Hanne Loreck, Kritische Ähnlichkeit und interpikturale Rekonfigurationen – ein theoretischer Versuch zu Bildwiederholungen. In: Re*: Ästhetiken der Wiederholung (mit Michaela Ott), Hamburg: Material-Verlag 2014, 117-132.

Kritische Ähnlichkeit und interpiktoriale Rekonfigurationen – ein theoretischer Versuch zu Bildwiederholungen

Hanne Loreck

Eva Meyers und Eran Schaerfs filmisch-choreografische Arbeit *Pro Testing* von 2010 organisiert eine Demonstration. Live kombinieren Personen Medienbilder, die ihrerseits von Demonstrationen handeln, um zu erkennen zu geben, mit welchen Mitteln Nachrichtenberichterstattung zustande kommt. Alles dreht sich um Bilder und darum, wie sie gedreht und unter welchen Bedingungen sie publik werden, aber auch darum, welche Handlungen sie herausfordern. Die wesentliche, häufig jedoch ignorierte Erkenntnis, dass kein Bild ohne Träger erscheint und dass der Bildträger wesentlich zur Bedeutung eines Bildes beiträgt, wird inszeniert. Wir kennen Schilder oder Buchseiten als Bildträger, doch bleiben diese meistens stumm. In *Pro Testing* hingegen mobilisieren Frauen und Männer Bilder, indem sie sie auf verschiedene Arten und Weisen tragen und, von den Bildern aktiviert, im Gegenzug zu Demonstranten werden. Also erscheint kein Bild je an sich, sondern immer schon in einer mehrfachen Schnittmenge mit dem Gestus und der Art des Zeigens, dem *de-monstrare*: Ein Bild herstellen heißt es ausstellen heißt es zur Verfügung stellen heißt es (sich) vorstellen heißt es vor sich hinstellen … eine interpiktoriale Verkettung.

Die Handlung von *Pro Testing*? Eine unspezifische europäische städtische Situation, Stimmen überall, aus denen sich schließlich ein Ruf formt. Rhythmisch wird ein O-Laut skandiert. Man/n wartet mit einem Schild vor den Füßen auf seinen Einsatz. Das Schild zeigt ein Foto von einem als Boot verkleideten Wagen, auf dem palästinensische Aktivist_innen als Piraten kostümiert den Angriff des israelischen Militärs auf die Free-Gaza-Hilfsflotte von Ende Mai 2010 parodieren und dabei von der israelischen Polizei angegriffen werden – Kulisse trifft auf Schlagstock. Flugblätter werden verteilt, also Flagge gezeigt: gemalte Schiffe, kleine Boote, Segel, Takelage und Meereswellen gehen von der Hand eines Aktivisten in die von Passanten über [Abb. 1]. Schließlich haben sie, die sie als Darsteller_innen von Demonstranten Akteure sind, sich und den Protest formiert: *bateau*,

tableau, *drapeau* (Schiff, Bild, Fahne) trifft, mit Nachdruck gerufen, den Ton der Anklage. Stehend oder gehend halten die Demonstrant_innen ihre gleichgroßen Tafeln hoch, deren eine Seite 'leer' oder weiß ist und auf deren Rückseiten unterschiedliche Szenen aus demselben Ereigniszusammenhang zu sehen sind: das Theaterschiff der Aktivisten Abb. 2, wie ein Igel mit Stacheln mit palästinensischen und türkischen Fahnen gespickt Abb. 3; Militär, welches Demonstranten angreift; Aktionen, die nach Krieg und Polizeieinsatz aussehen Abb. 4.

Im Gegensatz zu den Nachrichtenszenen spielt sich die Aufführung der Demonstration geordnet ab; sie folgt einer Regie, die ihr Material analysiert, indem sie es organisiert. Während die Kamera gleichförmig kreist, weist eine Frauenstimme durch ein Megaphon an, wie sich ein Zusammenstoß zwischen Militär und Demonstranten zu gestaltet habe, um den Eindruck authentischer Pressefotos zu ergeben und die entsprechenden Titel notieren zu können. So werden die konkreten Medienbilder vor unseren Augen konfiguriert: Gasmasken, Nebelmaschine, Handgreiflichkeiten, Schüsse und natürlich Kameras und Journalisten sind dabei unabdingbar, damit schließlich die Bilder als Tatsachenberichte und Vor-Ort-Beobachtungen durchgehen. [1] Meyer / Schaerf greifen Figuren und Redeweisen auf – und dies in fingierter und faktennaher Berichterstattung, in Pressefotografien und einem reproduzierten Gemälde. Zusammengenommen bilden sie Räume, welche als kulturelle und politische Bühne Aktionen und Protest (an)stiften. In einem strengen Aufführungsset wird die mediale Bildproduktion von politischen Ereignissen auf ihre Mach(t)art hin getestet – *Pro Testing*. In einer mise en abyme von Inszenierungen erfährt die Zuschauer_in gleichsam spielend, wie (Bild)Nachrichten im Wortsinn manipuliert werden, also als Handgriffe und Handgreiflichkeiten zustande kommen.

Ich habe mit einem Beispiel begonnen, das eine zeitgenössische interpiktoriale künstlerische Praxis mit ihrer performativ-visuellen Reflexion zu einer komplexen Ästhetik der Wiederholung verknüpft. Gezeigt haben sich bislang Signifikantenketten, die zwischen Bildern, Handlungen und Skript zirkulieren. Modi und Verfahren des Zeigens, des Ausstellens, der Inkraftsetzung und der (theatralischen) Aufführung bzw. des *(re)enactment*, ineinandergestülpter Zeitlichkeiten und der überraschenden Kombination wurden sichtbar. Ich versuche im Folgenden diese exemplarische Praxis zu kontextualisieren, um die *Bedingungen* für eine Theorie der Bildwiederholung herauszuarbeiten; mein Ziel ist also nicht, Interpiktorialität (neu) zu definieren [2]. Dazu müssen die wenigen bisher bekannten methodischen Ansätze von auf visuellen Ähnlichkeiten beruhenden Bildverknüpfungen auf den ihnen zugrunde liegenden Bildbegriff hin kritisch betrachtet werden.

Mit der Skizze eines Gegenmodells zu Meyer / Schaerf – es kommt nicht aus der Visualisierungspraxis, sondern aus der Bildwissenschaft – soll das Problem verdeutlicht werden. In *Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder* adressiert William John Thomas Mitchell eine "Ikonologie der Gegenwart" [3] und orientiert sich dabei an den medialen Bildpraktiken nach 9/11. Der Kunst- und Literaturwissenschaftler präsentiert mit seiner auf Metaphern basierenden Verbindung von Klonen und Terror ein Modell für Interpiktorialität, ohne jedoch die semio-visuelle Verkettung so zu nennen. Mitchell reorganisiert die zwei Felder Biopolitik und politisch fundierte Gewaltakte über ihre medialen Repräsentationen. Motivisch weisen sie auf den ersten Blick wenig Ähnlichkeit auf, finden sich allerdings beide theoretisch von seiner Leitidee des lebendigen Bildlichen informiert: Die Frage des Klonens, so der Autor, ließe sich umfassend unter einem Aspekt wahrnehmen, "der entscheidende Bedeutung für das Problem des Bildes und das ikonologische Projekt besitzt. Klonen ist nicht nur ein biologischer Vorgang, sondern eine eigene Form des Bildermachens, das heißt der Erzeugung lebender Kopien lebendiger Organismen. […] Die Klonkriege und der Krieg gegen den Terror haben sich in unserer Zeit miteinander verbunden und bilden nun das zusammengesetzte Ur- und Leitbild unserer Zeit, das Metabild, das die Bildwelt der Bush-Ära dominierte. Beides sind Metaphern, die man ins Buchstäbliche gewendet hat, Bilder, die real geworden sind. Die Biotechnologie machte aus dem Traum, die lebendige Kopie eines Lebewesens herzustellen, eine wissenschaftliche Realität, und der Krieg gegen den Terror verwandelte sich aus einer 'bloßen Metapher' in eine nur allzu machtvolle und materielle Realität. Gemeinsam brachten sie das Syndrom hervor, das ich '*cloning terror*', das 'Klonen des Terrors', nenne." [4]

Mitchells Anliegen ist nicht das der Systematisierung von Bildbezügen, sondern

---

1 Die Filmreportage aktueller Großereignisse begann als Studioinszenierung, so Méliès' Filmszenen aus dem griechisch-türkischen Krieg in *Combat Naval en Grèce*, 1897, und aus dem indischen Grenzkrieg in *Combat dans une Rue aux Indes*, ebenfalls 1897. Die Einmaligkeit des Geschehens wurde also erst im – wiederaufführbaren – visuellen Datensatz hergestellt.

