

Tina Kaiser, Iris Laner und Inga Schaub

Zwischen Bildern

Editorial

Bilder im Plural

Wenn von den Gründen für das sich stetig steigernde Interesse der Wissenschaft an Bildphänomenen die Rede ist, wird oft eine Entwicklung, die sich in etwa mit dem Schlagwort der „Bilderflut“ benennen lässt, ins Feld geführt. Wir leben in einer visuellen Kultur. Wir bewegen uns in Räumen, in denen Bilder allgegenwärtig sind. Doch obwohl wir tagtäglich einer Vielzahl von Bildern begegnen, konzentrieren sich viele akademische Forschungsanstrengungen nach wie vor auf das Einzelbild. In den Transkriptionen eines Seminars mit dem Titel *What is an Image?*, das 2008 unter Teilnahme zahlreicher namhafter Vertreter_innen von Disziplinen wie der Bildwissenschaft, Kunstgeschichte oder Visual Culture Studies an der University of Pennsylvania stattfand, bemerkt Gottfried Boehm angesichts der Sackgassen, in denen die dort geführten Diskussionen darum, was (und was nicht) *ein* Bild sei, immer wieder enden: „A first step forward might be to use the plural. Not, What is not an image, but What are not images. [...] [T]he first step might be to consider that we are able to reflect on the plurality of *the image*.“¹ Sein Einwand bleibt bezeichnenderweise ungehört.

Die vorliegende Ausgabe macht es sich zur Aufgabe, die Frage nach der Pluralität von Bildern in konzentrierter Form aufzugreifen. Daraus ergibt sich eine Reihe von Fragen. Muss nicht, um den Wert, um die Wichtigkeit und um das Wissen der Bilder zu verstehen, um zu hinterfragen, was Bilder auszeichnet, wo Bilder bedeutsam werden, und wie Bilder Sinn erzeugen, gerade der Plural ernst genommen werden? Ist nicht das Paradigma „Bilder“ mindestens ebenso spannend wie das Paradigma „Bild“? Gibt es eine (akademische) Sprache, um die *zwischen* Bildern im Plural entstehenden Dynamiken zu verstehen? Welche Gesetzmäßigkeiten und Effekte gibt es bei der

Kombination von Bildern? Wann droht dabei Beliebigkeit und Chaos? Und warum sollen Beliebigkeit und Chaos eigentlich schlecht sein?

In der Tat begegnet uns kaum je *ein* Bild allein, insbesondere an den Orten, an denen wir gerade und in erster Linie dem Bild/den Bildern Raum geben wollen: Ausstellungen entstehen durch Dialoge zwischen den einzelnen gezeigten Bildern. In Bildarchiven wartet eine Vielzahl von Bildern aneinander geschmiegt darauf, in das Netz von Geschichte(n) versponnen zu werden. Auf der Kinoleinwand ist es nach Walter Benjamin und mit Sergej Eisenstein der Schnitt, und somit der Raum zwischen den einzelnen Einstellungen, und folglich Bildern, der den Film ausmacht². Für und in der Kunstgeschichte sind Kombinationen von Bildern von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit, wie etwa in Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*³. Und auch Heinrich Wölfflins formalistischer Ansatz kam nicht ohne den Einsatz von zwei Diaprojektoren aus.

Aus dieser Perspektive der Pluralität wird alsbald deutlich, dass selbst ein einzelnes Bild sich immer bereits überschreitet, dass ein Bild vielmehr Beziehungsgefüge als abgeschlossene Einheit ist. Judith Butler begreift, wie sie in *Frames of War*⁴ beschreibt, bereits die Rahmung von Bildern als eine gewaltsame Vereinzelung, die aber niemals vollständig gelingen kann, sondern eine zeitweise Normierung darstellt. Damit wäre das Bild nicht nur das bereits gerahmte Bild – und damit nie bloß „Bild“ –, sondern auch das, was, um überhaupt gerahmt werden zu können, auf das Diesseits dieses Rahmens verweist. Die Idee des Einzelbildes schwimmt noch weiter, wenn man in Analysen solche Bilder zu fassen versucht, die es für die oder den Rezipierende_n unmöglich machen, zu entscheiden, ob er oder sie noch ein Einzelbild, oder bereits viele Bilder vor Augen hat.

