

Linda Keck

Weimar

Zwischen den Bildern Klappbare Hybridobjekte

Abstract: Konzepte des Hybriden lösen aktuell eine Begeisterungswelle aus, wobei deren Attraktivität darin besteht, dualistische Denkmodelle zu durchkreuzen. Während Fragen der Hybridität meist in postkolonialen Theorien diskutiert werden, macht es sich der Artikel zum Anliegen, diese für die Analyse visueller Medien produktiv zu machen. Anhand von klappbaren Bildträgern wie Büchern und Diptychen, die eine Kopplung im technischen Sinne einschließen, soll ein Typus von Bildern zur Diskussion gestellt werden, der sich im Wesentlichen relational definiert und so der in der ANT üblichen Definition eines Objekts als Gefüge entspricht. Damit wird die Absicht verfolgt, über Bilder nicht nur im Sinne einer geschlossenen Einheit nachzudenken, sondern Zuspitzungen an einem festgefahrenen Bildbegriff vorzunehmen und neue Perspektiven auf Räume des Dazwischen und Verschränkten zu eröffnen.

Linda Keck (M.A.), wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Forschungsgruppe *Medien und Mimesis* an der Bauhaus-Universität Weimar. Studium der Medienwissenschaft und Literaturwissenschaft in Weimar und Erfurt. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Kultur- und Mediengeschichte des Scharniers, Architektur- und Infrastrukturgeschichte sowie Theorien der Zwischenräume und Hybride.

1. Bewegte Bilder

Wenn von bewegten Bildern die Rede ist, sind zumeist das technische Medium Film oder dessen Vorläufer gemeint. So sind unter dem Titel *Moving Pictures* eine Reihe von Studien erschienen, die zwar allesamt wegweisend für die Filmgeschichtsschreibung sein mögen,¹ jedoch einen ganz bestimmten Typus des Bewegtbildes vernachlässigen: klapp- und faltbare Bildträger. Und das, obwohl es sich, so der Ausgangspunkt der Überlegungen, um die ursprünglichste Form bewegter Bilder handelt, deren Anfänge Jahrhunderte zurückreichen. Begonnen hat ihre Geschichte mit zwei, in der Mitte durch ein Scharnier verbundenen Holztafeln, die zunächst als Schriftträger fungierten. Als Notizbuch verwendet, waren ihre Außenseiten mit prunkvollen Bildern geschmückt, die insbesondere in der Gattung des Prachteinbands die Grundlage für zweiteilige Bildkompositionen bildeten.² Mit der Beweglichkeit des Scharniers und der daraus resultierenden Variabilität besitzt dieses, als Diptychon bezeichnete Bilderpaar eine technische Komponente, die, wie David Ganz darlegt, auf virtuose Weise genutzt wurde, um neue Handlungs- und Betrachtungsspielräume zu eröffnen.

Diptychale Bilder lassen sich als offenes Dispositiv beschreiben, das eine ursprünglich als Schriftmedium entworfene und im Mittelalter weiterhin als Schriftträger genutzte Objektform mit Bildern besetzt und mit diesen Bildern den Vorgängen des Öffnens, Umwendens, Drehens und Schließens eine sinnstiftende Dimension gibt.³

Zu behaupten, Bilder gerieten erst in Bewegung, sobald sie aneinandergereiht werden, offenbart sich als Trugschluss, der eine verkürzte Mediengeschichte zur Disposition stellt, die das Diptychon außer Acht lässt. Denn während filmische Bewegung nachträglich durch das Prinzip der Reihung zustande kommt, ist sie klappbaren Bildsystemen durch die Fügung des Scharniers von Grund auf inhärent. Diese werden, genauer gesagt, nicht nur bewegt, sondern sind in sich selbst beweglich. Entsprechend dem natürlichen Gelenk widerfährt dem Scharnier, wenn es gefaltet wird, dasselbe, was dem Menschen als Flexion eignet: Es wird auf sich

¹ Das Verhältnis von Bild und Bewegung wird in erster Linie in Bezug zum Film untersucht und nur selten in Beziehung zu den bildenden Künsten gesetzt. Siehe hierzu Hollander 1991, Mathews 2005. Stellvertretend im deutschsprachigen Raum seien zu nennen Hensel/Krüger/Michalsky 2006 sowie Rathgeber/Steinmüller 2013.

