

Pamela C. Scorzin

## Everything can be connected to everything else! Hyperimages des Post-Photographischen als globales Ausstellungsdispositiv der Gegenwart

Die Welt wird von den Digital Natives zusehends im multifunktionalen Screen-Modus erlebt. Denn hier, an dieser glatten und smarten Oberfläche, entstehen derzeit die essentiellen Verbindungen, mannigfaltigen Verknüpfungen und grundlegenden Verlinkungen, die notwendig werden, um Sinn und Bedeutung erst hervorbringen - im digitalen Schein der weltweiten technologischen Vernetzung und verbindenden interaktiven Social Media-Plattformen des globalen Zeitalters sogar erst regelrecht ‚aufscheinen‘ lassen. Im Sinne von Niklas Luhmann, wird auch hier immer wieder Virtuelles neu aktualisiert: Sinn und Bedeutung emergieren jeweils aus bestimmten Konfigurationen, Kombinatoriken und Interaktionen. Das Geflecht aus Virtualität und Aktualisierung für die Generierung von Sinn und Bedeutung wird heutigentags somit umso einschlägiger mit dem Internet erfahrbar: Sowohl eben hier als auch noch im Realraum werden Bildobjekte und Artefakte heute zunehmend in intentionalen und strategischen Kombinationen, Konstellationen und Konfigurationen wahrnehmbar, die zu neuartig komplexen Kommunikationsarchitekturen und vielschichtigen Erzählstrukturen führten; d. h. für das Zusammenführen, Zeigen und Präsentieren werden Bildobjekte und Artefakte immer in einer bestimmten Organisation aus Chronologien, Hierarchien und Ordnungen inszeniert, die jeweils schon eine wesentliche Wahrnehmungs- und Erfahrungsweise vorgibt und Narrative generiert. Die Logik des gewählten Ausstellungsdesigns bzw. der Szenographie<sup>1</sup> bildet so gesehen, metadiskursiv sowohl den Prozess des Zuschau-Stellens als auch des Vermittelns von Informationen und Inhalten sinnlich erfahrbar mit ab.

Im Bereich des professionellen Bildjournalismus etwa zählt heute beispielsweise auch das sogenannte neue ‚Digitatorial‘ und ‚Scrolly-Telling‘ auf Internetplattformen dazu, das verschiedene Inhalte und Bilder über Hyperlinks verbindet. Im internationalen Ausstellungsdesign wiederum macht sich dagegen seit einigen Jahren - neben Vitrinen und Tischauslagen - das zuvor aus den Entwurfs- und Konzeptionsprozessen bei Designern äußerst beliebte und verbreitete ‚Moodboard‘ als modisch-hippes Display breit, das ursprünglich den komplexen Arbeitsprozess der Themenfindung

und -strukturierung mit dem spielerisch Atmosphärischen eines Making-off verbindet. Es stellt konzeptuell zu einem Thema über verschiedene Medien hinweg gesammeltes und ausgewähltes heterogenes Material in Form von Originalen und Reproduktionen variabel zusammen. (Abb. 1) Zupass kommt diesem derzeitigen Hang zum cross-medialen Ausstellungsdispositiv ein weit verbreitetes künstlerisches Credo, das bis auf die Notiz- und Skizzenbücher von Leonardo da Vinci zurück geführt werden kann, in denen der ‚Uomo universale‘ der Renaissance einst postulierte, dass schließlich alles mit allem in Verbindung gebracht werden könnte, wenn man nur gelernt hat, genau hinzusehen.



Abb. 1: Ausstellungsansicht GLOBALE: Reset Modernity!, ZKM Karlsruhe (16. April - 21. August 2016)

Als besondere Art und Weise der temporären öffentlichen Präsentation ist das jeweils gewählte Ausstellungsdisplay daher niemals eine völlig neutrale Form, sondern hat vielmehr bereits grundlegenden Einfluss auf die Bildung von suggestiven Blicklenkungen und Interpretationspfaden, die über die Ausbildung von Referenzen, Synthesen und Differenzen in eine besondere übergeordnete Verstehensweise führen. Gleichzeitig soll die Art und Weise der damit für den Rezipienten äußerst subtil bis dezidiert didaktisch angelegten, bisweilen nicht-linearen wie nicht-sequentiellen, kategorischen Ordnung und diagrammatischen Strukturierung der daraus resultierenden Narrative wahr-

nehmbar werden - sowohl im rekonstruierenden Sinne als auch gleichzeitig in einer konstruierend-kreativen Weise. Das dafür gewählte Dispositiv und seine künstlerisch-gestalterische Konfiguration liefert hierfür ein spezifisches Wirkungsgefüge und übergeordnetes Gebilde aus ausgewählten Bildobjekten und Artefakten, das die Konstruktion und Produktion von Sinn und Bedeutung bisweilen auch selbstreferentiell und selbstreflexiv zur Schau bringt: ‚Hyperimage‘ und ‚Metaimage‘ können dabei bisweilen in eins gehen. Produzieren oder Sammeln, Ausstellen und Präsentieren bedeutet demzufolge, einzelne Objekte und Gegenstände untereinander sowie mit dem Rezipienten explizit in einen produktiven Dialog zu bringen. Erst in dieser Versammlung werden Inhalte und Themen ausgehandelt und aktuell zur Sprache respektive Schau gebracht. Die Kohärenz der temporären (Ver-)Sammlung entsteht damit nicht allein durch die Intentionalität ihrer Autoren/Kuratoren, sondern auch durch die potentiell mannigfaltigen Interpretationsweisen, die sich aus solchen kombinatorischen Inszenierungsformen jeweils ergeben. Plurale Sinn- und Bedeutungsproduktionen aus der flexiblen Kombination, multiplen Konfiguration, variablen Konstellation und kreativen Konfrontation ausgewählter Bildobjekte und Artefakte werden heute aber gerade auch durch ein durchweg konsumistisch-kuratorisches Grundverständnis der Generation von Rezipienten des digitalen Kommunikationszeitalters, für die Interaktivität und Partizipation selbstverständlich ist, bestärkt. Hierzu hat jedoch Walter Grasskamp schon eher pessimistisch festgehalten: „Mit dem Versprechen, dass vor dem Bildschirm jeder Endnutzer sein eigener Kurator werden kann, der die Bilder in beliebigen Clustern und Reihenfolgen umstellt, also seine eigene Wechsellausstellung veranstaltet, geht eine Verflüssigung der stehenden Bilder in ebenso flexible wie flüchtige Medienerrscheinungen einher.“<sup>2</sup>