Was tun, wenn das Einzelbild nicht als Rahmenbild bestimmbar ist? Die Schwierigkeiten, Bilder im Plural zu erfassen, und die Unbestimmbarkeit, die dabei in den Blick kommt, kann als bedrohlich empfunden werden. Wo Bilder uns zu überschwemmen drohen, wo sie sich der Erfassbarkeit innerhalb der Rahmenbedingungen eines zentralperspektivisch geschulten, statischen Blicks entziehen, wird ihnen allzu oft ihre Bildlichkeit abgesprochen. Bilder, die uns einer Armee gleich bestürmen, werden zu visuellem Material deklassiert, das kein Ausdruck eines den Bildern eigenen Wissens ist, sondern vielmehr Machtinstrument, Trägermedium von Ideologie, Propaganda oder gar Terror. Fragen nach Bildern im Plural betreffen dann nicht eine Möglichkeit einer Ontologie der Bilder, sondern „lediglich“ die Funktionen von Bildern.

Zwischen Bildern und Sprachzeichen

Wenn auf theoretischer Ebene von der Spezifität der Bilder und von ihrem Wesen die Rede ist, wird dieses oft in ihrer Widerständigkeit gegenüber der Sprache, in ihrer Unübersetzbarkeit, in der Art und Weise, wie das einzelne Bild zeigt, ohne zu sprechen, verortet. Wo andererseits Analysewerkzeuge gesucht werden, um dem machtvollen Sog der Bilder und der Wirkungen, die zwischen Bildern im Plural entstehen, begrifflich habhaft zu werden, wird zu diesem Zweck oft eine Analogie zwischen Bild und Sprachzeichen hergestellt. Bilder werden von ihren Produzent_innen in der Tat häufig in der Absicht, eine narrativ strukturierte Ordnung zu erzeugen, miteinander verbunden. Diese Verbindungen entstehen aber nicht von selbst: Wenn Bilder miteinander in Beziehung gesetzt werden, gibt es immer jemanden, der oder die sie verbindet. Dies stellt eine massive Voraussetzung dafür dar, was Bilder im Plural sein können. Doch gehen Bilder, die in narrative Zusammenhänge gesetzt werden, vollkommen in den dabei entstehenden Ordnungen auf? Wie zeigt sich mit Blick auf den Plural der Bilder das Verhältnis von Bildern und Sprachzeichen, von Bild und Sprache?

Jacques Rancière schlägt mit dem Konzept des *sentence-image*⁵ eine künstlerische Montagetechnik vor, die die aufrührende, Unruhe stiftende Funktion des Bildes mit der homogenisierenden Kraft des Satzes vereint. Für Rancière sind Visualität und Verbalität

dabei nicht Eigenschaften bestimmter Medien. Als bildhaft versteht er vielmehr eine Form als unvereinbare Singularität, die unübersetzbar und uneinnehmbar bleibt, während sich für ihn im Satz Formen als Zeichen mit anderen Zeichen verbinden (und potentiell immer wieder neue Verbindungen mit immer wieder anderen Zeichen eingehen können).

Um Bilder (bzw. Bildhaftes) dergestalt in Zusammenhänge einzubetten und damit ihre Singularität nachhaltig zu relativieren, ohne diese vollständig aufzuheben, können verschiedenste mediale Verfahren eingesetzt werden. Filmische Techniken scheinen sich als besonders produktiv zu erweisen, wenn es darum geht, zu verstehen, was *zwischen Bildern* passieren kann. In der Filmwissenschaft versucht man schließlich schon seit Längerem, anknüpfend an Bazins *cadre* und *cache*, das Innerhalb und Außerhalb der Kadrierung von Bildern zu berücksichtigen⁶ und die Bewegtbilder des Films nach Deleuze weiterzudenken. Rancière entwickelt sein Konzept des *sentence-image* in Auseinandersetzung mit Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinema*; und auch in den Beiträgen dieser Ausgabe spielen filmische Verfahren immer wieder eine entscheidende Rolle dabei, das Zwischen der Bilder in den Fokus zu rücken.