² Wie David Ganz darlegt, fällt die Entstehungszeit der ersten Bild-Diptychen mit dem Umbruch von der Schriftrolle zum Kodex im 4. Jahrhundert zusammen, was wiederum die Metamorphose des Diptychons in ein Trägermedium bildlicher Repräsentation vorbereitet. Vgl. Ganz 2016: 56–61.

³ Ebd.: 98.

selbst zurückgebeugt. Begriffe wie „kinetische Bildsysteme“⁴ oder „Bildmaschine“⁵ verdeutlichen das mechanische Verfahren der Klappapparaturen, Bewegung freizusetzen und zu entfalten. Möglich wird dies durch das Vorhandensein mehrerer Ansichten, die, so Valerie Möhle, „nie gleichzeitig, sondern nur im Verhüllen der jeweils anderen verfügbar sind“.⁶

Diese Funktionsweise macht einmal mehr deutlich, dass wir es bei Bildern nicht einfach nur mit zweidimensionalen Flächen zu tun haben, sondern dass es von allen Seiten zu betrachtende und zu wendende materielle Objekte sind. Besonders offensichtlich wurde ihre Dreidimensionalität, wenn sie Reliquien in sich bargen, also einen Raum errichteten, der geöffnet und geschlossen werden konnte.

Spätestens nach der Zeit der Allianz mit den Reliquien ist jedes Triptychon ein Gefäß, ein Ort, ein Schrein, in dem etwas Heiliges aufbewahrt ist. Der Bildträger gehört in seiner Möbelartigkeit zur architektonisch bestimmten Umgebung, in seiner Zurichtung als virtueller Ort jedoch zur repräsentierten Welt und aufgrund dieses häufig auch ästhetisch forcierten Oszillierens überspielt er die Grenzen zwischen hier und dort.⁷

Wie das Zitat erkennen lässt, fungierten die Flügeltüren nicht allein als physischer Schutz eines heiligen Innen, sondern auch als Behältnis mehrerer Bilder. Durch seine dynamischen Prozesse des Öffnens und Schließens stellt der Klappmechanismus eine Vielzahl möglicher Beziehungen zwischen den Bildern her, entkoppelt und verschaltet sie. Zu klappen bedeutet, die Relationen der beteiligten Bildfelder zu verschieben, das Verhältnis zwischen äußerer und innerer Ansicht auszutauschen. Den entscheidenden Part dabei spielt das Scharnier – ein folgenschwerer Mechanismus, der die Bilder nicht nur zusammenhält, sondern zuallererst in Gang setzt. Schon seine Etymologie vom französischen *charnière*, das seinerseits dem lateinischen *cardo* entlehnt wurde und so viel wie Wendepunkt bedeutet,⁸ zeugt von dessen grundlegender Funktion, zu transformieren. Nehmen wir den Begriff wörtlich, dann handelt es sich bei dem Scharnier um ein Objekt, das wandelt und variieren kann. Denn das Besondere dieser Verbindung besteht in ihrer drehbaren Konstruktion, die Innen und Außen nicht nur in Bewegung, sondern immer auch in ein neues Verhältnis setzt.

Werden Bilder mit Scharnieren kurzgeschlossen, so spielt sich auch hier eine Transformation ab: Mit dem Klappmechanismus wird, um es auf den Punkt zu bringen, Fläche in Raum überführt. Scharniere werden somit als medialer Komplex

⁴ Krischel 2013: 247.

⁵ Dümpelmann 2010: 219.

⁶ Möhle 2004: 147.

⁷ Rimmele 2016: 32.