2 Dazu Guido Isekenmeier (Hg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013, vor allem die Einleitung des Herausgebers: In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität, in: Ebd., 11-86. Der vorliegende Text ist die geringfügig veränderte Fassung von Dem Vernehmen nach … Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität, in: Ebd., 87-106. Siehe auch frühere Überlegungen, u.a. meine Ausarbeitungen zu Cindy Shermans Inszenierungen als "Beitrag zur Interpikturalität" unter dem Blick als entscheidendem Organisationparadigma (vgl. Hanne Loreck, *Geschlechterfiguren und Körpermodelle. Cindy Sherman*, München 2002, 42-57); vgl. auch: Dies., Bildzeichen zwischen visueller Empirie und Phantasma: Das Verhältnis von Archiv, Blick und Werk, in: H. Günter Golinski (Hg.), *Gabriele Rothemann*, Düsseldorf 2002, 34-44).

3 W.J.T. Mitchell, *Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder seit 9/11*, Übers. Michael Bischoff, Berlin 2011, 51.

4 Ebd., 39.

5 Vgl. Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt/M 1996.

Eva Meyer / Eran Schaerf
Pro Testing

Einige Tage nach der Erstürmung des Hilfsschiffs für Gaza "Mavi Marmara" durch israelische Soldaten (31.5.2010), bieten Nachrichtenagenturen Bilder einer Demonstration in Bil'in an (4.6.2010), die ein Modell des Schiffes, als israelische Piraten verkleidete Palästinenser sowie eine versammelte Presse zeigen, die wiederum von israelischen Soldaten angegriffen werden. Die eine Agentur führt die Bilder unter dem Schlagwort "Israelisch-Palästinensischer Konflikt", die andere unter "Palästinensische Kultur". Der Film ***Pro Testing*** *führt dieses Spiel von Sprache, Bild, Ereignis fort und testet dabei eine neue Spielregel. Handelt es sich um eine Demonstration? Oder wird der Filmdreh selbst zu einer Demonstration, zur Vorführmaschine nicht eines Ereignisses, sondern seiner Bilder? Marcel Broodthaers' "Un voyage en Mer du Nord" verlängert sich über das Mittelmeer und ein Dorf auf der Westbank, um auf einem städtischen Platz zu enden und neu anzufangen: Eine Demonstration, die sich auf ein Ereignis bezieht, indem sie es mit einem Schiffsmodell vorführt, wird selbst wiederaufgeführt mit den Bildern, die von den Nachrichtenagenturen verbreitet werden, doch mit einer Verzögerung zwischen Sprache und Bild durch den demonstrativen Akt des Zeigens. "Bateau, tableau, drapeau" (Schiff, Bild, Fahne) sind nicht nur ihrem Klang nach leicht zu verwechseln. Zuschauer und Akteure sind deshalb dazu aufgerufen, ihre Interaktionen zu testen.*

politische Parteilichkeit. Ihm geht es nicht um die Fragen des Indizierens, Katalogisierens und Archivierens von Bildern jenseits der Verweisfunktion des Semantischen (Such*begriff*) in der Bildsuche, nicht um das Paradigma einer eigenen (vom Digitalen her kommenden) Bildlogik. Technologische oder Programmierungsfragen der automatischen Wiedererkennung formaler und motivischer Ähnlichkeiten, wie sie einen Sektor der Interpiktorialität beschäftigt, stehen in seiner Bildkritik nicht zur Debatte. Mittels der Verschaltung von visuellen Bildern und Metaphern richtet Mitchell sein vehementes Interesse auf die politische Wirksamkeit prominenter einzelner, wieder und wieder reproduzierter, mithin ikonischer Bilder im Sinne ihrer Realitäten produzierenden Affekte und Semantiken. Fraglos handelt es sich bei Bildern wie dem Kapuzenmann von Abu Ghraib um Schlagbilder [5]. Der Logik der Aggression folgend, lässt sich von einem Schlagbild auf einen Krieg der Bilder – so der Untertitel der Publikation – schließen. Derart wandelt der Autor ihren Status von Objekten in den Händen ihrer Betrachter_innen in den von Handelnden. Nebenbei verlieren sie in dieser 'Grammatik' ihre Objektivität – ein Thema, das, auf andere Weise umgesetzt, auch Meyer / Schaerf antreibt.

Der gesellschaftspolitische Haupteffekt solch 'aktiver' Ikonen in Mitchells Version ist allerdings derjenige des Polarisierens oder eben des Krieges, der oppositionellen kämpferischen Aufstellung – ein für die dezidiert von Mitchell angesprochenen USA ethisch ebenso erfolgreiches wie ästhetisch wenig subtiles Spiel. Betrieben wird es von eben den einschlägigen fotografischen und filmischen Bildern, die nach 9/11 in den Medien zirkulierten und bis heute zirkulieren. Bemerkenswerterweise argumentiert Mitchell bezüglich ihrer Ikonizität mit Darstellungen der bekannten christlichen Ikonografie, vornehmlich mit Christusdarstellungen. Implizit sind es also vormals kunstgeschichtlich erörterte Bilder, die die realitätsbildende Wirksamkeit der Medienikonen mit ihrem hohen symbolischen Wert garantieren. Dabei wird offen gehalten, ob es die Analyse des Unbewussten der Images ist, die die ikonologische Verkettung antreibt, oder ob, wie ich meine, nicht immer schon eben jene Interpiktorialität im Sinne eines Ordnens dessen, was nicht zu sehen ist, wirkt, die zwischen fotografischer Bildkonzeption, redaktioneller Bildauswahl und populärer Rezeption aufgehängt ist.

Mag das kulturelle Ethos auch noch so berechtigt, ja politisch notwendig sein, die hier involvierten einfachen Oppositionen gut / böse, moralisch / unmoralisch, gläubig / blasphemisch verfangen immer, basieren jedoch, global gesehen, keineswegs überall auf den selben Kultursemantiken und Ideen ästhetischer Erziehung. Zudem machen sie mundtot, denn wer, außer den politisch 'wirklich Anderen', rezipierte denn schon die Beispielbilder von 9/11 und den Folgen anders als dies Mitchell herausarbeitet? Jedenfalls übertönen ihre visuelle Prominenz und diskursive Selbstverständlichkeit mehrdimensionalere Versionen einer interpiktorialen Erkenntnisproduktion. Ja, sie nehmen solche Bilder geradezu aus, die beispielsweise nicht mit der großen Tradition der christlichen Ikonographie kontextualisierbar sind, wie dies für den Kapuzenmann sogar schlüssig scheinen mag.

Im Unterschied dazu arbeiten Meyer / Schaerf mit einer theoretisch und praktisch anderen interpiktorialen Methode, obgleich auch ihr Ausgangsmaterial hauptsächlich von Bildagenturen stammt und mit dem Protest gegen die blutige Stürmung der humanitär eingesetzten Free-Gaza-Schiffsflotte durch Israel Ende Mai 2010 ebenfalls einen politischen Standpunkt herausfordert: Gezielt umgehen sie die einfache moralische Position im Visuellen. Sie operieren mit Anspielungen, Ähnlichkeiten, Homophonien, besonders jedoch mit (Un-)Wahrscheinlichkeit, um in vielfältigen medialen Artikulationen zwischen Fakt und Fiktion die Opposition von wahr und falsch selbst zur Diskussion zu stellen. Denn wer kann schon auf einem Bild

Abb. 1 - 4
Eva Meyer / Eran Schaerf, *Pro Testing*, 2010, 12 min., Filmstill.

