populäre illustrierte englische Monatsmagazin *Lilliput* kann uns helfen, diese Frage zu beantworten. In den kleinformatigen Heften aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs wechseln sich Text- und Bildseiten in regelmäßiger Folge ab. Die Bilder – Reproduktionen von Fotografien – sind im lithografischen Verfahren auf Hochglanzpapier qualitativ reproduziert. Entweder werden die Aufnahmen einzeln einer Textseite gegenüber oder in einer Bilddoppelseite paarweise zusammen reproduziert. Die Bildpaare sind witzige Zusammenstellungen von Szenen, die sich trotz der unterschiedlichen Sinnbereiche, denen sie angehören, inhaltlich zu entsprechen scheinen. Nehmen wir die auf Mai 1942 datierte Ausgabe: Dem eleganten horizontalen Flug einer Kunstspringerin antwortet auf vergleichbarer Höhe der ähnlich gewagte Sprung eines Seelöwen, und dem aufgeklappten Bug eines deutschen Messerschmidt 110-Bombers mit seinen Maschinengewehrläufen steht das weit aufgerissene Maul eines Nilpferds aus dem Berliner Zoo mit seinen mächtigen Eckzähnen gegenüber (Abb. 1). Beiden Aufnahmen ist der gleiche Titel, „Enemy property“ – *Feindvermögen*, beigegeben.

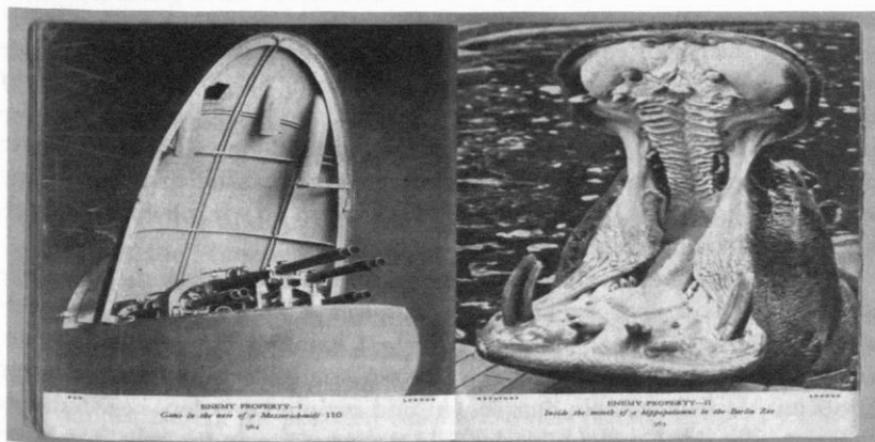


Abb. 1

Von ganz anderer Art sind die neben einer Textseite einzeln abgebildeten Fotografien, die die Bildfolgen einleiten und abschließen. Die meisten haben

einen dezidiert erotischen Charakter: So steht am Anfang der Sequenz – mit „Frieze“ untertitelt – die Aufnahme einer Schönen, der ein heftiger Wind ihr letztes Textilstück wegzublasen droht, auf Seite 354 ein von Bill Brandt fotografiertes barbusiges Mädchen beim Spiel mit Muscheln am Strand (Abb. 2). Der Beginn des bekannten englischen Zungenbrechers „She sells sea shells at the seashore“, der dieser Aufnahme als Legende beigegeben ist, unterstreicht mit einem ironischem Augenzwinkern das Künstliche dieser für den männlichen Blick inszenierten Aufnahme.

