

Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

Herausgegeben von
Tanja Michalsky und Tristan Weddigen

Redaktion: Marieke von Bernstorff
Lektorat: Mirjam Neusius



Verkoppelte Räume

Karte und Bildfolge als mediales Dispositiv

herausgegeben von
Ulrike Boskamp
Amrei Buchholz
Annette Kranen
Tanja Michalsky

HIRMER

Dieses Buch ist aus einer Tagung hervorgegangen, die im März 2018 in Rom an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte stattfand.

Umschlagabbildung:
Heinrich Keller, *Panorama, gezeichnet auf dem Signal des Rigi Kulm* und *Rigi-Blätter*, 1822/1823. Foto Amrei Buchholz

Autoren und Herausgeberinnen haben sich bis Redaktionsschluss intensiv bemüht, alle Inhaber von Abbildungs- und Urheberrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte beanspruchen, werden gebeten, sich nachträglich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über »<http://dnb.d-nb.de>« abrufbar.

© 2020 Hirmer Verlag GmbH, München

Gestaltung und Satz:
Tanja Bokelmann, München

Lithografie:
ReproLine Genceller, München

Druck und Bindung:
Memminger MedienCentrum GmbH

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-3534-3

Inhalt

7

Ulrike Boskamp, Amrei Buchholz, Annette Kranen, Tanja Michalsky
Karte und Bildfolge: Ein gekoppeltes Bildmedium zur Konstruktion komplexer topographischer Räume

I. Mediales Imaginieren von Raum

25

Annette Kranen
Bildordnungen zwischen imaginärer Reise und antiquarischer Systematik. Richard Pocockes *A Description of the East*

49

Ulrike Boskamp, Amrei Buchholz, Christina Thomson
Mikrogeschichten auf Landkarte. Ein Quodlibet von 1843 aus dem kulturellen Netzwerk der Stadt Danzig

73

Luisa Feiersinger
Traveling Through the Stereoscope

101

Felix Thürlemann
Unter dem wachsamen Auge Gottes sicher ans Ziel. Zur Bildrhetorik der Fluginformationssysteme

II. Raum als Handlungsfeld

117

Claudia Nordhoff
Jakob Philipp Hackert und die Villa des Horaz in den Sabiner Bergen

147

Amrei Buchholz
Mit dem Faltpanorama auf den Gipfel. Heinrich Kellers *Panorama vom Rigi Berg*

171

Ulrike Boskamp
Vom Nutzen der Kunst für das Militär. Franz Conrad von Hötzendorfs Lehrmaterialien für die Wiener Kriegsschule

199

Christine Beese
Wie kommen Zeit und Bewegung in den Plan? Marcello Piacentinis Entwurf zur Umgestaltung der Via Rizzoli in Bologna

III. Raumdarstellung als Wissensvermittlung

229

Ariane Koller
Bildräume – Zeiträume. Repräsentationsformen des Wissens in Joan Blaeus *Atlas maior*

253

Sebastian Fitzner
Architektur und Kunst kartographieren. Karten und Bildfolgen in der Architekturgeschichte am Beispiel von Jean Antoine Coussins *Du génie de l'architecture* von 1822

281

Fabian Fechner
Zerfallene Synopse, verlorene Grundkarte. Experimente mit Bildfolgen im Zeitalter der Entdeckungsgographie

Karte und Bildfolge: Ein gekoppeltes Bildmedium zur Konstruktion komplexer topographischer Räume

1786 erscheint in Rom Jakob Philipp Hackerts Stichserie der *Zehn Ansichten von dem Landhause des Horaz*, die eine vom Künstler sechs Jahre zuvor angefertigte Serie farbiger Gouachen für ein größeres Publikum reproduziert. Bei den zehn Darstellungen handelt es sich um Landschaftsansichten, die der Künstler entlang einer Talstraße durch die nahe Rom gelegenen Sabiner Berge aufgenommen hatte (**Abb. 1**). In der Antike hatte sich in dieser Gegend die Villa des römischen Dichters Horaz befunden. Mit idealisierten Ansichten verhandelt Hackert die arkadische Umgebung als Inspirationsquelle von Kunst und lässt zugleich aktuelle Diskurse des ausgehenden 18. Jahrhunderts einfließen. Mythischer Raum, die Orientierung in einer fremden Umgebung, beginnender Italiens-tourismus, hobbyarchäologische, historische und ästhetische Interessen an der Landschaft sind in diesen Bildern miteinander verwoben.¹ Dass Hackert aber nicht nur die Landschaftserfahrung selbst zum Thema macht, sondern auch die mobile Erschließung und Erfahrung von Raum, wird durch eine Ergänzung deutlich, die der Künstler nur der druckgraphischen Serie beifügte: Ein vorangestelltes Blatt zeigt das gesamte Tal aus der Vogelschau (**Abb. 2**). Darauf sind die Standorte jedes einzelnen Ausblicks präzise angegeben. Es ist diese Übersicht, die zum mentalen oder realen Nachreisen einlädt, indem sie die zehn imaginierten Ansichten in einer Topographie verortet, sie räumlich und inhaltlich miteinander korreliert und dadurch in einen gemeinsamen Deutungshorizont eintreten lässt.²

Die im vorliegenden Band versammelten Aufsätze widmen sich diesem medialen Format, bei dem zwei unterschiedliche konventionelle Darstellungsformen systematisch zusammengeführt sind: Eine Karte ist mit einer Folge von Bildern gekoppelt, die sich auf denselben geo-



1 Balthasar Anton Dunker nach Jakob Philipp Hackert, *Blick auf den Aniene und den Konvent von S. Cosimato*, Blatt 3, 1786, Radierung, 48 × 64 cm. Rom, Museum Casa di Goethe, Inv. IV 257. Foto Bibliotheca Hertziana/ Enrico Fontolan



2 Balthasar Anton Dunker nach Jakob Philipp Hackert, *Landkarte der Sabinerberge* (Titelblatt des Zyklus), 1786, Radierung, 48 × 64 cm. Rom, Museum Casa di Goethe, Inv. IV 257. Foto Bibliotheca Hertziana/ Enrico Fontolan

graphischen Raum beziehen. Dieses kombinierte Medium lässt sich spätestens seit dem 16. Jahrhundert nachweisen und findet bis heute in unterschiedlichsten Zusammenhängen Verwendung. Es kommt in verschiedenen Formaten vor, etwa als Blattsammlung, Graphikserie, Filmsequenz oder in Büchern. Die Zusammenstellung, die Abfolge sowie die Anordnung der einzelnen Komponenten sind für das Verständnis grundlegend, wobei Karte und Bildfolge einander stets ergänzen: Während das Medium der Karte eine Topographie als Kontinuum evokiert, fragmentieren die dazugehörigen Ansichten denselben Raum und entfalten ihn zugleich. Sie lenken die Aufmerksamkeit der Betrachterin oder des Betrachters auf einzelne Aspekte und lassen diese in räumliche und inhaltliche Bezüge zueinander treten. Unterschiedliche Informationen und Bildkonventionen werden hierbei aufgerufen, die aus so verschiedenen Disziplinen wie Zoologie, Archäologie, Nautik oder Geodäsie stammen können.

