

# Distanzierungs- bewegungen des Interikonischen

Nicht der Anspruch dieser Arbeit ist die bislang beabsichtigte Typologie der Bildbezüge,<sup>1</sup> welche als „universale[] Theorie der Interikonizität“<sup>2</sup> formale und inhaltliche Aspekte, funktionale und historische Voraussetzungen sowie rezeptionsbezogene und produktionsästhetische Zusammenhänge berücksichtigt.<sup>3</sup> Diese Universaltheorie sollte nun „ein methodisch fundiertes, für die praktische Werkanalyse operationalisierbares Interikonizitätskonzept“ bereitstellen, „mit dessen Hilfe sich die Formen konkreter Bezüge zwischen Bildern differenziert bestimmen und beschreiben lassen“.<sup>4</sup> Nun ist die begriffliche Aufarbeitung von Bildbeziehungen unzweifelhaft eine schwierige Angelegenheit.<sup>5</sup> Nicht vorteilhaft ist es dabei sicherlich, die gängigerweise mitlaufende Vorstellung, Bilder seien starre Entitäten, weiterzutragen. Daneben erscheint grundsätzlich fragwürdig, ob ein Klassifizierungsschema über Benennungsfragen hinaus weiterhelfen würde. Welche Erkenntnisse sollen darüber gewonnen werden?<sup>6</sup> Besteht nicht noch eher die Gefahr, dass die Erscheinungen in die Typologie hineingezwängt werden und ihre spezifische Beschaffenheit aus dem Blick gerät?<sup>7</sup> Gleichzeitig würde weiterhin mit dem konservativen Instrumentenkasten der klassischen Bildhermeneutik im „guten alten Wissensgeschäft der Kunstgeschichte“<sup>8</sup> geforscht.<sup>9</sup>

Auch im Hinblick darauf, welche Strategie bei der Entwicklung einer Theorie der Interikonizität zu verfolgen ist, unterscheidet sich mein Vorschlag von den bisherigen. Die vorhandenen Ansätze setzen bei der interikonischen Theorieentwicklung im Wesentlichen auf eine „disziplinäre[] Einverleibungsstrategie“<sup>10</sup> (Astrid Köhler). Die Entwicklungsaufgabe verstehen sie als Übertragungsleistung: mitunter von der medienwissenschaftlich er-schlossenen Intermedialität,<sup>11</sup> überwiegend allerdings von der literaturwis-

1 Vgl. Zuschlag 2006, S. 96.

2 Ebd.

3 Vgl. ebd.

4 Ebd. Den methodischen Ertrag für konkrete (werkanalytische) Fragen sehen auch Astrid Köhler und Elisabeth-Christine Gamer als Legitimation für Interikonizitätskonzepte. Vgl. Köhler 2018, S. 65. Vgl. Gamer 2007, S. 142 f.

5 Vgl. Gelshorn 2012, S. 16 f.

6 Vgl. von Falkenhausen 2013, S. 110.

7 Vgl. Pia Müller-Tamm, „Die Kunst der Wiederholung und das Museum. Vorwort“, in: Ariane Mensger, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (Hrsg.), *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2012, Bielefeld 2012 (Kerber Art), S. 19–24, hier S. 22.

8 Loreck 2014, S. 127.

9 Vgl. Jürgen Stöhr, „„Bilder“ im Rudel und in der Herde. Diesmal liegt Beuys auf dem Autopsietisch von Damien Hirst“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild + Bild, 1), S. 365–385, hier S. 366.

10 Köhler 2018, S. 65.

11 Vgl. Isekenmeier 2013a, S. 24 ff. Vgl. Rose 2008, S. 55 f. und 76.

senschaftlich entwickelten Intertextualität auf das Bild.<sup>12</sup> Insofern ist es typisch für die Debatte, dass Guido Isekenmeier seinen Tagungsband in der Einführung als „Fortsetzung von Genettes (1982) Untersuchung des Feldes der ‚Hypertextualität‘“<sup>13</sup> bezeichnet.

