

Julia Rössel

## Ein Album und sein Digitalisat – Fragen zum Begriff des Hyperimage

„Es gibt eine Alternative zur Klassifikation, und das ist die Erforschung.“

– Marshall McLuhan

Marschall McLuhan beschreibt in seinem Werk *Das Medium ist die Botschaft* die Wechselwirkungen zwischen medialen Inhalten, medialen Formen und ihren Auswirkungen auf Rezeption und Praxis. Unter anderem geht aus seinen Überlegungen hervor, dass jede Modifikation des Mediums auf seine Inhalte wirkt und dass „die jeweiligen Formate auch die Praxis der Medien, ihren Gebrauch und ihre Rezeption“ entscheidend beeinflussen<sup>1</sup>. Dabei scheint das Objekthafte des Mediums eine wichtige Rolle zu spielen: McLuhan fasst das Medium als Prothese des Menschen auf, die eine Verlängerung des Körpers bildet, und beschreibt es als eine Konstanten bildende, Geschichtlichkeit verkörpernde Entität.

An die Idee eines eigenwirksamen, objekthaften Mediums kann Bruno Latours objektsoziologisches Konzept der Hybride angeschlossen werden, die Menschliches und Nicht-Menschliches einschließen, beständige und dynamische Entitäten darstellen. Hybride wirken daher als Bindeglieder zur Vergangenheit und halten sie darüber hinaus lebendig<sup>2</sup>.

Für eine Auseinandersetzung mit der Rezeption dessen, was Felix Thürlemann als ‚hyperimage‘ bezeichnet, Zusammenstellungen mehrerer Bilder also, in denen über die Wirkung des einzelnen Bildes hinaus die Gruppierung eine übergeordnete Wirkung entfaltet, ist also eine genaue Beobachtung der medialen und materiellen Rahmenbedingungen, ihrer Funktionen und Wirkung nicht zu vernachlässigen. Gerade der Umgang mit den sogenannten neuen, digitalen Medien bietet die Chance, die bislang in den Bildwissenschaften eher vernachlässigte Frage, inwieweit solche Bildkonstellationen und ihre Rezeption von ihren medialen Trägern beeinflusst werden, in den Fokus zu rücken und genaue Beobachtungen zu machen.

Im Folgenden sollen zwei Beispiele von ‚hyperimages‘ im Sinne Thürlemanns<sup>3</sup> auf diese Fragen hin untersucht werden. Dabei werden sowohl die Bilder, als auch die Objekte, die ihren medialen Rahmen bilden,

empirisch erfasst, sowie Inhalte und mediale Wirkung analysiert.

### Die Braunschweigisch-Lüneburgische Topographie

Die beiden Bände mit den Signaturen Top. App. 1 und 2 aus der Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel sind in schlichte braun gesprenkelte Pappeinbände eingebunden und enthalten eine eingeklebte Sammlung druckgraphischer Bilder. Auf den mit Goldprägungen verzierten Rücken sind rote Titelschilder mit der Inschrift *Braunsch. Lüneb. Topographie* und in einem grauen Feld darunter die jeweilige Bandnummer (1/2) sowie die Buchstaben A-G bzw. H-Z angebracht. Die Einbände sind stark abgegriffen und die Bindung gelockert. Der Buchblock ist mit einem roten Farbschnitt versehen<sup>4</sup>. (Abb.1)



Abb. 1: Braunschweigisch-Lüneburgische Topographie Bd. 1, Top. App. 1, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Neben diesem ersten visuellen Eindruck nehmen wir das Buch als Objekt wahr, indem wir die alternden Materialien, das Papier, die Pappe, Farbe, den Leim, die Fasern der Bindfäden riechen. Wir ertasten die materielle Beschaffenheit des Objektes, begutachten es von allen Seiten, erfahren so sein Gewicht. Im Moment der Wahrnehmung eines solchen Buches wird jeder den Impuls empfinden, es berühren, öffnen und seinen Inhalt erkunden zu wollen, wohl wissend, dass dieses Objekt mediale Funktionen erfüllt, also Inhalte

präsentiert.

Im Spiegel beider Bände ist *Pinacoth. Brunsvicens.*, jeweils *Vol. VIII* und *Vol. IX* zu lesen. Unter diesem Titel finden sich die Bände auch als Digitalisat wieder<sup>5</sup>. In beiden Bänden bildet das Vorsatzblatt aber den eigentlichen Titel mit folgendem handschriftlichen Eintrag:

„Braunschweig. Lüneburgische / Topographie, / oder / Kupferstiche von Gegenden, Städten, Flecken, / Dörfern, Weilern und einzelnen Gebäuden, / der in Braunschweig, Lüneburgischen / Landen / gesammelt und alphabetisch / geordnet von / C. Gesenius. / Erster Band. / A. bis G.“<sup>6</sup>

Darunter ergänzt eine andere Handschrift: „Fortgesetzt von C. F. C. Schönemann“. (Abb. 2)

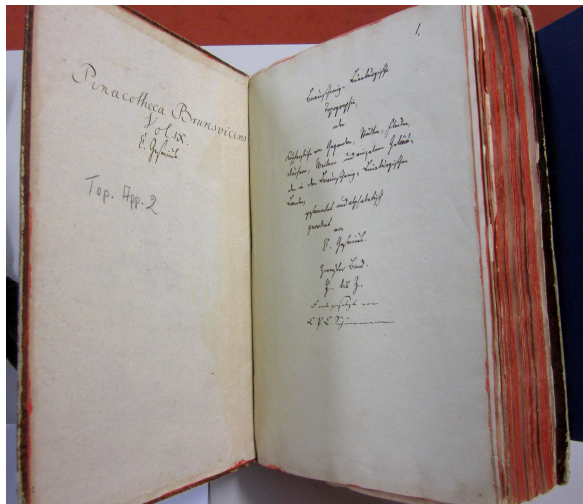


Abb. 2: Spiegel und Vorsatz, B-L. Topographie Bd. 2, Top. App. 2, HAB

Beide Sammelbände enthalten Kupferstiche, Radierungen, Lithographien, Holzstiche, Handzeichnungen, gelegentlich auch Ausschnitte aus Zeitschriften oder Büchern des 17. bis 19. Jahrhunderts. Stadtansichten, Lagepläne, Karten und Architekturansichten sind nach Ortsnamen alphabetisch sortiert, aufgeklebt, zwischen zwei Seiten im Falz des Buchblocks eingeklebt oder einfach lose eingelegt. Zudem finden sich gelegentlich handschriftliche Notizen<sup>7</sup>. Die Buchblöcke bestehen aus blaugefärbtem, inzwischen ausgebleichenem Schreibpapier, in dem verschiedene Wasserzeichen erkennbar sind<sup>8</sup>. Immer wieder stößt der Blätternde auf gänzlich leer gebliebene Seiten und auf solche, die Kleber- oder Papierreste aufweisen, was die Vermutung nahe legt, dass hier einmal kleinere Blätter eingeklebt und später wieder entfernt wurden. Einige Seiten sind durchfenstert, um sie mit der fol-

genden Seite zu einem Passepartout für ein dazwischen liegendes Bild verbinden zu können. Allerdings sind diese Fenster meist ganz oder teilweise mit graphischen Blättern überklebt oder nicht genutzt. Die Blätter sind in der rechten bzw. linken oberen Ecke paginiert. Durch das Heraustrennen mancher Seiten entstanden jedoch Lücken in der Paginierung.

Die beschriebenen Spuren am Objekt machen den Palimpsestcharakter des Mediums Sammelalbum spürbar: Hier sind „heterogene Bestandteile“ materieller Art zuerst sichtbar, hinzukommen auch, wie später deutlich werden wird, „Vorstellungen, Sinnbezüge, Referenzen und Imaginarien“<sup>9</sup>.