Die gezielte Kombination der Darstellungsmittel aktiviert im Wortsinn: Das gekoppelte Medium erschließt sich nur in der Rezeption beider Bildformen zusammen, im Hin- und Herblicken, -blättern oder -gehen. Die Bezüge, die sich dabei zwischen Karte und Bildfolge wie auch zwischen den Einzelbildern entfalten, steuern die Wahrnehmung und die Aufmerksamkeit. Die Rezeption kann sich je nach sozialem Kontext und Interesse der Betrachterinnen und Betrachter jeweils anders gestalten.

Produktion und Rezeption von Karte und Bildfolge stehen in einem Spannungsfeld von visueller Evokation und körperlicher Erfahrung von Raum: Die Bildmedien werden aus dem vor Ort vermessenen und angeschauten Raum heraus generiert und dann gegebenenfalls bei der Verwendung vor Ort wieder in ihn zurückgetragen. Bezüge zwischen den Einzelansichten und der Karte herzustellen ist heute habitualisiert, ebenso wie die Praxis, diese bei der Benutzung vor Ort in einen realen Raum zu übertragen. Entsprechend greifen etwa Reiseführer oder Informationsbroschüren von Messen, Museen oder Hotels ganz selbstverständlich auf das gekoppelte Medium zurück. Diese Sehgewohnheit und ihr evokatives Potenzial werden auch genutzt, um fiktive Räume vorstellbar zu machen, wie beispielsweise im Vorspann der US-amerikanischen Fernsehserie *Game of Thrones*, bei dem das Kameraauge über eine fiktive topographische Landkarte fliegt, aus der die dreidimensionalen Modelle von Gebäuden und ganzen Städten emporwachsen.

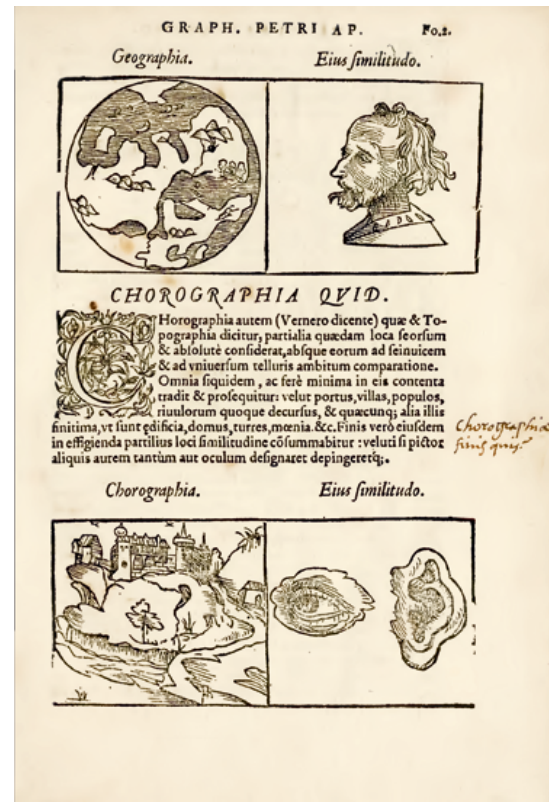
Karte und Bild – ein binäres Modell

In den Geschichts- und Kulturwissenschaften sind mediale Darstellungen von Raum verstärkt thematisiert worden, seit Räume mit dem *Spatial Turn* zu einer vieldiskutierten Kategorie geworden sind. Dies gilt auch für Kartographie und Landschaftsmalerei, die sowohl einzeln als auch in ihren gegenseitigen Bezüglichkeiten untersucht wurden.³ Diese

Diskussion geht von einer binären Unterscheidung von Karte und Bild aus, die auch dem hier verwendeten Titel des gekoppelten Mediums *Karte und Bildfolge* zugrunde liegt. Er ruft die Vorstellung von zwei klar unterscheidbaren Darstellungsmodi auf: einerseits einer wissenschaftlich-kartographischen Projektion, andererseits einer künstlerischen Technik zur Herstellung illusionistischer Bilder.⁴ Diese systematische Differenzierung ist bereits in der frühneuzeitlichen Geographie nachweisbar. Peter Apian beschrieb in seiner 1553 erschienenen Interpretation der ptolemäischen *Geographia* zwei komplementäre Praktiken der Darstellung von Raum: Geographie und Chorographie. Ihnen sind die Repräsentationsformen der Karte einerseits und der Stadtansicht andererseits zugeordnet. Zur Verdeutlichung des Unterschieds griff Apian auf die Bildmetaphern eines Porträtkopfes für die Karte und eines Auges sowie eines Ohrs für die Stadtansicht zurück

(Abb. 3). Wie Felix Thürlemann in seinem Beitrag zum vorliegenden Band betont, lassen sich dadurch zwar unterschiedlich dimensionierte Raumanschnitte, d.h. die Übersicht und deren Detail, veranschaulichen, nicht aber die unterschiedlichen Darstellungsmodi, die mit der Karte und dem Bild verbunden sind.⁵ Dennoch ist die bei Apian aufgerufene dichotome Konzeption von einerseits berechneter Planprojektion und andererseits einer illusionistischen Ansicht, die die Wahrnehmung des Menschen von einem bestimmten Standpunkt aus reflektiert, für das in diesem Band verhandelte gekoppelte Format grundlegend.