Quelle
Eva Meyer / Eran Schaerf, *Pro Testing* (2010), 12 min., Erstaufführung anlässlich der Ausstellung Suchan Kinoshita, *In 10 Minuten*, Museum Ludwig Köln 2010.

Theaterrauch von Tränengas unterscheiden und damit das 'Spiel' davon trennen, einen Notruf absetzen oder eingreifen zu müssen? Zudem werden die Äußerungs- und Wahrnehmungsinstanzen des Sehens, Zeigens, Sprechens und Hörens nicht entkoppelt [6] – nicht von ungefähr *choreografieren* Meyer / Schaerf eine Demonstration, in der mit theatralen Mitteln das Zeigen gezeigt, durchs Megaphon angewiesen, kollektiv ausgeführt, im Chor skandiert, und an jenem Ort Aufstellung genommen wird, den auch politische Kundgebungen reklamieren: dem städtischen Marktplatz. Und es wird implizit auf den ausschließlich kommerziellen Zugang zu visuellem Lizenz-Material hingewiesen, indem für die aktuelle Inszenierung einer Demonstration die gegenteilige Parole ausgegeben wird: Man könne die Bilder von *Pro Testing* kostenfrei nutzen.

Beim Versuch, eines der für *Pro Testing* verwendeten Bilder zum Beispiel bei www.gettyimages.com aufzufinden – der Film legt im Abspann seine Bildquellen offen –, zeigt sich sofort die Einfältigkeit einer (schlagwortgesteuerten) Bildersuchmaschine. Denn als erstes öffnete sich im August 2012 zusammen mit der Website ein Pop-up (welches kurz darauf in die Menüleiste integriert wurde): "New sort feature! A new sort feature – Iconic – has been added to help you get more focused search results. Iconic displays the most popular images searched by our customers over time."Das Ikonische stellt sich also als das am häufigsten Aufgerufene heraus. Während das Suchverfahren vorgibt, den Fund zuzuspitzen, lässt es unschwer erkennen, dass das sogenannte Spezifische einer individuellen Suche rein numerisch durch die Nutzermenge gesteuert wird. Das ist insofern problematisch, als die Häufigkeit des Aufrufs weder etwas über die Kriterien der Bildersuche noch über diejenigen der Archivierung des Materials aussagt. Das sogenannte Ikonische entsteht also in einer autistischen Schleife der Selbstreferenz. Die für jede materielle Praxis und Kritik des Soziokulturellen entscheidende, nach wie vor semantische, Frage, *wofür* die Bilder sich erkennen sollten, bleibt dabei unverantwortlicherweise irrelevant. [7] Diese Selbstgenügsamkeit im Herausfinden von Quellen und Anspielungen war es, die mit der Artikulation der Intertextualität auf dem Sektor des Textuellen und der Literatur in den siebziger Jahren problematisiert und in Richtung komplexer überindividueller Ein- und Überschreibungen umgearbeitet wurde. In Zeiten des nach sprachlichen Kriterien organisierten Leitparadigmas (linguistic turn) entwickelt, behaupten wir mit einem Blick auf Julia Kristevas Konzept der Intertextualität die Übertragbarkeit ihrer wesentlichen Züge auf Bild-Bild-Bezugnahmen zuzeiten eines primär visuell begriffenen Modells von Bedeutungsproduktion (pictorial turn).

Intertextualität

Knapp zwei Jahrzehnte nach der Einführung des Konzepts der Intertextualität stellte Kristeva in einem Interview 1985 in New York [8] rückblickend und zugleich aktualisierend noch immer den multilogischen Aspekt des literarischen und allgemeiner des kulturellen Textes heraus: In jeder einzelnen seiner Äußerungen meldeten sich eine ganze Reihe von Stimmen, die in ihrer jeweils neuen Anordnung transformiert würden und selbige Konfiguration transformierten. Betont wird eine Art unendliche Zirkulation von Bedeutungselementen zwischen Autor_innen und Leser_innen, die jeder Idee eines fixen Bedeutungsprodukts zuwiderlaufen.

Doch ist gerade die Prozessualität als Wesenszug des literarisch-kulturellen Textes nicht ohne Weiteres auf eine Interpiktorialität zu übertragen [9], zumindest dann nicht, wenn, wie in Gottfried Boehms wegweisender Arbeit an einer systematischen Bildwissenschaft [10], ein *Bildstatus* kategorial gewährleistet sein muss, um das Herstellen von Bezügen überhaupt sinnvoll gestalten zu können. Analog zur strukturalistischen Bedeutungsbildung qua Differenz wird von ihm ein Grundkontrast als Basisstruktur des Bildes gefordert. [11] Die sogenannte Bilderflut ist, Boehm zufolge, ikonoklastisch, da sie sich indifferent gegenüber den Rahmenbedingungen des Bildes verhält, mithin eben den Bildstatus ignoriert; ein Bild dürfe hingegen das, was seinen Bildcharakter ausmacht, seine Machart, seine Materialität, seine Grenzen gerade *nicht* leugnen. Diese formale Forderung mag bis in den Modernismus und besonders in die Zweite Abstraktion hinein wesentliche Bild-, implizit jedoch vornehmlich Gemäldeeigenschaften zutreffend charakterisiert haben. Schon für das Verständnis von Marcel Broodthaers Überführung eines Ölgemäldes aus der Zeit um 1900 in die Diaprojektion *Bateau Tableau*, 1973, nützt uns der Grundkontrast im Bild freilich ebenso wenig wie für deren Wiederaufführung in *Pro Testing* in Form der Flugblätter. Broodthaers hatte achtzig Mal unterschiedliche Ausschnitte aus seinem Flohmarktfund fokussiert und die Detailaufnahmen als Lichtbilder nacheinander ablaufen lassen [Abb. 5]; aus dem illusionistisch-impressionistischen Meeresmotiv, den schaukelnden Schiffen mit den geblähten Segeln, wurde ein bewegtes Bild, aus der Leinwand der Malerei die Leinwand der Projektion. Ausschnitte wie die Fahne am Mast des großen Schiffes treiben bei Meyer / Schaerf den Reim voran: *Bateau*, *tableau*, *drapeau* und leiten gleichzeitig zur konkreten historischen Situation der Free-Gaza-Hilfsflotte im Mittelmeer und der aktivistischen Wiederaufführung als rollendes Pappschiff in der Wüste über. Dass dieses Demogefährt von Flaggen besetzt war, wurde bereits erwähnt. Die Wiederholung mag dennoch willkürlich erscheinen. Denn auf den ersten Blick haben Broodthaers' spezifische Gemäldeaneignung in der Lichtbildanimation, Gazaflotte und eine Demonstration nichts miteinander zu tun. Erst die Kombination und die projektive Kontextverschiebung produzieren jene Ähnlichkeit, die andernorts als Voraussetzung der Interikonizität immer schon gegeben sein muss. Solche 'kritische Ähnlichkeit', wie ich sie im Unterschied zum kleinsten gemeinsamen Nenner visueller Analogiebildungen in ikonischen Abgleichen nennen möchte, inszeniert das Nach-vorne-Erinnern in der Wiederholung [12]. Ähnlichkeit ist dann nicht länger die beruhigende Abrechnung mit dem Fremden und Befremdlichen. Ihr Ziel könnte werden, in einer (politisch) veränderten Situation das Bild (als Dokument und Phantasma) überflüssig zu machen.

6 Vgl. Benjamins Begriff des *Vernehmens*, der den Hörsinn und den Sehsinn in eins behielt. Vgl. Walter Benjamin, Lehre vom Ähnlichen (1933), in: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. II. 1., Frankfurt/M 1980, 204-213, 207.

7 Vgl. Tom Holert, 'Vorbeihuschende Bilder'. Das archivierte Visuelle als Sozialfall und Politikum, in: Wolfgang Ernst / Stefan Heidenreich / Ute Holl (Hg.), *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, Berlin 2003, 134-143.

8 Julia Kristeva, Intertextuality and Literary Interpretation [1985 Interview with Margaret Waller], in: Ross Mitchell Guberman (Hg.), *Julia Kristeva. Interviews*, New York 1996, 188-203.