Woher kommen diese Alben? Wie gestaltet sich ihr historischer Kontext? Der Jurist Carl Gesenius (1746–1829)<sup>10</sup> gibt sich durch die Titelschrift als ursprünglicher Besitzer und Initiator dieser topographischen Bilder-Sammlung zu erkennen. Laut einer Notiz in der Porträt Datenbank der Herzog August Bibliothek besaß er eine Sammlung von Kupferstichen, vor allem Porträts, die 1830 vom damaligen, neu angetretenen Bibliothekar der herzoglichen Bibliothek Carl Friedrich Christian Schönemann (1801–1855) für dessen Privatsammlung angekauft wurde. Diese wiederum ging nach dessen Tode mit seinem Nachlass in den Besitz der Bibliothek über<sup>11</sup>. Möglicherweise gehörten die beiden Bände zu jenem Konvolut. Welche der eingeklebten Blätter aus dem Besitz von Gesenius stammen und welche von Schönemann hinzugefügt wurden, kann bislang nicht rekonstruiert werden.

Innerhalb der Bände und auch angesichts der Bildkonstellationen und ihres Zusammenspiels folgt der Betrachter zunächst der erlernten Leserichtung von links oben nach rechts unten, selbst wenn er beide gegenüberliegenden Seiten gleichzeitig in den Blick nimmt. Wie in der Beschreibung deutlich werden wird, setzt erst in einem zweiten Schritt die einzelne oder vergleichende Betrachtung der Bilder ein. Dieser zugrunde liegende lineare Code, der ein „fortschreitendes Empfangen“ fordert, ermöglicht nach Vilém Flusser zugleich das Erlebnis zeitlicher, linearer Abfolgen, also von Historizität<sup>12</sup>. Die alphabetische Ordnungsstruktur der Themengebiete innerhalb der Bände erlaubt sowohl punktuelles Lesen und Betrachten, aber auch dieses geschieht im Rahmen der beschriebenen Kulturpraxis.

Die formale Anordnung der Bilder zu Wolfenbüttel, die im zweiten Band ab Seite 436 eingeklebt sind und hier als Beispiel für eine Analyse dienen sollen, unterliegt einer bestimmten erzählerischen Absicht. Mittels der

Bilder wird über Gestalt und Geschichte der ehemaligen Residenzstadt der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg berichtet. (Abb. 3)



Abb. 3: Top. App. 2, S. 436-37, 4 Kupferstiche mit Stadtansichten Wolfenbüttels, HAB

Der schematische, detailarme Lageplan, der durch seine Anordnung als oberstes von drei Bildern zentriert angebracht ist, ermöglicht einen ersten Überblick über den von der Befestigung dominierten Grundriss der Stadt. Er bildet durch seine Anbringung auf der linken Seite oben den Einstieg in die Bildkonstellation. Auch die Oker und ihr Kanalsystem werden als formbestimmende Elemente kenntlich, eine weitere wichtige Information, die das Bild vermittelt, ist die Aufteilung der Stadt in mindestens drei Teile (hier sind es, nicht ganz korrekt, vier). Das Blatt entstammt dem *Thesaurus Politicus*, einer Folge von Kupferstichen, die 1623–1631 in Frankfurt am Main bei Daniel Meissner erschien<sup>13</sup>. Die beiden folgenden Darstellungen zeigen die Stadt von erhöhter Position aus südlicher Richtung, quasi im Aufriss mit dem das Stadtbild prägendem Schloss zur Linken und der Kirche zur Rechten und konkretisieren die geographische Einbettung, die Nähe zu Braunschweig im Norden bzw. zum Harz im Süden. Das mittlere Blatt ist einem Buch mit dem Titel *Der gethreue Reiß-Gefert durch Ober- und Niederdeutschland* von Johann Christoph Beer entnommen, welches um 1690 bei Christoph Riegel in Nürnberg erschien. Die im dortigen Text beschriebene Unterteilung der Stadt in August-, Heinrich- und Juliusstadt schlägt sich in der sehr symmetrischen Anlage der Ansicht nieder<sup>14</sup>. Auch die im Album darüber angeordnete Karte scheint - nur auf den ersten Blick - dieser Aufteilung zu entsprechen.

Zudem werden prägende historische Ereignisse the-

matisiert: Das dritte Bild auf dieser Seite zeigt Wolfenbüttel von Süden aus während eines Gefechts mit französischen Truppen im Siebenjährigen Krieg, das darüber als „Belagerung von Wolfenbüttel. Im Monath Oct. A<sup>o</sup>: 1761“ genauer benannt ist<sup>15</sup>.

Durch geschickte formale Anordnung des kleinformatigen Blattes aus dem *Reisegefährten* in der Seitenmitte liegt sie mit der Stadt im Hintergrund der hochformatigen allegorischen Illustration von Konrad Buno (1613-1671), die die gegenüberliegende Seite bildet, auf der horizontalen Mittelachse der Doppelseiten. Dieses Blatt ist eigentlich eine beidseitig bedruckte Seite aus dem sechsten Teil von Martin Goskys panegyrischem Werk *Arbustum vel Arboretum Augustaeum*, das sich den Braunschweig-Lüneburgischen Emblemen widmet. In der Darstellung wird die Stadt durch ihre Charakteristika, wie die Form der Befestigungsanlagen, die Brücke über die Oker auf der rechten Seite, die zu einem Stadttor mit Zwiebdach führt, das Schloss und das Zeughaus und die westlichen Türme der Marienkirche identifizierbar<sup>16</sup>. Der Betrachter wird also zum Vergleich der Blätter angeregt, auch weil in der Illustration die Stadt nicht benannt ist. Die nächste Doppelseite geht detaillierter auf die Besonderheiten Wolfenbüttels ein. (Abb. 4) Die Verso-Seite der zwischen den Albumseiten 436 und 437 eingeklebten Buchseite thematisiert mit dem Motto „Alles mit Bedacht“ und der zugehörigen emblematischen Darstellung den herzoglichen Hof Augusts II. von Braunschweig-Lüneburg (1579-1666). Die gegen



Abb. 4: Top. App. 2, S. 436-37, Stadtansicht Wolfenbüttels aus dem Verlag J.C. Leopolds, um die Mitte d. 18. Jh., HAB

überliegende Stadtansicht aus dem Verlag von Johann Christian Leopold (1699-1755) in Nürnberg, bietet sehr genaue Informationen, indem ihrer detaillierten bildlichen Darstellung eine Legende beigegeben

ist, die wichtige Punkte der Stadt, wie Kirchen, Bibliothek, Schloss und Stadttore benennt. Außerdem wird in einem längeren Text auf Deutsch und Latein die Geschichte und politische Situation thematisiert. Damit wird die Bedeutung Wolfenbüttels als herzogliche Residenz, deren Bild durch überregionale Produzenten, wie den Augsburger Verleger verbreitet wurde, hervorgehoben. Sie gehört zu der ab 1741 produzierten, zweiten Auflage einer Serie von über 200 Veduten europäischer Städte, die seit 1723 bis wahrscheinlich nach 1755 bei Leopold erschienen sind<sup>17</sup>. Um diese Darstellung genau betrachten zu können, muss der Nutzer das Buch drehen. Weitere Doppelseiten präsentieren in jeweiligen Gegenüberstellungen zwei Ansichten der Stadt von Norden, die in der Werkstatt von Johann Georg Beck (1676-1722) erschienen<sup>18</sup> (Abb. 5) und zwei Stadtansichten des frühen 19. Jahrhunderts, auf denen die mittlerweile geschliffenen Befestigungsanlagen fehlen (Abb.6). Eines dieser Blätter entstammt der lithographischen Anstalt von August



Abb. 5: Top. App. 2, S. 438-39, 2 Kupferstiche von J. W. Heckenauer und J. G. Beck, 1. Hälfte d. 18. Jh.