Eine Tradition, in der die zwei Darstellungsmodi sehr deutlich differenziert werden, findet sich in der frühneuzeitlichen Architektur und ihrer Theorie. Hier steht das Begriffspaar *lineamenta* und *portraicture*, Projektion und Ansicht, für komplementäre Verfahren der Raumdarstellung. Der Band *Die Quadratur des Raumes. Bildmedien der Architektur in Neuzeit und Moderne* widmet sich diesem bipolaren Deutungsmodell. Darin stellt Monika Melters dar, wie die beiden Modi – von ihr als »orthogonal« und »perspektivisch« bezeichnet – von der Antike bis heute bei der Visualisierung von Architektur und architekto-



3 Petrus Apianus, *Cosmographia*, Antwerpen 1564, fol. 1r. Los Angeles, Getty Research Institute. Foto Getty Research Institute

nischen Entwürfen eingesetzt und auch in der Architekturtheorie thematisiert wurden.⁶ Melters arbeitet heraus, dass mit Leon Battista Albertis einflussreicher Schrift *De re aedificatoria libri decem* von 1485 eine folgenreiche Opposition zwischen den beiden Konzepten eingeführt wurde: Während Alberti die orthogonalen *lineamenta* als Ergebnis geistiger Operationen ansah, welche die Architektur nobilitieren, ordnete er die perspektivischen Ansichten als sinnestäuschende Bilder dem Materiellen und damit der praktischen Bauausführung zu. Damit verband sich eine Hierarchisierung der Darstellungsmodi: Die orthogonalen Pläne wurden als Resultate der rein geistigen Leistung klar bevorzugt.⁷

An diese von Melters herausgearbeitete Rangfolge der Darstellungsmodi schließt Sebastian Fitzner an.⁸ Er zeigt, dass sich die bei Alberti angelegte, binäre Aufteilung in der Kunsthistoriographie des 19. und 20. Jahrhunderts mit dem Begriffspaar »technisches Bild« und »Kunstobjekt« fortschreibt, dass sich die Hierarchie nun allerdings umkehrt: Den perspektivischen Darstellungen wurde Kunstcharakter zugeschrieben, während die orthogonalen Pläne als bloß technische Bilder abgewertet wurden.

Der Kategorie des technischen Bildes wurden auch Karten zugeordnet, weshalb diese lange aus dem kunstgeschichtlichen Kanon ausgeschlossen waren. Mit der Erweiterung zur Bildwissenschaft sind sie heute jedoch Gegenstand einer interdisziplinären Forschung. Daran wird deutlich, dass sich die Bewertung und Hierarchisierung der Darstellungsmodi eng an den wissenschaftlichen Disziplinen ausrichtet und mit ihnen verschiebt.

Diese Beurteilung der Darstellungsmodi war auch zu Beginn der Ausdifferenzierung der akademischen Disziplinen mit einer Selbstverortung im wissenschaftlichen Feld verbunden, wie sich etwa an Alexander von Humboldts Überlegungen zu ihren Funktionen zeigt. Obwohl Humboldt seine Naturforschung im beginnenden 19. Jahrhundert noch mit dem ganzheitlichen Anspruch entwarf, Ästhetik und Technik eng miteinander zu verknüpfen, legte er bei seinen kartographischen Visualisierungen insbesondere auf mathematische Genauigkeit wert. Zwar könne auch der illusionistische Darstellungsmodus, den er als künstlerischen definierte, wesentlich dazu beitragen, Naturprozesse zu verstehen und zu vermitteln, und daher sollten in wissenschaftlichen Publikationen »zwey sich oft fast ausschliessende Bedingungen zugleich erfüllt werden, Genauigkeit der Projection und malerischer Effekt«.⁹ Dennoch sei, wie Humboldt feststellt, die Graphik letztlich »keiner sehr malerischen Ausführung fähig«, ohne an Präzision der wissenschaftlichen Aussage einzubüßen.¹⁰

Diese Unterscheidung zweier Repräsentationsformen, die Annahme einer Unvereinbarkeit zwischen ihnen und ihre hierarchisierende Bewertung finden sich bis heute. So werden, wie Gyula Pápay herausstellt, in der Kartographie und ihrer Geschichtsschreibung Karten von Bildern unter der impliziten Annahme abgegrenzt, dass sie in einem unterschiedlichen Verhältnis zu ihrem Gegenstand stünden. Während Karten durch abstrakte, konventionalisierte Zeichensysteme gestaltet seien, würden die ihnen gegenübergestellten Bildmedien meist »still-schweigend mit realistisch abbildenden Bildern gleichgesetzt.«¹¹ Diese Differenzsetzung begründe auch, warum in der allgemeinen Rede Karten »gelesen«, Bilder hingegen »betrachtet« würden und damit die kartographische Repräsentation mit der sprachlichen und nicht mit der bildlichen Darstellung in Analogie gesetzt werde.

Somit ist die Dichotomie von Planprojektion und illusionistischer Ansicht, ob sie nun in Abgrenzung oder Ergänzung zueinander gedacht werden, in der Geschichte und der Gegenwart von Konzeptualisierungen technischer, kartographischer und illusionistischer Darstellungsmodi präsent. Im verkoppelten Medium aus Karte und Bildfolge liegen beide in Kombination vor. Um es zu bestimmen und zu beschreiben, erscheint uns daher die Bezugnahme auf das vorherrschende binäre Modell notwendig. Bei genauerer Betrachtung des historischen Materials ist jedoch die Differenzierung beider Repräsentationssysteme weniger scharf möglich, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Ein Grund dafür liegt darin, dass innerhalb der Karte ohnehin beide Darstellungsmodi Verwendung finden. So verzichten Karten zwar zumeist auf einen ausgewiesenen Betrachterstandpunkt, und ihnen liegt anstelle der perspektivischen meist eine rasteranaloge Projektion zugrunde.¹² Dennoch enthalten sie in unterschiedlich ausgeprägtem Maße bildhafte Elemente. Karten sind ein »besonders anpassungs- und wandlungsfähiges Medium, weil sie -Bilder, Texte und geographisch bestimmte Linien zu einer kohärenten Repräsentation eines Teils der Erdoberfläche verknüpfen und zusammenschließen können. Gerade die Kombination verschiedener Informationstypen innerhalb eines genau definierten, im Laufe der Entwicklung immer häufiger mathematisch exakt in die Fläche projizierten Raumes macht sie so effizient.«¹³ Obgleich also die Unterscheidung der zwei Darstellungsmodi bis heute dazu dient, Karten und Bilder voneinander abzugrenzen und zu klassifizieren, liegen in Karten geometrische Projektion und illusionistische Darstellung traditionell zusammen vor.¹⁴

Im Hinblick auf das gekoppelte Medium scheint es deswegen geboten, die Darstellungsmodi nicht zur Grundlage einer Differenzierung von Karte einerseits und Bildfolge andererseits zu machen. Die Betrach-

tung der historischen Beispiele lässt vielmehr eine Differenzierung von Karte und Einzelbildern auf der Basis ihrer jeweiligen Funktionen innerhalb des medialen Dispositivs sinnvoll erscheinen. Denn im gekoppelten Medium fungiert die Überblickskarte als Rahmung, als integrierendes Gesamtbild eines Raums, den die Bildserie durch Einzelaspekte aufgliedert, ergänzt und ausdeutet. In der Funktion der Karte findet sich eine große Bandbreite von Überblicksdarstellungen, darunter auch solche, die nicht den Kriterien von rasteranalogen Darstellungen und kartographischer Verallgemeinerung entsprechen. Dazu gehören etwa panoramatische Rundschauen, Vogelschauen oder Satellitenaufnahmen. Auf der anderen Seite finden sich in den Bildfolgen nicht nur illusionistische Ansichten, sondern beispielsweise auch Wegverläufe oder Gebäudegrundrisse und somit Darstellungsmittel, die traditionell der Kartographie, den *lineamenta* und der Planprojektion zugerechnet werden. Der Blick auf die Anwendungsbeispiele verdeutlicht also, dass im Hinblick auf das mediale Dispositiv von Karte und Bildfolge sowohl der Bild- als auch der Kartenbegriff weit gefasst werden müssen.