9 Dazu auch: Ronja Tripp, Intertextualität als Interikonizität, in: Isekenmeier 2013 (wie Anm. 2), 341-360.

10 Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder und Die Bilderfrage, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 11-38 und 325-343. Diese entspräche dann auf der visuell-bildlichen Seite einer Sprachwissenschaft / Lingustik / Semiologie. Neben Boehms kunstgeschichtlich informierter Bildforschung etabliert sich in letzter Zeit ein stark institutionalisierungspolitisch motivierter Diskurs, der Grundlagen und Methoden der Bildwissenschaft festigen will und dabei aus dem sprachwissenschaftlichen Ansatz einen kritischen Nutzen zu ziehen beabsichtigt (vgl. Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005.

11 Diese Forderung gilt gemalten bzw. traditionellen Kunstbildern. Vgl. Boehm 1994 (wie Anm. 10), 29-30.

12 Søren Kierkegaard, *Die Wiederholung* (1843), Übers. und Einleitung Hans Rochol, Hamburg 2000, 7.

Ganz entgegen dem Bildstatus – er mag ja sogar beim Vergrößern und Ausschneiden trotz medialer Umschrift von Gemälde zu Dia erhalten bleiben – kommt es bei dieser Fassung von Bild-Bild-Bezügen darauf an, dass und auf welche Weise jemand ein Bild in die Hand nimmt und aus der Hand gibt. Auch ist weniger die Interikonizität, also die gegenseitige Übertragung von Flaggen zwischen dem kleinen populären Gemälde und dem Demo-Schiff von Bedeutung. Vielmehr legt die Fahne, ob National-, Parteiflagge oder auch der Sportwimpel eine Spur, die weiteres einspielt: Über Broodthaers – und genau ihn und keinen anderen Künstler, der Fahnen thematisiert hat – kommt eine politisch-kritische Haltung zum Tragen, die sich präzise, unideologisch, auch witzig, jedenfalls auf poetische Weise in zumeist schrift-bildlichen Signifikantenketten materialisierte. Zum Beispiel hatte er sich von dem absurden Nationalbewusstsein der Belgier_innen in der Kriegstotenverehrung der Nachkriegszeit distanziert und ihnen 1964/65 zwei in 'benachbarte' Nationalfarben getauchte Menschen-Oberschenkelknochen vorgesetzt (*Fémur d'homme belge*, *Fémur de la femme française*), dabei auch die klassischen Geschlechterzuschreibungen im Blick habend ... und das ist nur eine verkürzte Ansammlung von Assoziationen.

An solche scharfsinnigen, indirekten visuellen Figuren der Kritik schließen Meyer / Schaerf an, wenn sie aus seiner Diaserie Bild-Flugblätter machen und sie als aktivistische Zeichen einsetzen. Das wiederum schließt an andere wesentliche Bild-Gedanken von Broodthaers an, die an seinem doppeldeutigen Schiffsbild (bateau-tableau) vielleicht nicht explizit ablesbar sind, aber im Werk vorliegen. Verben werden konjugiert und nicht im Infinitiv gebraucht, z.B. im Buchdruck auf Papier gesetzt und mit einem pseudomalerischen Pinselhieb ergänzt (*Copie Peint Ecrit, 1972-73*; *Copie Peint Parle, 1972*). Mit der konjugierten Form, dritte Person Singular, klingt eine Narration an; die Verben "führen eine anonyme handelnde Person oder eine unpersönliche Handlung ein." [13] Die Wiederholung – nennen wir mit *Pro Testing* eine spezifische Version – transformiert Gesten dieser Art; ihr Bezug zu einer Demonstration ist auf Anhieb nachvollziehbar. Wäre der Bildstatus die notwendige Voraussetzung einer Systematisierung von Bild-Bild-Relationen, weder zeigte sich eine derartig vielfältige Bedeutungsverästelung, noch ließe sie sich rezipieren. Grundannahme ist allerdings, dass "die Bilder in ihrer Aktualität nicht auf Gegenstände verweisen, sondern auf *andere Bilder*, ja implizit auf die ganze Potentialität des Bildprozesses" [14], so Michael Wetzel. Jacques Derrida folgend, kann er behaupten, dieser Erinnerungszug des Bildes – wir haben ihn oben mit der Wiederholung nach Kierkegaard eingeführt – stelle sich gegen das 'Innen' einer geschlossenen Repräsentation. Schon das einzelne (Ab-)Bild verweise "weniger auf die Wahrheit des Gewesenen als vielmehr [auf] die Wahrheit seiner währenden Zeitlichkeit" [15]. Es zeige sich "als Passage im raum-zeitlichen Sinne, das heißt, als Übergang und Durchgang zu anderen, latenten Bildern: erinnerten, assoziierten, imaginierten oder auch erfundenen Bildern. *Differenz* und *Distanz* bedeuten hier eine Unterbrechung des Spektakels und mahnen gegen die Geschlossenheit der Repräsentation das *Draußen* all des Vergessenen, Nicht-Gesehenen oder Ankommenden ein [sic!], um es gerade nicht im Bild als visuelle Verfügbarkeit anzuzeigen." [16]

So gesehen finden wir jenseits der kommerziellen Selbstreferenz des Ikonischen in einer Bildersuchmaschine eine Interpiktorialität nicht nur zwischen materiell verfügbaren Bildern, sondern im Bild selbst vor.

Behalten wir also das problematische Verhältnis zwischen dem mancherseits geforderten Status des visuellen Bildgegenstands einerseits und seiner prozessualen Umschrift im Sinne mehrerer visuell-ästhetischer Übergänge andererseits im Kopf, wenn wir uns nochmals Kristeva und der Struktur der Intertextualität zuwenden: "[T]here is the idea of this plurality of phonic, syntactic, and semantic participation", konstatiert sie und fährt fort: "What interested me even more [...] was the notion that the participation of different texts at different levels reveals a particular mental activity. And analysis should not limit itself simply to identifying their sources, but should understand that what is being dealt with is a specific dynamics of the subject of the utterance, who consequently precisely because of this intertextuality, is not an individual in the etymological sense of the term, not an identity." [17] Mit offenem Ausgang geht es also um eine intersubjektive Dimension sowohl der Textgestaltung als auch der analysierenden Lektüre – die ich beide für die Idee einer Interpiktorialität als wichtige Faktoren sichern möchte. Ganz besonders sei dabei die von Kristeva mit Nachdruck formulierte Frage des Inhalts hervorgehoben: "Once again, this question of content is to be understood not as being about a single content – 'What does this mean in the sentence?' – but as a content that may be dispersed, traceable to different points of origin; the final meaning will be neither the original source nor any one of the possible meanings taken on in the text, but will be, rather, a continous movement back and forth in the space between the original and all the possible connotative meanings." [18]

Diese Haltung gegenüber dem Semantischen lässt sich nun durchaus auf visuelle Artefakte und ihre interpiktoriale Rezeption übertragen, weil sie nicht nur von multiplen Beziehungen zwischen mehreren formalen Ebenen spricht – Semantik, Syntax, das Stimmliche –, sondern weil sie das Augenmerk auf einen (Zwischen-)Raum lenkt. Was bei Kristeva als Raum eine Metapher ist, erhält im Visuellen eine plastische,

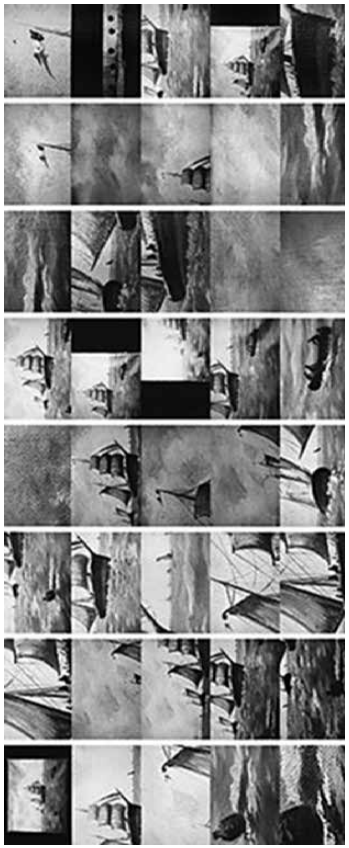


Abb. 5
Marcel Broodthaers, *Bateau Tableau*, 1973, Diaprojektion (80 Einzelbilder) [Detail] http://artnews.org/files/0000075000/0000074431.jpg/Marcel_Broodthaers.jpg [zuletzt 11.08.2014]

---

13 Rainer Borgemeister, *Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen*, Bonn / Berlin 2003, besonders Kapitel Die Wiederholung, 234-264, 234.