Mediale Zwischenräume

Amrei Buchholz beschreibt in ihrem Text „Bewegte Ekphrasen. Lebende Gemälde in Derek Jarman's *Caravaggio*“ eine Technik des Medienwechsels vom Gemälde zum Tableau vivant, derer sich Jarman in seinem Film mehrmals bedient, indem er Bildzitate Caravaggios als lebende Gemälde in den narrativen Plot einbindet. Durch dieses ekphrastische Prinzip wird, so legt Buchholz dar, in einen Film, in dem Erinnerung eines der Hauptthemen ist, eine offene Erzählstruktur eingeführt, die Buchholz auch mit dem Ausdruck „unzuverlässiges Erzählen“ bezeichnet. Die narrative Flexibilität der filmischen Ekphrasis positioniert sie als Alternative zu den unmöglichen historischen Versuchen, Caravaggios Biografie vollständig zu rekonstruieren. Die Spannung zwischen bewegten und statischen Bildern erzeugt eine Übersemantisierung, die jedoch im Film nicht in Richtung einer klaren Antwort oder eindeutigen Interpretation aufgelöst wird, wie Buchholz es insbesondere für Geschlechter- und

Homosexualitätsdiskurse darstellt. Vielmehr erweisen sich die aufgerufenen Diskurse, konfrontiert mit der Wirkmacht und dem Irritationspotential der Bilder, als unzureichend breit angelegt.

Stefanie Stallschus beschäftigt sich mit der Bedeutung von künstlerischen Verfahren der Bildkontextualisierung wie der Herstellung von Environments, Installationen sowie der Praxis der Verfilmung. Am Paradigma der Pop-Art macht sie in ihrem Text „Jetzt sind Sie ein Martial Raysse“. Von den Handlungsräumen zwischen Bildern“ darauf aufmerksam, dass es mit Augenmerk auf derartige Verfahren gerade in der Kommerzialisierung der Kunst wie auch in der Kunstwerdung des Kommerz ein besonderes ‚Dazwischen der Bilder‘ zu entdecken gilt. Entlang des Werks von Martial Raysse beleuchtet die Autorin die verschiedenen Kontextualisierungsstrategien, die in der Aneignung von Bildern und Bildmaterialien durch die Pop-Art am Werk sind. Als besonders nachhaltig entpuppt sich in diesem Zusammenhang die Verwebung von Tafelbildern in konkrete installative oder filmische Environments, die ein vermeintlich singuläres Objekt in einen relativierenden Kontext einbinden und somit eine neue Bedeutung von Bildlichkeit evozieren.

Dem Thema der Kommerzialisierung von Kunst widmet sich auch der Beitrag von Stefan Bauernschmidt mit dem Titel „Leonardos Abendmahl: Zwischen Kunst und Kommerz. Soziologisches für ‚Dazwischen‘“. Aus soziologischer Perspektive setzt der Autor sich mit den Implikationen der Überführung eines klassisch gewordenen kunsthistorischen Motivs – dem letzten Abendmahl, eingeführt am Beispiel von Leonardo da Vincis berühmter Darstellung im Mailänder Kloster Santa Maria delle Grazie – in die Werbekultur auseinander. Dabei interessiert er sich vor allem für den *Topos* der vielfältigen Rahmungen, die ein ikonographisch so eindeutig konnotiert scheinendes Bild wie *Das letzte Abendmahl* in seiner Bedeutung für völlig neue Einschreibungen öffnen können. Ein Bild erscheint durch die Möglichkeit seiner je verschiedenen Rahmung nicht mehr als in sich geschlossene Entität, sondern lediglich als ein Element im Zusammenspiel anderer Bilder und der gesellschaftlichen Praktiken, die diese evozieren.

Dem Sinn generierenden Mehrwert eines Plurals von Bildern geht auch Antonia von Schöning nach. In

ihrem Beitrag „Die universelle Verwandtschaft zwischen den Bildern. André Malraux‘ *Musée Imaginaire* als Familienalbum der Kunst“ erkundet die Autorin den praktischen Wert der Photographie für eine Erzeugung von Bildzwischenräumen, die die Singularisierung des Bildes aufheben und im selben Zug neue Bedeutungskontexte stiften. Malraux greift für den Aufbau seines imaginären Museums auf die Praxis der Photographie zurück, um einen besonderen Bildraum zu kreieren, der dasjenige zu vereinen sucht, was sich an einem realen Ort nicht in einen visuell erfassbaren Zusammenhang bringen lässt. Mittels der Versammlung photographierter Kunstwerke in einem Bildband kann dabei ein neuer, vergleichender Zugang zur Kunstgeschichte gewonnen werden, ja kann die Kunstgeschichte neu geschrieben werden. Für Malraux handelt es sich um eine andere Kunstgeschichte, die diesseits dessen angesiedelt ist, wie sie sich als dogmatische Setzung der Werke in den Museen artikuliert. Das *Musée Imaginaire* stellt so einen Raum bereit, in dem positive Setzungen unterwandert und neue Konstellationen zwischen Bildern ermöglicht werden. Die Etablierung eines neuen Bedeutungskontextes für die geschichtsträchtigen Bilder der Tradition ist bei Malraux aber durchaus wiederum als eine bestimmte Setzung zu verstehen, auch wenn sie alternativ zur bereits geschriebenen Kunstgeschichte positioniert ist.