Wehr, die 1826 in Braunschweig eröffnet wurde. Dieses Blatt könnte als Quittungszettel oder Briefkopf produziert worden sein, auf dem nach „Wolfenbüttel“ Datum und Jahreszahl eingefügt werden konnten<sup>19</sup>. Der Titel des Farbstichs des in Hannover ansässigen

Julius Franz Saltzenberg (1763–1849) informiert darüber, dass in südlicher Richtung im Hintergrund der Harz zu sehen ist<sup>20</sup>. Obgleich die beiden Blätter im Detail kaum Übereinstimmungen zeigen, die einen Zusammenhang vermuten lassen, ähnelt sich die kompositorische Einbettung der Stadtveduten, indem jeweils ein Baum links und Staffagefiguren im Vordergrund den Blick ins Zentrum lenken, was wohl Grund der Sammler war, diese beiden Blätter einander gegenüberzustellen.



Abb. 6: Top. App. 2, S. 440-41, Lithographie von A. A. Werth, um die Mitte d. 19. Jh. und Farbstich von J. F. Saltzenberg, 2. Hälfte d. 18. Jh.

### Das Album als Hybrid

Mit den seit dem 17. Jahrhundert in Sammlerkreisen beliebt gewordenen Sammelalben, suchten deren Eigentümer und Nutzer unter sehr individuellen Aspekten sich ihres Erfahrungsschatzes und Wissenszuwachses zu vergewissern, zeithistorische Sachstände medial zu erhalten und weiterzureichen.

Um der eingangs gestellten Frage zu folgen, inwieweit die mediale Beschaffenheit die Bildkonstellationen des beschriebenen Albums und ihre Rezeption beeinflusst, sei an dieser Stelle beispielhaft auf drei Bedeutungsebenen hingewiesen, durch die sich der Inhalt des Albums für heutige Rezipienten darstellt.

Erstens zeigt der Albumteil zu Wolfenbüttel, dass über

die Bildinhalte und ihr Zusammenspiel innerhalb der linearen, wie auch komparatistischen Betrachtungsweise, die Geschichte der Gestalt der Stadt und ihres historischen Wandels erzählt wird.

Der mediale Rahmen der Bilder generiert im Kontext des Albums weitergehende Querverbindungen, die übergeordnete Idee einer Topographie des ehemaligen Herzogtums Braunschweig-Lüneburg betreffend. Die Eigenheit der Druckgraphik, stets Zeichner und/oder Stecher bzw. Verleger des Bildes zu vermerken, vermittelt in der Zusammenschau Kenntnisse über die Bildproduzenten selbst, ihre personellen Netzwerke, gesellschaftliche Position, Arbeitspraxis, aber auch ihre künstlerischen Schwerpunkte und Entwicklungen. Auch vermittelt die Gesamtheit der druckgraphischen Abbildungen das Bild der Stadt und des Herzogtums Braunschweig-Lüneburg, wie sie in der Öffentlichkeit geprägt wurde. Die Einbindung der Werke von Conrad Buno, Johann Georg Beck, Julius Franz Saltzenberg und August Wehrt in die „Braunschweig-Lüneburgische Topographie“ thematisiert sie als historische Persönlichkeiten, deren Entwicklung auch monographisch verfolgt werden kann, weil sie sich über ihre Bildproduktion in die Geschichte des Landes mit eingeschrieben haben. Durch die Gegenüberstellung von ähnlichen oder gleichen Bildern und Inhalten wird der Blick insbesondere auf Materialitäten und Techniken gelenkt. Über Vergleichsansichten erschließen sich auch kennerschaftliche Aspekte der Druckgraphik, indem Arbeiten einzelner Stecher aus verschiedenen Schaffenszeiten in das Album eingebunden wurden und technische, werkhistorische oder stilistische Ebenen nachvollziehbar sind<sup>21</sup>. Durch die materiellen Qualitäten eines Sammelalbums treten des Weiteren die Spuren ursprünglicher medialer Kontexte zutage, die als dritte Bedeutungsebene ins Spiel kommen, etwa wenn ganze Seiten aus Büchern oder Teile von Zeitschriften eingeklebt werden. Diese „Realitätspartikel“<sup>22</sup> führen den Nutzer des Albums zu weiteren Informationen und Erkenntnissen, die sein Wissen und seine Vorstellung im Sinne des übergeordneten Programms der Braunschweigisch-Lüneburgischen Topographie erweitern helfen. Darüber hinaus wirken sie als Vermittler und Vergewärtiger vergangener Sozialwelten und Kulturen, was besonders für die Erinnerungsfunktion des Albums erheblich ist. Denn eigentlich bestand das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg unter diesem Namen nur bis 1806.

Diese drei Punkte verdeutlichen zunächst, dass es

keine lineare Kommunikationsabfolge nach dem Sender-Empfänger-Prinzip gibt, wie sie Thürlemann als Kommunikationsstruktur klassischer Bildkultur sieht.<sup>23</sup> Ebenso wenig eröffnet sich der Inhalt der Bände – trotz der Linearität des inhaltlichen Ordnungssystems und der an die Lesegewohnheit angepassten Anordnung der Bilder – ausschließlich als lineare Bilderzählung. Vielmehr gibt es multiple Perspektiven und „Lesarten“ ebenso wie mehrere Produzenten und Rezipienten. Das Album bildet ein Netzwerk aus Subjekten und Objekten, Materiellem und Virtuellem, Sprachlichem und Bildlichem.

Als weiterer Punkt im mehrdimensionalen Netzwerk des Albums sei an dieser Stelle noch die ordnende und verwaltende Funktion als Sammlungsmedium hervorgehoben<sup>24</sup>. Gerade die Materialität des Album-Objektes dokumentiert anhand der beschriebenen Spuren des Wandels die Prozesshaftigkeit des Sammelns und die Konstitution des Albums als prinzipiell offenes und dynamisches System<sup>25</sup>. Die Dynamik des Umgangs mit Sammlungen, wie sie Christian Bracht für Porträtsammlungen beschrieben hat, steht hier allerdings (vorübergehend) still, da das Album als historischer Gegenstand und nicht mehr als Sammelmedium betrachtet wird<sup>26</sup> und damit sein Erhalt im Status Quo vorrangig geworden ist. Hierdurch, wie schon durch die Struktur und sinnstiftenden Bildkombinationen, tritt seine zeigende Funktion hervor, die im Moment der Digitalisierung noch einmal verstärkt wird. Wenn Annegret Pelz Alben als „hybride Gebilde“ im Sinne Latours beschreibt, die in Netzen zirkulieren, soziale und zeitliche Grenzen überwinden und Kollektive konstituieren, wird der aktive, soziale Charakter des Objektes hervorgehoben. Es ist kein passiver Gegenstand, sondern regt zu Handlungen an, die in ihm selbst als transformierte Produkte derselben offenbar werden<sup>27</sup>.

### **Die digitale Präsentation der Braunschweigisch-Lüneburgischen Topographie**

Wie wird nun das Album-Objekt Braunschweigisch-Lüneburgische Topographie online präsentiert? Aus welchen Elementen setzt sich die digitale Präsentation zusammen und auf welche Weise wirken diese auf den Nutzer?

