

Dem Vernehmen nach ...

Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität

HANNE LORECK

Eva Meyer und Eran Schaerfs filmisch-choreografische Arbeit *Pro Testing* von 2010 organisiert eine Demonstration. Live kombinieren Personen Medienbilder, die ihrerseits von Demonstrationen handeln, mit dem Ziel, 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 auszulösen vermögen. Die bedeutsame, 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. Man wartet mit einem Schild vor den Füßen auf seinen Einsatz. Das Schild zeigt ein Foto von einem als Boot verkleideten Wagen, auf dem palästinensische Aktivistinnen als Piraten kostümiert den Angriff des israelischen Militärs auf die Free-Gaza-Hilfsflotte von Ende Mai 2010 parodieren und dabei von der israelischen Polizei attackiert werden – Kulisse trifft auf Schlagstock. Ein kopfloser Aktivist verteilt Bildausschnitte als Flugblätter: gemalte Schiffe, Segel, Takelage und Meereswellen gehen von seiner Hand in die von Passanten über (Abb. 1a). Schließlich haben sie, die sie als Darstellerinnen von Demonstranten Akteure sind, sich und den Protest formiert: *bateau, tableau, drapreau*

(Schiff, Bild, Fahne) erhebt, mit Nachdruck gerufen, den Ton der Anklage. Stehend oder gehend halten die Demonstranten 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 Aktivistinnen, wie ein Igel mit Stacheln mit palästinensischen und türkischen Fahnen gespickt (Abb. 1b); Militär, welches Demonstranten angreift; Aktionen, die nach Krieg und Polizeieinsatz aussehen (Abb. 1c).

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 Megafon an, wie sich das Zusammentreffen zwischen Militär und Demonstranten zu gestalten habe, um den Eindruck authentischer Pressefotos zu ergeben und entsprechende Bildunterschriften notieren zu können: 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 authentischer Berichterstattung, in Pressefotografien und einem reproduzierten Gemälde –, deren metaphorischer Kontext von Räumen gebildet wird, welche als soziale und politische Bühne Aktionen (an)stiften.

1 Es sei darauf hingewiesen, dass die Filmreportage aktueller Großereignisse mit Méliès' Filmszenen aus dem griechisch-türkischen Krieg in *Combat Naval en Grèce* von 1897 und aus dem indischen Grenzkrieg in *Combat dans une Rue aux Indes* aus dem selben Jahr als Studioinszenierung begann.

Abbildungen 1a-1c: Eva Meyer/Eran Schaerf, *Pro Testing* (2010), Filmstills



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

Ich habe mit einem Beispiel begonnen, das eine zeitgenössische interpidkoriale künstlerische Praxis mit ihrer Reflexion als interpidkoriale Ästhetik 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*, der Wiederholung und der überraschenden Kombination wurden sichtbar. Ich versuche im Folgenden, diese exemplarische Praxis mit dem Ziel zu kontextualisieren, die Bedingungen für eine Theorie einer Interpidkorialität herauszuarbeiten.² Dazu müssen die wenigen bisher bekannten Ansätze einer Interpidkorialität auf den ihnen zugrunde liegenden Bildbegriff, besonders jedoch auf die Art und Weise der je vorgeschlagenen Systematisierung von Bildbezügen hin kritisch betrachtet werden. Dafür sei zunächst ein Umweg darüber genommen, was William John Thomas Mitchell in seinem jüngsten Buch unter dem Titel *Das Klonen und der Terror* als „Ikonologie der Gegenwart“ (Mitchell 2011: 51) aus dem aktuellen politischen Geschehen abgeleitet hat. Der Bildwissenschaftler präsentiert dort mit seiner auf Metaphern basierenden Verbindung von Klonen und Terror ein Modell für Interpidkorialität, ohne jedoch die semio-visuelle Verkettung so zu nennen. Mitchell reorganisiert die zwei Felder Biopolitik und politisch fundierte Gewaltakte über ihre medialen Repräsentationen, die motivisch auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun haben, sich theoretisch jedoch aus seiner Leitidee der Verlebendigung des Bildlichen ergeben: 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