Die entsprechende methodologische Grundlage hat jedoch erst Elisabeth-Christine Gamer im Jahr 2018 nachgereicht.<sup>14</sup> Mit ihrer Diskursanalyse zur Rolle des Bildes in der Intertextualitätstheorie eröffnet die *Methodendiskussion zwischen Kunstgeschichte und Literaturtheorie* die Möglichkeit, Intertextualitätsmodelle nicht mehr nur als „Steinbruch“ zu verwenden, der „eklektizistisch ausgeschlachtet“<sup>15</sup> wird. Demgegenüber wäre für eine methodisch abgesicherte Übertragungsleistung – hier sind sich Kritiker:innen und Befürworter:innen im Wesentlichen einig – die Reflexion des Verhältnisses von Bild und Text die Kernaufgabe.<sup>16</sup> Dieses hochgesteckte Forschungsvorhaben simmert bisweilen vor sich hin, sodass die 15 Jahre alte Analyse von Julia Gelshorn auch in diesem Fall nach wie vor zutreffend ist: „[D]ie Kunsthistorik [windet sich] im Bereich der Intertextualitätsforschung zwischen einer quälenden Abhängigkeit von Theorien anderer Disziplinen und dem Bemühen, diese Abhängigkeit durch die Erfindung neuer Begriffe mehr oder weniger geschickt zu verschleiern.“<sup>17</sup>

Jene gewissermaßen in der Sache liegende Abhängigkeit soll in dieser Untersuchung nicht verschleiert, sondern – ganz im Gegenteil – facettenreich ausgetragen werden. Diese Darbietung geschieht durch einen breiten theoretischen Horizont, der sich nicht auf eine einzige theoretische Tradition festlegt. Stattdessen zeichnet sie sich durch eine transversale Orientierung aus,<sup>18</sup> welche etablierte theoretische Profile durchkreuzt. So werden unter-

12 Vgl. Isekenmeier 2013a, S. 35 ff., 43, 53 ff. und 64. Vgl. Zuschlag 2006, S. 90, 92 ff. und 98. Vgl. Gamer 2007, S. 137 ff. Vgl. Rose 2008, S. 75 ff. Vgl. Loreck 2014, S. 125 f. Wie etabliert die Vorstellung von der Übertragung der Intertextualität ist, zeigt sich etwa im Lexikonartikel von Valeska von Rosen, die einen ganzen Absatz der „Entwicklung der Intertextualitätsforschung“ widmet. Vgl. von Rosen 2011, S. 209 f. Hinzu kommt, dass Aufsätze zur Interikonizität regelmäßig in Sammelbänden erschienen sind, die sich mit Fragen der Intertextualität beschäftigen. Siehe etwa Gamer 2007.

13 Isekenmeier 2013b, S. 7.

14 Elisabeth-Christine Gamer, *Die Intertextualität der Bilder. Methodendiskussion zwischen Kunstgeschichte und Literaturtheorie*, Berlin 2018.

15 Gelshorn 2007, S. 55 und 57.

16 Vgl. ebd., S. 55. Vgl. Zuschlag 2006, S. 98. Vgl. Gamer 2007, S. 136. Vgl. Isekenmeier 2013a, S. 38. Es handelt sich um ein Schlüsselthema der neueren Kulturwissenschaften. Vgl. Silke Horstkotte und Karin Leonhard, „Einleitung. ‚Lesen ist wie Sehen‘ – über Möglichkeiten und Grenzen intermedialer Wahrnehmung“, in: Dies. (Hrsg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 1–16, hier S. 1. Katrin Ströbel, *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst* (Image, 56), Bielefeld 2013.

17 Gelshorn 2007, S. 55.

18 Zum Paradigma der Transversalität siehe Rick Dolphijn und Iris van der Tuin (Hrsg.), *New Materialism. Interviews & Cartographies*, Michigan 2012, S. 103 ff.

schiedliche Theorien im Sinne einer „gegenstrebige[n] Fügung“<sup>19</sup> zusammengeführt. Freilich muss eine solche Zusammenführung innerhalb eines gewissen Rahmens stattfinden, um die grundsätzliche Verträglichkeit der theoretischen Überlegungen voraussetzen zu können. Diese Rahmensexzung wird dadurch geleistet, dass die Theorieauswahl im sogenannten geisteswissenschaftlichen Feld erfolgt. In diesem wird schwerpunktmaßig innerhalb einer spezifischen Sphäre argumentiert, die sich als „phänomensibel“ und „objektbezogen“ beschreiben lässt. Sie deutet sich an, indem gewisse Autor:innen, wie Maurice Merleau-Ponty, Dieter Mersch, Sybille Krämer, Uwe Wirth, Marcel Finke und Ludger Schwarte wiederholt an verschiedenen Stellen Eingang finden.