Die digitale Version der beiden Alben ist über die Website des *Virtuellen Kupferstichkabinetts* (<http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/>) auffindbar, Produkt des Verbundprojektes von Herzog August Bibliothek und Herzog Anton Ulrich Museum, in

dem seit 2007 druckgraphische Blätter und Zeichnungen aus Kartons, Sammelbänden und Büchern beider Institutionen virtuell veröffentlicht werden, um so ehemals zusammengehörige Sammlungskongolute wieder zu vereinen. Die Datenbank, auf die der Nutzer über die Internetseite Zugriff hat, versammelt Metadaten und Bilder aus verschiedenen Digitalisierungsprojekten, wie etwa dem *Virtuellen Zeichnungskabinett* und dem *Kupferstichkabinett\_online*. Medial gesehen handelt es sich hierbei – ähnlich wie beim Album – um ein offenes System, zu welchem immer neue Daten hinzugefügt werden. (Abb. 7)

sondern in einzelne Seiten und Bilder zerlegt wurde. (Abb. 8)

Die Thumbnaildarstellung der Suchergebnisse ist so designt, dass die gerahmten Vorschaubilder an Diarahmen erinnern – wenn wir uns nicht für die Listendarstellung entscheiden. Dies ist deshalb interessant, weil so auf ein Medium der Kunst- bzw. Bildvermittlung verwiesen wird, das im wissenschaftlichen bzw. universitären Umfeld genutzt wurde bevor die Nutzung digitaler Bilder üblich wurde<sup>30</sup>. Die Assoziation mit früheren wissenschaftlichen Praktiken, nämlich die Diaprojektion und Parallelprojektion, die von Felix

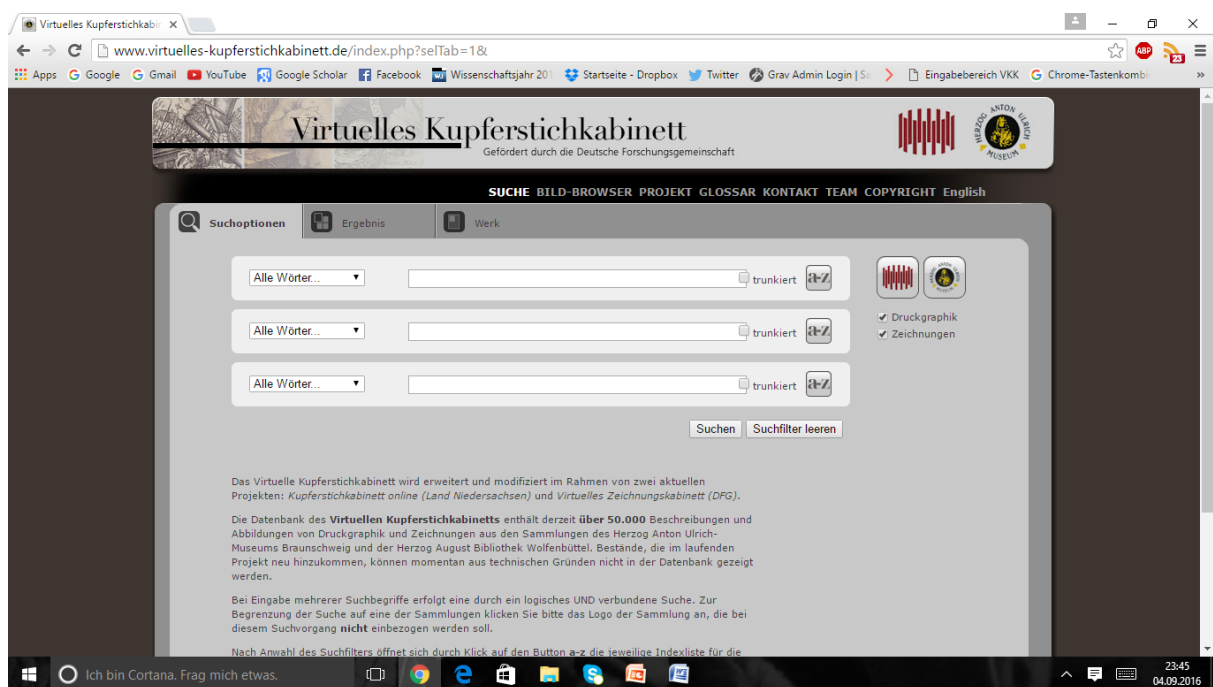


Abb. 7: Website *Virtuelles Kupferstichkabinett*

Die Online-Präsentation bildet für den Nutzer eine geschlossene Oberfläche, die sich aus dem übergreifenden Layout der Website und ihren Funktionen zusammensetzt. Ersteres zeigt auf dunkelblauem Grund oben die Kopfgraphik mit dem Seitentitel, die Logos der involvierten Institutionen und den Vermerk der Förderinstitution. Zwischen Header und Body-Feld sind die Wege zu weiteren Unterseiten angegeben<sup>28</sup>. Die Hauptseite bietet drei Suchschlitze. Über die zugehörigen Felder mit Drop-Down-Menü auf der linken Seite kann die Suche nach bestimmten Kategorien wie Orten, Personen oder Signatur eingeschränkt werden<sup>29</sup>.

Nach erfolgreicher Suche wird der Nutzer feststellen, dass die Braunschweigisch-Lüneburgische Topographie nicht in ein Gesamtdigitalisat eingespeist,

Thürlemann immer wieder als Beispiel für temporär konstruierte ‚hyperimages‘ genannt werden, führt zugleich dazu, dass das aktuelle Medium im gleichen Kontext verortet werden kann bzw. suggeriert, dass es für diesen bestimmt ist<sup>31</sup>.

Zusammenhänge zwischen einzelnen Bildern oder die Information, dass es sich um Blätter handelt, die alle zu einem Objekt gehören, werden in der jeweiligen Detailansicht eines Blattes über Verlinkungen dargestellt, die zugleich informierende und aktivierende Elemente der Online-Präsentation bilden. Außerdem kann über Signaturen die Verortung der Blätter in den entsprechenden Bänden nachvollzogen werden, was natürlich die Vorkenntnis der Paginierung und der Bandsignaturen voraussetzt.

Die Detailansicht der einzelnen Blätter unter dem Reiter „Werk“, die über das jeweilige Vorschaubild der „Ergebnis“-Seite zu erreichen ist, ist zweigeteilt, wäh-

rend die Darstellung von Kopffeld, Reitern und Rubriken unverändert bleibt. Links sind die Angaben zum betreffenden Objekt, zur Sammlung, Provenienz, zu den Produzenten, Technik, Datierung, der Darstellung und ihrer Ikonographie, zum Produktionsort, zu lesen. Unter dem offenen Schlagwort „Anmerkung“ findet man, wie oben schon beschrieben, sprachliche Hinweise zur Materialität des Objektes, wie Beschädigungen, Montage oder die Einbindung in ein Buch. In der Spalte daneben, die in etwa die gleichen Maße besitzt wie die erste, ist die Fotografie der Albumseite zu sehen. Durch den hellgrauen Hintergrund werden die beiden Teile als zusammengehörig präsentiert.

nauer, erkennt man, dass unter das druckgraphische Blatt ein schwarzer Karton geschoben wurde. Dieser deckt an dieser Stelle die darunterliegende Seite dort nicht völlig ab, wo sie im Buchfalz mit anderen Buchseiten verbunden ist. Hier ist auch noch ein Teil der gegenüberliegenden Buchseite zu sehen. Zudem ist in der Fotografie rote Farbe an den Kanten der Seite sichtbar, die auf den roten Farbschnitt hindeutet<sup>34</sup>. Andere Fotografien in der Datenbank vermitteln den real-medialen Kontext des jeweiligen Bildes nicht so genau, weil der Bildausschnitt enger gewählt wurde, sodass nur noch einige Zentimeter des Trägerpapiers zu sehen sind. Als Beispiel hierfür sei die Onlinedar-