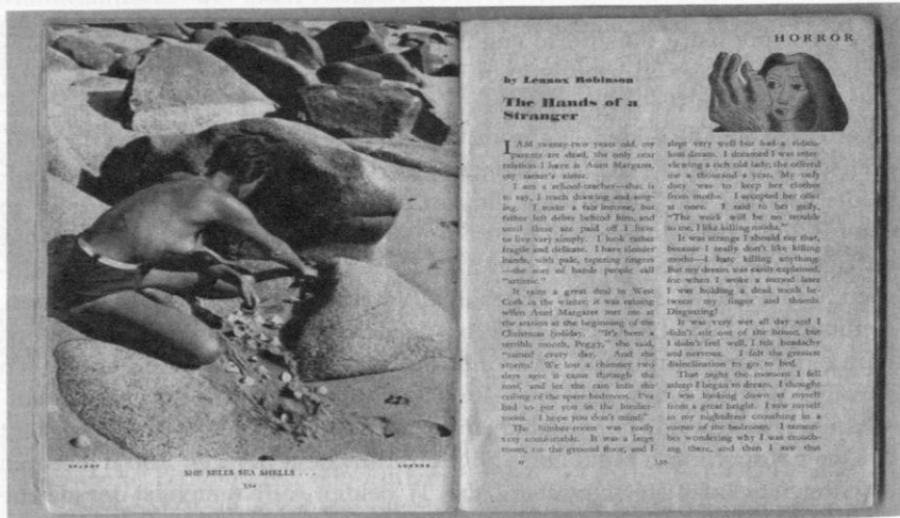


Abb. 2

Offensichtlich gibt es einen Bezug zwischen dem unterschiedlichen Inhalt der Fotografien und ihrer jeweiligen Darbietung als Einzelbilder oder in Bildpaaren. Die Layout-Logik, der die Abbildungen in diesem und in anderen Heften von *Lilliput* unterworfen sind, erlaubt es, eine elementare These zu formulieren: Es gibt in unserer Kultur zwei grundsätzlich verschiedene Verhaltensweisen dem Bild gegenüber, je nachdem ob wir mit einem Einzelbild oder mit einem Bildpaar konfrontiert sind.

Es wäre sicher verkürzt, wenn man aus der Tatsache, dass die Einzelbilder in *Lilliput* vorzugsweise erotischer Natur sind, zu schließen, die Einzelbildwahrnehmung hätte einen erotischen Charakter im engeren Sinne. Wenn man sich jedoch fragt, welche Klassen von Bildern innerhalb unserer Kultur mit Vorliebe einzeln dargeboten und rezipiert werden – es sind dies die Ikone oder das Gnadenbild, das Bild des verehrten oder geliebten Menschen, das überragende Meisterwerk im Sinne der modernen Ästhetik oder eben das Pinup-Girl – so handelt es sich allesamt um Bilder, die an Reflexe wie „Verehrung“ und „Bewunderung“ appellieren, an Rezeptionsformen, die den Bildgegenstand (oder das Bild selber) personalisieren, es als leib-

by Lennox Robinson

The Hands of a Stranger

I AM twenty-two years old, my parents are dead, the only near relation I have is Aunt Margaret, my father's sister. I am a school-teacher—that is to say, I teach drawing and singing. I make a fair income, but father left debts behind him, and until those are paid off I have to live very simply. I look rather fragile and delicate. I have slender hands, with pale, tapering fingers—the sort of hands people call “artistic.”

It rained a great deal in West Cork in the winter it was raining when Aunt Margaret met me at the station at the beginning of the Christmas holiday. “It’s been a terrible month, Peggy,” she said, “rain’d every day. And she yawns.” We had a chimney sweepers again to come straight the next day and he the rain into the eaves of the spare bedroom. You had to put you in the bedroom. I hope you don’t mind.”

The bedroom was really very comfortable. It was a large room, on the ground floor, and I

sleep very well but had a rather bad dream. I dreamed I was interviewing a rich old lady, she offered me a thousand a year. My only duty was to keep her clothes from moth. I accepted her offer at once. I said to her gently, “The work will be no sensible to me. I like killing moths.”

It was strange I should say that. Because I really don’t like killing moths—I hate killing anything. But my dream was quite explained, for when I woke a soap-lather I was holding a dead moth between my finger and thumb. Disgusting!

It was very wet all day and I didn’t sit out of the house, but I didn’t feel well. I felt headache and nervous. I felt the greatest disinclination to go to bed.

