

Lukas Sonnemann

Zwischen-Bildlichkeit. Zur Frage bildlicher Übergänge und Bildgrenzen

Abstract

In recent times there has been an intensified interest concerning the questions of the relation between images in art history, -theory and -education. Plural images, image series as well as temporary constellation, e.g. in art exhibition are more and more subject of image science reflections. On the basis of the discourses of the ›Bild im Plural‹ and ›Ikonische Situationen‹ this article poses the question of the relations between images and their surroundings. Both discourses indicate a productive addition through a phenomenological concept of the image in context of a visual syntagmatic. The question of the singular or related image can then be considered a performative and medial modalization of image experiences.

In den letzten Jahren zeigt sich ein intensiviertes Interesse an der Frage der Relationierungsweisen von Bildern in Kunstgeschichte, -theorie und -pädagogik. Plurale Bildformen, Serien, aber auch temporäre Konstellationen, wie sie für beispielsweise Kunstaustellungen typisch sind, rücken so verstärkt in den Fokus auch bildtheoretischer Reflektionen. Auf Grundlage der Diskurse um das ›Bild im Plural‹ wie um die ›Ikonischen Situationen‹ wird in dem Aufsatz der Frage nach der ›Umweltkorrespondenz‹ von Bildern nachgegangen. Beide Ansätze verweisen auf eine produktive Ergänzung durch einen phänomenologischen Bildbegriff im Kontext einer visuellen Syntagmatik. Die Frage nach dem singulären oder relationierten Bild lässt sich damit als performative und mediale Modalisierung der Bilderfahrung ausweisen.

Einleitung

In meinem Forschungsvorhaben beschäftige ich mich mit den oft komplexen Beziehungen zwischen Bildern in spezifischen Ausstellungssituationen. Die Frage, wie sich bildliche Bezugnahmen in diesen begrifflich wie theoretisch fassen lassen, ist für mich zentral. Weder, so meine grundlegende These, lassen sich Ausstellungen primär entlang des Paradigmas des singulären Bildes fassen noch gehen diese in einem Gesamtbild höherer Ordnung auf. Stattdessen sehe ich in der Figur eines ›Zwischen-Bildlichen‹ die Möglichkeit, visuelle An- und Abschlüsse in ein dynamisches und wechselseitiges Konstitutionsverhältnis zu Fragen der Medialität von Kunstausstellungen zu bringen. Ausstellungen, verstanden als Situationen, modalisieren Bilderfahrungs- und Rezeptionsprozesse auf entscheidende Weise, die in der bildwissenschaftlichen und kunstpädagogischen Forschung jedoch bisher eine eher untergeordnete Rolle spielte.

1. Bilder jenseits ihrer Grenzen? Zur Frage der ›Zwischen-Bildlichkeit‹

Bilder begegnen uns immer schon in spezifischen Situationen. Wir sehen ein Bild in einer Ausstellung an der Wand, in einem Buch – vielfach umgeben von anderen Bildern, Texten. Diese Umgebungen von Bildern sowie die Räume und Rahmungen dieser beeinflussen und lenken die Erfahrungs- und Rezeptionsprozesse, die sich an ihnen initiieren. So schreiben Meier, Sachs-Hombach und Totzke:

Der Bedeutungshorizont eines Gemäldes ist [...] nicht durch seinen Rahmen abgeschlossen. Es steht vielmehr in bedeutungsgenerierender Korrespondenz zu seiner ›Umwelt‹ [...]. Die Kombination des Gemäldes mit anderen Bildern (z.B. in einer bestimmten Ausstellung oder in einem Katalog) stellt das Bild zudem in weitere bedeutungsrelevante Relationen (MEIER et al. 2015: 59).

Diese Feststellung scheint offensichtlich und hinlänglich bekannt. Sie verweist jedoch auch auf die Schwierigkeiten, bildliche Übergänge und Zwischenbildliches mit einem engen Bildbegriff in Einklang zu bringen: Werden Bilder als begrenzt, in minimaler Weise artifiziell und relativ dauerhaft verstanden (vgl. SACHS-HOMBACH 2003; SACHS-HOMBACH/REHKÄMPFER 1999), stellt sich die Frage, wie hiermit bildliche Übergänge theoretisch überhaupt kompatibel sind. Denn welchen Status hätte der ›Grenzverkehr‹ zwischen Bildern und anderen Bildern oder deren Umgebung? In welchem Verhältnis steht die Begrenztheit der Bilder mit einer – im weiten Sinne – Interpiktoralität bzw. Zwischen-Bildlichkeit? Wie lässt sich der Widerspruch zwischen der paradigmatischen Fixierung der Begrenztheit bei gleichzeitiger ›Umweltkorrespondenz‹ auflösen oder theoretisch ausbuchstabieren? Virulent werden derartige Fragen dort, wo es um semantisch bedeutsame räumliche und zeitliche Arrangements von Bildern geht, beispielsweise in Kunstausstellungen, komplexen Bildsystemen, in