Unterstützt und ergänzt wird dieses personalisierte, subjektive Kuratieren von Bildobjekten und Artefakten unterschiedlichster Art und Herkunft auf popkulturellen Social Media-Plattformen - wie beispielsweise in den Grids von Instagram - zudem heute von Algorithmen, die die berüchtigten Selektionsprinzipien und kategorischen Organisationsstrukturen, beispielsweise der sogenannten Filter Bubbles von Internet Usern, weiter forcieren. Die digitale Kultur hat somit längst den Kreis der Akteure für die Bildung von Hyperimages, die Felix Thürlemann in den vergangenen Jahren für den kunstwissenschaftlichen Kontext ausführlich

untersucht hat, in unserer visuellen Alltagskultur um ein Deutliches erweitert. Thürlemanns jüngster Band zum Thema ‚Hyperimage‘<sup>3</sup> postuliert dagegen im Klappentext:

„Die Hauptakteure des Kunstsystems – Sammler, Kunsthistoriker und Künstler – haben eines gemein: Sie alle sind hyperimage-Bildner. In Ausstellungen, illustrierten Kunstbüchern und im Unterricht werden Bilder oder ihre fotografischen Reproduktionen als kalkulierte Ensembles mit eigener Bedeutung arrangiert. Für deren Untersuchung ist die Kunstgeschichte bislang kaum gerüstet. Felix Thürlemann entwirft eine Theorie dieser besonderen Form des pluralen Bildgebrauchs, die charakteristisch ist für den Umgang der westlichen Kultur mit dem Bild. Jede Zusammenstellung von Bildwerken zu einem größeren Ganzen kommt – dies ist die Hauptthese des Buches – einer Deutung und ästhetischen Wertung der beteiligten Werke gleich. Da die hyperimages nicht auf Dauer gestellt sind, erweist sich ihr Studium als wichtige, bislang vernachlässigte Quelle für die wechselnden historischen Konzepte von ‚Kunst‘.“

Innerhalb des analogen Editorial Design und in der popkulturellen Fanzine-Kultur des Prints blüht ebenfalls seit den Zehner Jahren des 21. Jahrhunderts das bedeutungsreiche Zusammenspiel autonomer Bilder und Texte mit den modernen Methoden der Collage und Montage als ‚Mash-up Culture‘ wieder auf. Dieses künstlerisch-gestalterische Konzept beruht ferner auf dem Prinzip von Sampling und Remix: Statt radikale kreative Neuerfindung ist das endlose Spiel mit Rekombinationen und Variationen in offenen Serien überaus beliebt. In Einzelbildern beispielsweise wird damit ein Potential an Mehr (grch. *hyper*) erschlossen: Die Interpretation eines Bildes, das als ein Sinn und Bedeutung in sich tragendes Artefakt verstanden wird und eine Entität bildet, wird intentional wie strategisch zu anderen Artefakten und weiteren Bildobjekten in Verbindung gesetzt, sodass sich durch ihr dialoghaftes Zusammenspiel und ihre gegenseitigen Wechselwirkungen zusätzliche Verstehensweisen und neue Bedeutungen für den Rezipienten herausarbeiten lassen. Je mehr Verknüpfungen, Verflechtungen und Verlinkungen dabei durch kombinatorische Konfigurationsstrukturen bewerkstelligt werden, umso mehr nachverfolgbare Verweisleistungen und sinnstiftende Referenzverknüpfungen können dabei entstehen, die die Bedeutung der Einzelinterpretationen wirkungsvoll übersteigen. Damit entstehen flexible und dynamische

sche, potentiell unabgeschlossene und offene Bildgefüge sowie komplexe Sinnkonfigurationen, die oftmals auf einer assoziativen oder konnotativen Basis beruhen, und gegenwärtig am treffendsten mit der Metapher des (digitalen) Netzwerkes umschrieben werden können. Innerhalb eines rhizomartigen Sinngeflechts bilden autonome Einzelbilder in der Rolle von Hyperimages dann nämlich jeweils (ästhetische) Knotenpunkte, deren Rolle und Bedeutung zunehmend steigt, wenn sie auch viele Verbindungen und Verknüpfungen etablieren können. Das heißt aber auch, dass es für ein autonomes Einzelbild auch nicht mehr nur eine einzige gültige Leseweise und endgültige Interpretation gäbe, sondern nur solche aus dem Virtuellen aktualisierten Auslegungen, die dem Rezipienten jeweils viabel erscheinen und somit potentiell variabel sind.