That night the moment I fell asleep I began to dream. I thought I was looking down at myself from a great height. I saw myself in my nightgown standing in a corner of the bedroom. I remember wondering why I was coughing there, and when I saw the

HORROR



haftes Gegenüber vermenschlichen und gleichzeitig als „unberührbar“ auf Distanz halten.

Ganz anders der kognitive Prozess, der sich beim Bildvergleich abspielt. Selbst wenn man davon ausgeht, dass die beiden Elemente eines Bildpaares vorerst – mehr oder weniger intensiv – nach den Regeln der Einzelbildwahrnehmung erfasst werden, so folgt doch die kognitive Verarbeitung des aus zwei Einzelbildern konstituierten visuellen Syntagmas eigenen Regeln. Insgesamt ist der Bildvergleich der Einzelbildwahrnehmung gegenüber in vielem gegensätzlich. Wenn diese einen affektiv-personalisierten, bisweilen im engeren Sinne erotischen Charakter hat, so ist das Vergleichen jedweder Gegenstände, auch der visuellen, im Kern eine *intellektuelle* Operation. Die Wahrnehmung von Bildzusammenstellungen setzt beim Rezipienten die Fähigkeit zur Kategorienbildung voraus. Sie besteht darin, das Gemeinsame und das jeweils Eigene der zu einem binären *hyperimage* zusammengestellten Bilder – sei es auf inhaltlich-ikonographischer, sei es auf formal-stilistischer Ebene – begrifflich zu fassen. Diese intellektuelle Form der Bildverarbeitung findet auch dann statt, wenn der visuelle Rezeptionsprozess stumm bleibt und nicht – wie im Falle der stilgeschichtlichen Untersuchung im Rahmen des Wissenschaftsbetriebs – von einem Versuch der Verbalisierung des wahrgenommenen Tatbestandes gefolgt ist.

Heinrich Wölfflin: vergleichendes Sehen in der Kunstgeschichte

Wölfflin ist jener Kunsthistoriker, der die Praxis des Bildvergleichs mit seinem 1915 publizierten Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* wahrscheinlich am meisten vorangetrieben hat. Ziel der Publikation ist es, mit Hilfe von fünf sogenannten „Grundbegriffen“ die „optische Entwicklung“⁷, die vom Renaissancestil zum Barockstil führt und der sich nach Wölfflin jedes künstlerische Individuum unterwerfen musste, systematisch zu beschreiben. Die „Grundbegriffe“ wie „linear vs. malerisch“, „flächenhaft vs. tiefenhaft“ usw. sind eigentlich graduelle Kategorien, die dazu dienen, die Werke der drei großen Gattungen Malerei, Skulptur und Architektur aus der europäischen Kunstgeschichte in dem durch die Stilextreme „Renaissance“ und „Barock“ eröffneten Spannungsfeld zu verorten.

Die zahlreichen, vom Autor mit großem Bedacht ausgewählten Bildpaare – sie sind meist auf zwei einander gegenüberliegenden Seiten abgebildet – dienen primär dazu, die deduktiv gesetzten stilgeschichtlichen Kategorien zu exemplifizieren. Im präzisen beschreibenden Nachvollzug der formalen Eigenschaften der ausgewählten Werke aber werden diese von Wölfflin in

⁷ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 1915, 13.

ihren stilistischen Eigentümlichkeiten weit über die jeweiligen kategorialen Pole hinaus, für die sie stehen, ausgeleuchtet.