14 Michael Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997, 13; Herv. MW.

15 Ebd., 15.

16 Ebd.; Herv. MW.

17 Kristeva 1996 (wie Anm, 8), 189-190.

18 Ebd., 190-191.

physische Dimension. Überwiegend installativer Art, sind zeitgenössische Kunstwerke zwar auch technisch und formal in einem Raum angeordnet, vornehmlich aber bilden sie einen sozialen, politischen und ästhetischen Raum, zum Beispiel indem sie eine Demonstration vorführen, die ihrerseits in der Parteilichkeit der Erzählung ein Geschehen ebenso verortet wie transferiert.

Intermediale Erzähltheorie, Interikonizität, Zitat

Sprechen wir über den Forschungsstand zu Bild-Bild-Bezugssystematisierungen, voran zu Erzähltheorie, Interikonizität und Interpiktorialität samt einiger begrifflicher und konzeptueller Alternativen: Eine *intermediale, transgenerische Erzähltheorie* bietet modellhaft an, innerhalb des Narrativen auch visuelle Manifestationen und Formate plausibel zu kategorisieren.[19] Allerdings hat der unsaubere Gebrauch des Erzählerischen als Charakterisierung von Bildwerken innerhalb der Literaturwissenschaft zu einer positivistischen und öden Systematisierung geführt. Da, wo die jüngere Erzähltheorie zeitbezogene Bild-Medien wie Film und Comic mit einbezieht, bleibt sie nämlich bei der Identifizierung von Stoffen in Ein- und Mehrphasenbildern etc. hängen, ohne einen Modus der Verschränkung von Produzent_in, Leser_in / Betrachter_in und Erzählfolge als komplexe Rekombination von formalen / syntaktischen und inhaltlichen / semantischen piktorialen Elementen auch nur einmal anzusprechen.[20]

Die beiden folgenden Ordnungskonzepte von Bildrelationen – Interikonizität[21] und Interpiktorialität[22] –, kommen aus der Kunstgeschichte und dienen, mit kleinen konzeptuellen Unterschieden, der Festigung der Disziplin als historische Forschung am klassischen Tafelbild. Nicht das Feld, das mein zentrales Beispiel *Pro Testing* und meine eigene künstlerisch-wissenschaftliche Neugier bespielen, könnten wir sagen. Immerhin aber handelt es sich um aktuelle bildwissenschaftlich-methodische Überlegungen zu Erkenntnismöglichkeiten im Bild-Bild-Zusammenhang. Sie verstehen sich exemplarisch und in die Gegenwart übertragbar und reklamieren genau deshalb Relevanz. Beide beziehen sich auf Intertextualitätskonzepte seit den 1970er Jahren, voran auf Kristeva.[23] Um nichts weniger als eine "universale Theorie der Interikonizität"[24] zumindest ansatzweise zu manifestieren, versieht Christoph Zuschlag sein Operativ mit folgenden Forderungen: "Die formale und inhaltliche Klassifizierung, also die Typologie der Erscheinungsformen von Ikonizität muss einhergehen mit einer Analyse der funktionalen und historischen Voraussetzungen und Kontexte, sie muss die produktionsästhetische Perspektive ebenso berücksichtigen wie die rezeptionsästhetische. Nur dann bekommen wir Interikonizität als ein die ästhetische und semantische Struktur von Kunstwerken bestimmendes, in unterschiedlichen Funktions- und Kommunikationszusammenhängen auftretendes, historisches Phänomen in den Blick."[25]

Grundlage der Argumentation für eine Interikonizität ist die traditionelle These, der "Rekurs auf die Kunstgeschichte, das Zitieren, Paraphrasieren und Parodieren älterer Werke" habe eine "konstitutive Rolle in allen Gattungen der bildenden Kunst"[26] gespielt, und auch im 21. Jahrhundert würden ähnliche Praktiken verfolgt; ohne darauf zurückzukommen registriert der Autor in diesem Kontext filmische Remakes und Musiksamples. Vornehmlich werden die von Zuschlag erwähnten Verfahren des Aufgreifens an ein intentionales Bezugnehmen gebunden, allenfalls recht ungefähr als "konzeptuelles Zusammenspiel verschiedener Bildmedien"[27] begriffen. Zudem grenzt das Denken in Epochen und Genres unklar an das Genealogische, an (besonders aus der Perspektive sämtlicher kultur- und sozialhistorisch marginalisierter Autor_innengruppen) problematische Konzepte von künstlerischer Originalität, Genialität und Innovation. Und besonders die Intentionalität, welche die Intertextualität durch ein raumbezogenes Gewebe von nicht primär autorschaftlichen Einschreibungen in Formen der Aktualisierungen durch Neukombinationen ersetzt hat, tritt prominent auf – traditionelle Hegemonien fortführend.

Auch bleibt Zuschlag den Leser_innen jede Problematisierung jener das Konzept eines 'Inter-' stützenden, ja solches 'Inter-' zuallererst organisierenden Relationen schuldig, vornehmlich jedoch derjenigen zwischen visuellem Werk und den Betrachter_innen. Zudem beziehen sich Zuschlags Ausführungen auf diejenige Bildart, die traditionell als Kunst im Sinn des einzelnen 'Tafelwerks' zirkuliert; die technischen Bildmedien werden zwar erwähnt, aber in ihrer Funktion als Bildproduzenten und Bildspeicher zu den Bedingungen des Digitalen nicht weiter fortgeführt. Das ist am Punkt zeitgenössischer konzeptueller ästhetischer Bildpraktiken – siehe *Pro Testing* – eine nicht hinnehmbare Einschränkung für einen systematischen Ansatz mit universalem Anspruch. Denn die heute zeitgenössischen ästhetischen Arbeiten sind morgen Kunstgeschichte. Fazit eines solchen auf ikonische Bezüge übertragenen Intertextualitätsmodells: Auch das zitathafte Zusammenspiel müsse in "unsere Interpretation einzelner Kunstwerke"[28] münden. Mit anderen Worten: Das vielteilige Geflecht von Bezügen, das eine Interikonizität zu artikulieren verspricht, endet im guten alten Wissensgeschäft der Kunstgeschichte, Motive in Werken der bildenden Kunst zu bestimmen – und zu deuten. Fassen wir hingegen Bilder im Rahmen einer *Theorie der visuellen Kultur* selbst schon als "komplexe Verbindung virtueller, materieller und symbolischer Elemente"[29], so zeigt sich die Beschränkung solcher Interikonizität.

Auch die methodisch ausgefeiltere Fassung von Bildrelationen in Valeska von Rosens Konzept der Interpikturalität bemüht sich zu allererst um Begrenzungen. Gleichsam um der scheinbaren Entgrenzung des Bezugsfeldes in der Intertextualität für eine Interpiktorialität gegenzusteuern, fordert auch sie explizite interpiktoriale Bezugnahmen[30] sowie die Fokussierung auf bestimmte über eine Interpiktorialität zugängliche Objekte: "Angesichts der Etablierung des Begriffs 'Intermedialität' nicht nur für 'Beziehungen zwischen Zeichenkomplexen', die 'Mediengrenzen überschreiten' […] – also zwischen Sprache, Musik, Theater, Tanz –, sondern gerade auch für die neuen technischen Medien, ist es sinnvoll, den Begriff der I[nterpikturalität]

19 Vgl. Vera Nünning / Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002.

20 Besonders problematisch scheint dies bei Werner Wolf, Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Nünning / Nünning 2002 (wie Anm. 19), 23-104.