Die Möglichkeit, Geschichte entlang von Bildern zu schreiben, ist ein Thema, mit dem sich auch Alina Bothe in ihrem Text „Im *Zwischen* der Erinnerung. Virtuelle Zeugnisse der Shoah“ auseinandersetzt. Mit ihrer Skizzierung des Visual History Archive zeigt sie allerdings eine weniger autoritative Strategie auf als diejenige, die sich Malraux für sein *Musée Imaginaire* zu Nutze macht. Um diese Strategie zu beschreiben, erarbeitet Bothe zunächst die räumlichen, zeitlichen und menschlichen Ebenen eines Zwischen, das sie dann anschließend an Homi Bhabha als den dritten Ort, an dem binäre Dichotomien aufgelöst werden können, und als den Ort des Zeugen definiert. Im Visual History Archive, einem digitalen Archiv, das zahlreiche Videos von Interviews mit Zeitzeugen der Shoah beinhaltet, werden in einem virtuellen Zwischen der Erinnerung, so argumentiert sie, historische Bedeutungen erschaffen. Dabei ist es erneut von großer Wichtigkeit,

dass der Rahmen und der Prozess des Rahmens mit in den Blick kommen. Am Beispiel des Zeugnisses von Sol Liber untersucht Bothe exemplarisch die verschiedenen Rahmungen und Verknüpfungen, die Bedeutungszuschreibungen und damit Geschichtsschreibung ermöglichen. Als *virtuelles* Archiv funktioniert das Visual History Archive dabei immersiv, instantan und interaktiv. Gerade der letztgenannte Aspekt der interaktiven Geschichtsschreibung ist es, der das Visual History Archive von einem Projekt wie Malraux' *Musée Imaginaire* unterscheidet.

Hans Ulrich Reck nimmt in seinem Beitrag „Visuelle Präsenz und Kritik der Bildlichkeit – Vom diversen Umgang mit Bildern“ eine skeptischere Perspektive auf die Konsequenzen von Digitalisierung und Virtualisierung von Bildern ein. Er unterscheidet dazu eine immer seltener werdende Bildlichkeit, die Bilder zum Ausdruck philosophischer und kognitiver Probleme und Phänomene werden lässt, von der reinen visuellen Präsenz, die uns vor allem in den PC-gestützten Medien begegnet. Wenn Bilder, miniaturisiert und als Einzelbild fetischisiert, auf ihre visuelle Präsenz reduziert werden, so Reck, verschließt sich die Möglichkeit einer Kritik der politischen Ökonomie der Bilder, die angesichts der machtpolitischen Diskursivierungen und juristischen Kodifizierungen von Bildern immer dringlicher wird. Als Beispiel einer solchen Kritik führt Reck abschließend das Buch *Die Phantasiemaschine* von René Fülöp-Miller ein, das, am Ende dieses Beitrags wie auch der vorliegenden Ausgabe, noch einmal die medialen Verfahren des Films und des Kinos aufgreift, die auch in den ersten Beiträgen dieser Ausgabe verhandelt werden. Insbesondere in Konfrontation mit dem skeptischen Ton, den Reck mit Fülöp-Miller anschlügt, wird deutlich, dass das Zwischen der Bilder ein ambivalenter Raum ist, der ebenso zum Ort der Autorität und Macht werden kann, wie er als ein Ort der Widerständigkeit funktionieren kann. Die in dieser Ausgabe versammelten Beiträge deuten darauf hin, dass Letzteres vor allem dort möglich wird, wo es gelingt, im Bild und zwischen Bildern ihre mediale und technische Bedingtheit mit zu reflektieren.

Endnoten

1. *What Is An Image?*, hg. von James Elkins und Maja Naef, Philadelphia 2011, S. 26.
2. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977.
3. Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, München 2008.
4. Judith Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London / New York 2009.
5. Jacques Rancière, *Sentence, Image, History*, in: *The Future of the Image*, London / New York 2007, S. 33-67.
6. Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild – Kino 1*, Frankfurt am Main 1998; Gilles Deleuze, *Das Zeitbild – Kino 2*, Frankfurt am Main 1999.

Titel

Tina Kaiser, Iris Laner und Inga Schaub, Zwischen Bildern. Editorial, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2012 (4 Seiten), www.kunsttexte.de.