⁸ Vgl. dazu das Stichwort „Scharnier“ in Kluge 2001: 794.

der Verkopplung beobachtbar, der unterschiedliche Seinsbereiche vereint, oder besser gesagt: zusammenfügt. Im Zentrum der Untersuchung steht folglich die Beziehung der Bilder untereinander. Es geht also weniger um den Raum *in* den Bildern, sondern um den Raum *zwischen* den Bildern. Bilder relational zu verstehen, schließt unmittelbar an den Begriff des *agencements* an, insofern sie eine Kopplung im technischen Sinne einschließen und damit der in der Akteur-Netzwerk-Theorie üblichen Definition von Objekten als Gefügen entsprechen.⁹ Um diese Sichtweise des Bildes als Gefüge näher zu beschreiben, soll im Folgenden eine Objektklasse zur Analyse hinzugezogen werden, die sich als Hybridobjekte bezeichnen ließe.

2. Hybridobjekte

Das Hybride, so wie es inflationär in der Sprache Einzug findet, nimmt bereits seit den 1980er Jahren einen zunehmend wichtigen Platz in der Debatte um Postkolonialismus und Globalisierung ein.¹⁰ Dort gehört es zu den charakteristischen Konzepten, die nicht mehr von Binarismen und Hierarchien ausgehen, vielmehr haben wir es mit Kollektiven zu tun, in denen sich Elemente völlig heterogener Art, Subjekt und Objekt, Ding und Zeichen, nicht länger unter-, sondern sich gleichgestellt nebeneinander anordnen.¹¹ Dies hat zudem zur Folge, dass sich Handlungsmacht aus den Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Akteur_innen herausbildet.

It illustrates the *possibility* that agency is an emergent property. That to be an agent like a managing director is a form of action which derives from an arrangement. That, *by themselves*, things don't act. Indeed, that there are no things 'by themselves.' That, instead, there are relations, relations which (sometimes) make things.¹²

Unter dieser Prämisse wird es möglich, das Scharnier als eine Struktur zu verstehen, die über Grenzen hinweg leitet, diese einebnet und überwindet. Als Scharnier zu fungieren, wie dies in einer allzu gebräuchlichen Redewendung zum Ausdruck kommt, bedeutet, Brücken zu schlagen, zwischen zwei (oder mehreren) Instanzen zu vermitteln. Doch nicht nur im alltäglichen Sprachgebrauch scheint das Scharnier als Metapher immer dort einzuspringen, wo sich eine Lücke auftut. Auch im gebauten Raum dient das Scharnier der Überbrückung. Dergestalt tritt das Scharnier aus dem rein materiellen Hintergrund hervor und wird, wie Bernhard Siegert und Helga Lutz es beschreiben, als „Operator hybrider Realitäten“¹³ beobachtbar, der

⁹ Weitere Ausführungen, wie Bilder sich als Gefüge formieren, finden sich in Keck 2021 sowie in Siegert/Lutz 2016.

¹⁰ Der Hype um Hybridität wird u. a. erläutert von Ha 2005.

¹¹ Zur Auflösung binärer Oppositionen zugunsten von operativen Ontologien siehe Siegert 2007: 102.

¹² Law/Callon 1997: 98.

¹³ Siegert/Lutz 2016: 109.

nicht nur passives Tragwerk und verzierter Zeichenträger ist. Vielmehr zeigt es sich als verknüpfender und die Verhältnisse verschiebender Handlungsträger, der statt Unterscheidungen das Verwobensein von räumlichen Beziehungen setzt.

In bildtheoretischer Perspektive lässt sich daraus ableitend ein Modell entwickeln, demzufolge das Scharnier Topologien entstehen lässt, die es erlauben, die Oppositionen von Grund und Figur, Fläche und Raum als miteinander verbunden zu begreifen. Das Scharnier wird somit nicht, wie vielfach geschehen, als randständiges Beiwerk diskutiert, sondern im Gegenteil soll seine Relevanz für die bildliche Darstellung herausgestellt werden. Es geht also um eine Instanz, die als strukturierendes Element, so die These, nicht nur eine wesentliche Funktion beim Aufbau des Bildes übernimmt, sondern auch eine Brücke schafft, die es den Betrachter_innen ermöglicht, sich in das Bild einzumischen.