ortsspezifischen Installationen (vgl. REBENTISCH 2018: 232ff.). Visuelle An- und Abschlüsse, narrative oder typologische Bildordnungen, aber auch assoziative Verbindungen (vgl. SABISCH/ZAHN 2018) sind hier durchaus typische Formen bildlicher Bezugnahmen, scheinen mir aber bis zu einem gewissen Grad immer wieder im Konflikt mit der Annahme der Begrenztheit der Bilder zu stehen. Weiterhin stellen beispielsweise Bild-Konstellationen in Ausstellungen vielfach nur temporäre Gebilde dar; das Verhältnis zum Kriterium der Dauerhaftigkeit scheint mir hier ebenfalls ausgelotet werden zu müssen (vgl. ALLOA 2020: 52).

Ich möchte hier versuchen, entlang zweier Ansätze in der jüngeren kunstgeschichtlichen Diskussion aufzuzeigen, wie sich in diesen ein möglicherweise komplementärer Bildbegriff andeutet. Ich beziehe mich hierbei insbesondere auf das im Anschluss an Felix Thürlemann beschriebene ›Bild im Plural‹ und was Bruno Haas als ›ikonische Situationen‹ fasst. Beide Ansätze, so meine These, beziehen sich stärker auf die perzeptive und performative Dimension der Bilderfahrung als auf das materielle und begrenzte Bild und zeigen sich gerade hierin produktiv für die Beschäftigung mit der Frage der Zwischen-Bildlichkeit. Sie korrespondieren zudem mit den zwei Dimensionen bildlicher Kontexte, die im obigen Zitat angesprochen werden: Kontextualisierung von Bildern durch ›andere Bilder‹ und durch ›Umwelt‹.

2. Das Bild im Plural – *das* Bild oder *die* Bilder?

Unter dem Begriff des ›Bilds im Plural‹ versammeln sich in den letzten Jahren eine Reihe von exemplarischen Einzelstudien, die sich verstärkt mehrteiligen Bildformen zuwenden. Unter dem Begriff verstehen die Kunsthistoriker David Ganz und Felix Thürlemann einen spezifischen Modus der Bildlichkeit, in dem Bilder in einer räumlichen Anordnung so verbunden würden, dass eine neue, mehrteilige Konfiguration mit eigener Bedeutung aus ihnen entstehe (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 8). Diese Zusammenstellung verstehen die Autoren dabei als komplexes Gefüge, dessen Sinnpotenziale nicht deckungsgleich mit denen einzelner Bilder sind und das damit auch nicht als Summe der sie konstituierenden Bilder begriffen werden kann (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 8; THÜRLEMANN 2013: 8).

Während die kunstgeschichtliche Forschung, so Thürlemann, bislang einen großen Teil ihrer Forschung dazu aufgewendet habe, die Bilder ›hinter‹ einem ausgewählten Bild zu bestimmen, d.h. Bilder, die für dessen Genese wichtig gewesen sein mögen, werde mit dem ›Bild im Plural‹ der Fokus verschoben; hier würden Fälle untersucht, in denen der »Blick auf Bilder durch andere Bilder in einem Nebeneinander[...]« greifbar werde (THÜRLEMANN 2013: 8). Thürlemann und Ganz verstehen den Ansatz damit komplementär zu einer nach dem Einfluss-Modell operierenden Kunstgeschichte (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 31f.).

Als Differenzierung schlagen Ganz und Thürlemann die Einteilung des Bilds im Plural in drei Typen kalkulierter Bildarrangements vor (vgl.

GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 14). Unter »Bildensembles« verstehen die Autoren Gefüge mehrerer Bildeinheiten, die koordiniert geplant und hergestellt wurden, unter »hyperimages« die temporäre Zusammenstellung prinzipiell autonomer Einzelbilder und unter »summierenden Bildern« Zusammenstellungen in lockerer, kompositorischer Fügung, in denen die Einzelbilder aber ihre Eigenständigkeit behaupten würden (GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 14). Obgleich diese Kategorisierung im Einleitungstext der Anthologie *Das Bild im Plural* (GANZ/THÜRLEMANN 2010a) zwar vorgeschlagen wird, findet sie, wie Bettina Dunker feststellt, darüber hinaus keine Anwendung in den folgenden Einzelstudien des Bandes (vgl. DUNKER 2018: 19). Sie stellt fest, dass auch in der Folgeschrift *Pendant Plus* (BLUM et al 2012a) eine deutliche Fokussierung auf das »hyperimage« stattfindet, sodass andere Aspekte des Bilder-Plurals ausgeblendet blieben (vgl. DUNKER 2018: 19). Aus bildwissenschaftlicher Perspektive wäre auch vor dem Hintergrund der sehr heterogenen Differenzierungsversuche eine Reflektion des Bildstatus pluraler Bildformen erforderlich.¹ Wie verhält sich damit die Forschung zu mehrteiligen Bildern zu der Frage nach »dem Bild« (vgl. PICHLER 2010: 111ff.)? Handelt es sich bei pluralen Bildern um ein Sonderphänomen der Verbindung grundsätzlich singulär zu denkender Bilder oder erschließen sich Bilder, wie es Aleida Assmann beispielsweise andeutet, viel eher stets durch andere Bilder (vgl. ASSMANN 2012: 48)?²