21 Christoph Zuschlag, Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität, in: Silke Horstkotte / Karin Leonhard (Hg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln 2006, 89-100.

22 Valeska von Rosen, Interpikturalität, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe*, Stuttgart 2003, 161-164.

23 Vgl. Zuschlag 2006 (wie Anm. 21), 91; Rosen 2003 (wie Anm. 22), 162-163.

24 Zuschlag 2006 (wie Anm. 21), 96.

25 Ebd.

26 Ebd., 89.

27 Ebd., 91.

28 Ebd.

29 W.J.T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur* (2005), Übers. Achim Eschbach, München 2008, 11.

30 Von Rosen 2003 (wie Anm. 22), 162.

31 Ebd., 163. Der eng gefasste Anwendungsbereich spiegelt sich hier durchaus schlüssig in der Wahl des Methodennamens. Denn im Unterschied zum gattungsunspezifischen Begriff des Textes in der Intertextualität entwirft das pictum, aus dem sich der Begriff ‚Interpikturalität' zusammensetzt, streng genommen das gemalte Bild, mithin eine spezifische Bildsorte. Siehe auch den Piktorialismus, der mit der Anpassung an die Malerei die Fotografie in die Nähe einer Kunstgattung zu bringen beabsichtigte. Siehe auch de Duves pikturalen Nominalismus, in dem, methodisch völlig einleuchtend, das Pikturale von Marcel Duchamps Malerei und eben gerade nicht seine Ready-mades in nominalistische Praktiken verwickelt wird. Vgl. Thierry de Duve, *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne* (1984), Übers. Urs-Beat Frei, München 1987.

auf visuelle Gattungen, die den traditionellen Gegenstandsbereich des Fachs Kunstgeschichte ausmachen, einzuschränken." [31]

Die innerhalb des abgesteckten Feldes dann erfolgende Skalierung in Intensitäten des interpiktorialen Bezugs von A, dem intentionalen Aufnehmen, zu Z, potentiellen unbewussten Bezugnahmen, lässt freilich völlig die Frage offen, was die Gradation eigentlich anzeigen soll. Doch bleibt nicht nur das Problem der Messbarkeit einer solchen Intention, sondern, davorliegend und wesentlicher, die Autorsubjektfixierung, welche die Intertextualität bereits auf un-persönliche, intersubjektive transformative Dynamiken des Bezugnehmens verschoben hatte und welche heutigen kollektiven Produktionsformen und / oder der Verwendung kollektivierter Materialien in der ästhetischen Produktion weitaus besser entspräche. Würde hier doch wenigstens Michel Foucault Gehör geschenkt, der anhand von Werken aus just jenem Gegenstandsbereich der Kunst(geschichte) ästhetisch-politisch argumentierte, als er zwei formal fundierte Versionen von Bildrelationen von einander unterschied: die Ähnlichkeit und die Gleichartigkeit. Ähnlichkeit, so Foucault, organisiert die Referenten, die Gegenstände und sie tut dies hierarchisch. Sie 'herrscht', indem sie auf einen Patron, verweist, ihn damit aber auch ausstellt. Eine solche Form der Beziehungsstiftung ist dann brauchbar, wenn, wie im postkolonialen, im Gender- oder Queerdiskurs, die herrschenden, hegemonialen Repräsentationen im Zitieren, im Transfer auf die aktuelle Situation und ihre kulturellen und politischen Anliegen als Matrize hergenommen werden, um davon aktuelle Abzüge zu machen. Dies kann in historisch-kritischer Absicht geschehen wie ebenso in dem Sinne, in der Wiederholung nach vorne zu erinnern; solche Interpiktorialität funktioniert jedoch nur, wenn sich ein wie auch immer gearteter Überschuss in der Transformation zeigt.

Foucaults zweites Prinzip ist die Gleichartigkeit; sie weist, ganz im Denken des (Post-) Strukturalismus, auf eine Struktur hin, die die Einzigartigkeit eines Modells oder Vor-Bildes aus den Angeln hebt; hier kommen Differenzen im Seriellen ins Spiel, werden die Verschiebung oder der Austausch gleichartiger Elemente produktiv. Foucault privilegierte die Gleichartigkeit gegenüber der Ähnlichkeit: Die Ähnlichkeit, so schreibt er, "läßt wiedererkennen, was gut sichtbar ist; die Gleichartigkeit läßt sehen, was die erkennbaren Gegenstände, die vertrauten Silhouetten, verdecken, nicht sehen lassen, unsichtbar machen. [...] Die Gleichartigkeit vervielfacht die verschiedenen Affirmationen, die miteinander tanzen, sich aufeinander stützen und übereinander purzeln." [32] Gewonnen aus der Analyse von René Magrittes Arbeiten, ist das Prinzip der aufklärenden Gleichartigkeit ohne weiteres auf Marcel Broodthaers Verfahren mit dem Hobby-Ölgemälde übertragbar, wenn es in einzelne Zoom-Aufnahmen zerlegt wird.

Rosen nennt 2003 als jüngste der interpiktorial zugänglichen Kunstrichtungen die (nunmehr über dreißig Jahre alte) *Appropriation Art*. Schon die Reinszenierungen oder Refotografien der *Picture Generation*, die formal exakte Doppelung einer Sherrie Levine mit beispielsweise *After Walker Evans*, 1979,

32
Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife* (1973), München 1974, 42.

33
Vgl. Michel Foucault, Einführung [zu Ludwig Binswangers Traum und Existenz von 1930] (1954), in: Ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 1: 1954-1969, Frankfurt/M 2001, 107-174.

34
Vgl. Robert Pfaller, *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft*, Frankfurt/M 2008.

35
Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, 9.

36
Ebd., 1.

37
Ebd., 5, Übers. HL.

38
Mitchell 2008 (wie Anm. 29), 21.

39
Bal 1999 (wie Anm. 35), 7.

40
Ebd., xvi, 7, 80, 104.

oder, lange vorher, die Präpop-Parodie des Abstrakten Expressionismus in Robert Rauschenbergs *Factum I* und *II* von 1957 lässt sich unter der Voraussetzung geradezu hundertprozentiger intentionaler Bezugnahme nicht sinnvoll betrachten. Solche Gesten der Wiederholung haben zwar auch mit dem konkret zitierten Werk zu tun – im Falle Sherrie Levines zum Beispiel mit Walker Evans und seiner sozialkritischen Fotografie. Bedeutsamer als eine morphologische Ähnlichkeit oder gar Gleichheit scheint mir jedoch ihr spezifischer Zusammenhang mit dem System, innerhalb dessen Bilder zirkulieren, symbolisches Kapital akkumulieren und einen Marktwert erzielen, mithin mit der Institution, dem Diskurs, mit der Ideologie. *Hier* manifestieren sich die kulturellen Ordnungen und Vorschriften, die Ökonomien, die normierten und normierenden Handlungen und weniger im Einzelwerk mit gesichertem Bildstatus. Solche Ordnungen und Konventionen liegen einerseits als manifeste visuelle und mediale Praktiken vor, zeichnen sich aber mehr noch im Imaginären ab. Dieser Sektor unterhält ein recht unterschiedliches Verhältnis zum Wissen, das einen anderen Stellenwert hat, ob mittels Einbildungskraft gewonnen [33] oder von Einbildungen [34] bestimmt.

