Thürlemann, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, Wilhelm Fink Verlag 2013
ISBN-13: 978-3-7705-5606-9, 224 p., EUR 34,90

Rezensiert von: Elke Anna Werner, Kolleg-Forschergruppe „BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik“, Freie Universität Berlin

Mit diesem Buch legt Felix Thürlemann das Resümee seiner langjährigen Forschungen [1] zu einem Modus von Bildlichkeit vor, der zwar schon seit einiger Zeit Aufmerksamkeit in der kunsthistorischen Forschung gefunden hat [2], bisher aber noch nicht hinreichend systematisch und historisch differenziert untersucht wurde: Es geht um mehrteilige Bildgefüge, plurale Bildordnungen also, und das bedeutungsgenerierende Zusammenspiel der einzelnen Bilder innerhalb dieser multiplen Konstellationen. Die enorme Relevanz des Themas für die Kunstgeschichte wird offenkundig, wenn man sich die Vielfalt und Diversität der darunter zu fassenden Werke vor Augen führt, die von antiken Bildzyklen über spätmittelalterliche Wandelaltäre, barocke Ausstattungsprogramme und graphische Bilderfolgen bis hin zu den Installationen der zeitgenössischen Kunst und Ausstellungspräsentationen reichen.

Aus dieser schier unermesslichen Fülle, die zeigt, wie oft Bilder für einen spezifischen Präsentationskontext mit anderen Bildern geschaffen oder im Zuge der Rezeption in solche Zusammenhänge gestellt werden, greift Thürlemann einen Typus heraus: die „kalkulierte Zusammenstellung von ausgewählten Bildobjekten – Gemälden, Zeichnungen, Fotografien und Skulpturen – zu einer neuen, übergreifenden Einheit“ (S. 8). Für diese Zusammenführung selbständiger Bildobjekte, wie sie insbesondere in Museen und Ausstellungen, beim Layout von Bildbänden, aber auch in der kunsthistorischen Lehre, etwa in Power-Point-Präsentationen zur Anwendung kommt, entwickelte der Autor bereits vor zehn Jahren den Begriff „Hyperimage“. Er halte an diesem Begriff und dessen Nähe zum literaturwissenschaftlichen Konzept des „Hypertextes“ weiterhin fest, erläutert er eingangs, obwohl sich der ursprüngliche methodische Kontext - die frühe Phase des Internets und das besondere Interesse an Verlinkungen – inzwischen geändert habe (S. 8). Den Vorteil dieser Wortschöpfung sieht er vor allem darin, dass die Vorsilbe „hyper“ einen Aspekt hervortreten lasse, der für seinen bildsemiotischen Ansatz zentral sei, dass nämlich die im „Hyperimage“ vereinten Bilder mehr sind als die bloße Summe der Einzelbilder; als Teil einer metadiskursiven Struktur werde vielmehr jedes Werk von den anderen Bildern gleichsam kommentiert und gedeutet (S. 20). „Hyperimages“ sind demzufolge komplexe Sinngefüge, die semantisch auf zwei Ebenen operieren, auf der Ebene der einzelnen, je schon sinntragenden Objekte und auf der Ebene der Zusammenführung dieser Objekte, durch deren Zusammenspiel und Wechselbeziehungen neue Bedeutungen generiert werden.

Für diese spezifische Konstellation erarbeitet Thürlemann ein methodisches Instrumentarium, das er vor allem aus der Rezeptionsästhetik entwickelt: „Die Rezeption des ‚Hyperimage’ ist notwendigerweise ein dynamischer Prozess, der vom Betrachter einen beständigen Wechsel zwischen Einzelwahrnehmung und vergleichender Wahrnehmung fordert.“ (S. 16). Aus diesen Voraus-

setzungen leitet er zwei Prinzipien für die Analyse der Bildgefüge ab. Unter dem „Prinzip der wechselseitigen Schärfung“ subsummiert er Prozesse, bei denen aus der Betrachtung der Einzelwerke Erkenntnisse gewonnen werden, die als sinnstiftende Kategorien auch für die Analyse der „Hyperimages“ fruchtbar gemacht werden können bzw. umgekehrt. Dem „Prinzip der Distanzierung“ legt er eine analytisch-reflektierende (im Unterschied zu einer einfühlenden) Sehkompetenz des Betrachters zugrunde, die dieser beim vergleichenden Sehen entwickele.