Das konsumistisch-kuratorische Grundprinzip und der kreative Imperativ einer Generation von Digital Natives, die im alltäglichen Leben beispielsweise auf Instagram, tumblr oder Pinterest mit Uploads und auf Facebook mit Herzchen und Likes zelebriert werden, und zu identitären Privatikonographien führen können, lassen sie heute alle mehr oder weniger zu Nachfolgern von Aby Warburg avancieren: Der deutsche Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Aby Warburg (1866–1929), Begründer der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg, entwickelte in seinen letzten Lebensjahren mit dem Mnemosyne Atlas<sup>4</sup> ein umfassendes und außergewöhnliches methodisches wie praktisches Instrument aus 63 Bilder tafeln, das jedoch erst viel später im 20. Jahrhundert auch in Buchform publiziert wurde und damit einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde<sup>5</sup>. Aby Warburg untersuchte mittels der offenen und erweiterbaren Struktur seiner additiven Bildersysteme, wie bestimmte Motive und Gesten – von ihm „Pathosformeln“ benannt – über Epochen und Kulturen hinweg in direkter Verbindung stehen und somit ‚weiterleben‘. Sein dafür eigens zusammengestellter

„Atlas verzeichnet die ‚Wanderstrassen der Kultur‘, folgt ihrer Bewegung auf den ‚Bilderfahrzeugen‘: Kalender, Sternkarten, Teppiche, Graphiken. Als erster ‚Medienwissenschaftler‘ erweiterte er die Kunstgeschichte der Meisterwerke um die Bereiche der Mode, Werbung und Alltagskultur. Mit Schwarz-Weiß-Fotografien von Kunstwerken und Objekten aus unterschiedlichsten Epochen, die er auf schwarz bespannten Tafeln anbrachte, entwarf Warburg Bildkonstellationen, in denen neue unbe-

kannte inhaltliche Bezüge sichtbar wurden.“<sup>6</sup>

Hier arbeitet Warburg prinzipiell wie ein Historiker und Wissenschaftler, der im Sinne der Quellenforschung nach historischen Genesen fahndet und dafür zeitliche Chronologien und didaktische Kartographien erstellt. Die heutigen digitalen Bildarrangeure der beliebten Social Media-Plattformen dagegen scheinen von aktuellen und zukünftigen, d. h. spekulativen Wirkungsmöglichkeiten ihrer individuell-subjektiven Bilderproduktionen und -sammlungen motiviert und inspiriert. Diese dienen auch als ein Mittel zur Selbstinszenierung und -stilisierung, indem sie für sich ihre Bilderauswahl ‚sprechen und handeln‘ lassen, und sich über Hyperimages direkt mit Gleichgesinnten und weiteren Communities vernetzen bzw. assoziieren.

Wir können die dabei frei zur Auswahl stehenden, zirkulierenden post-photographischen (Hyper-)Images des digitalen Kommunikationszeitalters daher ebenfalls - und zudem noch ganz im Sinne der aktuellen Akteur-Netzwerk-Theorie (sensu Bruno Latour<sup>7</sup>) - auch als wirkungsvolle Agenten, strategische Vermittler, effiziente Übersetzer und am Ende gar als aktive Aktanten/handelnde Akteure verstehen, die jeweils mit einem (ästhetischen) Knotenpunkt eine temporäre Verbindungsstelle und eine sinnvolle Referenzverknüpfung innerhalb eines weiten und offenen Kommunikationsnetzwerkes bilden, und dieses dabei gleichzeitig immer wieder neu hervorbringen, eine bestimmte Zeit lang konstituieren oder auf eine gewisse Dauer stabil halten.

Welche neuartigen Kriterien und besonderen Kategorien, spezifischen Funktionen und gesellschaftliche Rolle sind dabei für das Post-Photographische in unseren globalen nachmodernen digitalen Netzwerken entstanden? Post-photographische Bildobjekte floaten heute mit viraler Geschwindigkeit aus lokalen Kontexten und gewinnen durch eine weltweite Rezeption und cross-mediale Distribution mitunter auch eine gewaltige Wirksamkeit und ungeheure Nachhaltigkeit. Die technologische Gesamtvernetzung erlaubt die potentiell unendliche Versendung und vielfältige Kopierung von post-photographischen Bildern auf dem Globus heute fast in Echtzeit. Visuelle Informationen als digitale Bild- oder Videodateien erfahren dabei beständig neue Materialisierungen wie Aktualisierungen, und erscheinen dabei wiederholt in verschiedenen neuen Kombinationen und Kontexten. Das Post-Photographische erscheint viabel und virulent, d. h. es ist gegenwärtig in Medienökologien ohne globale Vernetzung und digitale Verlinkung nicht mehr wirklich zu

denken: Höchst anschauliches Beispiel dafür sind die auch mit dem Hyperimage einhergehenden Phänomene Hashtag und Meme; während die von geheimen Algorithmen und zunehmend AI-gestützten Software-Programmen gesteuerten Filter Bubbles von Social Media wie Facebook, Twitter und Instagram et al. thematische wie kategorische Gruppierungen und sinn-generierende Strukturierungen und Reihenfolgen von Bildobjekten, Artefakten und Texten bewirken, die - bestenfalls mit dem Label ‚Trending‘ versehen - in unseren News-Feeds manchmal bewusst als gefiltert, ausgewählt und individuell zusammengestellt wahrgenommen werden. Der US-amerikanische *Appropriation Art*- und Fotokünstler Richard Prince (geb. 1949) beispielsweise sieht in der aktuellen visuellen Kultur von Instagram gar eine Art Mini-Privatmuseum für Jeden: “‘It’s almost like it was invented for someone like myself. It’s like carrying around a gallery in your pocket.’ From there, it’s just a hop, skip, and a jump to (John) Berger’s prediction that Instagram, or other things like it, ‘should replace museums.’”<sup>8</sup>