So deutet sich im Kontext des Diskurses um das Bild im Plural zumindest ein gewisses Spannungsfeld unterschiedlicher Ansätze an. Einerseits liegen hier Ansätze vor, die von einer stärker geschlossenen, vielfach auch forschungspragmatisch legitimierten, übergreifenden Einheit pluraler Bilder ausgehen – wie sie sich beispielsweise im Begriff des »Supra-Zeichens« ausdrückt (vgl. THÜRLEMANN 2012: 25). Unter dem Begriff des »hyperimage« als Zusammenstellung »von grundsätzlich autonomen Einzelbildern«, geriete das Prädikat »grundsätzlich« hier zur entscheidenden Frage (GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 14).

Dem gegenüber stehen Ansätze, die verstärkt von einer grundsätzlichen Pluralität der Bilder ausgehen. So konstatiert beispielsweise Bettina Dunker zugespitzt, dass auch im Kontext des Bilds im Plural immer wieder der Versuch entstehe, die Mehrteiligkeit bildlicher Konstellationen auf die Einzelbilder zurückzuführen (vgl. DUNKER 2018: 10). Stattdessen meint Dunker, dass die

¹ Der Differenzierung von Ganz und Thürlemann steht beispielsweise die Unterscheidung Dunkers in narrativen, konzeptionellen oder sekundären Plural entgegen (vgl. DUNKER 2018: 29-54). Wolfram Pichler schlägt dagegen eine topologische Differenzierung – Verteilung, Überlagerung und Verschachtelung – vor (vgl. PICHLER 2010). Im Kontext der Interpiktoralität modelliert Isekenmeier dagegen – ohne Rekurs auf das Bild im Plural allerdings – eine an der Intertextualitätsforschung orientierte Differenzierung (tabellarische Übersicht vgl. ISEKENMEIER 2013: 76). Der Diskurs zum Bild im Plural scheint damit bis zu einem gewissen Grad das zu reproduzieren, was Ganz und Thürlemann in ihrer Einleitung als die Schwierigkeit mit dem Bild im Plural zurechtzukommen beschreiben (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 7).

² Assmann beginnt ihren Artikel mit dem folgenden Satz: »Bilder treten in aller Regel nicht in der Einzahl, sondern in der Mehrzahl auf« (ASSMANN 2012: 47). Dies verstehe ich als Hinweis, dass vielmehr das singuläre Bild einen Sonderfall darstellt bzw. eine spezifische Abstraktionsleistung zumindest impliziert (vgl. auch PAZZINI 2015: 39).

Konstellation mehrerer Bilder sich sinnmäßig vor allem von dem Zusammenhang, also als Teile des Plurals, erschließen würde (vgl. DUNKER 2018: 10).³

Auf der einen Seite stehen, so könnte hier verkürzt festgestellt werden, Ansätze, die von einer prinzipiellen Strukturhomologie singularer und pluraler Bilder ausgehen, auf der anderen Seite Ansätze, die das Paradigma des singularen Bildes grundsätzlich infrage stellen (vgl. DOBBE 2010: 331). Die erste Fassung sucht die Frage nach einer Zwischen-Bildlichkeit dadurch zu umgehen, dass singuläre und plurale Bilder prinzipiell gleichartig wären – womit die genuinen Sinnpotenziale pluraler Bilder (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 8) gegenüber singulären wiederum auf dem Prüfstand stehen müssten. Auf der anderen Seite scheint mir der Versuch zu stehen, von einer genuinen Pluralität des ›Bilds im Plural‹ auszugehen, die dies nicht in Gegenüberstellung zum Paradigma des Einzelbildes zu beschreiben versucht. Diese Differenz, so meine These, lässt sich genauer beschreiben, wenn angenommen wird, dass im Diskurs um das Bild im Plural zwei komplementäre Bildbegriffe miteinander verschränkt werden: Einerseits das materiell begrenzte Bild im engeren Sinne, andererseits ein Bildbegriff, der sich stärker von der Bilderfahrung her orientiert, also in einer stärker phänomenologisch orientierten Perspektive auf den, wie Blum et al. schreiben, »Akt der Rezeption« (BLUM et al. 2012b: 13) pluraler Bilder zielt.