Damit angesprochen ist in erster Linie die Frage nach dem Bildakt, insofern vor allem die Handlungsfähigkeit und Performanz von Bildern von Interesse ist.¹⁴ Für die folgende Untersuchung soll der Ansatz jedoch insofern erweitert werden, als dass im Gefüge, im Eingebundensein, Bedeutung generiert wird. Dementsprechend sind Vorder- und Rückseite nicht einfach als zwei statische, sich abwechselnde Ansichten aufzufassen. Vielmehr handelt es sich bei dem Öffnungsvorgang um einen vom Scharnier kalkulierten Effekt, der verschiedene Möglichkeiten der Bildgestaltung in Szene setzt. Mit dem Blick auf das Gefüge rückt zugleich die Technik des Klappens ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die für das Wechseln der Bilder und die damit verbundenen Konsequenzen für die Betrachtung der Objekte verantwortlich ist. Worum es also vor allen Dingen geht, ist das transformative Potenzial von Scharnieren, Objekte aufgrund der gelenkartigen Vorrichtung in unterschiedliche Stellungen zu versetzen, sie zu variieren und veränderbar zu machen. Wie dies im Detail geschieht, soll im Folgenden anhand von zwei Beispielen skizziert werden: dem Buch und dem Diptychon.

3. Buchfalze

Ein Dispositiv, das wie prädestiniert dafür scheint, die Verwandlungsfähigkeit des Scharniers zu veranschaulichen, ist das Buch. Seit sich der Kodex, das gebundene Buch, in der Spätantike gegenüber der Buchrolle durchgesetzt hat, kann es als eine Struktur von Einfaltungen betrachtet werden, die ein Öffnen und Schließen, ein Aufschlagen und Umblättern der Seiten ermöglichen.¹⁵ Im Gegensatz zu den antiken

¹⁴ Der Begriff des Bildakts wurde von Horst Bredekamp geprägt, der davon ausgeht, dass Bildern eine gewisse Handlungsfähigkeit eigen ist. Analog zum Sprechakt handelt es sich nicht nur um zeichenhafte Repräsentationen, die die Wirklichkeit abbilden, sondern um Akteur_innen, die Einfluss auf diese ausüben. Siehe ausführlich dazu Bredekamp 2015.

¹⁵ Vgl. Ganz 2020: 78-79.

Rollen, auf denen das Schriftbild fortlaufend aufgetragen wurde, wird der Text durch die Anordnung der Doppelseite förmlich in zwei Teile gebrochen und nur durch das Blättern wieder zusammenführt.¹⁶

Nicht zufällig wird der Falz in der Buchwissenschaft Gelenk genannt, und genauso konsequent erscheint es, wenn Nina Wiedemeyer von der „Scharnierfunktion“¹⁷ des Buches spricht, die dem Medium in seiner spezifischen Objektform inhärent ist. Damit schenkt sie einer wenig beachteten Komponente Aufmerksamkeit, die sich auf das Buch als ein konkretes materielles Artefakt bezieht, das nicht nur Gestalt annimmt als Aneinanderreihung von Buchstaben, Wörtern und Sätzen, sondern sich darüber hinaus in den räumlichen Dimensionen von Breite, Höhe und Tiefe erstreckt.

Ein Buch ist aus Faltungen konstruiert. [...] Papier- oder Pergamentbögen werden auf Buchformat gefaltet (in der Fachsprache: gefalzt). Die Faltungen ergeben ein lineares Scharnier, einen Falz, der den Buchraum organisiert: mehr oder weniger flache Buchseiten implizieren mit Vor- und Rückseiten immer auch eine räumliche Anordnung. Bücher sind nicht allein in der Fläche organisiert mit einer diagrammatischen Ordnung auf Buchseiten, sondern durch die Faltung, die dem Medium Buch als basale Technik inhärent ist, sind Bücher als dreidimensionaler, zu blättern Buchraum zu handhaben und zu denken.¹⁸

Inwieweit der Falz nicht nur das Gerüst der Bücher bildet, sondern außerdem an der Bildproduktion entscheidend teilhat, kann anhand des Perikopenbuchs Heinrichs II. illustriert werden, ein Werk ottonischer Buchmalerei, das im frühen 11. Jahrhundert entstanden ist (Abb. 1).