So ikonisch ein post-photographisches Bild für sich alleine gesehen, gegenwärtig auch immer noch werden kann - siehe zuletzt die Aufnahme und daraus resultierende Internet-Meme des 2015 vor der türkischen Küste bei Bodrum ertrunkenen syrischen Flüchtlingsjungen Aylan Kurdi -, steht es doch heute nie mehr ganz für sich allein, sondern muss umso mehr in seiner Verflechtung, Vernetzung, Verlinkung, Verknüpfung und Verschränkung mit anderen, weiteren Bildern der Tradition, Gegenwart und insbesondere aufgrund seiner handelnden Energie, potentiell zukünftigen Nachwirkung respektive wirkungsvollen Nachhaltigkeit betrachtet werden. Die zunehmende Rolle von spezifischen Medienökologien spiegelt sich ebenso in den aktuellen neuen Dispositiven des Sammelns, Ausstellens und Präsentierens von bestimmten Bildern formal und konzeptionell wider: Temporäre (Ver-)Sammlungen werden als flexible und variable ästhetische Ensembles gezeigt, in unabgeschlossenen Serien, Sequenzen, Clustern, Clouds, in einfachen oder verzweigten Verkettungen und losen Reihungen, mit und ohne Hierarchisierungen, offenen Gruppierungen, diagrammatischen Ordnungen oder montagehaften Collagen usw.

Folgerichtig sehen wir in der Regel in Kunstaussstellungen zur gegenwärtigen Post-Photographie immer häufiger umfassende, komplexe Bildgefüge aus heterogenen autonomen Einzelbildmotiven, die in Relationen gebracht werden. Spätestens mit Wolfgang Till-

mans (geb. 1968 in Remscheid, Deutschland) haben sich diese variablen und pluralen Konstellationen als frappierend flexible Konfigurationen und gestalterische Kompositionen des Präsentierens und Ausstellens an den weißen Wänden des modernen Kunstraumes schnell konventionalisiert - insbesondere im Format der wandgreifenden Mehrbildinstallationen. Tillmans’ Generation brachte flüchtige Agglomerationen und temporäre Organisationen von Bildobjekten und Artefakten in die modernen Museen und zeitgenössischen Ausstellungshäuser, wo sie im realen und lokalen Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum der zeitgenössischen Kunst ein virtuelles Erfahrungsphänomen der digitalen Nachmoderne konkret veranschaulichen. Dazu auch die Kritikerin Swantje Karich in ihrer FAZ-Rezension vom 6. April 2013 zu der Einzelausstellung *Freischwimmer* von Wolfgang Tillmans im Düsseldorfer K21:

„Seine zahlreichen Fotos in unterschiedlichsten Formaten hängen, schweben, klemmen über- und nebeneinander, vor und auf der weißen Wand. Die Postkartengrößen bis Mehrere-Meter-Formate sind mit Klebeband, kleinen Nägeln oder Klammern festgemacht. Besonders an den Foldback-Klammern tanzen die Motive. Andere sind sichtbar bindend mit Tesafilm an der weißen Museumswand befestigt, andere wiederum aufgepiekt mit kleinen Nägeln. Die Materialität der Fotografie, das Fotopapier, der Entwicklungsprozess werden betont. Der fotografische Blick selbst aber führt nach draußen, sucht und findet die Dinge, durch ein Klick, ohne Photoshop-Zauberstab: die Concorde am Himmel, Soldaten auf Zeitungsausschnitten, Satellitenperspektiven auf Stromwahnsinnstädte, Trauerstätten für Opfer rechtsradikaler Gewalt, Partystillleben, Drogenaugen, depressive Freunde, geglättet lächelnde Schönheiten, Discolichtgeflicker, Kate Moss mit Erdbeeren, Folgen terroristischer Anschläge, Müllbagger, Medienirre, Irak-Krieg und viel Pansexuelles.“<sup>9</sup>

In Wolfgang Tillmans’ visuell forschendem Work in progress bilden post-photographische Aufnahmen in jeweils temporären, und in unterschiedlichen und nicht wirklich abschließbaren, potentiell unendlichen Kombinationen und variablen Konfigurationen, ein jeweils konkret anschauliches Dokument virtueller, neuronaler Bewusstseinsbildung im realem Raum ab, und spiegeln darin analog den fluiden kollektiven Bewusstseinsstrom und -prozess technologisch vernetzter Kommunikationsgesellschaften zeitgemäß wider.