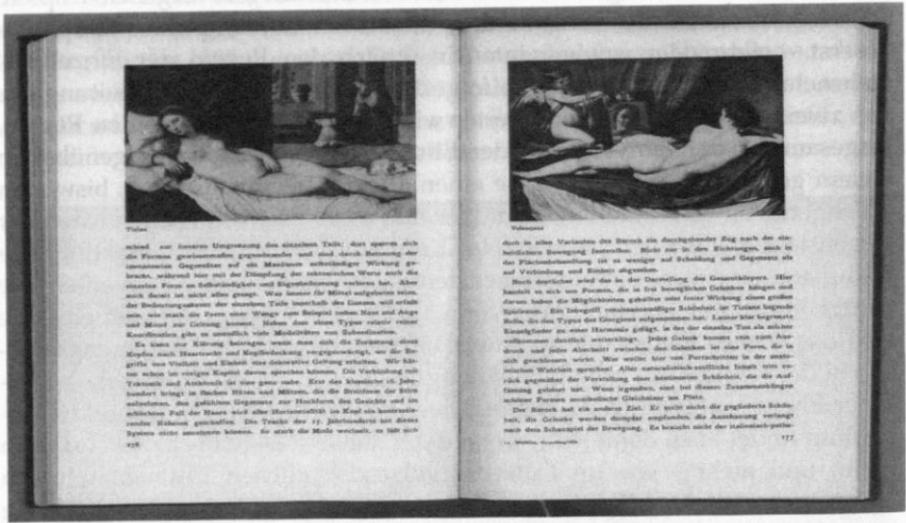


Abb. 3

Im IV. Kapitel wird der Gegensatz „vielheitlich vs. einheitlich“ durch eine besonders ingenüose Bildzusammenstellung illustriert (Abb. 3): Für die „vielheitliche Einheit“ des Renaissancestils steht Tizians um 1538 entstandene „Bella“ aus den Uffizien. Ihr gegenüber vertritt Velázquez' Rokeby-Venus von ca. 1650 aus der Londoner National Gallery die „einheitliche Einheit“ des Barockstils. Das Beispiel ist charakteristisch für Wölfflins Illustrationsstrategie: Ausgewählt werden zwei Werke, die einander durch den Darstellungsgegenstand, die Technik, das Format sowie den kompositorischen Aufbau möglichst eng verwandt sind. Die so gesetzte starke Vergleichsbasis, die Wölfflin selber kaum thematisiert, soll die zeitbedingte stilistische Differenz zwischen den beiden verglichenen Werken umso klarer hervortreten lassen. Da es sich beidemal um Aktdarstellungen handelt,⁸ kann sich Wölfflin auf die Beschreibung der unterschiedlichen Darstellungsform der gleichen gegenständlichen Phänomene in den verglichenen Werken beschränken. So heisst es eingangs zu Tizians Gemälde: „Jedes Gelenk kommt rein zum Ausdruck und jeder Abschnitt zwischen den Gelenken ist eine Form, die in sich geschlossen wirkt.“⁹ Zu Velázquez lautet der entsprechende Kommentar: „Er sucht nicht die gegliederte Schönheit, die Gelenke werden dumpfer empfunden, die Anschauung verlangt nach dem Schau-

⁸ Mit der deutlichen Vorliebe für Aktdarstellungen – etwa ein Drittel der malerischen Beispiele in Wölfflins *Grundbegriffen* sind weibliche Akte – steht der vornehmste Gegenstand der akademischen Malerei im Mittelpunkt.

⁹ Wölfflin, *Grundbegriffe* (wie Anm. 7), 177.

spiel der Bewegung.“¹⁰ Kein Wort verliert Wölfflin zur Thematik der von ihm zusammengestellten Werke, zu ihrer erotischen Anziehungskraft, zur vermuteten ursprünglichen Funktion der Bilder. Was für ihn zählt, ist das Erfassen der generellen stilgeschichtlichen Differenz zwischen Renaissance und Barock, die der Kunsthistoriker mit Hilfe des von ihm geschaffenen *hyperimage* exemplarisch sichtbar machen will.

Doch die beiden Werke zusammen sagen – aufgrund ihrer ungewöhnlich prägnanten kompositorischen Bezüglichkeit – mehr, als Wölfflin sie in seiner Beschreibung explizit sagen lässt. Die Körper der beiden auf ihrer Bettstatt bildparallel ausgestreckten Frauen stehen im Verhältnis einer doppelten Inversion ihrer Ausrichtung (nach links/nach rechts, vorne/hinten) zueinander. Dieser zweifache kategoriale Gegensatz in der Bildkomposition lässt die beiden Werke gegensätzlicher erscheinen, als sie es auf der von Wölfflin mit graduellen Begriffen des Mehr-oder-Weniger beschriebenen stilistischen Ebene sind.