Medium und Praktiken

Das gekoppelte Medium steht in operationalen Zusammenhängen: Es wird dazu genutzt, geographische Räume zu erschließen, vorstellbar zu machen, Orientierung zu ermöglichen und Informationen über Räume zu vermitteln.¹⁵ Die Funktionen von Überblick und Einzelansichten sowie ihr Zusammenwirken sind daher auch im Zusammenhang mit konkreten Praktiken im Raum zu verstehen. Analog zu Überblick und Einzelansichten sind in der Theoriebildung unterschiedlicher Disziplinen Praktiken der Raumeignung beschrieben worden. So unterscheidet Michel de Certeau in seiner *Kunst des Handelns* zwei Modi der Aneignung des Stadtraums: Auf der einen Seite steht der Blick auf New York vom World Trade Center aus, der eine Position der Macht, des Planens, Beherrschens kennzeichne. Demgegenüber stehe die Erfahrung der Fußgänger in den Straßen, also die Position des alltäglichen Nutzers des Stadtraums.¹⁶ Dem Überblick über die Stadt als Ganze, diesem Blick eines »himmlische[n] Auge[s]«, schreibt Certeau einen genuin visuellen Charakter zu. In Abgrenzung dazu versteht er die Raumnutzung der Fußgänger in den Straßen, »in denen sie sich [...] blind auskennen«, als nicht visuell gesteuert.¹⁷

Die Elemente des gekoppelten Mediums, also die Karte und die Folge von Einzelansichten, lassen sich in Analogie zu Certeaus Unterscheidung verstehen. Sie rufen eine Raumerfahrung auf, die die Orientierung im Überblick mit der Perspektive der Fußgängerin und des

Fußgängers vor Ort verbindet. Während bei Certeau allerdings nur dem Überblick ein Bildmedium – die Karte – zugeordnet wird, bezieht die Bildfolge im gekoppelten Medium auch die Perspektive der Fußgängerin und des Fußgängers durch Einzelansichten von Details, Sehenswürdigkeiten etc. in eine Ordnung des visuellen Erschließens und der Sichtbarkeit ein. Andererseits muss der Überblick ebenfalls als Praxis, als Bestandteil von Praktiken der Rauman eignung, verstanden werden. Medien und Praktiken sind nicht als Gegensätze zu denken, vielmehr spielt die Nutzung unterschiedlicher Medien gerade in der praktischen Aneignung von Räumen eine zentrale Rolle, etwa wenn man in einer fremden Stadt einen Stadtplan oder Reiseführer benutzt, um sich in den Straßen zu bewegen. So kann Certeaus Unterscheidung zum Verständnis des gekoppelten Mediums beitragen, jedoch scheint es sinnvoll, die beiden Modi nicht in Opposition zueinander, sondern vielmehr in ihrer funktionalen Verbindung miteinander zu betrachten.

Ein weiterer Fachdiskurs, in dem ganz ähnliche, ebenfalls binäre Kategorien verwendet werden, liegt in den *Mobilities Studies* vor, die in den 2000er Jahren aus der Soziologie entstanden sind und sich mit Mobilität, Verkehr und Reisen in der globalisierten Welt befassen. Im Rahmen ihrer Fragestellungen wurde das Zusammenspiel von Bildmedien und Raumpraktiken ebenfalls thematisiert.¹⁸ So findet sich in Überlegungen John Urrys die Unterscheidung zwischen »Karte« und »Landschaft« als Modelle für unterschiedliche Weisen der Rauman eignung: »Two further objects of visual framing hugely intertwined with various corporeal mobilities have been the landscape and the map. Such technologies of enframing serve to constitute not only the object that is framed but also the observers who are involved in that very framing. Hybrids of the walker-in-the-landscape and the map-user are thereby generated.«¹⁹ Auch hier wird deutlich, dass Bildmedien und Praktiken der Rauman eignung zusammen gedacht werden müssen.²⁰

Bild im Plural

Dass die Bilder im gekoppelten Medium nicht einzeln und auch nicht paarweise, sondern in Serie auftreten, steht in einer gewissen Spannung zur binären Differenzierung der Darstellungsmodi von Karte und Bild. Denn neben der Unterscheidung von Übersicht und Ansichten ist für die Analyse des Dispositivs von Karte und Bildfolge entscheidend, dass es sich um mehrteilige Bildensembles handelt. Die Forschung hat sich bislang vornehmlich auf drei Bereiche bezogen: erstens auf die Geschichte mehrteiliger Bildmedien, etwa in der Buchforschung, im Hinblick auf Deko-

rationssysteme oder mehrteilige Altarbilder,²¹ zweitens auf die Kombination von Bildern in der Sammlungs- und Museumsgeschichte²² und drittens auf die heuristische Methode des vergleichenden Sehens, mit der ein Bildgebrauch thematisiert wird, der für die Formierung der kunsthistorischen Disziplin grundlegend war.²³

Wesentlich für die Überlegungen in dem vorliegenden Band ist die systematische Studie *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des »hyperimage«*, die Felix Thürlemann zu Arrangements heterogener Bilder vorgelegt hat. Als »hyperimage« bezeichnet der Autor eine »kalkulierte Zusammenstellung von ausgewählten Bildobjekten [...] zu einer neuen, übergreifenden Einheit«.²⁴ In exemplarischen Fallanalysen setzt er den Fokus darauf, wie die Zusammenstellung von Einzelbildern und ihre Verhältnisse zueinander visuelle Argumente aufbauen und vermitteln. Eine weitere Differenzierung des Konzepts nehmen Felix Thürlemann und David Ganz in ihrer Einführung zu dem Sammelband *Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart* vor. Die Herausgeber bezeichnen darin Einheiten aus mehreren Bildern als »plurale Bilder« und schlagen eine »operationale Definition« vor.²⁵ Diese beruht auf dem zweistufigen Produktionsverfahren pluraler Bilder: Zunächst werden Bilder ersten Grades hergestellt, die dann von denselben oder auch von anderen Produzentinnen oder Produzenten in einem zweiten Schritt zu Arrangements zusammengefügt werden. Die Rezeption pluraler Bilder, so Thürlemann und Ganz, funktioniert anders als jene von Einzelbildern: »Dieser kognitiv orientierte Blick unterscheidet sich radikal vom »einfühlenden« oder verlebendigenden Sehen, das eine isolierte Betrachtung einzelner Bilder provozieren kann.«²⁶ Hierbei wirke die räumliche Anordnung der Bilder als »konstitutives Element im Prozess der Bedeutungsstiftung.«²⁷