2 Ich habe den Begriff ‚Interpidkorialität‘ zuerst 1997 auf Cindy Shermans künstlerisches Vorgehen der Re-Inszenierung von Frauenfiguren, wie sie in den Medien zirkulieren, und, erweitert, auf die ästhetisch-kritischen Methoden der sogenannten *Picture Generation* angewendet und Cindy Shermans Werk als einen „Beitrag zur Interpidkorialität“ betrachtet (Loreck 2002b: 42-57). Anders als die Theorien zum *pictorial turn* war damals das Konzept der Intertextualität kein Bezugspunkt meiner Überlegungen. Vor zehn Jahren schrieb ich dann in einem monografischen Zusammenhang: „Auf dem spezifischen visuellen Territorium, das Gabriele Rothemanns Werk absteckt, treffen sich der subjektive und der systematische Aspekt in Bildfiguren und Ordnungsregistern, deren Verknüpfungsmodus man vielleicht als Gegenstück zur Intertextualität der Literaturtheorie als Interpidkorialität bezeichnen könnte. Diese Interpidkorialität würde vom Blick aus organisiert sein“ (Loreck 2002a: 34).

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.“ (Mitchell 2011: 39)

Mitchells Anliegen ist nicht die Systematisierung von Bildbezügen. Ihm geht es nicht um Fragen des Indizierens, Katalogisierens und Archivierens von Bildern jenseits der Verweiskfunktion des Semantischen (*Suchbegriff*) in der Bildsuche, nicht um das Paradigma einer eigenen (vom Digitalen her kommenden) Bildlogik. Mittels dessen, was ich dennoch sein interpiktoriales Verfahren nenne, 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 (vgl. Diers 1996). Ihr gesellschaftspolitischer Haupteffekt ist derjenige des Polarisierens – 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 der bekannten christlichen Ikonografie, vornehmlich mit Christusdarstellungen. Implizit sind es also vormalig 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 Bilder ist, die die ikonologische Verkettung antreibt, oder ob, wie ich meine, nicht immer schon eben jene Interpiktorialität im Sinne eines Ordners 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 denselben 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 Pro-

minenz und diskursive Selbstverständlichkeit mehrdimensionalere Versionen einer intertextuellen Erkenntnisproduktion, vornehmlich jedoch einer spielerischen, möglicherweise sogar ironisch-humorvollen Verkettung solcher Bilder, die beispielsweise nicht mit der großen Tradition der christlichen Ikonografie kontextualisierbar sind, wie dies für den Kapuzenmann sogar schlüssig scheinen mag.

Im Unterschied dazu arbeiten Meyer/Schaerf mit einer theoretisch und praktisch anderen intertextuellen Methode, obgleich auch ihr Ausgangsmaterial hauptsächlich von Bildagenturen stammt und mit dem Protest gegen die blutige Stürmung der humanitären 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 intertextuell 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 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 entkoppelt³ – nicht von ungefähr *choreografieren* Meyer/Schaerf eine Demonstration, in der mit theatralen Mitteln das Zeigen gezeigt, durchs Megafon angewiesen, kollektiv ausgeführt, im Chor skandiert und an einem Ort Aufstellung genommen wird, den auch politische Kundgebungen reklamieren: einem städtischen Marktplatz. Und zudem wird implizit auf den ausschließlich kommerziellen Zugang zu visuellem Lizenzmaterial 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 Bildmaterialquellen 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

3 Zu denken ist hier an Benjamins (1980: 207) Begriff des *Vernehmens*, der den Hörsinn und den Sehsinn in eins behielt.

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, einer Interpiktorialität zwischen dem immer selben Motiv, in der die für eine materielle Praxis des Soziokulturellen entscheidende, nach wie vor semantische Frage, *wofür* die Bilder sich erkennen sollen, unverantwortlicherweise irrelevant ist (vgl. Holert 2003). Diese Selbstgenügsamkeit war es, die mit der Artikulation der Intertextualität auf dem Sektor des Textuellen und der Literatur problematisiert und in Richtung einer komplexen nicht-individuellen Produktivität von Ein- und Überschreibungen umgearbeitet wurde.

I. INTERTEXTUALITÄT

Werfen wir also einen genaueren Blick auf Julia Kristevas Konzept der Intertextualität und zwar in der Version, die sie in einem Interview 1985 in New York rückblickend und zugleich aktualisierend herausstellte (Kristeva 1996) – unter dem Blickwinkel ihrer produktiven Übertragbarkeit auf eine Interpiktorialität. Hervorgehoben wird auch noch knapp zwei Jahrzehnte nach der Einführung des Konzepts der Intertextualität der multilogische Aspekt des literarischen und allgemeiner des kulturellen Textes: in jeder einzelnen seiner Äußerungen meldeten sich eine ganze Reihe von Stimmen, die in ihrer jeweils neuen Anordnung transformiert würden und selbige Anordnung transformierten.