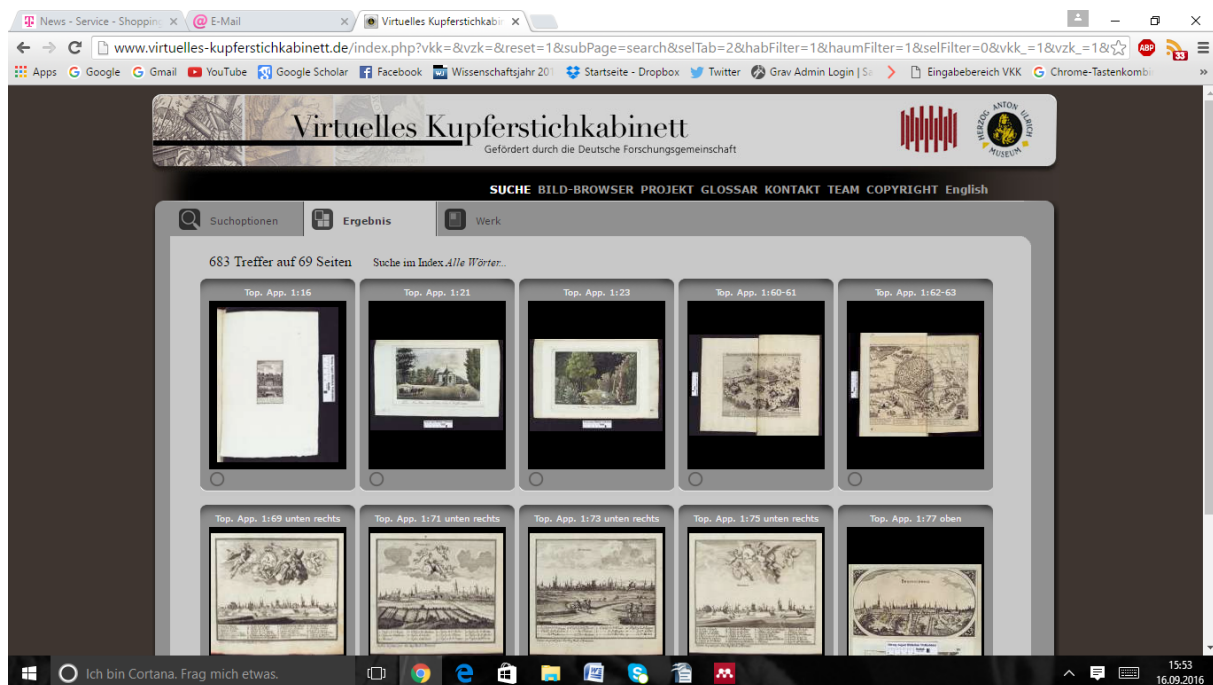


Abb. 8: Website *Virtuelles Kupferstichkabinett*

Die hochauflösenden Fotografien der Blätter des Sammelbandes, auf die man mit der Anwendung „zoomify“ von der „Werk-Präsentation“ aus Zugriff hat, dokumentieren bestimmte materielle Details. Betrachtet man beispielsweise die Fotografie des Blattes Top. App. 2:436 (oben, Mitte und unten<sup>32</sup>) in der Detailansicht genauer, so erkennt man, dass es sich um die oben beschriebene erste Seite des Teils zu Wolfenbüttel im zweiten Band handelt, auf welche drei Bilder aufmontiert sind<sup>33</sup>. Die gegenüberliegende Seite ist im Foto angeschnitten und so als Fortsetzung des Gegenstandes sichtbar. Allgemeine Erfahrungswerte über Gestalt und Aufbau eines Buches lassen uns eine geöffnete Buchdoppelseite erkennen. Betrachtet man die rechte obere Ecke der Fotografie ge-

stellung des Blattes von August Wehrt mit der Signatur Top. App. 2:440 genannt. Die hochauflösende Zoomfunktion ermöglicht es dem Nutzer, die Umrisse des Blattes, durch seinen Schattenwurf vom Trägerpapier abgesetzt, ausmachen zu können. Auch wird eine unterschiedliche Papierbeschaffenheit im Foto erkennbar. Allerdings erhalten wir nur über die Anmerkungen den Hinweis, dass sich das Blatt aufgeklebt in einem „Graphikband“ befindet und erfahren weiter nichts über dessen Gestalt<sup>35</sup>.

Bevor auf einige Charakteristika der Online-Sammlung und des Albums eingegangen wird, die Thürlemann als für das ‚hyperimage‘ spezifisch definiert, soll ein kurzer Blick auf die medialen Parallelen der Online-Darstellung mit dem eigentlichen Sammelband geworfen werden:

Das Layout des Frontends, welches in Verbindung mit

der materiell erfahrbaren Hardware des Computers, wie Maus und Tastatur und dem Nutzer ein hybrides Objekt bildet, regt zur Handlung an, da es einerseits schon eine intendierte Nutzung voraussetzt, andererseits aber den Nutzer durch weiterführende Links zur Aktion anhält. In einer komplexeren Form als das materielle Objekt bildet die Online-Sammlung ein Netzwerkobjekt, welches Produzenten und Nutzer, Bilder und Texte, verschiedene zeitliche und mediale Stufen miteinander verbindet.

In der digitalen Präsentation der beiden Alben tritt das Einzelbild bzw. dessen Fotografie in den Vordergrund. Mediale Ursprungskontexte werden sichtbar bzw. sprachlich artikuliert. Die Bilder werden bewusst als Objekte beschrieben und fotografiert. Es findet eine hierarchische Verschiebung statt, in der die genannten Angaben als Subtexte der fotografischen Darstellung untergeordnet werden.

Eine Verknüpfung mehrerer Bilder untereinander durch Links auf den einzelnen Schlagwörtern, findet für unterschiedliche thematische Ebenen statt und kann vom Nutzer durch neue Zusammenstellungen direkt umgesetzt und nachvollzogen werden.

Die Fotografien vermitteln bildhaft bestimmte, anderweitig nicht beschriebene Aspekte zum materiellen Objekt. Eine ähnliche Funktion erfüllt die Medialität der Druckgraphiken, die Informationen über ihre Bildproduzenten enthalten. Die Eigenarten des übertragenden Bildmediums fügen der im Zentrum stehenden Bildinformation weitere, andere Informationen hinzu. Die Spuren der materiellen Qualitäten eines Sammelalbums sind in den Fotografien oder sprachlichen Beschreibungen als „Realitätspartikel“ abgebildet<sup>36</sup>. In beiden Fällen wird dabei das Objekt bereits für die kennerschaftliche Betrachtung aufbereitet.

Zudem folgt die Präsentation gewohnten Seh- und Lesegewohnheiten, um Text und Bild oder Bild und Bild erkenntnisfördernd wirken zu lassen. Dies schlägt sich in der dualen Darstellung von Text und Bild im Ergebnisfeld oder in der Vergleichsansicht einer getroffenen Auswahl nieder.

Ebenso wie bei der Ansicht des Albums spielt bei der online präsentierten Bildkonstellation das Interesse des Nutzers eine wichtige Rolle, denn er kann sowohl über die Darstellung der Bilder als Konvolut entscheiden (Liste oder Vorschaubild), wie auch eine eigene Auswahl mehrerer Bilder treffen, oder lediglich zwei Bilder vergleichend gegenüberstellen<sup>37</sup>. Bezogen auf die Braunschweigisch-Lüneburgische Topographie ist es also durchaus noch möglich, die im Buchobjekt

dargestellte Metaerzählung nachzuvollziehen. Dabei wird die Vorstellungskraft des Nutzers weit mehr herausgefordert, die einzelnen Bilder zu einem geistigen Gesamtbild zusammensetzen, als dies im realen Album der Fall ist. Zudem muss er das Konvolut in seiner Reihenfolge erst rekonstruieren und auf bestimmte Fehlstellen aufmerksam werden, wie zum Beispiel das Titelblatt, gewissermaßen also archäologisch vorgehen.

Es ist natürlich nur im Rahmen der über das Layout der Website vorgegebenen Gestaltung möglich, Bilder zusammenzustellen, einzeln oder vergleichend anzuschauen. Außerdem ist die Darstellung an die mediale Projektion über den Computerbildschirm gebunden. Doch auch im Falle des Album-Bandes oder einer mit Bildern zu behängenden Wand ist dies der Fall.

Der große Unterschied ist jedoch die Kürze der Zeit, in der Bildkonstellationen online erschlossen, geschaffen und wieder aufgelöst werden können. Anders als bei Objekt-gebundenen Bildkonstellationen werden hier nicht zwangsläufig für den Nutzer erfahrbare Spuren der vorangegangenen Aktion der Produzenten der Digitalisate ersichtlich.