3. Bild-Umgebung im Bild im Plural

Offen bleibt insgesamt im Diskurs des Bilds im Plural die Frage danach, wie sich die ›Umweltkorrespondenz‹ von Bildern nicht nur auf andere Bilder, wie es im Eingangszitat von Meier et al. anklingt, beschreiben ließe, sondern auch auf die ›Umgebung‹, also die je spezifischen Orte, Räume, Displays usw. Die Frage nach dem Kontext der Bildumgebung ist hier bislang nur punktuell thematisiert worden (vgl. BARTELSHEIM 2017). So weisen Ganz und Thürlemann in ihrer Einleitung zwar auch auf die Verbindung von Bildern und räumlicher Umgebung hin: »Über den Zwischenraum der Bilder dringt der Realraum, den der Betrachter mit seinem Körper besetzt, in das Bildgefüge ein. Dispositive begehrter Raumstrukturen sind die Folge, eine erst ansatzweise erforschte Domäne der pluralen Bilder« (GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 18). Wird aber in der anschließenden Forschung das ›hyperimage‹ fokussiert, als Verbindung prinzipiell autonomer Bilder, nicht aber Bildumgebungen, scheint mir hier ein gewisses Desiderat im Kontext pluraler Bildformen vorzuliegen. So konstatiert Sabine Bartelsheim, dass zwar das Nebeneinander der Bilder, wie es auf einzelnen Wänden oder Buchseiten inszeniert würde, durchaus häufig thematisiert wurde (vgl. BARTELSHEIM 2017: 1). Unberücksichtigt blieben aber vor allem solche

³ Damit spiegelt sich bis zu einem gewissen Grad in mehrteiligen Bildkonstellationen das, was auch für die Bildsyntax einzelner Bilder gilt, nämlich dass sich die Bestimmung einzelner Elemente und der Regeln ihrer Kombination immer nur kontextuell, also in ihrem Gesamtzusammenhang, erschließen lässt (vgl. SACHS-HOMBACH 1999: 66).

Bildkonstellationen, die nicht ohne Ortswechsel oder körperliche Aktion der Betrachtenden erschlossen werden können, also Arrangements, die sich in Raum und Zeit strukturieren wie beispielsweise Kunstausstellungen (vgl. BARTELSHEIM 2017). Während erstere als Ganzes auf einen Blick wahrnehmbar seien, vollziehen sich beispielsweise in Kunstausstellungen Bilderfahrungen zwischen aktuellen und erinnerten Bildern, also zwischen räumlichen und zeitlichen Überlagerungen, so Bartelsheim (vgl. BARTELSHEIM 2017: 1). Während es im ersten Fall durchaus möglich erscheint, Bildkonstellationen im Sinne eines Suprazeichens als Kompositbild im Singular zu verhandeln, gerät die Analyse pluraler Bildformen in komplexen Gefügen, wie sie für Kunstausstellungen typisch sind, m.E. an ihre Grenzen.

Während die Bild-Umgebung im Kontext des Bilds im Plural eher ausgeklammert wurde, nimmt sie in dem zweiten hier vorgestellten Ansatz eine entscheidende Rolle ein. In seiner Monografie *Die ikonischen Situationen* widmet sich Bruno Haas gänzlich dem Zusammenspiel von Orten und Bildern und der Korrespondenz bildinterner und bildexterner Organisation.

4. Ikonische Situationen

In seiner Einleitung berichtet Bruno Haas von einer, wie mir scheint, bemerkenswerten Bilderfahrung, die deutlich macht, was er unter »ikonischen Situationen« versteht:

Die kleine Kathedrale von Biasca im Tessin, ein romanisches Bauwerk aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert, hat in der Apsis ein Fresko bewahrt, das den Pantokrator darstellt und das, obgleich es aus dem sechzehnten Jahrhundert stammt, noch ältere Darstellungsmodi pflegt. [...] Man gelangt zu der Kathedrale, indem man den Hügel am Fuße der hohen Berge hinaufgeht, die das Tal umgeben. Der Anstieg zieht sich bis in das Kirchenschiff hinein. Wenn man durch den Haupteingang im Westen die Kirche betritt, ist man zunächst von einer tiefen Dunkelheit umgeben, an die sich das Auge aber schnell gewöhnt. Die kleinen Öffnungen im östlichen Massiv der Kirche beleuchten das Innere und blenden uns zunächst, was die Wände und ihre Dekoration noch dunkler erscheinen läßt. Es dauert aber nur zwei oder drei Minuten, bis sich das Auge hinreichend an die Dunkelheit gewöhnt hat, um schließlich das monumentale Fresko zu erkennen, das das gesamte Apsisgewölbe bedeckt.

[...]