Dieser theoretische Rahmen wird ergänzt durch einen breiten Horizont in Bezug auf die betrachteten Bilder, wobei auch dieser im Sinne einer Rahmensexzung entscheidend eingegrenzt wird. Somit wird auch Susanne von Falkenhausens Bedenken, dass „[d]ie Bilder [...] einfach zu unterschiedlich [sind]“,<sup>20</sup> zerstreut. Die Argumentation wird nämlich Martina Dobbes „*Plädoyer für eine bildwissenschaftlich fundierte Kunstgeschichte*“<sup>21</sup> folgen und sogenannte „Kunstbilder“ als Ausgangspunkt nehmen.<sup>22</sup> Eine solche Fokussierung ist in der Diskussion um Interikonizität mitnichten unumstritten.<sup>23</sup> Dennoch bin ich wie Dobbe der Meinung, dass man sich „die Chance, an Kunstbildern zu argumentieren, nicht entgehen lassen [sollte], weil eben diese Bilder die Art und Weise ihrer Bildlichkeit [oder ihres *Interikonischen* – M. B.] selbst thematisieren bzw. reflektieren, d.h. *bildlich* reflektieren, was *Bildlichkeit* [oder das *Interikonische* – M. B.] leisten kann“.<sup>24</sup> Dies ist insbesondere in einem weitestgehend unerschlossenen Feld, wie dem *Interikonischen*, nur vernünftig. Gerade hier sollte „vor jeder Bestimmung von Bildlichkeit [oder des *Interikonischen* – M. B.] im Allgemeinen de[r] analytische[] Blick auf

19 Jacob Taubes, *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*, Berlin 1987.

20 Von Falkenhausen 2013, S. 109.

21 Dobbe 2006, S. 146.

22 Die Abgrenzung des sogenannten „Kunstbilds“ vom sogenannten „(alltäglichen) Gebrauchs-bild“ ist Gegenstand andauernder Diskussionen. Für einen exemplarischen Abgrenzungs-versuch siehe Stefan Majetschak, „Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedanken-motiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005, S. 177–194, hier S. 183f.

23 Siehe für exemplarische Kritik Elisabeth-Christine Gamer, „Interpiktorialität – mehr als ein Dialog von Kunstwerken: Interdisziplinäre Ansätze zu einer aktuellen Forschungsdiskussion“, in: *JLTonline Conference Proceedings* (19. 06. 2012), S. 7. Online: <<http://www.jltonline.de/index.php/conferences/article/view/494>>, Stand: 16. 01. 2025. Margaret A. Rose weitet das Feld für ihren Interbildlichkeitsbegriff sogar noch weiter aus: „*Interbildlichkeit* ist ein relativ neues Wort, das hier gebraucht wird, um die verschiedenartigen Verflechtungen von Bildern in Werken der bildenden Kunst sowie von ‚Bildern‘ (im übertragenen Sinn) in der Literatur und der Musik zu untersuchen.“ Rose 2008, S. 75.

24 Dobbe 2006, S. 146. Siehe hierzu exemplarisch auch Rimmele 2008, S. 16.

die Besonderheit von Kunstbildern und die dort *bildlich* reflektierte Allgemeingültigkeit des Besonderen“<sup>25</sup> gerichtet werden.

Dabei werde ich mich nicht von einem vermeintlichen „[H]interherhinken“<sup>26</sup> der Kunsthistorik verunsichern lassen und aufzeigen, dass die Kunstgeschichte für die Konzeptualisierung des *Interikonischen* keineswegs, wie vom Literaturwissenschaftler Guido Isekenmeier behauptet, „Verschiebungen ihres disziplinären Profils“<sup>27</sup> einrichten muss.