Nach der Einführung in das begriffliche und methodische Konzept sowie einem kurzen Abriss zur Vorgeschichte des „Hyperimage“, stellt Thürlemann exemplarisch an neun, nach historischen und systematischen Kriterien ausgewählten Beispielen einzelne „Hyperimages“ vor, die zugleich einen Überblick über diese Bildform vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart in drei unterschiedlichen Praxisfeldern bieten: der Sammlerkultur, der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin und der künstlerischen Praxis.

Für die Gruppe der Sammler, zu denen Thürlemann grundsätzlich auch Kuratoren zählt, deren Zusammenstellungen von Bildern in unterschiedlichen Formen des Displays er ebenfalls als „Hyperimages“ versteht, wählte er als Fallbeispiele den flämischen Maler Frans Francken den Jüngeren, den französischen Kunstpolitiker Vivant Denon und den Frankfurter Konditormeister und Sammler Johann Valentin Prehn. Bei den Galeriebildern von Frans Franken (um 1620) zeigt Thürlemann, wie der Künstler als quasi fiktiver Sammler in seinen Kunst- und Wunderkammerdarstellungen das spezifische Potential der Pendanthängung nutzte, um durch die Zusammen- und Gegenüberstellung von Bildern und Objekten komplexe innerbildliche Diskurse zu generieren. So gelingt es Thürlemann, in Franckens Kunst- und Raritätenkammer (Wien, Kunsthistorisches Museum, um 1620/25) eine bisher nicht erkannte religiöse Bedeutungsdimension aufzudecken, die die Tugend der Barmherzigkeit zum Gegenstand hat. Diese Semantik nutzte der Maler darüberhinaus für die „triumphale Geste einer Selbstfeier“ (S. 35), indem er das genuine Ausdrucksvermögen des eigenen Mediums der Malerei selbstbewusst vor Augen stellte. Vivant Denons Neuhängung der italienischen Renaissancemalerei in der Grande Galerie des Louvre, deren visuelles Protokoll in dem 1802 begonnenen Mappenwerk von Maria Cosway und John Griffith mit radierten Reproduktionen überliefert ist, stellt Thürlemann in einer sorgfältigen Analyse als didaktisches Schaustück vor, das dem Betrachter allein im Modus der Anschaulichkeit „eine historische Vorlesung über die Kunst der Malerei“ (S. 46) bieten sollte. Er beschließt das Kapitel zu den Sammlern mit dem Frankfurter Konditormeister Johann Valentin Prehn (1749-1821) und würdigt damit zu Recht eine einzigartige, allerdings wenig bekannte universalhistorische Sammlung. Bemerkenswert ist sie nicht nur als Sammlung eines Handwerkers, sondern auch durch das Miniaturformat der Objekte und deren Präsentation in Schaukästen, die zu Diptychen montiert wurden. Thürlemann führt feinsinnig aus, wie der Sammler die so geschaffenen Vergleichskontexte nutzte, um besonders wertvolle Werke aus seiner Sammlung von über 800 kleinformatigen Gemälden herauszustellen und auch persönliche Sinnbezüge einzufügen.

Mit Wölfflin, Warburg und Malraux nimmt Thürlemann anschließend die Bildpraxis der eigenen Zunft ins Visier. Die drei Protagonisten zeichneten sich durch ihr geschärftes Bewusstsein für die neuen Möglichkeiten aus, die die photographische Reproduktion für Forschung und Lehre eröffnet habe. Alle drei entwickelten neue wissenschaftliche Methoden, die erst durch die Verfügbarkeit und uneingeschränkte Vergleichbarkeit der reproduzierten Objekte möglich wurde. So habe Heinrich Wölfflin in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ (1915) die Doppelprojektion aus

dem Hörsaal auf die Doppelseiten des Buches übertragen und „binäre Hyperimages“ geschaffen, die die Stildifferenz zwischen Renaissance und Barock veranschaulichen und seine Grundbegriffe exemplifizieren sollten. Dabei habe er zwei unterschiedliche Diskurse – den kategorial artikulierten Bilddiskurs und den graduell artikulierten sprachlichen Diskurs – zu einem dialektischen Zusammenspiel von bildlicher Evidenz und subtiler Sprachlichkeit verbunden (S. 95). Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas stellt Thürlemann als ein bis heute an Komplexität kaum zu überbietendes Experiment vor, das mit den Bildtafeln als „Hyperimages“ ein heuristisches Instrument für die Veranschaulichung bildgeschichtlicher Entwicklungs- und Transferprozesse darstellt. Und André Malraux schließlich habe in seinem „Musée imaginaire“ (1947) den neuen Status der Bilder im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und den damit verbundenen Wechsel vom Kulturwert zum Ausstellungswert reflektiert indem er die Visualisierung transhistorischer und –kultureller Bezüge zwischen einzelnen Objekten in innovativen Formen des Buchlayouts erprobte.