Der Pantokrator steht leibhaftig vor uns als eine wahrhafte Erscheinung. Wir stehen dort vor ihm, und nicht wir sind es eigentlich, die ihn, sondern er ist es vielmehr, der uns betrachtet und durchschaut. Man versteht sofort, daß die ganze Kirche nur dazu dient, dieses Bild erscheinen zu lassen. Ohne die Dunkelheit und ohne die Zeit, die das Auge braucht, sich daran zu gewöhnen, hätte die Wirkung nicht dieselbe Kraft, noch dasselbe Maß. Wir müssen in die Dunkelheit der Kirche eingehen, dem Tage »sterben«, um uns der majestätischen Erscheinung dieses Gottes ganz hingeben zu können. Die allgemeine Dunkelheit, das Gegenlicht in der Apsis und das Licht, das zusätzlich durch die offene Tür dringt, die eine wichtige Lichtquelle in der mittelalterlichen Architektur ist – all dies führt zu einem Maximum an Plastizität und Präsenz.

In mancher Hinsicht fällt die Illusion, die durch diese alte Malerei hervorgerufen wird, unvergleichlich viel stärker aus als die Illusion, die eine Fotografie zu erzeugen vermag. Denn um in den Bildraum eines Fotos einzutreten, müssen wir uns innerhalb der beschriebenen Struktur des doppelten Betrachters an die Stelle eines anderen versetzen. Und wir sehen das, was jener sah. Hier dagegen betreten wir keinen anderen Raum, sondern das Bild erscheint ganz einfach hier und jetzt und überfällt den Betrachter eben dort, wo er

sich tatsächlich befindet, nämlich irgendwo im Kirchenschiff der Kathedrale von Biasca (HAAS, 2015: 21).

Haas beschreibt hier die gekonnte Inszenierung einer mittelalterlichen Kapelle. Die gesamte Architektur zielt auf einen bestimmten Wahrnehmungseffekt, der der Inszenierung des Pantokrators diene. Die Rezeptionsprozesse, die sich entlang des Bildes vollziehen, spielen sich so nicht allein auf der ›Bildfläche‹ ab, vielmehr zeigen sie eine enge Verwobenheit mit der räumlichen und zeitlichen Dimension der gesamten Dramaturgie. Die Kathedrale, so Haas, schaffe durch ihre architektonische Beschaffenheit optimale Sichtverhältnisse und lasse eine Situation entstehen, in welcher sich die dargestellte Figur als Gott offenbare (vgl. HAAS 2015: 22). Die Art und Weise, *wie* das Bild erfahren wird, wird in entscheidendem Maße durch die Situation, in der es erfahren wird, orientiert. Umgekehrt wirkt das Bild selbst auf die Situation zurück. Die Bilderfahrung spielt sich hier in einer engen Trias aus Bild, Situation und Betrachter*in ab.

Unter »ikonischen Situationen« versteht Haas die Ganzheit derjenigen Dispositionen, in die das Subjekt eintritt, sobald es sich irgendwie auf ein Bild beziehe (vgl. HAAS 2015: 22) und über die es sich als Subjekt in der Bilderfahrung erst konstituiert und hebt drei Dimensionen hervor: Haas weist erstens darauf hin, dass *jedes* Bild in einem Kontext erscheint, ob es sich um eine Fotografie in einem Buch handelt oder an einer Wand, in einer Galerie, die nach dem Ideal des White Cube konzipiert ist (vgl. HAAS 2015: 23). Er schreibt diesen Dispositionen bzw. Situationen zu, dass sie für das Verständnis von Bildern von großem Interesse seien (vgl. HAAS 2015: 23). Zweitens nimmt Haas an, dass die ›ikonischen Situationen‹ immer auch historisch und geografisch spezifische Betrachter*innensubjekte konstituieren (HAAS 2015: 23f.). Die ›ikonischen Situationen‹, so Haas, sagen damit auch stets etwas über Funktionen von Bildern innerhalb einer Gesellschaft aus (vgl. HAAS 2015: 23f.). Drittens postuliert Haas, dass ›ikonische Situationen‹ weitaus mehr beinhalten als bloße Inszenierungen. Vielmehr korrespondiere der bildäußeren Organisation in je spezifischen ikonischen Situationen die bildinterne Organisation (vgl. HAAS 2015: 24).

Der Begriff der ›ikonischen Situationen‹ markiert damit ein gesteigertes Interesse gegenüber der medialen Disposition von Bilderfahrung. Die Bildsituation, verstanden hier als gerade das grundlegende Zusammenspiel, von Bild und (räumlich-ästhetischer) Situation ist nichts den Bildern Nachrangiges oder Sekundäres, sondern wird von Haas als mediale Grundlage jeder Bilderfahrung begriffen.