Rekursiv prägen die digitalen Netzwerkkulturen des Internets wiederum längst tief unser Denken und Handeln respektive konditionieren Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen der Menschen. Daher können auf den ersten Blick ältere und ähnliche formale Ausstellungsdispositive wie die sogenannte ‚Petersburger Hängung‘, die Pendanthängung, der Salon oder die historische Galerie, die Studio-Ausstellung oder das frühneuzeitliche Studiolo, die frühen Kunst- und Wunderkammern, oder auch Gemälde mit Darstellungen von fiktiven Sammlungen des Barocks (etwa bei Frans Francken d. J. oder David Teniers d. J.<sup>10</sup>), hier nur bedingt als historische Vorläufer für das Hyperimage-Phänomen der Gegenwart angeführt werden. Denn, wie der Terminus allein schon auf den charakteristischen ‚Hyperlink‘ der digitalen Kommunikationskultur referiert, ist das Hyperimage vor allem als ein künstlerisch-gestalterisches materielles Analogon zum technologisch hochvernetzten und globalisierten Zeitalter der Nachmoderne zu verstehen. Etliche zeitgenössische Künstler und Künstlerinnen bilden mit ihren gestalterischen und kuratorischen Arbeiten diese neue Verfasstheit der cross-medialen Vermittlung von Informationen mit ab. So bilden die post-photographischen Werke bei Wolfgang Tillmans in ihrer Gesamtheit mit weiteren Installationskomponenten im Raum oder in Form von gestalteten Fotobänden im Medium Buch jeweils konkret und anschaulich einen exemplarischen virtuellen ‚Relationscape‘, der durch die jeweilige Bildkompetenz der Betrachtersubjekte wesentlich erweitert wird, und darin auch die klassische, moderne Subjekt-Objekt-Beziehung transformiert. Künstlerische Autorschaft wie Originalität wird hierbei neu verhandelt und definiert. In dieser charakteristischen Verbindungs- und Übersetzungsleistung, spezifischen Vernetzungsenergie und im trans-medialen Referenzanteil liegt heute gerade der Ansatz für die besondere zeitgeschichtliche Bedeutung und das grundlegend neue Verständnis der post-photographischen Hyperimages innerhalb einer globalisierten digitalen Kultur, als nur in ihrer postmodernen selbstreflexiven Materialität, hybriden Post-Medialität oder strategisch, gestalteten Konfiguration respektive künstlerisch-gestalterischen Komposition.

Die mehrwändigen Fotoinstallationen in Ausstellungen der Düsseldorfer Künstlerin und Fotografin Mareike Foecking (geb. 1966) rücken seit den frühen 1990er Jahren ebenfalls diese neue kategorische Verfasstheit und charakteristische Inszenierungskultur des Post-Photographischen innerhalb der nachmodernen Kon-



Abb. 2: Mareike Foecking, Fake Lady, Fotografie 2016

vergenzkultur mit einem spezifischen Ausstellungsdispositiv ins Blickfeld (Abb. 3-6), während sie in ihren Einzelbildern und Texten exemplarisch und punktuell den (modischen) Zeitgeist porträtiert (Abb. 2), und dabei gleichzeitig auf der Metaebene fragt<sup>11</sup>: Wie konstituieren Hyperimages heute unsere Vorstellung von der digitalisierten Welt? Und wie das Verhältnis von Realem und Virtuellem, von Wirklichem, Imaginärem und Fiktivem in einer Ära des Post-Internet? Wie hat ferner die Digitalisierung, Immaterialisierung, Virtualisierung, Dynamisierung und Globalisierung der neuen (migrierenden und viralen) post-photographischen Bilder nicht längst auch bereits uns Menschen und unsere Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen in der Welt verändert? Lässt sich heute überhaupt noch für das Erlebnis eindeutig und klar zwischen einem Physisch-Materiellen und Digital-Virtuellen unterscheiden? Wo sind die definitorischen Grenzen und kategorischen Unterscheidungen der Moderne geblieben? Oder sind heute nicht eigentlich mehr die Konvergenzen und Synthesen als die modernen Differenzen und Grenzen viel spannender, aufregender, entdeckungsreicher und vielversprechender, die viele zeitgenössische Fotokünstler und -künstlerinnen mit ihren neuartigen Inszenierungsformen thematisieren, die zunächst wie improvisiert wirken, aber mit viel Kalkül komponiert sind.

Mit ihrer dezidierten Vernetzungseigenschaft skizzieren Mareike Foeckings Mehrbildinstallationen ebenfalls die (Re-)Vision einer *Conditio Humana*, die gegenwärtig durch die Digitalisierung, Immaterialisierung, Virtualisierung, Dynamisierung und Globalisierung ihrer transgressiven Bilder tiefgreifend und nachhaltig verändert und geprägt wird.



Abb. 3-6: Ausstellungsansichten Mareike Foecking. *Reality hung up so I called*, NRW-Forum Düsseldorf (12. Februar - 22. Mai 2016)

Wer immer noch glaubt, das Fotografieren von Mode, Street Styles und Fashion Looks wäre irgendwie nur oberflächlich, muss hier nicht erst des Besseren und Gegenteiligen belehrt werden, sondern trifft eben genau eine Eigenschaft und Besonderheit, die heute umso mehr an Bedeutung und Relevanz für eine aktuelle Gegenwartsdiagnose gewinnt: Hinter der synthetisierenden Oberfläche muss sich nämlich längst keine Tiefe mehr verbergen, denn gerade ihre Funktion als glatte, glänzende und geschmeidige Kontaktfläche und Membran zur Realität wird relevant und bedeutungsvoll. Auch die vermeintlich neutrale, weiße Museumswand, der *White Cube* der Moderne, gerät nun zum smarten Screen, auf dem die in vielschichtige

Konfigurationen und konstellative Konfrontationen gesetzten Bildobjekte und Artefakte nun multiple und tiefere Referenzverlinkungen und Sinnverknüpfungen erlauben, und somit sichtbar als potentielle Hyperimages in Szene gesetzt sind. Zwischen Overview und Zooming-in, werden die Blicke und nachfolgenden Erfahrungen der Rezipienten hier immer subtil geführt und gelenkt.