Sowohl innerhalb des bildlichen als auch innerhalb des theoretischen Rahmens wird im Zuge der Überlegungen ein Schwerpunkt auf Arbeiten liegen, die ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Diese Schwerpunktsetzung bedeutet jedoch zweierlei *nicht*. Erstens heißt sie nicht, dass die Überlegungen sich rein auf diese zeitliche Spanne beschränken oder auch nur beschränken könnten. Selbstredend sind die Bilder und Texte aus dieser Zeit verwoben in weitere zeitliche Horizonte. Außerdem gibt es selbstverständlich Bilder und Texte aus vorherigen Zeiten, die gewisse Themen vorausschauend vorwegnehmen. Zweitens meint sie nicht, dass es das *Interikonische* als Erscheinung nicht bereits vor der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegeben hätte.

Doch für die erstmalige Eröffnung des *Interikonischen* als theoretisches Objekt scheinen die Arbeiten ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein spezifisches Potenzial zu besitzen, das in ihrem mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund begründet ist. Denn hier werden Bezugnahmen nicht mehr nur als gezielte künstlerische oder literarische Strategie verstanden, sondern Beziehungszusammenhänge werden von Jacques Derrida, Roland Barthes, Julia Kristeva und anderen als obligatorische Grundtatsache von Kultur reflektiert.<sup>28</sup>

Innerhalb dieses zeitlichen Rahmens wird wiederum ein „Wirbel der Zeiten“<sup>29</sup> (Mieke Bal) affiniert. Es wird also angenommen, dass die Wirksamkeit von Theorien und Objekten über ihre Entstehungszeit hinausgeht.<sup>30</sup> In diesem Sinne werden sowohl Theorien als auch Objekte im Zuge der Überlegungen „stets aufs Neue zu unseren Zeitgenossen [gemacht]“.<sup>31</sup> Als Zeitgenossen – oder präziser: als zu Zeitgenossen gemachte – erfahren sie keine historische Kontextualisierung. Die Rekonstruktion ihrer kunst-, sozial- oder kulturhistorischen Ursprungskontexte wird nicht verfolgt. Stattdessen wer-

25 Dobbe 2006, S. 147.

26 Gelhorn 2007, S. 53.

27 Isekenmeier 2013a, S. 24.

28 Siehe exemplarisch Derridas These vom „texte général“. Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1990<sup>3</sup>, S. 276.

29 Bal 2015. Mieke Bal etwa konfrontiert in diesem Aufsatz Dürers *Melencolia I* mit Überlegungen von Sigmund Freud und Erwin Panofsky. Vgl. ebd., S. 70 ff. und 78 ff.

30 Vgl. auch Finke 2014. Vgl. ebenso Damisch [1987] 2010, S. 48.

31 Bal 2015, S. 74.

den Theorien wie Objekte als in einem gemeinsamen Interpretations- und Argumentationsraum befindlich gedacht.<sup>32</sup>

Schließlich ist es ein lockerer Rahmen, der sich aus einem zeitlichen Schwerpunkt, dem Feld der Kunst für die Bilder und einer gewissen geisteswissenschaftlichen Ausrichtung für die theoretischen Überlegungen ergibt. Diese Rahmensexzung wird verstanden als Gestaltung eines Schauplatzes für die Begegnung von Theorie und Objekt. In diesem Sinne ist die Rahmensexzung notwendig, damit überhaupt eine Begegnungsstätte als besonderer Ort der Begegnung erzeugt werden kann. Andererseits ist sie jedoch auch notwendigerweise möglichst weit und offen, damit die konkrete Auswahl – sowohl der Bilder als auch der theoretischen Überlegungen – nach Maßgabe des zu erwartenden Ertrags für die Kontaktsituation erfolgen kann.

32 Vergleichbar hält es auch Dirk Quadflieg, der einen ähnlichen Ansatz für eine Abhandlung über Hegel, Wittgenstein und Derrida verfolgt. Vgl. Quadflieg 2007, S. 22.