Stärker als in der Formulierung einer ›Kontextsensitivität‹ von Bildern geht Haas damit in einem sehr viel fundamentalerem Sinne von einer Interdependenz von Bild(ern) und Situation(en) aus. Während der Kontext etwas Hinzukommendes bzw. prinzipiell vom Bild Ablösbares suggeriert, deutet sich bei Haas die ikonische Situation als unhintergebar Grund jeder Bilderfahrung an.

In Abgrenzung zu einem negativen Verständnis, das dem Begriff der Inszenierung anhängt, geht Haas von einer wechselseitigen Bedingtheit von Bild

und Umgebung aus, deren Zusammenspiel er im Begriff der ›ikonischen Situation‹ verklammert. Damit gerät ›das Bild‹ nicht in ein defizitäres oder sekundäres Verhältnis zur Inszenierung, sondern wird vielmehr erst *durch* die Situation als solches erfahrbar.

Ergänzend anzufügen bleibe jedoch die Frage, inwieweit sich wirklich jedes Bild im starken Sinne in einem Kontext konstituiert. Die enge Verklammerung zwischen bildinterner und bildexterner Organisation, die Haas als Bedingung für die ›ikonische Situation‹ hervorhebt, scheint mir nur bedingt für sämtliche Relationierungen zwischen Bildern und Kontexten in dieser Tiefe vorzuliegen. Denkbar wäre stattdessen eine Art Kontinuum engerer und weiterer Fügungen von Bildern und Situationen, wie sie analog in engerer und loserer Verbindung für plurale Bildformen von Ganz und Thürlemann vorgeschlagen wurde (vgl. GANZ/THÜRLEMANN 2010b: 14f.). Eine vertiefte bildtheoretische Diskussion der ikonischen Situationen – z.B. entlang der Diskussion zum »Planozentrismus« des Bildbegriffs (vgl. WINTER et al. 2009: 9f.) – wäre zudem auszuloten.

5. Phänomenologie der Bildgrenzen

Das Bild im Plural und die ikonischen Situationen scheinen mir, als Flanken eines eher indirekt verhandelten Bildbegriffs verstanden, einige Gemeinsamkeiten aufzuweisen. Beide Ansätze zielen verstärkt auf die performative und perzeptive Dimension der durch Bilder initiierten und bis zu einem gewissen Grad orientierten Bilderfahrung. Auch bei Felix Thürlemann zeigt sich eine verstärkt phänomenologisch orientierte Fokussierung von Bildrelationen:

Das Triptychon ist [...] ein Bildensemble, das an zwei Formen des Sehens appelliert. Zum Mittelbild tritt der Betrachter in eine Art persönlichen Dialog, was beim gewählten Beispiel durch die Darstellung der beiden besonders verehrenden Figuren noch unterstützt wird. Obwohl die Muttergottes mit dem Kind vor einem ausstrahlenden Goldgrund dargestellt ist, ist die Mauer des *hortus conclusus* zum Betrachter hin geöffnet, was für diesen wie eine Einladung wirkt, sich den Figuren zu nähern und dabei gleichsam in den Himmel einzutreten. Anders wird er sich den beiden Flügelbildern gegenüber verhalten. Ihre Doppeltheit und die symmetrische Verteilung favorisiert zusätzlich eine BlickEinstellung aus distanzierter Position, die man als analytisch-reflektierend bezeichnen kann. [...] Der Blick springt von links nach rechts und zurück, um immer neue, noch feinere Differenzen in der figürlichen Darstellung und der jeweiligen malerischen Gestaltung auszuloten (THÜRLEMANN 2013: 14f.).

In Felix Thürlemann dichter Beschreibung der Bild- und Blickbildung in der Betrachtung des Triptychons wird deutlich, dass hier unterschiedliche Weisen des Sehens kanalisiert werden. Die Bilderfahrung pluraler Bilder, so möchte ich hier anschließen, scheint sich von der singulärer Bilder zu unterscheiden. Während das von Thürlemann beschriebene empathische Sehen sich in enger Verwandtschaft zum kontemplativen Sehen bewegt, spielt das

zwischen-bildliche vergleichende Sehen auf eine andere Form der Bilderfahrung an (vgl. THÜRLEMANN 2013: 14f.).⁴

In vergleichbarer Weise spielt auch die Bilderfahrung in Bruno Haas ›ikonischen Situationen‹ eine entscheidende Rolle. Auch er beschreibt ein Sehen, das nicht entlang der Bildgrenzen haltmacht, sondern vielmehr zwischen Bild und Umgebung springt und Korrespondenzen bildet. Beide Ansätze zielen in meinem Verständnis damit in einem starken Sinn auf die generative Wirkung der Bilderfahrung in Rezeptionsprozessen.