In den ästhetischen Arrangements von Mareike Foecking für den modernen Ausstellungsraum fokussiert sich am Ende dann alles auf neuartige Wahrnehmungsweisen und grundlegende Seherfahrungen des digitalen Zeitalters, manifestiert im aktuellen Dispositiv und in den popkulturellen Genres des Post-Photographischen sowie in seinen populären Präsentationsweisen, die jeweils immer wieder unsere Vorstellung von der Wirklichkeit und der Welt wesentlich mitkonstituieren. Im bewusst subjektiv arrangierten Zusammenspiel der versammelten Bildobjekte und Artefakte, in der wechselseitigen Bedingtheit, beidseitigen Kommentierung und gegenseitigen Beeinflussung von realen wie mentalen Bildern, zwischen ihren materiellen und virtuellen Existenzen, steckt heute eine besondere Dynamik, die auch den schnellen modischen und stilistischen Wandel in der Kultur antreibt. Wenn Ma-

reike Foecking ihre jüngsten Fotoarbeiten in dieser besonderen collage-artigen Konstellation auch als künstlerisch-visuelle Forschung versteht, hinterfragt sie gleichzeitig auch die heutigen technologischen Bedingungen und charakteristischen Ausformungen des Post-Photographischen nach der digitalen Revolution in einer nachmodernen Konvergenzkultur, in der Kunst, Design, Architektur, Mode und Populärkultur immer mehr zusammengehen und neue Formensprachen respektive nachhaltige und wirksame Fashion Styles hervorbringen.

Welche neuartigen Kategorien und besonderen Funktionen und charakteristischen Rollen sind dabei für das Post-Photographische unserer Zeit insgesamt entstanden? Ohne Zweifel erleben und erfahren wir zunehmend selbst auf universale Weise das (soziale) Handeln mit Bildern, ohne nochmals den müden Topos einer ‚Flut der Bilder‘ bedienen zu wollen. In einer technologisch und global vernetzten digitalen Gesellschaft fungieren Bilder heute nämlich mitunter als mächtige Vermittler und handelnde Akteure, die jeweils einer bestimmten Agenda folgen. Indem sie heute in den neuen technischen und sozialen Kommunikationsnetzwerken immer wieder unterschiedliche Materialisierungen, Konkretisierungen und Aktualisierungen erfahren, sich dabei wie Quasi-Lebewesen durch Raum und Zeit bewegen und stets neue Verkörperungen einnehmen, können Bilder heute eine fast autonome Handlungsmacht und affektive Wirkungskraft entwickeln, die sie zu aktiven Agenten, zum Beispiel des Modischen oder Politischen, in den Kulturen machen. Ihre klare Orientierung am Rezipienten stellt sie dabei heute mitunter aber auch schnell ‚unter Verdacht‘; und wir müssen noch weiter mit W. J. T. Mitchell fragen, was wollen Bilder heute von uns neu in der digitalen Welt Angekommenen? Die Bildreproduktion des Post-Photographischen ist dezidiert rezipientenorientiert und auf die Initiation von Handlungen ausgerichtet.

Bilder sind des Weiteren gegenwärtig in einer digitalen Kultur, in der das (Audio-)Visuelle - oftmals nicht mehr in Aufzeichnungen, sondern per Livestreams in Echtzeit - immer stärker für den globalen Informationsaustausch dominiert, bedeutungstragende und sinnstiftende Knotenpunkte, in die nicht nur etwas inskribiert wird, sondern die vor allem im Sinne von ‚Hyperimages‘ Verbindungen und Relationen herstellen sollen. Sie etablieren darin ein hochflexibles Kommunikationsnetzwerk, das über dynamische Operationsketten in Funktion gebracht wird und vorwiegend mit multi-

plen Verknüpfungen und Verflechtungen arbeitet. Dabei sind gleichzeitig neuartige Kategorien, neue besondere Funktionen und charakteristische Rollen für das Post-Photographische in unserer Zeit insgesamt entstanden, die künstlerisch-gestalterisch thematisiert werden können. Folgerichtig sehen wir auch bei Mareike Foecking in sich und wechselseitig bedeutungsgenerierende Sequenzen, ‚zusammenhängende‘ Serien, ganze Blöcke und offene Cluster von ausgewählten Bildmotiven an den weißen Wänden des modernen Kunstraumes, die von den Betrachtern jeweils im Vergleichs- und Assoziationsmodus angesehen werden wollen. In ihrer potentiell inhärenten Verbindungsleistung, autonomen Vernetzungsenergie und im trans-medialen Referenzanteil liegt heute daher vielmehr der Ansatz für ihre spezifische Bedeutung und ihr jeweils aktualisiertes Verständnis, als nur allein in ihrer selbstreflexiven Materialität, charakteristischen Post-Medialität und strategisch gestalteten Konfiguration respektive künstlerisch-gestalterischen Komposition. Wir nehmen somit simultan auch die besondere Verfasstheit des Post-Photographischen in ihrer Ganzheit innerhalb der nachmodernen Konvergenzkultur ins Blickfeld, wenn wir auf Wolfgang Tillmans‘ oder Mareike Foeckings subjektive, ästhetische Ensembles an den weißen Ausstellungswänden der gegenwärtigen Schauräume für die Kunst blicken.

Die mit *Reality hung up so I called* betitelte Einzelausstellung von Mareike Foecking im NRW-Forum Düsseldorf zeigte im Frühjahr 2016<sup>12</sup> beispielsweise eine künstlerische Auswahl an Fotoarbeiten und Texten aus den vergangenen fünf Jahren, die zudem von der Düsseldorfer Künstlerfotografin - und nicht von einem Kurator - eigenhändig arrangiert und gehängt wurden, d. h. Mareike Foecking komponierte in einer Doppelrolle sowohl innerbildlich auf der Ebene des autonomen Einzelmotivs als auch szenographisch die Gesamtpräsentation der Einzelbilder in Kombination mit ausgewählten Texten. Darüber hinaus hat die Künstlerin ihre Einzelausstellung auch selbst wiederum fotografisch dokumentiert, und damit alle Inszenierungsebenen der Werkschau in einer Hand miteinander auktoriell verwoben. (Abb. 3-6) Zudem ist noch nachträglich ein Künstlerfotobuch zur Schau geplant.