Gewissermaßen wiederholt sich online der für das Album beschriebene Prozess des Ausschneidens und Neuordnens unter anderen Gesichtspunkten: Während die Sammler des 19. Jahrhunderts für den privaten bzw. eigenen wissenschaftlichen Gebrauch arbeiteten, um zu belehren und zu erinnern, ist das Digitalisat ein Medium der Veröffentlichung und Verbreitung, im Interesse der allgemeinen Nutzung und Bewahrung der analogen Objektstruktur. Eine Zielsetzung ist bei den Medienformen gemein, wenn es darum geht Wissen zu vermitteln (in Form der Bilder und der Schlagworte) und zu erinnern (daran dass die HAB diese historischen Objekte besitzt). Aus dem ehemals zum individuellen Gebrauch gestalteten, nun historischen Objekt wird durch die Digitalisierung ein Medium institutioneller Repräsentation.

### **Aspekte des Hyperimages in Onlinesammlung und Album**

Die beiden beschriebenen Mediensysteme beinhalten viele Elemente, die Thürlemann als charakteristisch für das ‚hyperimage‘ beschrieben hat. Es sind Zusammenstellungen von Bildern, die jeweils selbst autonome Wirkungsmacht haben. Sie sind Originale oder Reproduktionen. In den Bildkonstellationen werden verbindende Bezüge „räumlich aufgefächert“<sup>38</sup>, was ganz wörtlich verstanden werden kann, weil die Bilder



räumlich neben-, über-, unter- und hintereinander angeordnet sein können.

Es gibt Aspekte, die eine zeitliche Begrenzung der Konstellationen vermitteln<sup>39</sup>. Diese Aspekte können sich materiell niederschlagen, indem sie als Spuren der Veränderung am Objekt ablesbar sind, wie im beschriebenen Album, oder einfach darin, dass die Bildkonstellation in einem anderen Medium dokumentiert ist, aber tatsächlich nicht mehr existiert<sup>40</sup>. Im Falle der Online-Sammlung findet nicht unbedingt eine Dokumentation statt, obwohl etwa mit dem Screenshot die technische Voraussetzung dazu bestünde.

Durch bestimmte Präsentationstechniken wird der Betrachter zu bestimmten Wahrnehmungsmodi angeregt, zum Beispiel durch das Aufzeigen formaler und inhaltlicher Parallelen der Bilder, was Thürlemann als Prinzip der Verlinkung umschreibt<sup>41</sup>. Als Wahrnehmungsmodi definiert Thürlemann das vergleichende Sehen, in dem zwei oder mehrere Bilder aufeinander bezogen werden und das einfühlende Sehen, was die Schau des einzelnen Bildes bedeutet<sup>42</sup>. Die „Autoren“ dieser Konstellationen sind keine Künstler, sondern Sammler, Bibliothekare, Wissenschaftler.

### Hyperimage?

Ziel der ausführlichen empirischen Beschreibung in diesem Artikel war es, auf wesentliche Punkte aufmerksam zu machen, die der Begriff ‚hyperimage‘ nicht erfasst, die jedoch essentiell sind für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit den Rezeptionsweisen von Bildern.

Grundlegend ist sicher, dass das Konzept des ‚hyperimage‘ von aktiven Produzenten, passiven Rezipienten und neutralen Gegenständen ausgeht. Dies ist auch der Grund für Thürlemanns Ausschluss digitaler Medien als Untersuchungsgegenstand. Er nimmt an, dass Interaktivität ein neues und den digitalen Medien eigenes Moment ist, welches das Verhältnis zu Bildern stark verändert<sup>43</sup>. Wenn eingangs beschrieben wurde, dass man vom Gegenstand gewissermaßen zur Aktion aufgefordert wird, so bleibt weder das Buch als Objekt neutral und untätig noch der Rezipient, der aktiv an der Erschließung des Objekts, sei es ein Buch oder eine Internetseite, beteiligt ist und damit eine Verbindung mit ihm eingeht. Was sich jedoch unterscheidet, sind die Materialitäten, mit denen der Nutzer umgeht. Das „Prinzip der Interaktivität“, das Thürlemann als Grund eines neuen Verhältnisses zu Bildern angibt, das er aber nicht näher beschreibt, ist also eigentlich in analogen Bildkonstellationen ebenso ver-

ankert wie in digitalen. Hieran knüpft sich ein weiterer Aspekt an, der in Thürlemanns Arbeiten kaum zur Sprache kommt: die Rolle der Materialität des Mediums. Es prägt nicht nur seine Inhalte, sondern auch unsere Wahrnehmung und unsere Aktionen.

Bei der Rezeption der beschriebenen Medien spielt die Verknüpfung der Bilder mit sprachlichen Elementen eine wichtige Rolle – eine Komponente, die Thürlemann aus seinem Konzept schon bereits durch die Begriffswahl auszuschließen versucht, die aber weder für digitale noch analoge Bildkonstellationen ausgeschlossen werden kann<sup>44</sup>.

Die netzwerkartigen Strukturen der Hybride, die Thürlemann als ‚hyperimages‘ zu fassen versucht, funktionieren schon in ihrer „analogen“ Form nicht als reine, in einer bestimmten Form erstarrte Bildgefüge. Sie konstituieren sich immer als ein Zusammenspiel von bild- und textbasiertem Wissen, medialen Objekten und personellen Verbindungen und erschließen sich durch multiple Perspektiven innerhalb einer Dynamik, die aus dem Zusammenspiel all dieser Momente resultiert.

### Endnoten

1. Siehe Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 113.
2. Vgl. Markus Schroer, *Vermischen, Vermitteln, Vernetzen – Bruno Latours Soziologie der Gemenge und Gemische im Kontext*, in: *Bruno Latours Kollektive – Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, hg. v. Georg Kneer et al., Frankfurt am Main 2008, S. 366, S. 372ff.
3. Vgl. Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild – Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*, München 2013, S. 7.
4. Restauratorische Analysen ergaben, dass es sich um einen Einband des frühen 19. Jahrhunderts handelt, der so günstig und schnell wie möglich bei größter möglicher Wirkung produziert wurde. Er ist als ein frühes Exemplar der Einbanddecke identifiziert worden, in die der Buchblock nur noch eingehängt werden musste. Einband und Buchblock konnten separat gearbeitet und Zeit gespart werden. Die Bindung wechselte zwischen den Lagen, wodurch eine allzu große Verdickung des Rückens verhindert wurde. Dadurch, dass die Hinterklebung des Rückens ausgespart wurde, konnte sich der Band möglichst flach öffnen, was sicher wünschenswert für ein zu bearbeitendes leeres Album war. Heute wird ersichtlich, dass durch die minimale Verbindung des Buchblocks mit dem Einband, dieser bei längerer Beanspruchung keine besonders lange Lebensdauer hat. Ich danke Dr. Alberto Campagnolo für sein fachmännisches Urteil.
5. Verschiedene Indizien weisen darauf hin, dass dieser Titel nicht in direktem Zusammenhang mit dem realisierten Sammelprojekt der Topographie steht, sondern einem anderen Kontext entnommen wurde: Der Begriff Pinakothek weist eigentlich auf eine Sammlung von Gemälden hin, zudem stellt sich die Frage nach den verbleibenden Bänden I-VII. Auch die sehr nahe Positionierung der Schrift zum Falz des Buches hin könnte auf einen anderen Ursprungskontext hinweisen, denn in der Regel werden Inschriften zentriert oder am äußeren