Diese Form räumlicher Bedeutungsstiftung charakterisiert auch die Rezeption des Dispositivs von Karte und Bildfolge, wobei die Bilder hier durch ihre Nutzung immer wieder in neue Konstellationen überführt werden: Im Hin- und Herblicken und -blättern, Nebeneinanderlegen oder Nacheinander-Betrachten. Dies macht eine Herangehensweise erforderlich, die sich auch mit dem konkreten Gebrauch des Materials auseinandersetzt.

Handhabung – Gebrauchskontexte – soziale Praktiken

Damit sich das mediale Dispositiv aus Karte und Bildfolge zu einem sinnstiftenden Bildensemble zusammenfügt, erfordert es eine Rezeption, die als Gebrauch, Nutzung oder Handhabung zu beschreiben ist. Die

Bezüge zwischen Karte und Bildern bzw. Bild und Bild strukturieren hierbei nicht nur die Vorstellung von dem dargestellten Raum, sondern lenken auch den konkreten Umgang mit dem Medium. Medienverbünde aus Karten und Bildern fordern dazu auf, sie in einer frei gewählten Reihenfolge zu betrachten, nebeneinanderzulegen oder damit selbst Arrangements herzustellen.²⁸ Insofern gilt es zu erörtern, welche Anregungen bzw. Anleitungen zum Gebrauch in ihnen angelegt sind. Hierbei ist auch der Bezug zu den konkreten geographischen Räumen zu berücksichtigen, die durch Karte und Bildfolge erschlossen werden. Im Rezeptionsvorgang verbindet sich das Sehen mit anderen Aktivitäten, die sich je nach Bildmedium unterscheiden. Bei einer Stichserie etwa werden die Einzelblätter ausgebreitet, umgelegt und verschoben, in einem Buch wird hin- und hergeblättert, eine Serie von Ölgemälden oder Tapisserien erfordert ein Hin- und Hergehen im Raum.²⁹

Am Beispiel von Hackerts *Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz* wird deutlich, dass sich die Zusammenhänge zwischen den Blättern erst erfassen lassen, wenn sie auf einem möglichst großen Tisch ausgebreitet werden. Eine weitere, räumliche Sinnebene erschließt sich, wenn die Karte, die die Übersicht über den gesamten Raum der Serie bietet, auf die eine Seite – vielleicht nach links – gelegt wird und auf der anderen Seite die Ansichten nacheinander betrachtet und verortet werden. Mit einem flüchtigen Blick lässt sich feststellen, wo die Ansicht aufgenommen wurde, und bei genauerer Betrachtung kann ihre Topographie mit derjenigen der Karte genau abgeglichen werden. Darüber hinaus lassen sich auch Zusammenhänge zwischen den Bildern herstellen, und so lässt sich nachvollziehen, ob beispielsweise der gleiche Weg, der gleiche Fels oder der gleiche bergige Hintergrund aus unterschiedlichen Perspektiven mehrmals dargestellt ist. Durch das Ineinandergreifen von Karte und Ansichten kann auf diese Weise in der Vorstellung das Modell eines mehrdimensionalen Raums entstehen.

Eine weitere Dimension tritt hinzu, wenn Hackerts Stichserie tatsächlich bei einer Reise in die Sabiner Berge mitgeführt wird. Während die Karte Orientierung bietet, um den Weg nachzugehen, den der Künstler im Jahre 1780 erwanderte, laden die Ansichten dazu ein, die Standpunkte zu identifizieren, von denen aus sie aufgenommen wurden. Verweilt man an diesen Punkten, lässt sich das Landschaftsbild des Künstlers mit der Aussicht abgleichen, die sich vor Ort bietet. Schon vor dem Aufbruch zur nächsten Etappe kann die folgende Ansicht in Augenschein genommen werden, um sie beim Weiterwandern gezielt zu suchen und sich an der Übersicht die Distanz und den Weg dorthin

zu vergegenwärtigen. In dieser Rezeption ist jedoch nicht nur die eigene räumliche Verortung in den Sabiner Bergen enthalten. Zugleich wird der Raum durch die Vorstellung semantisiert, dass Horaz sich dorthin vor dem städtischen Treiben des antiken Rom zurückzog, um zu philosophieren und zu dichten.

Deutlich wird also, dass bei der Handhabung als einer aktiven Form von Bilder-Rezeption aus dem in Karte und Ansichten erfassten, geordneten und gespeicherten Wissen topologische Vorstellungen von Raum entstehen, und dass dieser Raum dabei inhaltlich aufgeladen und interpretiert wird. Eine solche Handhabung wirft die Frage nach dem Verhältnis von Karte und Bildfolge im Hinblick auf ihre Funktionen innerhalb der Ensembles auf. Wie ist ihr erkenntnisgenerierendes Potenzial zu beschreiben? Welche Formen von Bezugnahme und Orientierung, welche Operativität und welche Handlungsoptionen sind in ihrem Zusammenspiel angelegt? Lässt sich dieses Verhältnis als Addition beschreiben, bei der die Informationen der Karte durch die Einzelbilder ergänzt und das Wissen um den im Überblick dargestellten Raum angereichert, verdichtet und geschichtet wird? Oder kann man das Zusammenspiel der beiden medialen Formen als ein Verhältnis der Übersetzung beschreiben, bei dem einzelne Punkte der Karte in den konkreten, anschaulichen Modus des illusionistischen Bildes übertragen werden? Wie entfalten sich im Zusammenspiel von Karte und Ansichten Narrationen, etwa indem die Bildfolge Stationen einer Reiseroute oder eine Abfolge historischer Ereignisse darstellt?

Die Antworten auf diese spezielleren Fragen variieren offenbar je nach dem Gebrauchskontext und den sozialen Praktiken, in deren Zusammenhang die Handhabung der Bilder jeweils steht. Die drei Sektionen des vorliegenden Bandes thematisieren verschiedene Funktionen, für die das gekoppelte Medium produziert und genutzt wurde.