Das letzte Kapitel ist den „Hyperimages“ der Künstler gewidmet, exemplarisch anhand von Ensembles, die Pablo Picasso, Pierre Bonnard und Wolfgang Tillmanns aus einzelnen, ursprünglich autonomen Werken zusammenstellten. Auch hier komme das „Prinzip der Distanzierung“ zum Tragen, indem die Künstler durch die ordnende Tätigkeit zu kritisch-distanzierten Beobachtern ihres eigenen Schaffens würden. So photographierte Picasso 1912 Arrangements, in denen er seine ersten „papiers collés“ um eine Gitarre aus braunem Karton anordnete. In diesen photographischen „Hyperimages“, die Picasso gleich dreifach als Autor ausweisen (als Autor der einzelnen Werke, der jeweiligen Bildarrangements und der Photographien), dokumentierte und reflektierte er seinen Entwicklungsschritt hin zum synthetischen Kubismus. Um eine künstlerische Selbstverortung ging es auch Pierre Bonnard (1867-1947), als er gegen Ende seines Lebens ein Bildensemble aus eigenen Werke und Arbeiten anderer Künstler, aus Kunstpostkarten, einem Stadtplan und bedruckten Schokoladenpapierchen zu einem zweiteiligen „Hyperimage“ zusammenstellte. Thürlemann arbeitet differenziert heraus, wie sich Bonnard mit dieser Bilderwand seines eigenen Platzes in der Kunstgeschichte versicherte und zugleich die Prämissen seiner Kunst offenlegte. Und die Ausstellungspräsentationen schließlich, die der Photograph Tillmans in der Doppelrolle als Künstler und Kurator für seine eigenen Werke entwirft, können Thürlemann zufolge als gleichberechtigt neben seinen Photographien und als bildliche Selbstkommentare des Künstlers betrachtet werden.

Thürlemann eröffnet mit diesem Band einen erkenntnisreichen und zukunftsweisenden Blick auf ein zentrales Phänomen der westlichen Bildkultur, das man als kontinuierlichen Prozess der Neuordnung alter und neuer Bilder beschreiben könnte, in deren wechselnden Arrangements sich jeweils auch Neudeutungen der Objekte vollziehen. Konzise, anschaulich und ohne aufdringliche semiotische Rhetorik führt er in die Komplexität pluraler Bildgefüge ein, entwickelt einen methodischen Ansatz und kommt in den Fallbeispielen zu einer ganzen Reihe neuer Ergebnisse. Nachdem die bildwissenschaftliche Forschung den Kollektivsingular „Bild“ gerne und nicht selten verabsolutierend in den Vordergrund gerückt hat, ist Thürlemanns Hinwendung zu den Bildgefügen und deren semantische Strukturen für eine Kunst- und Bildwissenschaft, die sich der gesamten Breite ihres Gegenstandsbereichs verpflichtet fühlt, von kaum zu unterschätzender Bedeutung. [3] Dass ihm die kritische Auseinandersetzung mit der und die Weiterentwicklung der Disziplin ein zentrales Anliegen sind, wird besonders im Kapitel zu den Kunsthistorikern deutlich. Dort dient ihm der Blick auf Vorgänger, die neue Entwicklungen in den technischen Bildmedien für methodische Innovationen nutzen, letztlich auch zur Verortung und Legitimation seiner eigenen Arbeit. Nicht zuletzt bietet sein Buch wichtige Anschlussmöglichkeiten für das expandierende Feld des Kuratorischen,

indem Thürlemann mit der notwendigen Entschiedenheit auf die doppelte Kodierung musealer Displays und auf die bedeutungsgenerierenden Wechselbeziehungen zwischen den Exponaten und der Form ihrer Präsentation hinweist.