¹⁶ Zur Operation des Blätterns und den damit verbundenen Merkmalen siehe ausführlich Maye 2019.

¹⁷ Wiedemeyer 2011: 25.

¹⁸ Ebd.: 24.



Abb. 1: Perikopenbuch Heinrichs II. *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige*. 1002–1012. Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4452, fol. 17v–18r

Auf einer Doppelseite verteilt, zeigt es auf dem linken Blatt die Heiligen Drei Könige mit ihren Gaben, während auf dem gegenüberliegenden Blatt Maria mit dem Christuskind thront. Statt das Kind mit gebeugten Armen zu halten, hat Maria die Arme ausgestreckt und ihre Hände geöffnet. Auch wenn sich Sinn und Zweck dieser ungewöhnlichen, leicht versetzten Darstellungsweise bereits bei der Betrachtung andeutet, erschließt er sich erst, wenn wir die Seite umblättern, dann nämlich kommen die Gaben der Könige genau auf die Hände von Maria zu liegen.

In seinem Text „Die Aufführung von Bildern“ hebt Wolfgang Christian Schneider die sinnkonstituierende Funktion des Blätterns frühmittelalterlicher Buchmalerei hervor, deren charakteristischer Aspekt darin liegt, zahlreiche Doppelseiten so zu gestalten, dass sich durch das Auf- und Zuklappen zusätzliche Bilder ergeben.¹⁹ Entscheidend dabei ist die Performanz der Darstellung, die immer auch gekoppelt an den Klappakt ist, durch den die Betrachter_innen aktiv in den Prozess der Bildherstellung eingebunden sind. Um die Wandlung umzusetzen, ist es erforderlich, Hand anzulegen, sich also nicht nur sehend, sondern auch manuell Zugang zum Bild zu verschaffen. Oder wie es bei Schneider heißt:

¹⁹ Schneider 2002: 7.

Erst mit dem Tun des Betrachters, mit dem Wenden eines Blattes, mit dem Schließen des Buches, wird somit das *Ganze* des im Zusammenspiel der beiden Seiten kompositionell Angelegten umgesetzt, dann vollzieht bzw. entfaltet der Betrachter das bildlich Gegebene in einem szenischen Akt. Die Betrachtung des Bildes wird im Gebrauch des Buches im Vollzug der Bildszene hin transformiert, um so die Bedeutung des Dargestellten zu öffnen.²⁰

Das Zitat liefert bereits einen Hinweis darauf, dass es sich nicht um ein *ganzes* Bild handelt, sondern um eines, das der Vervollständigung bedarf, ja, in seiner Zeitlichkeit buchstäblich entfaltet werden muss. Damit führt der Falz eine Form der Wiedergabe ein, die anstelle eines zentralperspektivisch vorgestellten Modells einen durch Schichtung sich explizierenden, im Entstehen begriffenen Raum treten lässt, der im gefalteten Zustand das Bild der Vorderseite durchschimmern lässt (Abb. 2).



Abb. 2: Perikopenbuch Heinrichs II. *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige*. 1002–1012.
Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4452, fol. 18v

4. Bild-Diptychen

Ein anderes Hybridobjekt, das in vielen Aspekten der Wandlungsfähigkeit der Buch-Doppelseite entspricht, ist das Diptychon. Als eine „Einheit aus zwei

²⁰ Ebd.: 8.