- Blattrand positioniert. Widersprüchlich erscheint auch, dass Bände als Topographie in alphabetischer Ordnung in sich geschlossen sind.
6. Es wird davon ausgegangen, dass beide Einträge von der eigenen Hand der jeweiligen Autoren erfolgten.
  7. Bemerkenswert sind etwa die Verweise auf die Braunschweigisch-Lüneburgische Topographie von Matthäus Merian, die sich in beiden Bänden vereinzelt finden, selten aber bestimmten Bildern zugeordnet sind, sondern meist auf leeren Blättern auftauchen.
  8. Auf einigen Seiten hat sich die blaue Färbung des Papiers besser erhalten. Es handelt sich dabei um recht günstiges Papier, denn die blaue Färbung überdeckte die graue Färbung der Papiermasse, die durch die Zusammensetzung aus unterschiedlich farbigen Lupen zustande kam. Es wurden u.a. folgende Wasserzeichen gefunden: OKIER, F K, I W S, IESS.
  9. Siehe Kerstin Thomas, *Das Künstlerbuch als Palimpsest – Paul Gauguin Noa Noa*, in: *Konzepte der Rezeption*, Bd. 1, Tübingen 2015, S. 135-161, S. 140 und Klaus Krüger, *Das Bild als Palimpsest*, in: *Bilderfragen*, hg. v. Hans Belting, München 2007, S. 133-163.
  10. Er war bis 1825 am Distriktsgericht in Helmstedt tätig. Bisher haben sich in den wenigen Originalquellen keine Hinweise auf das vorliegende Projekt gefunden. Das Verzeichnis seiner 1826 zum Verkauf stehenden Bibliothek listet in erster Linie juristische Literatur auf.
  11. Vgl. Website, *Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel*, bearb. v. Peter Mortzfeld, <http://portraits.hab.de/person/14804/>, 27.07.2016.
  12. Vgl. Vilém Flusser, *Die kodifizierte Welt* (1978), in: ders., *Medienkultur*, Frankfurt am Main 2008, S. 25f.
  13. Der Abgleich mit anderen, deutlich exakteren Karten lässt vermuten, dass die Darstellung keinem genauen Vorbild folgt. Die Folge ist als gebundenes Exemplar in der HAB und auch digitalisiert zu finden. Der über der Darstellung abgedruckte Spruch „Non Vi Sed Arte“ war auf einer Version der sogenannten Zwiétrachtaler zu lesen, Gedenkmünzen, die anlässlich der Entzweiung der Brüder Rudolf August und Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg 1702 geschlagen worden waren. Vgl. Website, *Virtuelles Kupferstichkabinett* (VKK), <http://digilib.hab.de/?grafik=top-app-2-00209>, 27.07.2016.
  14. „Wolfenbüttel ist eine berühmte Vestung und Fürstlich Braunschweig-Lüneburgische Residenz, so mehrentheils auf einem morastigen Grunde gelegen / und in 3. Unterschiedliche Theile von einander abgeschnitten / als erstlich eine Citadell / die Dam-Vestung genannt / welche zwischen den anderen zweyenfortificirten Städten mitten innen ist. Und dieses Castell / oder Citadell / ist eigentlich Fürstl. Residenz-Vestung/ an deren einen Seiten / gegen Morgen / Die Heinrichstatt und an der andern Seiten gegen Abend die Augustus-Stadt gelgen / um welche Vestung die Oder geführt wird.“ Siehe Johann Christoph Beer, *Der gethreue Reiß-Gefert durch Ober- und Niederdeutschland*, Nürnberg ca. 1690, S. 847f.  
Die HAB verwahrt eine vollständig erhaltene Ausgabe mit alphabetischer Auflistung aller Städte und Orte im genannten Gebiet. Sie enthält neben dem Titelpuffer querformatige Stadtveduten, die längs zum Falz ins Buch eingebunden sind, sowie am Ende eine eingeklebte gefaltete Karte. Der Text beschreibt Wolfenbüttel in seiner Entwicklung als befestigten Ort, erwähnt die im Marstall untergebrachte Bibliothek und das Zeughaus sowie eine „überaus schöne und Künstlich erbaute Kirche“ in der Heinrichstadt, mit der die von 1608–1624 erbaute Hauptkirche Beata Maria Virginis gemeint ist.
  15. In der Darstellung verweisen Zahlen auf eine außerhalb der Bildrahmung am unteren Rand befindliche Legende, der entnommen werden kann, dass es sich mittig um das fürstliche Schloss, links davor das Soldatenviertel „Die Kaze“, Braunschweig links im Hintergrund und „Die Französischen Batterien“ im Vordergrund rechts handelt.
  16. Vgl. Karl Steinacker, *Die Graphischen Künste in Braunschweig und Wolfenbüttel während der letzten drei Jahrhunderte*, in: *Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig*, hg. v. Paul Zimmermann, Wolfenbüttel 1906, 5. Jg., S. 66-69. Möglicherweise hatte Buno, der ab spätestens 1641 als Kupferstecher für Herzog August II. tätig war und in Wolfenbüttel einen Verlag und eine Buchhandlung führte, sich die Darstellung aus dem *Reisegefährten* zur Vorlage genommen. Er könnte über sein Geschäft oder die Bibliothek des Herzogs darauf Zugriff gehabt haben.
  17. Dies lässt sich dank der Nummerierung „W III“ in der unteren rechten Ecke des Blattes zuordnen. Vgl. Angelika Marsch, *Die Städtebilder aus dem Verlag von Joseph Friderich und Johann Christian Leopold*, in: *Augsburg – Die Bilderfabrik Europas*, hg. v. John Roger Paas, Augsburg 2001, S. 132.
  18. Im Virtuellen Kupferstichkabinett sind sie unter den Signaturen Top. App. 2:438 und Top. App. 2:439 zu finden.
  19. Vgl. *Braunschweiger Stadtlexikon*, hg. v. Luitgard Camerer u.a., Braunschweig 1992, S. 242. Die genauen Lebensdaten von August Wehrt konnten nicht ermittelt werden. Das Blatt ist im Virtuellen Kupferstichkabinett unter der Signatur Top. App. 2:440 zu finden.
  20. Das Blatt ist im Virtuellen Kupferstichkabinett unter der Signatur Top. App.2:441 zu finden.
  21. So zum Beispiel veranschaulicht die Gegenüberstellung der von Heckenauer und Beck gestochenen Ansichten zwei verschiedene Zustände einer Druckplatte wodurch die Korrektur des Ortsnamens offensichtlich wird.
  22. Vgl. Vivian Liska, *Die Idee des Albums – zu einer Poetik der Potentialität*, in: *Album – Organisationsform narrativer Kohärenz*, hg. v. Anke Kramer et al., Göttingen 2013, S. 35 ff.
  23. Vgl. Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum hyperimage – Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: *Pendant Plus – Praktiken der Bildkombinatorik*, hg. v. Gerd Blum et al., Berlin 2012, S. 42.
  24. Vgl. Anke te Heesen, *Fleiß, Gedächtnis, Sitzfleisch. – Eine kurze Geschichte von ausgeschnittenen Texten und Bildern*, in: dies., *Cut and Paste um 1900*, Leipzig 2002, S. 151.
  25. Vgl. Annegret Pelz, *Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen*, in: *Album – Organisationsform narrativer Kohärenz*, hg. v. Anke Kramer et al., Göttingen 2013, S. 40.
  26. Vgl. Christian Bracht, „Unmaßgebliche Vorschläge, wie man seine Sammlung am besten anstellen soll“. Von historischen Bildnissammlungen zum Digitalen Proträtindex, in: *Porträt als kulturelle Praxis*, hg. v. Eva-Bettina Krems et al., München 2015, S. 301ff.
  27. Vgl. Pelz 2013, *Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen*, S. 40.
  28. Die Benennungen Header- und Bodyfeld bilden die Grundstruktur einer Website auf HTML-Basis ab. Sie ist durch die Anzeige des Quellcodes nachvollziehbar. Neben der Suche gibt es noch einen Bild-Browser, Informationen zum „Projekt“, einen Glossar, eine „Kontakt“-Seite, Informationen zum „Team“, zum „Copyright“ und die Möglichkeit der englischen Version.
  29. Wenn wir in den Suchschlitz in der Kategorie „Alle Wörter...“ den Beginn der Signatur des zweiten topographischen Sammelbandes eingeben: „Top. App. 2“ eingeben, erhalten wir auf 69 Seiten 683 Treffer, also alle digitalisierten Blätter aus beiden Bänden. Um nur die Blätter des zweiten Bandes zu finden, kann man von hier aus auf die Detailsicht eines Objektes mit der Anfangssignatur Top. App. 2 gehen und der Verlinkung in der Kategorie „Kontext: Pinacotheka Brunsvicensis Band IX“ folgen.
  30. Siehe hierzu auch: Elli Doukarakidou, *Reframing Art History*, in: *International Journal for digital Art History*, 2015, S. 66-83.