Hinzu kommt über die Rückkoppelung an des Medium des Buches eine Sinndimension, die Wölfflin bei der aus dem Unterricht hervorgegangen Bildzusammenstellung vermutlich gar nicht bedacht hat: Wer beim Blättern die eine Seite entlang des Buchfalzes wendet, um sie auf die andere zu legen, scheint die darauf dargestellte Aktfigur selber mitzubewegen, um sie mit der zweiten zu verschmelzen. Durch diese Rückbindung der das Bildpaar charakterisierenden Spiegelstruktur an die Struktur des Buches wirken die beiden Gemälde noch stärker wie zwei Ansichten des gleichen visuellen Sachverhalts.

Mit seiner Kreation eines *hyperimage* mit Hilfe der beiden Aktdarstellungen des Venezianers aus der Renaissance- und des Spaniers aus der Barockzeit hat sich Wölfflin gleichsam als „retrospektiver Prophet“ erwiesen. Ein kürzlich erfolgter Dokumentfund belegt nämlich, dass Velázquez' Rokeby-Venus über längere Zeit in einer spanischen Privatsammlung als Pendant zusammen mit einem gleichformatigen venezianischen Gemälde aus dem 16. Jh. ausgestellt war. Ja, es ist zu vermuten, dass Velázquez sein Gemälde bereits als optische und inhaltliche Ergänzung zu dem etwa hundert Jahre älteren Werk des Venezianers geschaffen hat. Dieses zeigte, wenn auch in einer bescheideneren künstlerischen Qualität, im Grunde das gleiche Sujet wie das von Wölfflin als Pendant zu Velázquez' Rokeby-Venus gewählte Gemälde: eine nackte Liegende in der Tradition der von Giorgione konzipierten und von Tizian nachträglich überarbeiteten Dresdener Venus.¹¹

¹⁰ Wölfflin, *Grundbegriffe* (wie Anm. 7), 177.

¹¹ Siehe Duncan Bull und Enriqueta Harris, „The Companion of Velázquez's Rokeby Venus and a source for Goya's Naked Maya“, *The Burlington Magazine* 128 (1986), 643-645. Andreas Prater, *Im Spiegel der Venus: Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*, München 2002, 17ff, weist diese These zurück und geht davon aus, dass Velázquez' Venus erst nachträglich mit dem Domenico Campagnola zugeschriebenen Gemälde verbunden worden sei. Ich halte dies bei der Quasi-Formatgleichheit von Velázquez' Gemälde und den systematischen kompositorischen Bezügen zum älteren

Matt Mullican: vergleichendes Sehen in der zeitgenössischen Kunst

Der 1951 in Kalifornien geborene amerikanische Künstler Matt Mullican arbeitet mit zahlreichen, ganz unterschiedlichen Formen von Bildern und Formen ihrer Darbietung. Am bekanntesten – quasi Mullicans „Markenzeichen“ – sind die von ihm entwickelten privaten Piktogramme, aus denen er komplexe Weltmodelle zusammenbaut, oder die Videoprotokolle von *performances*, die den Künstler unter Hypnose agierend zeigen. Eine weitere charakteristische Werkgruppe bilden die *Bulletin Boards*, Pinwände mit Fotografien, die seit den frühen 70-er Jahren dokumentiert sind.¹² Es handelt sich um Accrochagen von Fotografien, die bisweilen direkt auf der Wand, meist aber auf einer etwa mannshohen hochrechteckigen Platte in einem dichten Gefüge mosaikartig angebracht sind. Die verwendeten Aufnahmen zeigen meist Alltagsszenen und Alltagsgegenstände, im selbstreflexiven Modus bisweilen auch Fotografien nach früheren Werken des Künstlers. Die große Diversität der verwendeten Motive und ihre gleichzeitige Anordnung im geschlossenen Geviert geben den Pinwänden den Status von Projekten für „Weltbilder“, von – notwendigerweise immer provisorischen – Versuchen, das zu erfassen, was das Leben als ganzes ausmacht.