Zwar nimmt auch die Literaturwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin Mieke Bal Kunst-Bilder unter die Lupe, betrachtet sie aber in einem erweiterten Zusammenhang, als "aktive Teilhaberinnen am kulturellen Diskurs" [35], mithin weder rezeptions- noch produktionsästhetisch. Bal zufolge organisiert das Zitat, unabhängig von seinem textuellen oder visuellen Charakter, *Umgebungen*. Diese seien davon geprägt, dass die vorherige Verwendung des dann Zitierten den neuen Ort, den neuen Kontext einfärbt, wobei freilich die frühere Verwendung jenseits der Idee eines Ursprungs, auf den immer wieder zurückzukommen wäre, mitverändert wird: "Like any form of representation, art is inevitably engaged with what came before it, and that engagement is an active reworking. [...] Hence, the work performed by later images obliterates the older images as they were before that intervention and creates a new version of old images instead. This process is exemplified by an engagement of contemporary culture with the past that has important implications for the ways we conceive of both history and culture in the present." [36]

Indem Bal zunächst kein Diskurse und Ästhetiken steuerndes Subjekt ins Zentrum solcher Zitatpraktiken stellt, sondern eine gleichsam überindividuelle Idee des Performierens von Bildern oder ihrer Interaktion, verschieben sich die syntagmatische und die paradigmatische Ebene ineinander und gegeneinander, ohne das Scharnier oder den Mechanismus gegenseitiger Affizierung selbst zu leugnen. Hierarchische Verschränkungen wie das Verdikt mangelnder Originalität oder des Anachronismus, die traditionell das Verhältnis zwischen vorherigen Artefakten und ihrer aktuellen Adaption zu kennzeichnen drohen, sind damit hinfällig. Derart komplexe Verschränkungen machen Bilder zu etwas, das Bal "theoretische Objekte" [37] nennt und Mitchell als "Weisen des Theoretisierens" [38] erforschen wollte.

Mit der Frage "Was will das Bild?" problematisierte Mitchell bekanntermaßen das Bild als Blick - / Wissen, mithin als Dispositiv, in welchem Sehen und Kommentieren Teilhaber desselben Diskurses sind. Auch Bal versucht sich mit der Idee der *quotation* von der Text-Bild-Relation als wie auch immer geartetem, meist jedoch hierarchisch verstandenem Modus des Kommentars oder gar der Interpretation zu lösen. Sie spricht von Gegenüberstellungen, von Überschreibungen und Umarbeitungen in beide zeitliche Richtungen: "This reversal, which puts what came chronologically first ('pre-') as an aftereffect behind ('post-') its later recycling, is what I would like to call a preposterous history. In other words, it is a way of 'doing' history that carries productive uncertainties and illuminating highlights." [39] Bedenkenswerterweise hat Bal nicht nur ein zeitliches Konzept für solches Ineinander, das anthropologische

der "shared time" [40], sondern nennt auch mediale und formale Aspekte wie die Perspektivverschiebung von Makro- und Mikroblick – auch hier ließe sich Broodthaers' Referenz-Werk nochmals anführen –, die porösen Grenzverläufe zwischen dem Visuellen und dem verbalen Diskurs, vornehmlich jedoch die räumliche Dichte zwischen Zwei- und Dreidimensionalität. Alle beschriebenen formalen Verfahren finden sich in *Pro Testing*, das zudem die von Bal vorangestellte "aktive Teilhabe [der Bilder] am kulturellen Diskurs" wörtlich, also räumlich und zeitlich inszeniert. Wichtig ist, dass es sich dabei um formale, materielle wie metaphorische Konstruktionen von "theoretischen Objekten" handelt, die zudem ideologisch von der an Marx geschulten Einsicht gespeist werden, dass die Aneignung das Angeeignete nicht unverändert lässt und dass das Angeeignete immer eigen und fremd zugleich bleibt. Ohne mehrfache derartige Überschneidungen der Funktionen des Zitierens theoretisch zu artikulieren, bleibt eine Interpiktorialität ein ausschließlich formales Verfahren.

Latente Bildlichkeit

Um von vorneherein das verkürzte Verständnis intermedialer Bezugnahmen – bei der Intertextualität das bloße Aufzeigen von Einflüssen und Beziehungen literarischer Texte untereinander – für die Theorie einer Interpiktorialität auszuschließen, sei diese in einem weiteren Schritt im Kontext visueller Objekte von der Suche nach Vorbildern und Vorgängermotiven auf die Arbeit des Sehens und die Funktion des Blicks verschoben. Im medientheoretisch orientierten Nachdenken über die Relation zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren herrscht Einigkeit über das, was sich als *latente Bildlichkeit* zwischen das Imaginäre und das materialisierte Bild schiebt und in beide Richtungen agiert. Der Kunst- und Fotohistoriker Peter Geimer beobachtet solche latente Bildlichkeit anhand der historischen Fotografie. Zwischen Subjektivierungsmodell (Lacans fotografiertes Subjekt) und Medientechnik scheint sie mir bestens geeignet, um sie im Rahmen eines Denkens der Interpiktorialität auf die Externalisierung und Materialisierung von virtuellen, mentalen oder Traumbildern anzuwenden und dabei das Register des Prozessualen, die Form einer Entwicklung ganz der Art, wie sie die analoge Fotografie kannte, in den Vordergrund zu rücken: "Der Prozess der Visualisierung ist keine Übersetzung ins Sichtbare, kein Transfer, bei dem die Integrität der übertragenen Sache einfach erhalten bliebe. Was das fotografische Bild zu sehen gab, war keine Beute, die man aus der Finsternis der 'unsichtbaren' Welt wohlbehalten in die Welt der Sichtbarkeit gezogen hätte. Sichtbarmachung heißt, etwas sichtbar zu machen, das in dieser Gestalt noch gar nicht gegenwärtig war." [41]

Solche Vergegenwärtigung enthält einerseits Aspekte von Entzifferung, Analogiebildung, Klassifizierung etc. Andererseits macht sie deutlich, dass eine bestimmte Sorte von Bildern erst innerhalb eines imaginären interpiktorialen Bezugs entsteht. Das ist ein Paradox, doch ohne dieses Paradox bleibt das Denken von Bild-Bild-Bezügen in der Perspektive der Wiederholung rein technisch-formal. Vor allem stellte es nicht jede Positivität des Visuellen in Frage – was ich von ihm erwarte.

Vorausging daher in der Unsichtbarkeit, so müssen wir schließen, kein Anderes der Sichtbarkeit, sondern ein strukturiertes Dunkel, angefüllt mit Imaginationen, Erwartungen, Hoffnungen. Es gibt also vielmehr ein Vorgesehenes im Unsichtbaren und gerade kein völlig Unvorhersehbares. Mit den Mitteln einer Interpiktorialität lässt sich in der Nachträglichkeit etwas über die Gesetze und operativen Regeln des Betriebs, über Konventionen, aber auch über die Technologien selbst und die Projektionen auf sie erfahren. Dabei versteht sich die Nachträglichkeit insofern in Relation zur Wiederholung (von Bildern), als sie den Nachtrag nicht als das je subjektive, verspätete Erleben traumatisch, sondern als Entwurf und Umarbeitung ohne Ursprung begreift.

In der Nähe zum Freudschen Denken, wie wir es vornehmlich mit der Traumarbeit gegeben sehen, *und* der Fototechnik, aber auf eine theoretisch-bildnerische Praxis angewendet, übernimmt Georges Didi-Huberman in seiner exemplarischen Auseinandersetzung mit Aby Warburgs legendärem Atlas den Begriff der Konstellation: "Noch angemessener wäre es," so Didi-Huberman, "von 'Konstellationen' im Sinne Walter Benjamins zu sprechen, sofern man denn den stets *permutierbaren* Charakter der jeweils erhaltenen Konfigurationen im Auge behält. Wenn Warburg es sich zur Gewohnheit machte, in einer zusätzlichen photographischen *mise en abyme* jede Zusammenstellung zu photographieren, bevor er sie durch eine neuerliche Umstellung in Frage stellte, so deshalb, weil die Kohärenz seines Tuns gerade in der Permutierbarkeit lag, also in der unendlichen *kombinatorischen Verschiebung* der Bilder von Tafel zu Tafel und nicht in irgendeinem 'Endpunkt' (der das visuelle Pendant zu einem absoluten Wissen wäre)" [42].