Sie scheinen mir bis zu einem gewissen Grad die Frage nach der Begrenztheit der Bilder nicht als Ausgangspunkt der Rezeptionsakte zu stellen, sondern vielmehr als spezifischen Ordnungsbildungsprozess *in* der Bilderfahrung zu verstehen: So bilden sich in Felix Thürlemanns Beschreibung die je spezifischen Rezeptionsweisen des vergleichenden und emphatischen Sehens zuerst durch die spezifische Weise des Bildarrangements. Bildgrenzen, so ließe sich hier die Verbindung beider Ansätze beschreiben, sind kontingent und keineswegs im Vorfeld der Bilderfahrung bereits festgeschrieben, sondern bilden sich im Prozess der Bilderfahrung erst heraus. Phänomenologisch gewendet scheint mir der Bildrezeption auch singulärer und begrenzter Bilder dann ein weiteres Feld des Bildlichen vorgängig zu sein, dass ich Bernhard Waldenfels folgend als »pervasiv Bildlichkeit« verstehe (vgl. WALDENFELS 2019: 206). Im phänomenologischen Sinne wäre hier an Andrea Sabisch anschließend die Erfahrung von Bildern zu verstehen als »Bildwerdung«, die erst im Prozess der Bilderfahrung geschieht (vgl. SABISCH 2018a: 56ff.). Die Begrenztheit der Bilder ist dann, phänomenologisch gewendet, nicht als Bedingung des Bildlichen, sondern vielmehr als bereits spezifische Modalisierung der Bilderfahrung zu verstehen. Zwischen-bildliche Strukturbildungsprozesse, Korrespondenzen zwischen Bildern und Umwelt sind dann nicht als Sonderphänomene des Bildlichen zu verstehen, sondern als grundlegender Aspekt der Bilderfahrung. Ohne diesen Gedanken hier letztlich auszuführen, ließen sich dann spezifische Aspekte der Medialität von Bildern, beispielsweise die Rahmung, oder auch serielle Hängungen als Dispositionen über je unterschiedliche Seh- und Rezeptionsweisen deuten. Die Frage nach dem Bild im Singular wäre dann ebenso auf Fragen an die Medialität des Bildlichen zu richten, wie die Frage der Zwischen-Bildlichkeit. Die Ansätze im Kontext des Bilds im Plural und den ikonischen Situationen versprechen hier einen produktiven Ansatz für weitere Differenzierungen.

Anschlussfähig könnte sich dann hier zeigen, die bislang vorwiegend an der Kontemplation singulärer Bilder orientierten Modelle der Bilderfahrung infrage zu stellen. Bilder und Orte binden dann, so meine abschließende These, nicht nur Aufmerksamkeit in sich, sondern können diese gewissermaßen auch weitergeben: »Dem Tiefensog des Einzelbildes, das einen imaginären Raum gleichsam vor und hinter der gemalten Bildfläche öffnet, antwortet eine

⁴ Darauf, dass diese ›anderen‹ Formen des Sehens jenseits des »gaze«, also eines intentionalen durchdringenden Sehens, in der Philosophie bislang nur eine untergeordnete Rolle spielten, weist beispielsweise Edward Casey hin (vgl. CASEY 2007: 132ff.).

laterale Tendenz, in der wir die Bilder als Beispiele nebeneinander stellen« (BLUM et al. 2012b: 13). Bilderfahrung dann von einer situierten und zumindest potenziell pluralen Bildlichkeit her aufzuschlüsseln, wäre im Kontext einer visuellen Syntagmatik (vgl. SABISCH 2018b: 406; THÜRLEMANN 2012: 25) damit ein vielversprechendes Anliegen und für eine vertiefte Analyse bildlicher Übergänge und Bezugnahmen in zeitgenössischen Kunstaustellungen dringend erforderlich.