Die Befestigung der Fotos mit Reißzwecken unterstreicht das Provisorische der Bildarrangements. Sie bewahrt den Konstituenten der *hyperimages* – meist sind es zwischen fünfzig und hundert auf einem Brett – zudem ihre relative Autonomie, die Option der Wiederverwendbarkeit in einem anderen Kontext.¹³ Tatsächlich erkennt man zum Teil die gleichen Aufnahmen

venezianischen Werk für sehr unwahrscheinlich. Prater weist aber mit Recht darauf hin, dass für die Konzeption von Velázquez' Rokeby-Venus auch ein heute verlorenes Werk Tizians aus der Sammlung der spanischen Könige, das eine Venus in Rückenansicht bei der Toilette zeigte, entscheidend war. Tizians Bildkonzept ist in einem 1614/15 entstandenen Gemälde von Rubens überliefert. (Vgl. Prater Abb. S. 16). Mit der Einführung des Spiegels reflektiert Velázquez wie Tizian vor ihm über den erotischen Blick und markiert auch dadurch eine Metaposition gegenüber dem Werk von Domenico Campagnola: Der implizite Betrachter wird bei seinem Blick auf den nackten Körper der schönen Frau von dieser gleichsam ertappt.

¹² Einen guten Überblick über das bisherige Schaffen von Matt Mullican gibt der Ausstellungskatalog *Matt Mullican: More Details from an Imaginary Universe*, Turin 2000. Für eine subtile Deutung von Matt Mullicans Werk siehe Kathy O'Dell, „Through the Image Maze“, in: *Art in America*, January 1988, 115-122.

¹³ Die technische Analogie zu den Tafeln, mit denen Aby Warburg seinen „Mnemosyne-Atlas“ vorbereitete, ist evident. Zu Warburgs Atlaswerk siehe Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a.M., 1984, 375-408, und zuletzt Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002. Diese Analogie zum Projekt des Kunsthistorikers, die der amerikanische Künstler zweifellos kennt, sollte jedoch nicht überbetont werden. Die Tafeln von Warburgs Atlaswerk haben eine didaktische Funktion. Sie illustrieren jeweils ein Thema, einen Aspekt des europäischen Bildgedächtnisses, wobei das Arrangement der fotografischen Reproduktionen der Kunstwerke einer

(oder wechselnde Aufnahmen der gleichen Gegenstände) in verschiedenen, über längere Zeiträume entstandenen Accrochagen. Die nacheinander mehrfach eingesetzten Bilder erscheinen zudem häufig in der gleichen Nachbarschaft. Hinter Mullicans Foto-Pinwänden steht offenbar eine semantisch begründete syntagmatische Logik.



Abb. 4

Es sind vor allem zwei Fotografien, die in fast allen Pinwänden, meist in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander, als *Bildpaar*, immer wieder auftauchen: der Kopf einer Puppe mit Mädchengesicht und der eines älteren Mannes (Abb. 4).¹⁴ Die beiden Fotos haben auch insofern einen besonderen Status, als sie in verschiedenen Ausstellungen als Bildpaar allein an einer Wand – mit der Bezeichnung „Untitled (Doll and Dead Man)“ versehen – gezeigt wurden.¹⁵ Das Bildpaar kann also zusammen eine vollständige Accrochage bilden und damit, wenn die oben formulierte These vom Weltbildcharakter

syntagmatischen Logik folgt, die vor allem das kunsthistorische Phänomen des „Einflusses“, der historischen Tradierung einzelner Pathosformeln, belegen soll. Es ist auch darauf hinzuweisen, dass die Befestigung der Bilder mit Nägeln für Warburg eine provisorische war. Ziel war die Publikation in der Form eines Tafelwerkes.