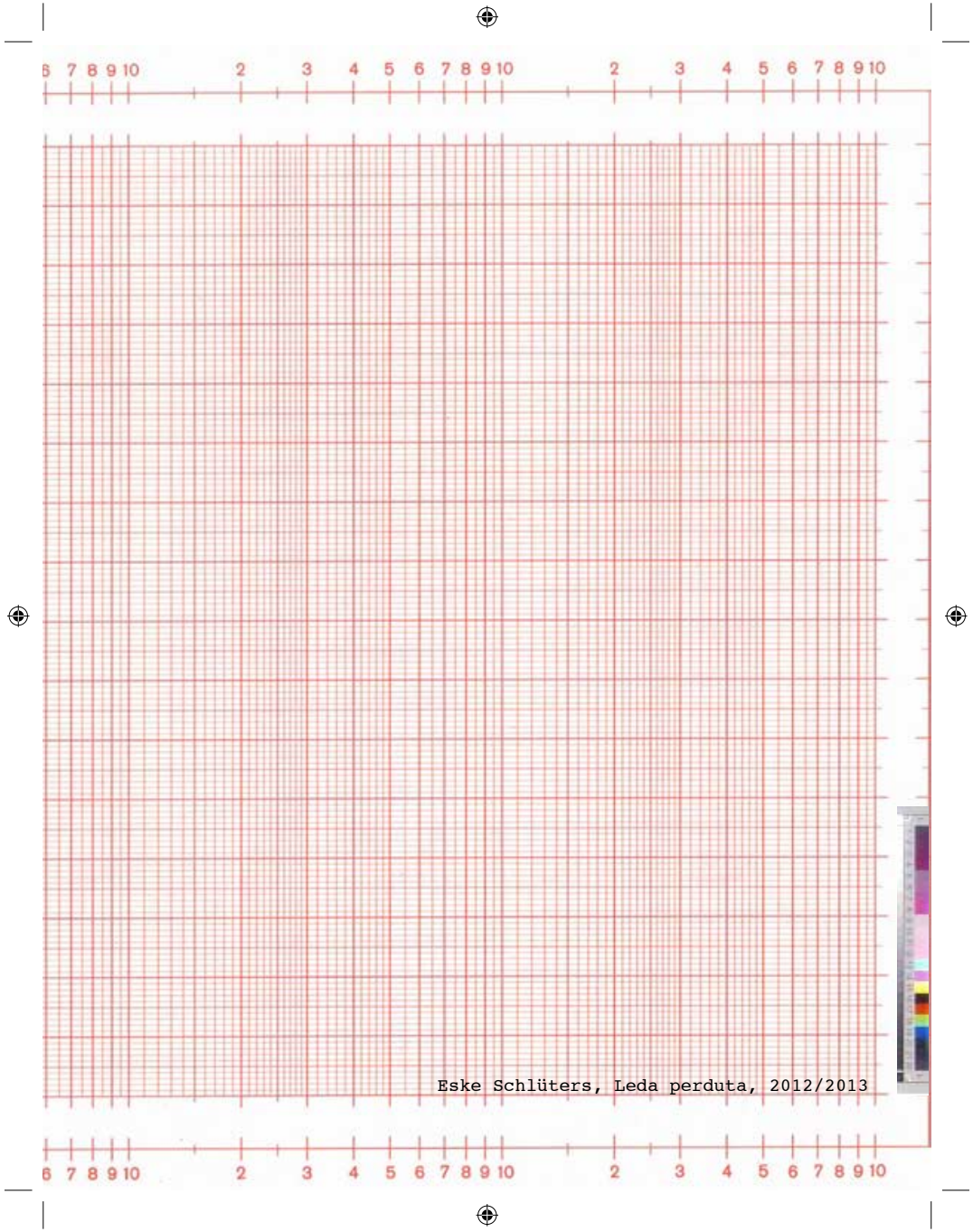
Was Didi-Huberman als Warburgs ästhetisch-theoretische Praxis des Atlas herausarbeitet, muss als Forderung an eine Interpiktorialität gestellt werden: den dynamisch-komplexen Kombinationsbegriff sowohl für die kontinuierliche Refiguration, welche ein_e einzelne_r Autor_in praktiziert, als auch für autorübergreifende interpiktoriale Schnittmengen zur Kenntnis zu nehmen, beschreiben, vornehmlich jedoch mit einer ästhetisch-politischen Zielrichtung versehen zu können. Denn im Rahmen einer Überschneidung oder auch Unterschneidung verschiedener formaler Vokabularien, von Narrationen (semantische Dimension), Morphologien, Syntaktiken, von medialen Aspekten, Hand- und Maschinenschriften, Bildmustern in einem Bildwerk, einschließlich der Idee eines ebenso dynamischen Blick-Verhältnisses von Werk und Betrachter_in sind es Wiederholungen und Differenzen, die die Interpiktorialität form(ul)ieren. Mit anderen Worten: Ich schlage vor, Interpiktorialität um jene Dimension zu erweitern, die die Relation zwischen inneren, nur einem je einzelnen Subjekt als Bild erscheinenden visuellen Formationen (visuelle Assoziationen, Imaginationen) und ihrer veräußerten, mitteilbaren und sich mitteilenden Gestalt einbezieht. Tragen wir dem Verhältnis des Subjekts zur Visualität modellhaft Rechnung, dann müssen wir auch das intra- und intersubjektive Projektionsverhältnis zwischen äußerlich gegebenen und inneren Bildern schlaglichtartig beleuchten.

Robert Pfaller gibt solcher latenten Bildlichkeit eine materialistische Wendung. Er unterscheidet "Einbildungen mit Eigentümer" von "Einbildungen ohne Eigentümer" und findet sie in ein Austauschverhältnis mit dem gesellschaftlichen Imaginären eingebunden. Er schreibt, nicht ohne ironischen Unterton: "Überall, wo wir auf Elemente visueller Kultur stoßen, werden wir darauf vorbereitet sein, sie als gelungene Austauschbewegung mit einem gesellschaftlichen Imaginären zu lesen. In ihrer Materialität und ihrer liebevollen Formgebung drückt sich die großzügige Bereitschaft aus, die mit ihnen verbundenen Einbildungen *anderen zu überlassen*." [43] Pfaller schlägt hier zwei Fliegen mit einer Klappe:

41 Peter Geimer, Fotografie des 'Unsichtbaren', in: Susanne Scholz / Julika Griem (Hg.), *Medialisierungen des Unsichtbaren um 1900*, München 2010, 17-30, 19.

42 Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010, 507; Herv. GD-H.

43 Pfaller 2008 (wie Anm. 34), 68.

Auf der einen Seite wird die phantasmatische Seite an Einbildungen kollektiviert und derart von der subjektiven Pathologie von beispielsweise Zwangsvorstellungen befreit, andererseits die Wirksamkeit von Einbildungen für die Ideen von Kultur und Gesellschaft anerkannt. Werden Einbildungen jenseits des individuellen Imaginären bestimmt, funktionieren sie als eine gesellschaftliche Rückprojektion, als visueller Filter und Pol von Bild-Bild-Verkettungen.

Der Tausch symbolischer Werte zählt für mich zu den Verbindungen, die eine Interpiktorialität beschreiben können müsste. Das jedoch kann sie nur, wenn sie 'innerbildliche', mithin formbasierte, nach piktorialen Ähnlichkeiten oder vergleichbaren Morphologien organisierte Kriterien mit semiosegesteuerten, motivischen oder topologischen Fragen verschränkt und dabei die an die Akte des Bildertauschs geknüpften Einbildungen und Wunschvorstellungen mitbedenkt. Deren Basis bleiben die Machtverhältnisse, die politische wie kulturelle Territorien und Transfers markieren. Auch wenn eine Interpiktorialität in erster Linie eine Systematisierung von visuellen Bezügen anstrebt, so kann sie nur dann von Bedeutung sein, wenn sie das Wuchern von Assoziationen, die grundsätzliche Unabgeschlossenheit und mediale Vielfältigkeit ihres Materials und dessen multipler Verbindungen anerkennt und sich dabei nicht auf einen 'positiven', mithin in irgendeiner Form materialisierten visuellen Stoff beschränkt, sondern die dazwischenfahrenden Züge von Einbildungen, Vorstellungen oder des Imaginären jenseits ikonografischer Vexierbilder und historischer ikonischer Genealogien als ihre Produktionsmittel einbegreift. Das allerdings stellt notgedrungen die Mehrzahl der Systematisierungsverfahren von Interpiktorialität in Frage …