Bildern”²¹ beruht seine Objektform auf dem Prinzip eines an der Mittelachse geteilten Bildes, womit es die zweigeteilte Grundstruktur mit dem Buch gemein hat. Doch damit nicht genug, denn auch äußerlich scheinen sich die beiden Klappmedien anzunähern. Einträge, wie „panels made in the shape of books”²², die Dagmar Eichberger in den Sammlungsinventaren von Margarete von Österreich gefunden hat, zeigen, dass Diptychen immer wieder buchartig gestaltet wurden.

Eine Reflexion dieser Verwandtschaft liefern die Tafeln des Diptychons des Malers Hans Memling für den Brügger Maarren van Nieuwenhove von 1487. Hinsichtlich der Bildkomposition weisen sie eine gewisse Ähnlichkeit zur ottonischen Buchmalerei auf, zeichnet sich doch die Darstellung der Madonna mit Kind auf dem Diptychon durch ihre Frontalität aus, während der Stifter sich in Körperhaltung und Blick der Madonna im Gebet zuneigt (Abb. 3).



Abb. 3: Hans Memling, *Diptychon des Martin van Nieuwenhove*. 1487.
Memling Museum Brügge

Auch wenn die Getrenntheit der Tafeln im ersten Moment vermuten lässt, wir hätten es mit zwei verschiedenen Settings zu tun, wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass sich die beiden Figuren in ein und demselben Raum aufhalten. Dies wird zum einen über die Reflexion im Spiegel hinter Mariens Rücken bestätigt sowie

²¹ Ganz 2010: 41.

²² Eichberger 1998: 292.

zum anderen durch das rote Stück Stoff, das nicht nur in Form eines Trompe-l'Œils über den Rahmen in die Welt der Betrachter_innen hinauszuragen scheint, sondern in das andere Bildfeld übergeht.

Mit dem Textil wird zudem ein Bildmotiv verwendet, das selbstreferenziell auf die bildliche Struktur verweist, zeichnet es sich doch genau wie das Diptychon durch die Möglichkeiten des Faltens aus. Was auf diese Weise illustriert wird, ist die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Bildgegenstand und Bildgrund, der Tür und der Falte: Beide erhalten durch die Klappoperation eine reale Dreidimensionalität. Entscheidend dafür, so Lynn F. Jacobs, ist die Tatsache, dass klappbare Bildträger nicht als flächige Tafeln wahrgenommen wurden, sondern als Bilder mit Türen: „paintings with doors“²³. Bilder als Türen zu sehen, bedeutet immer auch, Bilder als Dinge zu verstehen, die bei ihrer Öffnung Raum herstellen.

Diptychen und Triptychen etwa bieten nicht nur einen Anblick, sondern Einblicke und Durchblicke: Die verschiedenen Bildseiten können durch Auf- und Zuklappen verschwinden, erscheinen und unterschiedlich zueinander in Beziehung treten. Die Bildträger lassen sich wie eine Tür öffnen und schließen.²⁴

5. Vom Fenster zur Tür

Die aufgeworfenen Vergleiche eines Bildes mit einer Tür führen schließlich zu der Überlegung, inwieweit klappbare Bildträger das neuzeitliche Paradigma eines Bildes als Fenster revidieren und um das Modell einer Tür erweitern können. Seit Leon Battista Albertis Leitidee der zentralperspektivischen Konstruktion ist die Vorstellung vorherrschend, das Bild beruhe auf einem Fensterausblick, durch den auf die äußere Wirklichkeit geschaut wird. Die daran anschließende viel zitierte Beschreibung bezieht sich auf den Akt der Begrenzung eines rechteckigen Feldes auf einer leeren Bildfläche, der dazu dienen soll, ein Abbild zu schaffen, das von der Wirklichkeit ununterscheidbar sein soll, also derart realistisch erscheint, dass der Bildträger in seiner Materialität zum Verschwinden gebracht wird. Wie dies zu bewerkstelligen sei, ist in Albertis Malereitraktat „De pictura“ zu lesen, wo er die Nutzung eines transparenten Tuchs als Perspektivbehelf, das als Schnittfläche durch die Sehpyramide zwischen Auge und Darstellungsgegenstand angebracht wird, beschreibt: „Zuerst zeichne ich auf der Fläche, die das Gemälde tragen soll, ein vierwinkliges Rechteck beliebiger Größe: es dient mir gewissermaßen als offenstehendes Fenster (*aperta fenestra*), durch welches der Vorgang (*historia*) betrachtet wird.“²⁵

²³ Jacobs 2012: 3.