¹⁴ Hier reproduziert nach dem Katalog *Matt Mullican* (wie Anm. 12), wo die beiden Aufnahmen mit der Jahreszahl 1973 und der Angabe „Untitled (Doll and Dead Man)“ auf einer Doppelseite (S. 84/85) einander gegenüber reproduziert sind. Die beiden Aufnahmen (oder Ausschnitte davon) erscheinen in Pinwänden, die im Katalog *Matt Mullican* auf folgenden Seiten abgebildet sind (in Klammern steht die Entstehungszeit): S. 118 (1978), S. 134 (1977, 1978), S. 145 (1980), S. 182 (1988), S. 184 (1982), S. 185 (1992), S. 241 (1992)

¹⁵ Siehe Katalog *Matt Mullican* (wie Anm. 12), 241. Als ein autonomes Werk war das Bildpaar auch in der Matt Mullican gewidmeten monographischen Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen (3. Februar – 29. April 2001) präsentiert.

der Pinwände von Matt Mullican zutrifft, das Ganze der Weltverhältnisse darstellen.

Beide Aufnahmen können – jede für sich – beim betrachtenden Subjekt einen starken emotionalen *response* hervorzurufen. Jede von ihnen bietet sich auch deshalb vorerst einer isolierten Wahrnehmung an, als sie mit ihrem ikonentypischen Bildschema – menschlicher Kopf in Frontalansicht – die einführend-personalisierende Rezeption, wie sie für die Einzelbildwahrnehmung charakteristisch ist, geradezu herausfordern.

Die mit „Doll“ betitelte Schwarzweiß-Aufnahme zeigt den leicht zur Seite geneigten, schmalen Kopf eines zarten jungen Mädchens. Bei näherem Hinsehen erweist sich das sympathisch lächelnde Gesicht als das einer arg malträtierten Puppe. Das Lid über dem eingelegten rechten Glasaug ist abgesplittert, die Linie über der linken Augenbraue scheint mit Hilfe eines kratzenden Instruments zusätzlich nachgezogen. Die beiden Manipulationen geben dem Blick der Puppe eine schwer zu beschreibende Ambivalenz zwischen fordender Direktheit und weltabgewandter Melancholie. An vielen Stellen scheint der Farbschicht-Teint abgeblättert, und über der Stirn entdeckt man diagonale Spuren der Art, wie sie vom windgepeitschten Regen auf Fensterscheiben zurückgelassen werden. Der lebensechte Ausdruck der mädchenhaften Puppe bringt den Betrachter dazu, die zahlreichen Verletzungen der Oberfläche wie die Spuren erlittener Gewalt zu interpretieren.

Auf der mit „Dead Man“ bezeichneten Fotografie sieht man den im Zentrum hell beleuchteten Kopf eines Mannes, der mit geschlossenen Augenlidern und leicht geöffnetem Mund zu schlafen scheint. Wenn man den runden Schädel mit seinen etwas groben, aufgedunsenen Zügen näher betrachtet, kippt auch diese Aufnahme: Der Kopf wirkt wie eine Totenmaske, da die mit zahlreichen Narben und Flecken besäte poröse Oberfläche beinahe die Anmutung eines alten Gipsabgusses hat. Nur die buschigen Brauen aus wirklichen Haaren sprechen dagegen. „Dead Man“, *toten Mann*, heisst es im Titel, und aus zusätzlichen Informationen weiss man, dass es sich um den vom Leib abgetrennten Kopf einer Sezierleiche handelt.¹⁶ Doch der Kopf ist so fotografiert, dass gerade dieser entscheidende Schnitt „im Dunkeln bleibt“, sodass die irritierende Unentschiedenheit zwischen Tod und Schlaf auch für jene weiter bestehen bleibt, die den Titel kennen.