Solche Prozessualität als Wesenszug des literarisch-kulturellen Textes ist nicht ohne Weiteres auf eine Interpiktorialität zu übertragen, zumindest dann nicht, wenn, wie in Boehms (1994) wegweisender Arbeit an einer systematischen Bildwissenschaft⁴, ein *Bildstatus* kategorial gewährleistet sein muss, um das Herstellen von Bezügen überhaupt sinnvoll gestalten zu können. Analog zur strukturalistischen Bedeutungsbildung qua Differenz wird ein Grundkontrast als

4 Diese entspräche dann auf der visuell-bildlichen Seite einer Sprachwissenschaft/Linguistik/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. Sachs-Hombach 2005).

Basisstruktur des Bildes gefordert⁵. 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 Gemäldeigenschaften zutreffend charakterisieren. 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*. Broodthaers hatte achtzig Mal unterschiedlich nah und fern auf seinen Flohmarktfund gezoomt und die Detailaufnahmen als Lichtbilder nacheinander ablaufen lassen; aus dem illusionistischen Meeresmotiv, den schaukelnden Schiffen und den geblähten Segeln wurde ein bewegtes Bild, aus der Leinwand der Malerei die Leinwand der Projektion. Ausschnitte wie der der 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 Flaggen⁶ besetzt war, wurde bereits erwähnt.

Analog zur Auflösung des *Textstatus* in der Intertextualität führt auch der *Bildstatus* als Voraussetzung für eine Systematisierung der Bildbezüglichkeit nicht weiter. Geradezu gegenteilig daher die von mir geteilte Einsicht des Literaturwissenschaftlers Michael Wetzel, dass „die Bilder in ihrer Aktualität nicht auf Gegenstände verweisen, sondern auf *andere Bilder*, ja implizit auf die ganze Potentialität des Bildprozesses“ (Wetzel 1997: 13). Für Wetzel – darin folgt er Jacques Derrida – stellt sich dieser Erinnerungszug des Bildes gegen das ‚Innen‘

-
- 5 Diese Voraussetzung bezieht sich auf gemalte bzw. traditionelle Kunstbilder, wie dies auch an Boehms (1994: 29-30) Ausführungen abzulesen ist: „Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenergebnissen einschließt. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur usw.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert“.
 - 6 Broodthaers hatte sich mit Scharfsinn vom Nationalbewusstsein der Belgierinnen der Nachkriegszeit distanziert und ihnen 1965 einen in die Nationalfarben getauchten Oberschenkelknochen vorgesetzt. An solche indirekten visuellen Figuren der Kritik schließen Meyer/Schaerf an, wenn sie aus Broodthaers Bildern der Diaserie Bildflugblätter machen und dieses Verfahren als Demotechnik einsetzen.

einer geschlossenen Repräsentation. Schon das einzelne (Ab-)Bild verweise „weniger auf die Wahrheit des Gewesenen als vielmehr [auf] die Wahrheit seiner währenden Zeitlichkeit“. 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, um es gerade nicht im Bild als visuelle Verfügbarkeit anzuzeigen.“ (Wetzel 1997: 15)

So gesehen finden wir eine Interpiktorialität nicht nur zwischen 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 (1985: 189) 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.“ (Kristeva 1985: 190)

Mit offenem Ausgang geht es also um eine nicht-individuelle, 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 continuous movement back and forth in the space between the original and all the possible connotative meanings.“ (Kristeva 1985: 190-191)

Diese Haltung gegenüber dem Semantischen lässt sich 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 freilich im Visuellen eine plastische, 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.

II. INTERMEDIALE ERZÄHLTHEORIE, INTERIKONIZITÄT, ZITAT

Sprechen wir über den Forschungsstand zur 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 (vgl. Nünning/Nünning 2002). 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 usw. hängen, ohne einen Modus der Verschränkung von Produzentin, Leserin/Betrachterin und Erzählfolge als komplexe Rekombination von formalen/syntaktischen und inhaltlichen/semantischen piktorialen Elementen auch nur einmal anzusprechen.⁷

