

Sabine Bartelsheim

Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung

Editorial

2012 veröffentlichte die Sektion *Bild, Wissen, Technik* von *kunsttexte.de* eine Ausgabe zum Thema *Zwischen den Bildern*, die der Frage nachging, was „Bilder im Plural“ auszeichnet, „welche Gesetzmäßigkeiten und Effekte“ es bei der Kombination von Bildern gibt und in welcher „(akademischen) Sprache“ sich die „zwischen Bildern im Plural entstehenden Dynamiken“ fassen lassen.¹ Das aktuelle Themenheft der Sektion *Kunst, Design, Alltag* setzt diesen Diskurs mit einem spezifischen Fokus fort und rückt zunächst einen Begriff in den Mittelpunkt, der zwar schon älter ist, aber in den letzten Jahren erneut an Aufmerksamkeit gewonnen hat.² Der Begriff „Hyperimage“ verbindet sich vor allem mit dem Namen Felix Thürlemann, der 2004 einen grundlegenden Text zum Thema veröffentlichte und das Konzept in nachfolgenden Publikationen weiter differenzierte.³

In der 2013 erschienen Monographie *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘* definiert Thürlemann das Hyperimage als „besondere Form des Bildes im Plural“, die in der „kalkulierte[n] Zusammenstellung von ausgewählten Bildobjekten – Gemälden, Zeichnungen, Fotografien und Skulpturen – zu einer neuen übergreifenden Einheit“ besteht.⁴ Charakteristisch für Hyperimages ist, dass die Einzelbilder temporär - „entweder als Originale oder als fotografische Reproduktionen“ - zusammengestellt werden und „für neue Konstellationen offen bleiben“⁵. Die Bilder bleiben prinzipiell autonom, generieren jedoch durch die Kombination „einen Sinn [...], der nicht als bloße Addition verstanden werden kann“⁶. Hyperimages, oder „visuelle Suprazeichen“ wie sie Thürlemann an anderer Stelle nennt, erzeugen Sinn, indem sie eine andere Form des Sehens privilegieren: Zur – unmittelbaren, einführenden - Einzelbildbetrachtung tritt das „vergleichende Sehen“ hinzu, das an eine distanziert-reflektierende Haltung gebunden ist. Das dynamische Wechselspiel zwischen beiden Sehweisen in einem räumlichen und zeitlichen Kontinuum erzeugt

jenes *Mehr* an Sinn, das dem Hyperimage eigen ist. Hyperimages finden sich in unterschiedlichen räumlichen und medialen Kontexten, „bei der Präsentation von Kunstwerken in Museen und Ausstellungen, bei der Projektion im Unterricht, aber auch im Layout von Bildbänden“⁷. Als „Arrangeure“ oder „Hyperimage-Bildner“ können unterschiedliche Akteure des Kunstbetriebs auftreten, so zum Beispiel Sammler oder Kuratoren, Kunsthistoriker oder Künstler. Das Konzept verschiebt somit die Aufmerksamkeit von den Produzenten der Bildobjekte auf die Autorschaft zweiter Ordnung, an der viele teilhaben können. Historisch lässt sich das Hyperimage nach Thürlemann als eine Erscheinungsform der „westlichen Bildkultur“ identifizieren, die „zwar antike und mittelalterliche Wurzeln hat, aber erst mit der Verbreitung des Sammelwesens zu Beginn des 17. Jahrhunderts zur Ausprägung kam“⁸. Es sind zuerst die Sammler, die als Hyperimage-Autoren auftreten, als sie ihre Werke der Öffentlichkeit nicht nur zeigen, sondern mit der Ordnung einer Ausstellung auch das Konzept ihrer Sammlertätigkeit vermitteln wollen. In einem nächsten großen Entwicklungsschritt führte die Erfindung der Fotografie zu neuen Möglichkeiten der Syntagmatisierung von Bildern, die nun nicht mehr nur als Originale im gebauten Raum, sondern als Reproduktionen im Kunstbuch oder als Diaprojektionen an der Wand in neue flexible Beziehungen zueinander gesetzt werden können.

Ausgehend von dieser Basisdefinition lassen sich vielfältige Weiterungen und Übergangsphänomene beschreiben. So bezeichnete Thürlemann selbst 2004 die „festen Bildsysteme (wie Fresken und narrative Glasfenster)“ als Hyperimages „in einem weiteren Sinne“⁹. Die Unterscheidung erscheint insofern sinnvoll, als feste Bildsysteme tendenziell geschlossenere Sinneinheiten bilden, die sich von den offeneren Bilderfolgen des Hyperimages unterscheiden. In der künstlerischen wie wissenschaftlichen Praxis jedoch lassen sich temporäre Hyperimages im engeren Sinne

und feste Kombinationen von Bildern aber kaum voneinander trennen.