Angesichts des Umfangs, der Komplexität und Diversität des von Thürlemann hier umrissenen Forschungsfeldes verwundert es allerdings kaum, dass noch nicht für alle aufgeworfenen Fragen bereits überzeugende Antworten gefunden sind. So gerät die Untersuchung streckenweise zu einer recht traditionell anmutenden Suche nach der ikonographischen Bedeutung eines ‚Hyperimage', dessen Mehrwert auf eine Deutung zugespitzt wird, anstatt der Vielfalt von Wechselwirkungen zwischen den Einzelwerken und dem Ganzen als einem Spezifikum dieser Bildform Raum zu geben. Indem die Werke zudem vielfach auf ihre darstellende Funktion reduziert und nicht hinreichend als Artefakte mit spezifischen materialen, formalen und medialen Eigenschaften begriffen werden, läuft Thürlemann immer wieder Gefahr, die reklamierte Vielschichtigkeit der Bildordnungen zu unterlaufen. In dieser Hinsicht erweist sich auch der titelgebende Begriff „Hyperimage", so griffig er sein mag, für die methodische Tragfähigkeit als problematisch, da er zu sehr auf image im Sinne des Gegenstandbezuges eines Bildes und weniger auf picture als dem materialen Artefakt verweist. Fraglich ist auch, ob die Analogie des Begriffs zu digitalen Verweisstrukturen und zur literaturwissenschaftlichen Theoriebildung geeignet ist, das Spektrum der ästhetischen Phänomene bildlicher Artefakte in ihrer historischen Breite und Diversität analytisch zu erfassen.

Jedenfalls bietet der Band, dessen Ausstattung mit zahlreichen s/w-Abbildungen und auf Farbtafeln reproduzierten Hauptwerken es erlaubt, die Argumentation des Autors auch am visuellen Bestand zu überprüfen, eine ausgezeichnete Basis für die weitere Beschäftigung mit dem Thema, idealerweise unter Einbeziehung von zwei Sammelbänden, die sich bereits explizit mit dem Ansatz Thürlemanns auseinandersetzen, dabei aber dessen semiotischer und rezeptionsästhetischer Methodik recht eng verbunden bleiben.[4] Wünschenswert für die weitere Arbeit an einer generellen Theoriebildung zur Semantik mehrteiliger Bildgefüge wäre eine Perspektive, die methodisch offener und analytisch differenzierter auch die genuin ästhetischen Qualitäten von Kunstwerken hermeneutisch fruchtbar macht.

[1] Frühere Veröffentlichungen von Felix Thürlemann zum Thema: Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung kunstgeschichtlicher Hermeneutik, in: Ada Neschke-Hentschke (Hg.), Les hermeneutiques au Seuil du XXIème siècle. Èvolution et débat actuel, Löwen/Paris 2004, S. 223-247; vgl. auch: Die Bilder im Kontext ihrer Präsentation – Interview mit Felix Thürlemann", in: Klaus Sachs-Hombach, Wege zur Bildwissenschaft: Interviews, Köln 2004, S. 200-215; Bild gegen Bild: für eine Theorie des vergleichenden Sehens, in: Aleida Assmann, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorff (Hg.), Zwischen Literatur und Anthropologie – Diskurse, Medien, Performanzen, Tübingen 2005, S. 163-174; in den folgenden Sammelbänden wurde das Forschungsfeld bereits historisch und systematisch breiter bearbeitet: David Ganz/Felix Thürlemann (Hg.), Das Bild im Plural: mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010, S. 313-330 (mit einer empfehlenswerten, ausführlichen Einleitung der beiden Herausgeber); Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmele (Hg.), Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik, Berlin 2012 (hier sind die beiden früheren Texte (2004, 2005) von Thürlemann wiederabgedruckt); einzelne Kapitel des vorliegenden Buches wurden in ersten Fassungen bereits ebenfalls vorab publiziert, die Nachweise sind im Band enthalten.

[2] Einschlägig sind hier die Untersuchungen von Wolfgang Kemp, Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen, München, Paris, London 1994; Werner Hofmann, Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der

Kunstgeschichte, München 1998; Victor Stoichita, Das selbstbewußte Bild. vom Ursprung der Metamalerei, München 1998 (frz. 1993), mit deren Methoden und Ergebnissen sich Thürlemann auch auseinandersetzt.
[3] Ähnlich positiv auch Wolfgang Kemp in seiner soeben erschienenen Rezension desselben Bandes: Wolfgang Kemp, Das Bild, die Bilder und das Hyperimage: Schluss mit der Beliebigkeit der Bilderflut, in: Kunstchronik 67. Jg. (Heft 11), Nürnberg 2014, S. 558-563; Kemp äußert jedoch Vorbehalte gegenüber der semantischen Offenheit pluraler Bildgefüge und spricht sich für eine jeweils abschließende Deutung, wie Thürlemann sie hier vorstellt, aus.
[4] Vgl. die unter [1] genannten Bände von David Ganz/Felix Thürlemann (2010) und Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmele (2012).

Empfohlene Zitation:
Elke Anna Werner: [Rezension zu:] Thürlemann, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, 2013. In: ArtHist.net, 28.11.2014. Letzter Zugriff 17.11.2026. <https://arthist.net/reviews/9015>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.