²⁴ Bawden 2014: 171.

²⁵ Alberti 2000: 225.

Während nach Albertis Auffassung ein Gemälde als Fenster einen gerahmten Ausblick auf die Welt darbietet, der ein illusionistisches Kontinuum erzeugt, steckt die Raumanschauung, die sich aus dem Klappmechanismus ergibt, voller Brüche. Nicht mehr *das* Bild im Sinne einer in sich geschlossenen Einheit, die von der umgebenden Welt abgetrennt wird, steht hier im Zentrum. Vielmehr konfiguriert die Beweglichkeit des Bildträgers ein dynamisches Bildsystem, das die Betrachter_innen in die Bildproduktion und deren Entfaltung verwickelt. Wie beim Öffnen einer Tür sind die Bildflügel darauf angewiesen, in Gang gesetzt zu werden, wobei das Scharnier eine Schnittstelle zur Außenwelt herstellt, die es ermöglicht, in das Bild einzugreifen.

Diese Form der Interaktion lässt die Grenze zwischen Bild- und Realraum durchlässiger werden als dies bei dem fixierten Betrachter_innenstandpunkt zentralperspektivischer Konstruktion der Fall ist. Was das Scharnier entfaltet, ist ein überaus komplexes, verschachteltes Bildsystem, das der Vorstellung, dass das Bild eine einteilige Fläche sei, zuwiderläuft, wie es etwa der Begriff der Tafel suggeriert. Besonders im Mittelalter waren Bilder bewegliche Objekte, die nicht unabhängig von ihrem Trägermedium und den mit ihm verbundenen Gebrauchsweisen zu denken sind, die umhergeführt und getragen, geöffnet und zugeklappt wurden. Indem die einzelnen Teile im Verbund des Diptychons bzw. Buches wahlweise erscheinen und verschwinden, bieten sie den Betrachter_innen eine Vielzahl von Ansichten, die, je nachdem, ob sie offen oder verborgen sind, im Wandel begriffen sind und so die bewegten Bilder des Films vorwegnehmen.

Literaturverzeichnis

- Alberti, Leon Battista (2000): „De Pictura/Die Malkunst“. In: Bätschmann, Oskar/Schäublin, Christoph (Hrsg.): *Leon Battista Alberti. Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*. 2. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 194–315.
- Bawden, Tina (2014): *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Bredenkamp, Horst (2015): *Theorie des Bildakts*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Dümpelmann, Britta (2010): „Das Flügelretabel als Bildmaschine. Techniken der Wahrnehmungssteuerung im Krakauer Marienretabel“. In: Schulz, Martin/Wyss, Beat (Hrsg.): *Techniken des Bildes*. München: Fink, S. 219–242.
- Eichberger, Dagmar (1998): „Devotional Objects in Book Format. Diptychs in the Collection of Margaret of Austria and her Family“. In: Manion, Margaret M./Muir, Bernard J. (Hrsg.): *The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship*. Exeter 1998, S. 291–323.
- Ganz, David (2010): „Weder eins noch zwei. Jan van Eycks Madonna in der Kirche und die Scharnierlogik spätmittelalterlicher Diptychen“. In: Ganz, David/Thürlemann, Felix (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin: Reimer, S. 41–65.
- Ganz, David (2016): „Gelenkstellen von Bild und Schrift. Diptychen, Doppelseiten und Bucheinbände“. In: Ganz, David/Rimmele, Marius (Hrsg.): *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin: Reimer, S. 55–108.