Ihre installativen Ensembles und subjektiven Arrangements aus Fotografien und Text/Sprache sind dabei ein multi-modales Wahrnehmungs- und Erfahrungsangebot an ihre Betrachter, das die kritische Auseinandersetzung mit einem aktuellen, medien- bzw. bildtheoretischen, und damit aber immer auch hochaktu-

ellen gesellschaftspolitischen Thema, initiiert, und zugleich neue Sehweisen, frappierende Perspektiven und symbolische Bedeutungen provoziert.



Abb. 7-8: Ausstellungsansichten Mareike Foecking. *Reality hung up so I called - Blocked Shops*, NRW-Forum Düsseldorf (12. Februar - 22. Mai 2016)

Bemerkenswert ist darin des Weiteren ein umfangreiches, offenes Binnengefüge von gerahmten Fotobildern mit dem Serientitel *Blocked Shops*, die ausschnitthaft verbarriadierte Ladenfronten von Luxusgeschäften der globalisierten Mode- und Luxusindustrie zeigen. (Abb. 7+8) Sie dokumentieren einerseits, wie zu bestimmten Zeiträumen und Anlässen die Ladenfronten der Luxusgeschäfte auf der Düsseldorfer Kö immer wieder geschützt werden müssen, und zeigen andererseits symbolisch, wie die Strahlkraft der virtuellen Image-Produktion der globalisierten Mode und Marken sich in einem post-industriellen, transkulturellen Zeitalter augenscheinlich dennoch nicht mehr wirklich begrenzen und eindämmen lassen. Mode und Marken stiften durch die Macht und den Einfluss gerade ihrer neuen holistischen Inszenierungsformen<sup>13</sup> heute völlig neuartige, ihnen zugehörige gesellschaftliche Identitätsstile und Identifikationskulturen für die Konsumenten, die ihr Leben damit gleichsam kuratieren. Formalästhetisch gliedert sich - im doppelten Wortsinne - Foeckings Beitrag zur Bildgeschichte der Gegenwart, sowohl als provisorisches als auch als experimentelles Ergebnis einer langen medientheoretischen Reflexion und intensiven künstlerisch-gestalterischen Recherche, wie auch als ein prozessual völlig offenes und unendlich fortführbares, damit tendenziell unabgeschlossenes visuelles Statement, im Frühjahr 2016 folgerichtig in die enge Nachbarschaft und direkte Raumfolge zu einer Ausstellung von Horst P. Horst ein, dem gleichzeitig im NRW-Forum eine große Retrospektive<sup>14</sup> gewidmet war. Mareike Foecking bezog hier mit ihren Hyperimages - in

mehrfacher Hinsicht - impromptu Position, die zugleich taktisch und demonstrativ die Haltung einer jüngeren Generation zur hybriden Fotokunst der Ge-



genwart, d. h. zu deren aktuellen Ausformungen wie neuen Genres (bspw. zur *Street Photography*) und zu deren gesamtgesellschaftlicher Relevanz markiert.

Mareike Foeckings modische Motive auf Fotopapier, in Kombination mit innerbildlichen Textphrasen, gesetzten gefundenen Zitaten und eigens formulierten Aphorismen, setzen dabei nicht nur visuell Akzente, pointieren Analogien und generieren frappierende Kommentare über Referenzen und Relationen im Raum, sondern repräsentieren vielmehr, jeweils unterschiedlich und doch auch gleichermaßen, anregende Gedankensplitter zum wechselseitigen Verhältnis und zur wechselvollen Verknüpfung von Realem und Virtuellem, von Wirklichem, Imaginärem und Fiktivem in unserer Zeit. Ihre Arbeiten entwerfen hierbei im Wesentlichen auch die (Re-)Vision einer *Conditio Humana*, die gegenwärtig durch die Digitalisierung, Immaterialisierung, Virtualisierung, Dynamisierung und Globalisierung ihrer transgressiven Bilder und Texte tiefgreifend und nachhaltig geprägt wird.

Die hybride Ästhetik der hier von Mareike Foecking im zeitgenössischen Kunst- und Museumsraum ausgestellten Hyperimages und die Rhetorik der sie ergänzenden Wortzitate und ausgewählten Texte zielen dabei nicht nur primär auf den Sehsinn, sondern gerade auch auf das kognitive Verständnis und das reflexive Bewusstsein ihrer Betrachter. Als visuell zunächst Aufmerksamkeit produzierende Denkanstöße stehen sie unmittelbar und temporär, wortwörtlich im Ausstellungsraum oder hängen als Menetekel an der Ausstellungswand. Der appellative Charakter der in Clustern und Clouds temporär an die weißen Galeriewände gehängten Fotobilder unterstreicht dabei ihre dezidierte Vernetzungseigenschaft und inhärente Verbindungsfunktion. Als flüchtige und ephemere Agglomeration

unterschiedlicher kurzer visueller und sprachlicher Statements in einem größeren Rahmen und semiotischen Kontext scheinen sie dafür bezeichnenderweise sowohl durch die zeitgenössischen professionellen Werbetexte der Konsumkultur als auch durch die sprachlichen Äußerungen einer aktuellen Protest- und Gegenkultur von globalisierten Art-Aktivist\*innen inspiriert zu sein.