Was passiert nun, wenn man nach der Einzelwahrnehmung der beiden Bilder zu einer vergleichenden Wahrnehmung, wie sie durch ihre Präsentation als Paar suggeriert wird, übergeht? Dem Gesicht des zarten jungen Mädchens steht das eines grobschlächtigen alten Mannes gegenüber. Die beiden Bilder laden zu einer differentiellen Wahrnehmung nach den Kategorien von Geschlecht (weiblich vs. männlich) und Alter (jung vs. alt) ein und können so als exemplarische Repräsentation der Menschheit überhaupt gelten. Die gestalterische Inversion – dunkles Gesicht auf hellem Grund bei der „Puppe“, helles Gesicht auf dunklem Grund beim „toten Mann“ – unter-

¹⁶ Siehe O'Dell, „Through the Image Maze“ (wie Anm. 12), 116.

streicht die kategoriale Differenz zwischen den beiden Elementen des komplementären Bildpaares. Aber anders als die Bildzusammenstellungen des Kunsthistorikers sind die beiden Bilder nicht dazu da, etwas zu illustrieren. Sie sind das, was sie sind. Aufgrund ihrer semantischen Komplementarität aber bekommen sie den Status von Allegorien, die für die beiden Geschlechter und Altersklassen, den Menschen überhaupt, stehen.

Für beide Aufnahmen ist die Ambivalenz zwischen Leben und Tod charakteristisch: Das leblose Artefakt der Puppe wirkt wie ein lebendes Wesen, der Kopf des Toten wie der eines friedlich Schlafenden. Durch das Erkennen der wirklichen Verhältnisse jedoch wird der erste Eindruck bei beiden Bildern in die gleiche Richtung verändert: Was zu leben schien, erweist sich in Wirklichkeit als tot.

Dieser Prozess der Desillusionierung, was die Darstellungsgegenstände betrifft, geht mit der Einsicht in den tatsächlichen Status des mimetischen Bildes als Artefakt einher. Die beiden Köpfe, die das betrachtende Subjekt im identifizierend-einfühlenden Prozess der Einzelwahrnehmung zu Dialogpartnern seiner selbst gemacht und damit „zum Leben erweckt“ hatte, erweisen sich bei einer distanziert-reflektierenden Wahrnehmung, die sich der medialen Verfasstheit der Bilder bewusst ist, als bloß flache Schichten mit variablem Schwarzgehalt. Welterkenntnis und Medienerkenntnis verlaufen bei der Rezeption von Matt Mullicans *hyperimage* parallel.

Fazit

Die Vergleichsstrategie des Künstlers Matt Mullican unterscheidet sich von der des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin in einem entscheidenden Punkt: Während das vergleichende Sehen der bildnerischen Objekte im Zeichen der Stilgeschichte zu einer intellektuell-abstrahierenden Sicht auf die verglichenen Werke führt, die sich von der einführend-identifizierenden Einzelwahrnehmung radikal unterscheidet und mit dieser nicht vermittelt werden kann, kommt es beim künstlerischen Beispiel nicht zu diesem Bruch. Zwar führt die vergleichende Wahrnehmung des Bildsyntagmas „Untitled (Doll and Dead Man)“ von Matt Mullican ebenfalls zu einer abstrahierenden Wahrnehmung der beiden Bilder nach elementaren semantischen Kategorien. Diese können aber mit der bei der Einzelbildwahrnehmung erfassten Sinndimension zusammengebracht werden. Der Akt des vergleichenden Sehens stattet das betrachtende Subjekt mit Kategorien aus (jung vs. alt, weiblich vs. männlich, lebendig vs. tot), die die Wahrnehmung der beiden Einzelbilder – auch nach der Aktualisierung der selbstreflexiven, auf das Medium gerichteten Sinndimension – zu intensivieren vermögen.

Die eingangs am Beispiel von *Lilliput* beschriebenen zwei Arten des Sehens sind in der Arbeit von Matt Mullican in ein ausgeglichenes Verhältnis zueinander gebracht. Anders als dies beim Einsatz des Bildvergleichs in der

Kunstgeschichte der Fall ist, unterstützen sich in der untersuchten künstlerischen Arbeit des Amerikaners Abstraktion und Einfühlung wechselseitig.