Literatur

- ALLOA, EMMANUEL: Wann ist ein Bild? Bildwissenschaft als Symptomatologie. In: CREMONINI, ANDREAS; MARKUS KLAMMER (Hrsg.): *Bild-Beispiele. Zu einer piktoralen Logik des Exemplarischen*. München [Wilhelm Fink] 2020, S. 49-73
- ASSMANN, ALEIDA: Bilder im Kopf. Präfiguration, Prämediation, Resonanz. In: BLUM, GERD; STEFFEN BOGEN; DAVID GANZ, DAVID; MARIUS RIMMELE (Hrsg.): *Pendant Plus – Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin [Reimer Verlag] 2012, S. 47-61.
- BAL, MIEKE: Guest Column: Exhibition Practices. In: *Modern Language Association of America* 1 (2010). <https://www.jstor.org/stable/25614433> [letzter Zugriff: 30.04.2020]
- BARTELSHEIM, SABINE: Bilder, Räume, Realitäten. Künstlerausstellungen als Hyperimages. In: *Kunsttexte.de* 1 (2017). http://www.kunsttexte.de/index.php?id=6&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Buuid%5D=e0e0a412-e546-44ec-b36d-d08ea20fe826&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Baction%5D=showItem&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Bcontroller%5D=Viewer&cHash=4cd438515fec0639ade3910221ad1a67 [letzter Zugriff: 14.5.2020]
- BLUM, GERD; STEFFEN BOGEN; DAVID GANZ; MARIUS RIMMELE (Hrsg.): *Pendant Plus – Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin [Reimer Verlag] 2012a
- BLUM, GERD; STEFFEN BOGEN; DAVID GANZ; MARIUS RIMMELE: Zur Einführung in das Konzept des Bandes. In: BLUM, GERD; STEFFEN BOGEN; DAVID GANZ; MARIUS RIMMELE (Hrsg.): *Pendant Plus – Praktiken der Bildkombinatorik. Berlin* [Reimer Verlag] 2012b, S. 9-20
- CASEY, EDWARD S.: *The world at a glance*. Bloomington, Indianapolis [Indiana University Press] 2007
- DOBBE, MARTINA: Fotografische Bildanordnungen – Visuelle Argumentationsmuster bei Francis Galton und Bernd & Hilla Becher. In: GANZ, DAVID; FELIX THÜRLEMANN (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer Verlag] 2010, S. 331-350
- DUNKER, BETTINA: *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*. München [Wilhelm Fink] 2018

- GANZ, DAVID; FELIX THÜRLEMANN (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer Verlag] 2010a
- GANZ, DAVID; FELIX THÜRLEMANN: Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder. In: GANZ, DAVID; FELIX THÜRLEMANN (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer Verlag] 2010b, S. 7-38
- HAAS, BRUNO: *Ikonische Situationen*. München [Wilhelm Fink] 2015
- ISEKENMEIER, GUIDO: In Richtung einer Theorie der Interpiktoralität. In: ISEKENMEIER, GUIDO (Hrsg.): *Interpiktoralität*. Bielefeld [transcript Verlag] 2013, S. 11-86
- MEIER, STEFAN; KLAUS SACHS-HOMBACH; RAINER TOTZKE: Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft. In: NETZWERK BILDPHILOSOPHIE (Hrsg.): *Bild und Methode*. Köln [Herbert von Halem Verlag] 2014, S. 11-22
- PAZZINI, KARL-JOSEF: *Bildung vor Bildern. Kunst. Pädagogik. Psychoanalyse*. Bielefeld [transcript Verlag] 2015
- PICHLER, WOLFRAM: Topologie des Bildes – Im Plural und im Singular. In: GANZ, DAVID; FELIX THÜRLEMANN (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer Verlag] 2010, S. 111-132
- REBENTISCH, JULIANE: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/M. [Suhrkamp Verlag] 2018
- SABISCH, ANDREA: *Bildwerdung – Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München [Kopaed Verlag] 2018a
- SABISCH, ANDREA: Visuelle Assoziation als generatives Prinzip. Vom Anschließen und Verknüpfen zum Bilden und Denken. In: SABISCH, ANDREA; MANUEL ZAHN (Hrsg.): *Visuelle Assoziationen – Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Hamburg [Textem Verlag] 2018b, S. 406-425
- SABISCH, ANDREA; MANUEL ZAHN: Visuelle Assoziation. Zur Einleitung. In: SABISCH, ANDREA; MANUEL ZAHN (Hrsg.): *Visuelle Assoziationen – Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Hamburg [Textem Verlag] 2018, S. 7-16
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Gibt es ein Bildalphabet? In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; KLAUS REHKÄMPFER (Hrsg.): *Bildgrammatik*. Magdeburg [Scriptum Verlag] 1999, S. 57-66
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart. In: *Ta katoptrizómena. Magazin für Theologie und Ästhetik* 2003. <https://www.theomag.de/25/ksh1.htm> [letzter Zugriff am 27.4.2020]
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; KLAUS REHKÄMPFER: Aspekte und Probleme der bildwissenschaftlichen Forschung – Eine Standortbestimmung. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; KLAUS REHKÄMPFER (Hrsg.): *Bildgrammatik*. Magdeburg [Scriptum Verlag] 1999 S. 9-20

- THÜRLEMANN, FELIX: Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik. In: BLUM, GERD; STEFFEN BOGEN; DAVID GANZ; MARIUS RIMMELE (Hrsg.): *Pendant Plus – Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin [Reimer Verlag] 2012, S. 23-44
- THÜRLEMANN, FELIX: *Mehr als ein Bild – Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. München [Wilhelm Fink] 2013
- WALDENFELS, BERNHARD: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2019
- WINTER, GUNDOLF; JENS SCHRÖTER; JOHANNA BARCK: Das Raumbild. Eine Einleitung. In: WINTER, GUNDOLF; JENS SCHRÖTER; JOHANNA BARCK (Hrsg.): *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*. München [Wilhelm Fink] 2009, S. 7-20