I. Mediales Imaginieren von Raum

Durch das gekoppelte Medium von Karte und Bildfolge werden Räume konstruiert und in besonderer Weise vorstellbar. Sein Einsatz ist seit dem 17. Jahrhundert in der Reiseliteratur gängig und bis heute in Reiseführern gebräuchlich. Das Zusammenspiel von Übersicht und Ansicht ermöglicht es, eine Bewegung durch den medial entworfenen Raum zu simulieren. Wie die Fallbeispiele dieses Abschnitts zeigen, kann der Einsatz von technischen Geräten dabei eine wesentliche Rolle spielen. Indem sie die Kombination von Karte und Bildfolge um Effekte von Dreidimensionalität oder Echtzeit-Abbildung ergänzen, spielen sie mit

der Illusion einer realen räumlichen Präsenz. Mit Hilfe des gekoppelten Mediums wird der Standort der Betrachtenden um eine Perspektive erweitert, von der aus die Vision eines durchquerten, eines erlebten Raumes entsteht.

Exemplarisch befragt *Annette Kranen* in ihrem Beitrag den Reisebericht *Description of the East* von Richard Pococke (1743/1745). Dessen Bildtafeln verbinden die Darstellung der Reise mit einem historisch-systematischen Zugriff und weichen dabei die Gattungsgrenzen von Reisebericht und antiquarischer Stichsammlung auf. *Ulrike Boskamp*, *Amrei Buchholz* und *Christina Thomson* zeigen an einem Quodlibet aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, wie Karte und Bildfolge zu einem Erinnerungsbild von Bewegungen in einem geographischen und sozialen Raum verschmelzen, indem vor einem topographischen Hintergrund unterschiedlichste Ereignisse durch eine Anzahl illusionistisch dargestellter Papiere und Drucksachen repräsentiert werden. Im Fall der fiktiven Ägypten-Reisen mithilfe des Stereoskops, die *Luisa Feiersinger* in ihrem Beitrag vorstellt, wird das Erleben weit entfernter Räume zum medialen Ereignis in der patriarchal strukturierten Kleinfamilie in den USA des frühen 20. Jahrhunderts. *Felix Thürlemann* befasst sich mit Fluginformationssystemen, die den Passagieren während der Reise zur Orientierung dienen sollen und auf der Kombination von kartographischer und illusionistischer Ansicht basieren.

II. Raum als Handlungsfeld

Im gekoppelten Medium wird die Durchführung von Handlungen und Praktiken im Raum vorstellbar. Durch den Verbund aus Karten und Bildern lassen sich Standorte evozieren und ein Sich-Orientieren und Sich-Bewegen simulieren. Mitunter ist hierfür eine durchaus aufwendige Handhabung erforderlich, bei der das Material ausgelegt, umgeblättert, aufgefaltet und zwischen den Blättern hin- und hergeschaut wird. Der auf diese Art dar- und vorgestellte und in der Handhabung gewissermaßen auch körperlich erfahrene Raum öffnet sich aber nicht zweckfrei und rein virtuell; vielmehr erschließt er sich den Nutzerinnen und Nutzern als ein Handlungsfeld für Praktiken, etwa dem Spaziergehen, Krieg führen oder Wandern.

Claudia Nordhoffs Beitrag zu Jakob Philipp Hackerts *Zehn Ansichten vom Landhause des Horaz* präsentiert diese Bildserie mit Karte, die sowohl im Kunstkontext als auch auf der Wanderung benutzt werden konnte. Während die Verortung der Landschaftsansichten im Zusammenspiel mit der Karte am Tisch des Sammlers als intellektuelles

Spiel diene, konnte der Medienverbund auf der Wanderung zur Orientierung und zum Abgleich der Visualisierung mit der Realität eingesetzt werden. An einem Beispiel aus dem frühen Bergtourismus, das *Amrei Buchholz* vorstellt, wird ein Faltpanorama des schweizerischen Rigi-Kulm mit Einzelansichten, topographischen Karten und Text kombiniert. Das Medium dient hier einerseits dazu, auf einer Bergwanderung Orientierung zu bieten und die Aufmerksamkeit zu lenken, andererseits dazu, das Naturerlebnis später in der Erinnerung wieder aufzurufen. In den von *Ulrike Boskamp* analysierten Materialien entsteht durch die Nutzung von militärhistorischen Karten zusammen mit Landschaftszeichnungen ein leerer Raum, in dem historische Kriegereignisse vorstellbar werden sollen. *Christine Beese* zeigt in ihrem Beitrag, wie Karte und Bildfolge bei einem stadtplanerischen Projekt im frühen 20. Jahrhunderts eingesetzt wurden, um den Entwurf für die Umgestaltung eines Stadtraums möglichst umfassend zu entwickeln und dabei auch die Perspektive der Menschen zu berücksichtigen, die sich durch die Stadt bewegen.

III. Raumdarstellung als Wissensvermittlung

Die Zusammenschau von Karte und Bildfolge steht häufig in einem didaktischen Zusammenhang, wobei der dargestellte Raum nicht als Handlungsfeld eröffnet wird, sondern selbst das Thema darstellt, über welches Wissen vermittelt werden soll. Die in diesem Unterkapitel versammelten Fallanalysen verdeutlichen, dass und wie das epistemische Potenzial des verkoppelten Mediums immer wieder und zu verschiedenen Zwecken genutzt und ausgelotet wurde. Sollen Karten und Bildfolgen die Funktion erfüllen, Wissen zu vermitteln, dann liegen sie häufig auf demselben Blatt kombiniert vor. Beide medialen Darstellungsweisen können so auch ohne aufwendige Handhabung, ohne Blättern, Ausbreiten oder Nebeneinanderlegen rezipiert werden. Im Zusammenhang des gesamten Bandes ließe sich daher die Hypothese formulieren, dass es sich um eine grundsätzlich andere Art von Raum- und Wissensvermittlung handelt als in den anderen Teilen: Es geht hier nicht darum, dass die Betrachtenden den dargestellten Raum imaginieren, als Handlungsfeld aufrufen oder sich potenziell in ihn hineinversetzen. Vielmehr wird die besondere Anschaulichkeit des gekoppelten Mediums zur Aneignung von Wissenszusammenhängen genutzt. Topographische Darstellung und die zusätzlichen Bildinformationen erhellen sich dabei wechselseitig: Einerseits werden Kenntnisse, Informationen oder historische Ereignisse in geographische Zusammenhänge eingeordnet,

andererseits werden geographische Kenntnisse um spezifische Wissens-elemente angereichert.