- Ganz, David (2020): „Schriftgeschichten. Das Trompe-l'œil in italienischen Inkunabeln“. In: Lutz, Helga/Siegert, Bernhard: *Exzessive Mimesis. Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Grenze*. München: Edition Metzler, S. 75–98.
- Ha, Kien Nghi (2005): *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: transcript.
- Hand, John Oliver/Metzger, Catherine A./Spronk, Ron (Hrsg.) (2006): *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*. New Haven: Yale University Press.
- Hensel, Thomas/Krüger, Klaus/Michalsky, Tanja (Hrsg.) (2006): *Das bewegte Bild. Film und Kunst*. München: Fink.
- Hollander, Anne (1991): *Moving Pictures*. Cambridge: University Press of Harvard.
- Jacobs, Lynn F. (2012): *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Keck, Linda (2021): „Aus den Fugen. Bilder zum Klappen“. In: Magnago Lampugnani, Anna/ Westermann, Simone (Hrsg.): *Rahmen und Rahmungen als Ornament. Die Bildlichkeit von rahmendem Beiwerk in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 1/2021* (im Erscheinen).
- Kluge, Friedrich (2001): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/New York: De Gruyter Mouton.
- Krischel, Roland (2013): „Handelnde Bilder. Zur Kinetik des Klappbildes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit“. In: Ganz, David/Neuner, Stephan (Hrsg.): *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*. München: Fink, S. 243–272.
- Law, John/Callon, Michel (1997): „Agency and the hybrid collectif“. In: Herrnstein Smith, Barbara/Plotnitsky, Arkady (Hrsg.): *Mathematics, Science, and Postcolonial Theory*. Durham/London: Duke University Press, S. 95–117.
- Mathews, Nandy Mowll (2005) (Hrsg.): *Moving Pictures. American Art and Early Film 1880-1910*. Manchester: Hudson Hills Press.
- Maye, Harun (2019): *Blättern/Zapping. Studien zur Kulturtechnik der Stellenlektüre seit dem 18. Jahrhundert*. Zürich: Diaphanes.
- Möhle, Valerie (2004): „Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts“. In: Ganz, David/Lentes, Thomas (Hrsg.): *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin Reimer, S. 147–169.
- Rathgeber, Pirkko/Steinmüller, Nina (2013) (Hrsg.): *BildBewegungen. ImageMovements*. München: Fink 2013.
- Rimmele, Marius (2016): „Transparenzen, variable Konstellationen, gefaltete Welten. Systematisierende Überlegungen zur medien-spezifischen Gestaltung von dreiteiligen Klappbildern“. In: Ganz, David/Rimmele, Marius (Hrsg.): *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin: Reimer S. 13–54.
- Schneider, Wolfgang Christian (2002): „Die Aufführung von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices. Zur performativen Dimension von Werken der Buchmalerei“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47, S. 7–37.
- Siegert, Bernhard (2017): „Öffnen, Schließen, Zerstreuen, Verdichten. Die operativen Ontologien der Kulturtechnik“. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8.2, S. 95–113.
- Siegert, Bernhard/Lutz, Helga (2016): „In der Mixed Zone. Klapp- und faltbare Bildobjekte als Operatoren hybrider Realitäten“. In: Ganz, David/Rimmele, Marius (Hrsg.): *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin: Reimer, S. 109–138.

Wiedemeyer, Nina (2018): „Buchfaltenmuster. Eine Ornamenttheorie mit den Dingen.“ In: Kapustka, Mateusz/Kirves, Martin/Sundberg, Martin (Hrsg.): *Falten-Muster. Texturen von Bildlichkeit*. Berlin: Gebrüder Mann, S. 23–35.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Perikopenbuch Heinrichs II. *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige*. 1002–1012. Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4452, fol. 17v–18r.

Abb. 2: Perikopenbuch Heinrichs II. *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige*. 1002–1012. Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4452, fol. 18v.

Abb. 3: Hans Memling. Diptychon des Martin van Nieuwenhove. 1487. Memling Museum Brügge.