Die beiden folgenden Ordnungskonzepte von Bildrelationen – Interikonizität (Zuschlag 2006) und Interpiktorialität (Rosen 2003) – kommen aus der Kunstgeschichte und dienen, mit kleinen konzeptuellen Unterschieden, der Festigung der Disziplin als *historische* Forschung am klassischen Tafelbild. Beide beziehen sich auf Intertextualitätskonzepte seit den 1970er Jahren (vgl. Zuschlag 2006: 91; Rosen 2003: 162-163), voran auf Kristeva. Um nicht weniger als eine „universale Theorie der Interikonizität“ (Zuschlag 2006: 96) zumindest ansatzweise zu manifestieren, versieht Christoph Zuschlag sein Operativ mit folgenden Forderungen:

7 Besonders problematisch scheint dies bei Wolf (2002).

„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.“ (Zuschlag 2006: 96)

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“ (Zuschlag 2006: 89) 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“ (Zuschlag 2006: 91) begriffen. Zudem grenzt das Denken in Epochen und Genres unklar an das Genealogische an, an (besonders aus der Perspektive sämtlicher kultur- und sozialhistorisch marginalisierter Autorinnengruppen) 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 – alte Hegemonien fortführend.

Auch bleibt Zuschlag den Leserinnen jede Problematisierung jener das Konzept eines ‚Inter-‘ stützenden, ja solches ‚Inter-‘ zuallererst organisierenden Relationen schuldig, vornehmlich jedoch derjenigen zwischen visuellem Werk und den Betrachterinnen. Zudem beziehen sich Zuschlags Ausführungen überwiegend 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 ausgeführt. 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“ (Zuschlag 2006: 91) münden. Mit anderen Worten: das vielteilige Geflecht von Bezügen, das eine Interikonizität zu artikulieren ver-

spricht, 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“ (Mitchell 2008a: 11), so zeigt sich bereits die Beschränkung solcher Interikonizität. Susan Sontags Polemik (1968) „Against Interpretation“ machte deutlich, was solche Hermeneutik mit sich bringt. Die Essayistin schrieb gegen eine inhaltliche Aussage um jeden Preis an und gegen die in der Interpretation ihrer Ansicht nach vorliegende Zähmung jeglicher Irritation in einer Art von ideologischer Vorschrift. Reduktionistische Übersetzungsarbeit durch einen Interpreten, in dem ja der *prete*, der Pfaffe steckt, der den einen Heiligen Text verbindlich verkündet, sei in folgender Form am Werk: „Schaut her, seht ihr nicht, dass X in Wirklichkeit A ist – oder bedeutet? Dass Y in Wirklichkeit B ist? Dass Z in Wirklichkeit C ist?“ Und Sontag fährt, das fehlende Potential des Möglichen in der Interpretation im Sinn, fort: „Interpretieren heißt die Welt arm und leer zu machen – um eine Schattenwelt der ‚Bedeutungen‘ zu errichten. Es heißt, *die Welt in diese Welt zu verwandeln*“ (Sontag 1968: 13).

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 Bezugfeldes in der Intertextualität für eine Interpiktorialität gegenzusteuern, fordert auch sie explizite interpiktoriale Bezugnahmen (Rosen 2003: 162) 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] auf visuelle Gattungen, die den traditionellen Gegenstandsbereich des Fachs Kunstgeschichte ausmachen, einzuschränken.“ (Rosen 2003: 163)⁸

8 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. Auch sei hier das von Duve (1987) entworfene Konzept eines pikturalen Nominalismus eingeworfen, in dem, methodisch völlig einleuchtend, das Pikturale Marcel Duchamps

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 solche 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 entsprächen. Würde hier doch wenigstens Foucault (1974) zu Hilfe genommen, der anhand von Werken aus just jenem Gegenstandsbereich der Kunst(geschichte) ästhetisch-politisch argumentierte, als er zwei formal fundierte Versionen von Bildgleichheit 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, ein Modell verweist, es damit aber auch ausstellt. Eine solche Form der Beziehungstiftung ist dann brauchbar, wenn, wie im postkolonialen, im Gender- oder Queerdiskurs, die herrschenden 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 dem Geschichte im Heute aufgehoben ist; 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 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.“ (Foucault 1974: 42)

Malerei und eben gerade nicht seine Ready-mades in nominalistische Praktiken verwickelt wird.

Rosen nennt 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, 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 Elaine Sturtevant's beispielsweise 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 (vgl. Foucault 2001: 162-174) oder von Einbildungen (vgl. Pfaller 2008) bestimmt.