So zeigt *Ariane Koller*, wie niederländische Karten des 17. Jahrhunderts astronomische Diskussionen um die Bewegungen der Planeten, Erkenntnisse aus der frühen Ethnologie und Informationen zu den ökonomischen Potenzialen kolonialisierter Gebiete aufbereiteten. Der Beitrag von *Sebastian Fitzner* stellt eine architekturtheoretische Publikation Jean Antoine Coussins aus dem frühen 19. Jahrhundert vor, in der über Karten und Bildfolgen die historische Entwicklung architektonischer Stile inszeniert und in Bezug auf eine geographische Ordnung erklärt wurden. *Fabian Fechner* beschäftigt sich damit, wie durch die Zusammenschau von Karten und Nebenkarten, die hier zur Bildfolge werden, in Geschichtsatlanten des 19. Jahrhunderts die historischen Veränderungen des geographischen Kenntnisstandes sichtbar gemacht wurden.

1 Das Goethe-Museum Düsseldorf, das Hackerts Gouachen der *Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz* verwahrt, hat einen Ausstellungskatalog herausgegeben, in dem sich neben Abbildungen der Gouachen auch die topographische Darstellung der Stichaussgabe findet: *Philipp Hackert. Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz, 1780* (Ausstellungskatalog Düsseldorf), hg. v. Jörn Göres, Düsseldorf 1983. Vgl. ferner Bettina Rommel u. Gregor Vogt-Spira, »Jakob Philipp Hackert und Horaz. Modellierungen Arkadiens in dem Zyklus *Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz*«, in *Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, hg. v. Andreas Beyer, Lukas Burkart u. Achatz Müller, Göttingen 2008, S. 224–253.

2 Ein ähnlicher Zusammenhang zwischen einer zeitgenössischen Erfahrung von Mobilität und visuellen Darstellungsstrategien ist beschrieben bei Monika Wagner, »Bewegte Bilder und mobile Blicke. Darstellungsstrategien in der Malerei des 19. Jahrhunderts«, in *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hg. v. Harro Seegeberg, München 1996, S. 171–189.

3 Einen ersten Überblick über die vielschichtige Diskussion von medialen Konstruktionen von Raum bieten Sigrid Weigel, »Zum ›topographical turn‹: Kartographie,

Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften«, *KulturPoetik*, 2, 2 (2002), S. 151–165; *Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Stephan Günzel, Stuttgart 2010; Susanne Rau, *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, Frankfurt a.M. et al. 2013. Für eine vertiefende Lektüre bezüglich kartographischer Repräsentationsformen vgl. Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, München et al. 2011; *Die Werkstatt des Kartographen. Materialien und Praktiken visueller Wissenserzeugung*, hg. v. Steffen Siegel u. Petra Weigel, München 2011.

4 Zur Diskussion über die Beziehung von Karte und Malerei bzw. Kartographie- und Kunstgeschichte vgl. u.a. Roland Rees, »Historical Links between Cartography and Art«, *Geographical Review*, 70, 1 (1980), S. 60–78; Ernst H. Gombrich, »Zwischen Landkarte und Spiegelbild. Das Verhältnis bildlicher Darstellung und Wahrnehmung«, in Ernst H. Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 169–211, S. 303–305; Christine Buc-Glucksmann, *Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997; J.B. Harley, *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, Baltimore 2001; Edward Casey, *Representing Place. Landscape*

Painting and Maps, Minneapolis 2002; Thomas Dacosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago 2004; Vladimiro Valerio, »Cartography, Art and Mimesis«, in *The Osmotic Dynamics of Romanticism: Observing Nature – Representing Experience 1800–1850*, hg. v. Erna Fiorentini, Berlin 2005, S. 57–71; Denis Cosgrove, »Maps, Mapping, Modernity: Art and Cartography in the Twentieth Century«, *Imago Mundi*, 5, 1 (2005), S. 35–54; *Aufsicht – Ansicht – Einsicht. Neue Perspektiven auf die Kartographie an der Schwelle zur Frühen Neuzeit*, hg. v. Gisela Engel, Tanja Michalsky u. Felicitas Schmieder, Berlin 2009; Michalsky 2011 (Anm. 3), Tanja Michalsky, »Karten unter sich. Überlegungen zur Intentionalität geographischer Karten«, in *Kurfürstliche Koordinaten. Landesvermessung und Herrschaftsvisualisierung um 1600*, hg. v. Ingrid Baumgärtner, Leipzig 2014, S. 321–340.

5 Peter Apian, *Cosmographicus Liber*, Antwerpen 1550. Vgl. für die aktuelle Diskussion Tom Conley, »A Topographer's Eye: From Gilles Corrozet to Pieter Apian«, in *Early Modern Eyes*, hg. v. Walter S. Melion u. Lee Palmer Wandel, Leiden et al. 2010, S. 55–79; Michalsky 2011 (Anm. 3), S. 62f.

6 Vgl. Monika Melters, »Zur Epistemologie der Architekturzeichnung. Leon Battista Alberti und die ›freie Kunst‹ der Geometrie (1485)«, in *Die Quadratur des Raumes. Bildmedien der Architektur in Neuzeit und Moderne*, hg. v. Monika Melters u. Christoph Wagner, Berlin 2017, S. 25–43. Die Benennungen der drei unterschiedlichen Modi von Grundriss, Aufriss und räumlicher Zeichnung des Bauwerks lauten bei Vitruv *ichnographia*, *orthographia* und *scenographia* (S. 36). Das Begriffspaar *lineamenta* für Grund- und Aufrisse und *portraiture* für die illusionistische Raumdarstellung führt Melters auf Jacques Androuet du Cerceau (1550) zurück (S. 31).

7 Melters 2017 (Anm. 6), S. 36f.
8 Sebastian Fitzner, »Im Zwischenraum von *lineamenta* und *portraiture*. Überlegungen zur historischen und historiographischen Stellung der Architekturzeichnung«, in *Die Quadratur des Raumes. Bildmedien der Architektur in Neuzeit und Moderne*, hg. v. Monika Melters u. Christoph Wagner, Berlin 2017, S. 78–93.

9 Alexander von Humboldt, *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Natur-*

gemälde der Tropenländer, Tübingen 1807, S. 44.