Auf eine weitere zentrale Unschärfe des Themas weisen die Autoren des 2012 veröffentlichten Sammelbandes *Pendant Plus* hin: die schwierige Abgrenzung zwischen der „Kombinatorik von Bildern“ und der „Kombinatorik von Elementen und Figuren im Bild“¹⁰. Diese Unschärfe tritt nicht zuletzt bei jüngeren Kunstformen auf wie der Collage, die zwar als „einheitlich konzipiertes Werk“ in Erscheinung tritt, jedoch offensichtlich aus „verschiedenen Bildern“ zusammengesetzt ist.

Zu den Vorzügen des Hyperimage-Konzeptes zählt, dass es Rezeptions- und Produktionsebene verklammert und so weitere Synopsen ermöglicht: von Bild und (Um-)Raum, Kunst und Wissenschaft, Geschichte und Gegenwart etc. Ausgangspunkt des vorliegenden Themenheftes ist die Annahme, dass der Fokus auf Bildumgebungen einen fruchtbaren Ansatz darstellt, um zentrale Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst und ihre Parallelen im Bereich Gestaltung zu erfassen. So haben dem Hyperimage entsprechende oder angenäherte Verfahren in der Kunst offensichtlich an Bedeutung gewonnen: Künstler/innen entwerfen variable Mehrbildinstallationen, nehmen die Gestaltung von Ausstellungsdisplays selbst in die Hand und der Katalog mit Künstlerbuchqualitäten ist zunehmend wichtiger geworden. Eine parallele Entwicklung lässt sich im Feld der Gestaltung beobachten, in dem entsprechende Sparten des Kommunikationsdesigns wie das Editorial Design oder die Ausstellungsszenografie (für Erkenntnisräume jeder Art) gleichfalls expandiert sind. Obwohl Thürlemann auch die „Layouter“ als Hyperimagebildner anspricht, blieb die Rolle des Design bisher ebenfalls unterbelichtet.¹¹ Insgesamt ist zu fragen, in welcher Hinsicht das Hyperimage-Konzept mit Blick auf die zeitgenössische Kunst und das Design differenziert oder erweitert werden muss – oder wo ihm Grenzen gesetzt sind. Dies betrifft etwa Übergangsphänomene zur Collage und verwandten Kunstformen und insbesondere die Rolle der digitalen Medien.

Zu den Paradoxien des Hyperimage-Konzeptes zählt die Tatsache, dass der Begriff zwar aus der Sprache des Internets abgeleitet ist, Erscheinungsformen des Hyperimages im digitalen Raum jedoch seltener dis-

kutiert oder gar ausgeschlossen werden. Für die zeitgenössische Kunst lässt sich eine rigide Abgrenzung kaum aufrechterhalten. Zwar führte die „digitale Kunst“ lange Zeit eine Art Eigenleben neben dem allgemeinen Kunstbetrieb, jedoch haben sich gerade in den letzten Jahren neue Formen der Verschränkung zwischen digitalen Medien und realräumlichen Kunstformen ergeben. Die Gründe für den bisherigen Ausschluss des Internets können jedoch Aufschluss darüber geben, wo Konfliktpunkte bei der Anwendung des Hyperimage-Konzepts auf die zeitgenössische Kunst und das Design generell liegen.

Felix Thürlemann argumentierte 2004, dass die Software-Programme für den normalen *user* des Internets „eine Art von semiotischer Zwangsjacke“ darstellten und „nur wenige professionelle *user* ... die Kompetenz [besitzen], die Ebenen des Signifikanten für die kreative Sinnproduktion autonom zu bearbeiten“¹². Im Vergleich zum gebauten und papiernen Raum wäre danach der digitale Raum größeren Beschränkungen unterworfen – was aus heutiger Sicht, vor allem aus der Perspektive der digital natives, zu hinterfragen wäre.

Einer der Hauptgründe, den Thürlemann in der Monographie von 2013 erneut anführt, um den Ausschluss des Internets zu begründen, ist, dass „sich mit dem Prinzip der Interaktivität ein neues Verhältnis zu den Bildern herausgebildet [habe], das mit dem Begriff *hyperimage* nicht mehr adäquat zu fassen ist“¹³. Dieser Punkt wirft aber auch die Frage auf, wie in diesem Zusammenhang realräumliche Kunstformen zu beurteilen sind, die interaktive Elemente integrieren. Und wie jene zeitgenössischen Kunstformen einzuordnen sind, die den Betrachter auf andere Weise in ein „neues Verhältnis“ zum Bild setzen. So werden z. Bsp. Installationen ebenfalls nicht nur durch einführendes oder vergleichendes „Sehen“ erfasst, sondern auch durch die leibliche (Selbst-)Erfahrung des Betrachters im Raum. Dies gilt auch für Ausstellungsgestaltungen von Künstlern, die dreidimensionale Bildwerke integrieren (wie etwa die Raumentwürfe von Alicija Kwade).