Zwar nimmt auch die Literaturwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin Mieke Bal (1999) Kunst-Bilder unter die Lupe, betrachtet sie aber in einem erweiterten Zusammenhang, als „aktive Teilhaberinnen am kulturellen Diskurs“ (Bal 1999: 9), 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.“ (Bal 1999: 1)

Indem Bal zunächst kein Diskurse und Ästhetiken steuerndes Subjekt ins Zentrum solcher Zitatpraktiken stellt, sondern eine gleichsam unpersönliche, ‚subjektlose‘ 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. Solche komplexen Verschränkungen machen Bilder zu etwas, das Bal „theoretische Objekte“ (Bal 1999: 5) nennt und Mitchell (2005, 2008b) als „Weisen des Theoretisierens“ (Mitchell 2008a: 21) erforschen wollte.

Mit der Frage „Was wollen die Bilder?“ 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 gearbetetem, 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“ (Bal 1999: 7). Bedenkenswerterweise hat Bal nicht nur ein zeitliches Konzept für solches Ineinander, das anthropologische der „shared time“ (Bal 1999: xvi, 7, 80, 104), sondern nennt auch mediale und formale Aspekte wie die Perspektivverschiebung von Makro- und Mikroblick, 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 solcher „theoretischen Objekte“ 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 unproduktiv.

III. LATENTE BILDlichkeit

Um von vorneherein das verkürzte Verständnis intermedialer Bezugnahmen – bei der Intertextualität das bloße Aufzeigen von Einflüssen und Beziehungen literarischer Texte untereinander – für das Denken einer Interpiktorialität auszu-schließen, sei diese 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. Geimer (2010) beobachtet solche latente Bildlichkeit anhand der historischen Fotografie. Zwischen Subjektivierungsmodell 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.“ (Geimer 2010: 19)

Solche Vergegenwärtigung enthält einerseits Aspekte von Entzifferung, Analogiebildung, Klassifizierung usw., 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 scheint mir eine Interpiktorialität überhaupt nicht produktiv, zumindest nicht, sollte sie, was ich von ihr erwarte, jede Positivität des Visuellen in Frage stellen.

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 so in der bereits erwähnten Nachträglichkeit etwas über die Gesetze und operativen Regeln des Betriebs, über Konventionen, aber auch über die Technologien selbst und die Projektionen auf sie erfahren.

Parallel zur Fotografie um 1900 liefert uns Freuds Traumarbeit eine modellhafte Vorstellung von intersubjektiven Übersetzungsmodi. Als Technik der Wahrnehmung innerer und externer Bilder begriffen und genau darin in Analogie zur zeitgleichen Fotografie, wird sie von den bekannten Mustern der Entstellung, von Verdichtung und Verschiebung sowie der Zensur geformt, ist jedoch nicht unabhängig von komplexen kulturellen Wiedererkennungsmustern, freien Assoziationen und bekannten Ikonografien denkbar. Näher am Bildlichen als die Intertextualitätsmodelle hatte Freud eine vergleichbare Transformation mit der Traumarbeit oder allgemeiner der Arbeit des Unbewussten herausgestellt. Ihre Funktion sei, ihr Material in einer Art unendlichem Prozess zu transformieren, *mithin Prozess zu bleiben und kein Produkt zu werden*: Freud (1999a: 511) zufolge „denkt, rechnet, urteilt“ diese Arbeit des Unbewussten „überhaupt nicht, sondern sie beschränkt sich darauf umzuformen“. Und das beginnt bereits mit dem Anschauen. So schreibt Schmuckli (2006: 50) auf Freuds Spuren: „Die Transkription der Anschauung erfolgt [...] als ein Akt der Übermalung, als eine Übertragung von einem verdichteten in ein anderes verdichtendes Medium, währenddem die Entstellung, die Veränderung der Erscheinung und ihre Deplazierung am Werk ist [sic!]“ (Schmuckli 2006: 50).

In der Nähe zum Freudschen Denken und dem der Fototechnik, aber auf eine bildnerische Praxis angewendet, übernimmt Didi-Huberman (2010) 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).“ (Didi-Huberman 2010: 507)

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 eine einzelne Autorin 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 Maschienschriften, Bildmustern in einem Bildwerk, einschließlich der Idee eines ebenso dynamischen Verhältnisses von Werk und Betrachterin 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 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, unbewussten Bildern schlaglichtartig beleuchten.