31. Thürlemann 2012, *Vom Einzelbild zum Hyperimage*, S. 35.
32. Da sie jeweils einzeln verschlagwortet werden, gibt es für jedes Bild auf der Seite einen eigenen Datensatz, in dem das jeweilige Bild mit zugehörigen Informationen verknüpft wird. Dabei wird für beide die gleiche Fotografie, nämlich die der ganzen Seite angezeigt.
33. Vgl. Website, *Virtuelles Kupferstichkabinett*, <http://diglib.hab.de/?grafik=top-app-2-00209>, 27.07.2016.
34. Dass die Farbe des Farbschnittes in den Buchblock hineingelaufen ist, ist außerdem ein weiterer Hinweis auf die schnelle Produktion des Bandes: Für den Farbschnitt muss der Buchblock fest in die Buchpresse eingespannt werden, um den Schnitt dann bestreichen zu können. Ist der Druck nicht groß genug, kann die Farbe zwischen die Seiten laufen.
35. Vgl. Website *Virtuelles Kupferstichkabinett*, <http://diglib.hab.de/?grafik=top-app-2-00215>, 27.07.2016.
36. Vgl. Vivian Liska, *Die Idee des Albums – zu einer Poetik der Potentialität*, in: *Album – Organisationsform narrativer Kohärenz*, hg. v. Anke Kramer/Annegret Pelz, Göttingen 2013, S. 35 ff.
37. Über die Ergebnisanzeige können mit dem setzten eines Häkchen Bilder ausgewählt werden. Die Vergleichsansicht ist über den entsprechenden Button auf der Mitte der Fußzeile zu erreichen.
38. Siehe Thürlemann 2013, *Mehr als ein Bild*, S. 8.
39. Vgl. ebd., S. 7.
40. Als konkrete Beispiele hierfür könnten die Fotografien gelten, die Thürlemann für seine Analyse der ‚hyperimages‘ der Künstler Picasso und Bonnard heranzieht. Vgl. ebd., S. 129-158.
41. Vgl. ebd., S. 7.
42. Vgl. ebd., S. 28.
43. Vgl. Thürlemann 2012, *Vom Einzelbild zum Hyperimage*, S. 42.
44. Vgl. Thürlemann 2013, *Mehr als ein Bild*, S. 23.

## Abbildungen

- Abb. 1: Braunschweigisch-Lüneburgische Topographie Bd. 1, Top. App. 1, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
- Abb. 2: Spiegel und Vorsatz, B-L. Topographie Bd. 2, Top. App. 2, HAB
- Abb. 3: Top. App. 2, S. 436-37, 4 Kupferstiche mit Stadtansichten Wolfenbüttels, HAB
- Abb. 4: Top. App. 2, S. 436-37, Stadtansicht Wolfenbüttels aus dem Verlag J.C. Leopolds, um die Mitte d. 18. Jh., HAB
- Abb. 5: Top. App. 2, S. 438-39, 2 Kupferstiche von J. W. Heckenauer und J. G. Beck, 1. Hälfte d. 18. Jh.
- Abb. 6: Top. App. 2, S. 440-41, Lithographie von A. A. Werth, um die Mitte d. 19. Jh. und Farbstich von J. F. Saltzenberg, 2. Hälfte d. 18. Jh.
- Abb. 7-8: Webseiten des *Virtuellen Kupferstichkabinetts*

alle Abb.: © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

## Zusammenfassung

Bei der Idee des ‚hyperimage‘ als sinngenerierendem Bildgefüge aus autonomen Bildern wird mit einem Bildbegriff umgegangen, der Medialitäten und deren Charakteristika kaum in den Fokus nimmt, wohinge-

gen die rezeptionsästhetischen Momente besonders hervorgehoben werden. Allerdings ist es das Zusammenspiel vom Medium des sogenannten ‚hyperimage‘ und der Rezeptionsweise des Betrachters, welche von Felix Thürlemann beschrieben wird, das überhaupt erst zu der Wahrnehmung einer epistemischen Bildkombination bzw. eines pluralen Bildes führen kann. Bei der Sichtung von Thürlemanns Fallbeispielen fällt auf, dass er sich auf Bildkonstellationen oder deren Darstellungen konzentriert, die ein ausstellender, ein zeigender Charakter eint. Wie verhält es sich jedoch mit „unsichtbaren“ Bildersammlungen?

Jegliche museale Präsentation ist lediglich eine Auswahl aus Bilderkonvoluten, die in Depots gelagert verborgen bleiben. Am Beispiel graphischer Sammlungen untersuche ich im Rahmen meiner Promotion, inwieweit bereits diese Depotsituation, die Ordnung und Sortierung der dortigen Bilder, nicht nur zum Wiederauffinden eines bestimmten Objektes dienen, sondern dem Nutzer auch eine bestimmte Aussage über den Kontext dieses Objektes bieten kann, die sich durch seine Kombination mit anderen Bildern innerhalb bestimmter Medien ergibt. Ob hierfür der Begriff des ‚hyperimage‘ als Beschreibung dienlich ist, möchte ich im ersten Teil meines Artikels untersuchen. Dafür werden Bildkonvolute der Graphischen Sammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel beispielhaft analysiert.

Im zweiten Teil setzte ich mich mit pluralen Bildern auseinander, die Thürlemann in seinem Buch *Mehr als ein Bild – Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘* ausgeklammert hat: Derzeit werden viele graphische (und andere museale) Sammlungen digitalisiert und im Internet öffentlich zugänglich gemacht. Natürlich sind digitalisierte Sammlungen nur eine Form der Präsenz von Bildern im Internet, die laut Thürlemann sehr mannigfaltig sein kann. Sie bieten sich allerdings, aufgrund ihrer konzeptuellen und institutionellen Geschlossenheit als Untersuchungsgegenstand an, um Thürlemanns Ausschlusskriterien digitaler Bildersammlungen für den Begriff des ‚hyperimage‘ genauer zu untersuchen. Ist nicht auch der Umgang mit einer materiell gebundenen Bildersammlung, wie Diaprojektionen, gewissermaßen interaktiv und von persönlichen Interessen gelenkt? Spielt nicht die „sprachliche Vermittlung“ im digitalen, wie im analogen Raum eine Rolle beim Erstellen und Erschließen von ‚hyperimages‘?

Im abschließenden Teil des Artikels werden die Beobachtungen aus beiden untersuchten Bereichen unter medientheoretischen Aspekten analysiert und der Begriff des ‚hyperimages‘ auf seine Eignung hierfür hin nochmals verhandelt.

## Autorin/Autor

Julia Rössel schloss ihr Studium der Kunstgeschichte und Buchwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz mit einer Magisterarbeit zur Druckgraphik in den Almanachen der Pariser Verleger zur Zeit Ludwigs XIV. ab und ist seit 2014 Promotionsstudentin an der Universität des Saarlandes bei PD Dr. Salvatore Pisani. Dabei befasst sie sich mit dem Wechsel der Mediensysteme von Graphischen Sammlungen in ihre digitale Übersetzungen. Sie ist zudem als Kunstvermittlerin an verschiedenen Mu-

seen im Rhein-Main-Gebiet tätig, ihre fachlichen Schwerpunkte sind Druckgraphik der frühen Neuzeit, Französische Kunstgeschichte, Mediengeschichte und -theorie. Zuletzt war sie Teilnehmerin des Summer Institute Digital Collections in Zürich (04.-14.09.2016) und Stipendiatin an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel (bis 30.09.2016).

**Titel**

Julia Rössel, *Ein Album und sein Digitalisat – Fragen zum Begriff des Hyperimage*, in: kunsttexte.de, Themenheft: *Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung*, hg. v. Sabine Bartelsheim, Nr. 3, 2016 (12 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).