10 Humboldt 1807 (Anm. 9), S. 43.

11 Gyula Pápay, »Kartografie«, in *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt a.M. 2005, S. 281–295, Zitat S. 281. Siehe auch Gyula Pápay, »Kartenwissen – Bildwissen – Diagrammwissen – Raumwissen. Theoretische und historische Reflexionen über die Beziehungen der Karte zu Bild und Diagramm«, in *Kartenwissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*, hg. v. Stephan Günzel u. Lars Nowak, Wiesbaden 2012, S. 45–62; Gyula Pápay, »Kartographie und Abbildung«, in *Handbuch Bild*, hg. v. Dieter Mersch u. Stephan Günzel, Stuttgart 2014, S. 187–194. Vgl. ferner Michalsky 2014 (Anm. 4).

12 Vgl. Michalsky 2011 (Anm. 3), S. 28.

13 Michalsky 2011 (Anm. 3), S. 28; vgl. auch Ulrike Gehring, »Painted Topographies. A Transdisciplinary Approach to Science and Technology in Seventeenth-Century Landscape Painting«, in *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*, hg. v. Ulrike Gehring u. Peter Weibel, München 2014, S. 22–101.

14 Michalsky 2011 (Anm. 3), S. 29f.

15 Vgl. zu Karten als operationalen Bildern Sybille Krämer, »Karten erzeugen doch Welten, oder?«, *Soziale Systeme*, 178, 1/2 (2012), S. 153–167.

16 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns* (1980), Berlin 1988, S. 179–182.

17 Certeau 1988 (Anm. 16), S. 182, siehe auch S. 181: »Die gewöhnlichen Benutzer der Stadt aber leben ›unten‹ (down), jenseits der Schwellen, wo die Sichtbarkeit aufhört.«

18 Kevin Hannam, Mimi Sheller u. John Urry, »Editorial: Mobilities, Immobilities and Moorings«, *Mobilities*, 1/1 (2006), S. 1–22, S. 13: »Places are about relationships, about the placing of peoples, materials, images and the systems of difference that they perform. We understand ›where‹ we are through ›vision in motion‹ [...] practiced through the alignment of material objects, maps, images and a moving gaze.«

19 John Urry, *Sociology Beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*, New York et al. 2000, S. 87.

20 Fragen nach den Medien als solchen, ihren Ästhetiken, konkreten Rezeptionskontexten und Funktionsweisen sind in den *Mobilities Studies* nicht weiter verfolgt

und auch nicht historisch perspektiviert worden. Stattdessen zeichnet sich in der Zeitschrift *Mobilities* und in den Publikationen des Cosmobilities-Network eine Konzentration auf soziologische Untersuchungen von Mobilität im Alltag, Reisen und Migration sowie auf technologische Fragen ab. Eine Ausnahme bildet der Band *Envisioning Networked Urban Mobilities*, hg. v. Kevin Hannam et al., London 2017. Dieser konzentriert sich jedoch hauptsächlich auf zeitgenössische Mobilitäten im Rahmen künstlerischer professioneller Tätigkeit und zeitgenössischer Kunst. Zur Forderung nach einer historischen Perspektive auf Mobilitäten und ihre Medien vgl. darin Ulrike Boskamp u. Annette Kranen, »Drawing the Dardanelles. Art History and Mobilities Studies«, S. 109–122.

21 Vgl. die Beiträge in *Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. v. David Ganz u. Felix Thürlemann, Berlin 2010; Bettina Dunker, *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn 2018.

22 Vgl. Karen van den Berg, »Zeigen, Forschen, Kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums«, in *Politik des Zeigens*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. Karen van den Berg, München 2010, S. 143–168; *Ausstellen des Ausstellens: von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation = Exhibiting the Exhibition* (Ausstellungskatalog Baden-Baden), hg. v. Johan Holten, Berlin 2018. Vgl. ferner zu Verbindungen von Raum- und Wissensordnungen *Museum, Bibliothek, Stadtraum: räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, hg. v. Robert Felte u. Kirsten Wagner, Berlin et al. 2010.

23 Vgl. *Vergleichendes Sehen*, hg. v. Lena Bader, Martin Gaier u. Frank Wolf, München 2010; vgl. ferner Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013.

24 Thürlemann 2013 (Anm. 23), S. 7. Der Autor fährt fort (S. 8): »Ein *hyperimage* besteht aus autonomen Bildern, die in einem kreativen Prozess zu einem neuen Bildgefüge zusammengestellt werden und so einen Sinn generieren, der nicht als bloße

Addition verstanden werden kann. Die *hyperimages* sind wie die Bilder (images), aus denen sie zusammengesetzt sind, selbst wieder Bedeutungsträger eigener Geltung und können, wie ihre Bausteine, als Sinngefüge analysiert und auf die Regeln ihrer Zusammenstellung hin befragt werden.«

25 David Ganz u. Felix Thürlemann, »Zur Einführung«, in Ganz/Thürlemann 2010 (Anm. 21), S. 7–38, Zitat S. 16. Die Autoren klassifizieren drei unterschiedliche Kategorien (S. 14): »Bild-Ensembles«, bei denen mehrere Bildeinheiten »koordiniert geplant und hergestellt wurden«, »hyperimages«, also temporäre Zusammenstellungen unabhängig voneinander entstandener autonomer Bilder, sowie »summierende Bilder«, d.h. Kompositionen aufeinander bezogener Elemente, deren Eigenständigkeit erkennbar bleibt.

26 Ganz/Thürlemann 2010 (Anm. 25), S. 18. Siehe auch Felix Thürlemann, »Vom Einzelbild zum *hyperimage*. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik«, in *Les herméneutiques au seuil du XXI^{ème} siècle. Évolution et débat actuel*, hg. v. Ada Neschke-Hentschke, Löwen et al. 2004, S. 223–247.

27 Ganz/Thürlemann 2010 (Anm. 25), S. 18. **28** Hier zeigt sich, dass die strikte Unterscheidung von Produktion und Rezeption bei pluralen Bildern nicht ganz sauber greift. Vielmehr lässt sich sowohl der von Ganz und Thürlemann als zweiter Schritt der Produktion bezeichnete Akt der Zusammenstellung von Arrangements als Form der Rezeption begreifen, als auch die Rezeption von Medienverbänden im aktiven Umgang mit ihnen als eine Form der Produktion.

29 Ein Beispiel für eine Tapisserienserie, bei der Übersichtskarte und Bildfolge sich ergänzen, bieten die zwischen 1548 und 1554 entstandenen, heute in Madrid aufbewahrten Tapisserien zum Tunis-Feldzug Kaiser Karls V. nach Entwürfen von Jan Cornelisz Vermeyen. Vgl. *Kaiser Karl V. erobert Tunis. Dokumentation eines Kriegszuges in Kartons und Tapisserien* (Ausstellungskatalog Wien), hg. v. Sabine Haag u. Katja Schmitz-von Ledebur, Wien 2013.