Nicht zuletzt ist es nach Thürlemann die Dominanz des sprachlichen Elements im Internet, „weshalb die Regeln der *hyperimage*-Bildung in diesem Medium nicht wirklich greifen“¹⁴. Auch hier stellt sich die Frage,

wie dann entsprechende Entwicklungen im realen Raum zu beurteilen sind. „Lesen“ ist neben dem „Sehen“ längst eine wesentliche Form des Zugriffs auf zeitgenössische Kunst, wobei Schrift sowohl als Text als auch als Bild aufgefasst sein kann. Und es war das Design, das, als Typografie, die Aufmerksamkeit auf die Bildhaftigkeit von Schrift gelenkt hat. Auch hier stellt sich die Frage, inwieweit das Hyperimage-Konzept unbrauchbar wird, wenn „andere“ Verhältnisse zum Bild zu dem „Sehen“ hinzutreten.

Dies sind nur einige Beispiele, die zeigen, dass die Anwendung des Hyperimage-Konzepts auf die zeitgenössische Kunst und Gestaltung einige Unschärfen und offene Fragen bereithält. Die Beiträge dieses Themenheftes lassen sowohl die Spannbreite der Gegenstände erahnen, die sich im Rahmen dieses Themas diskutieren lassen, als auch die möglichen Konflikte, die eine allzu enge Auslegung des Hyperimage-Konzeptes mit sich bringt. Dem Phänomen, dass kuratorische und künstlerische Entscheidungen bei Hyperimages von Künstlern oftmals ununterscheidbar werden, widmet sich der Beitrag von **Bettina Dunker** am Beispiel der fotografischen Bildarrangements von Erik Kessels. Zugleich wirft ihre Untersuchung die Frage auf, ob die Bedeutung des Hyperimage-Konzepts nicht gerade darin besteht, dass es „kuratorische, künstlerische und didaktische Aspekte“ verbindet – unabhängig von der Profession des Arrangeurs. Auch **Pamela C. Scorzins** Beitrag widmet sich den Ausstellungsdisplays von zeitgenössischen Künstlern und zeigt am Beispiel von Wolfgang Tillmans und Mareike Foecking, dass „medienökologische“ Strukturen und Dynamiken nicht nur in den Bildzusammenstellungen des Internets, sondern auch in „Kunstaustellungen zur gegenwärtigen Post-Photographie“ an Bedeutung gewonnen haben. Der Beitrag von **Nanne Buurman** widmet sich demgegenüber einem „Hyperimage“ von Kuratoren, das zugleich „Metaimage“ ist. Die von Roger M. Buerger und Ruth Noack konzipierte *documenta 12* (2007) zeichnete sich, wie Buurman deutlich macht, in der Gestaltung der Ausstellungsräume und den Werkinszenierungen vor allem dadurch aus, dass sie das Ausstellen selbst zum Thema machte.

Lukas Fuchsgrubers Beitrag führt in den digitalen Raum. Er stellt Kunstprojekte vor, die jene von Thürlemann beargwöhnten „künstlerischen, technischen

und ökonomischen Grenzen ihres Bezugssystems“ ausloten. Fuchsgruber plädiert für eine Aktualisierung des Begriffs „Hypergrafik“, der nicht nur die sprachliche Komponente integriert, sondern auch den Bogen schlägt zu kritisch-subversiven Strategien der 1960er Jahre.

Der papierne Raum, am Beispiel des Künstlerbuchs *Constantin* von Olaf Nicolai, bildet den Ausgangspunkt des Beitrags von **Ulrike Felsing**, von dem aus sie die Bedeutung der medialen Kontexte von Bildgefügen erforscht. Zugleich stellt sie eine Verbindung her zu einem anderen Konzept der „Bezugnahme“, zu Nelson Goodmans Symboltheorie. Eine frühe Form des (Kunst-)Buches ist das Ausgangsthema von **Julia Roessel**. In einer detaillierten Analyse setzt sie das klassische Sammelalbum mit eingeklebten Zeichnungen und Graphiken (das auch von Thürlemann als Vorläufer der Bildergalerien erwähnt wird¹⁵) in Beziehung zu seiner modernen Präsentation in digitalen Datenbanken.

Endnoten

1. Tina Kaiser/Iris Laner/Inga Schaub, *Zwischen den Bildern. Editorial*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2012, www.kunsttexte.de.
2. Zu nennen ist hier neben den Publikationen von Felix Thürlemann vor allem: Gerd Blum et al. (Hg.), *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012.
3. Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik* (2004), in: Blum et al. 2012, *Pendant Plus*, S. 23-44.
4. Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*, München 2013, S. 7.
5. Ebd.
6. Ebd., S. 8.
7. Ebd., S. 7.
8. Ebd., S. 8.
9. Thürlemann (2004) 2012, *Vom Einzelbild zum hyperimage*, S. 42, Anm. 3.
10. Blum et al., *Einführung*, in: dies. 2012, *Pendant Plus*, S. 10.
11. Thürlemann (2004) 2012, *Vom Einzelbild zum hyperimage*, S. 40.
12. Ebd., S. 24.
13. Thürlemann 2013, *Mehr als ein Bild*, S. 22/23.
14. Ebd., S. 23.
15. Ebd., S. 22.