Pfaller (2008) gibt solcher latenter Bildlichkeit eine materialistische Wendung. Er unterscheidet „Einbildungen mit Eigentümer“ von „Einbildungen ohne Eigentümer“ (Pfaller 2008: 68-74) 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*“ (Pfaller 2008: 68). Pfaller schlägt hier zwei Fliegen mit einer Klappe: 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 des Interpiktorialen.

Solcher 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 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 Genealogien als ihre Produktivkraft einbegreift.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bal, Mieke (1999): *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (1977 [1933]): „Lehre vom Ähnlichen“, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.1*, hgg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 204-213.
- Boehm, Gottfried (1994): „Die Wiederkehr der Bilder“, in: *Was ist ein Bild?* München: W. Fink, S. 11–38.
- Didi-Huberman, Georges (2010): *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin: Suhrkamp.
- Diers, Michael (1996): *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt/M.: S. Fischer.
- Duve, Thierry de (1987 [frz. 1984]): *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne*, München: Verlag S. Schreiber.
- Foucault, Michel (1974 [frz. 1973]): *Dies ist keine Pfeife*, München: C. Hanser.
- Foucault, Michel (2001 [frz. 1954]): „Einführung [zu Ludwig Binswangers *Traum und Existenz* von 1930]“, in: *Dits et Ecrits. Schriften. Bd. 1: 1954-1969*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 107-174.
- Freud, Sigmund (1999a [1900]): „Die Traumdeutung“, in: *Gesammelte Werke. Bd. 2/3*, Frankfurt/M.: S. Fischer, S. 1-642.
- Freud, Sigmund (1999b [1901]): „Über den Traum“, in: *Gesammelte Werke. Bd. 2/3*, Frankfurt/M.: S. Fischer, S. 643-700.
- Geimer, Peter (2010): „Fotografie des ‚Unsichtbaren‘“, in: Susanne Scholz/Julika Griem (Hgg.), *Medialisierungen des Unsichtbaren um 1900*, München: W. Fink, S. 17-30.
- Griem, Julika/Eckhart Voigts-Virchow (2002): „Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen“, in: Nünning/Nünning, *Erzähltheorie transgenerisch*, S. 155-183.
- Holert, Tom (2003): „Vorbeihuschende Bilder“. Das archivierte Visuelle als Sozialfall und Politikum“, in: Wolfgang Ernst/Stefan Heidenreich/Ute Holl

- (Hgg.), *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, Berlin: Kadmos, S. 134-143.
- Kristeva, Julia (1996): „Intertextuality and Literary Interpretation [1985 Interview with Margaret Waller]“, in: *Interviews*, hg. Ross Mitchell Guberman, New York: Columbia UP, S. 188-203.
- Loreck, Hanne (2002a): *Geschlechterfiguren und Körpermodelle: Cindy Sherman*, München: S. Schreiber Verlag.
- Loreck, Hanne (2002b): „Bildzeichen zwischen visueller Empirie und Phantasma: Das Verhältnis von Archiv, Blick und Werk“, in: H. Günter Golinski (Hg.), *Gabriele Rothemann*, Düsseldorf: Richter, S. 34-44.
- Mitchell, W.J.T. (2008a [engl. 2005]): *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: C. H. Beck.
- Mitchell, W.J.T. (2008b [engl. 1994]): *Bildtheorie*, hg. Gustav Frank, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Mitchell, W.J.T. (2011 [engl. 2011]): *Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder seit 9/11*, Berlin: Suhrkamp.
- Nünning, Vera/Ansgar Nünning (Hgg.) (2002): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier: WVT.
- Pfaller, Robert (2008): *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft*, Frankfurt/M.: S. Fischer.
- Rosen, Valeska von (2003): „Interpikturalität“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 161-164.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2005): *Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln: H. von Halem.
- Schmuckli, Lisa (2006): *Begehren nach Bildern*, Wien: Turia & Kant.
- Sontag, Susan (1968 [engl. 1964]): „Gegen Interpretation“, in: *Kunst und Anti-kunst. 24 literarische Analysen*, Hamburg: rororo, S. 9-18.
- Wetzel, Michael (1997): *Die Wahrheit nach der Malerei*, München: W. Fink.
- Wolf, Werner (2002): „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“, in: Nünning/Nünning, *Erzähltheorie transgenerisch*, S. 23-104.
- Zuschlag, Christoph (2006): „Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität“, in: Silke Horstkotte/Karin Leonhard (Hgg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln: Böhlau, S. 89-100.