Bilder und Worte floaten in Mareike Foeckings visuell forschendem Work in progress nun ephemere, und in multiplen und nicht wirklich abschließbaren, potentiell unendlichen Kombinationen und variablen Verknüpfungen miteinander denkbar, als konkret anschauliches Dokument virtueller Bewusstseinsbildung im realen Raum, und spiegeln darin ebenfalls analog den fluiden kollektiven Bewusstseinsstrom und -prozess virtueller Kommunikationsplattformen des Internetzeitalters wider. Denn post- und cross-mediale hybride Bilder und Texte einer technologisch vernetzten und globalisierten Kommunikation, digitalisiert und fragmentiert zu kontextbefreiten Informationen und digitalen Daten, nivelliert Mareike Foecking ebenso gleichermaßen in ihrer Arbeit, die sich als Post-medium Art ebenfalls einer klaren wie längst überholten formalen Genre-Zuordnung der modernen Kunst entzieht, und vielmehr in Form einer neuen künstlerisch-gestalterischen Praxis der visuellen Forschung und experimentellen Untersuchung immer wieder aktuelle Thesen für die Rezipient\*innen generiert und anschaulich produziert, etwa: In welchen Formen sind Realität und Virtualität, Fakt und Fiktion heute miteinander eng verknüpft, und was bedeuten diese neuen Konvergenzen und permanenten Synthesen heute für unsere Wahrnehmung und Erfahrung.

Nicht als Fußnote sollte am Ende der Betrachtung jedoch noch die Bemerkung fallen, dass neben all dem tiefgründigen konzeptuellen wie theoretischen Ansatz, der die Diskussion der smarten und hippen Oberflächenkultur in Mareike Foeckings Hyperimages motiviert und begründet, vor allem auch immer noch die eigenständige visuelle Rhetorik ihrer bildlichen Ästhetik hervorsteicht. Durch die temporäre Gegenüberstellung mit Horst P. Horst war sie im Düsseldorfer NRW-Forum konfrontativ erlebbar: Denn wie Horst P. Horst arbeitet auch Mareike Foecking im Wesentlichen mit Licht und Schatten, der Leuchtkraft von Farben und ihren spiegelnden Brechungen, mit spannungsvollen Überlagerungen, Verschmelzungen und Durchdringungen von Farben und Formen, Relationen und Überlagerungen von Mustern, Ornamenten und Struk-

turen, die sich jeweils zu einer eigenständigen virtuellen Realität des post-photographischen Bildes kompositorisch originell und künstlerisch-gestalterisch ausdrucksstark zusammensetzen. Nicht zuletzt werden auch klassische fotografische Genres und deren traditionelle Bildsprachen, wie Porträt, Interieur, *Street Photography*, Studioinszenierung und Architekturphotographie, in der Solo Show *Reality hung up so I cal-led* erneut aufgegriffen, subtil hinterfragt, kreativ gesammelt und innovativ weiterentwickelt.

Verabschieden wir uns aber endlich endgültig vom Mythos des alleinigen Autors, des seit Jahrhunderten tief verehrten Künstlerschöpfers und singulären Genies, sondern akzeptieren, dass auch für alle kreativen Leistungen vielmehr gilt: *Learn how to see. Realize that everything connects to everything else.* (Zitat: Beliebte Internet-Meme zu Leonardo da Vinci).

## Endnoten

1. Vgl. hierzu auch Georg Imdahl, *Großausstellung und Hyperimage*, in: *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*, hg. v. Kai-Uwe Hemken, Bielefeld 2015, S. 97-104.
2. Walter Grasskamp, *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*, München 2016, S. 97-98.
3. Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*, München 2013. Vgl. ebd., S. 7: „Gegenstand dieses Buch ist eine besondere Form des Bildes im Plural. Nicht die sprichwörtliche ‚Bilderflut‘ ist das Thema. Mit *hyperimage* wird eine kalkulierte Zusammenstellung von ausgewählten Bildobjekten - Gemälden, Zeichnungen, Fotografien und Skulpturen - zu einer neuen, übergreifenden Einheit bezeichnet. Der Begriff verweist auf verschiedene Arten des Zusammenspiels von Bildern, wie sie bei der Präsentation von Kunstwerken in Museen und Ausstellungen, bei der Projektion im Unterricht, aber auch im Layout von Bildbänden beobachtet werden können. Charakteristisch für alle diese Phänomene ist, dass die Zusammenstellungen nicht auf Dauer gestellt sind und dass die jeweiligen Bilder - entweder als Originale oder als fotografische Reproduktionen - für neue Konstellationen offen bleiben.“
4. Vgl. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften, Band 1: Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. v. Martin Warnke, Berlin 2000. Siehe hierzu auch „Aby Warburg - 1929: Das Ganze im Überblick“, in: Thürlemann 2013, *Mehr als ein Bild*, S. 96-114.
5. Vgl. Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, N.Y. 2012.
6. So der Text der Pressemitteilung zur Ankündigung der ersten Einzelausstellung der Rekonstruktion von Warburgs Bildtafeln in Originalgröße im ZKM Karlsruhe anlässlich seines 150. Geburtstages, kuratiert von Roberto Ohrt und Axel Heil. Siehe *Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion - Kommentar - Aktualisierung* (ZKM Karlsruhe, 1. September bis 9. November 2016).
7. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main 2007 (Originalausgabe: *Reassembling The Social*, Oxford 2005).
8. Ben Davis, *Ways of Seeing Instagram. John Berger's classic 'Ways of Seeing' offers some unexpected wis-*

- dom for the age of social media, in: *artnet.news* (24. Juni 2014), im Internet abrufbar unter der URL: <https://news.artnet.com/exhibitions/ways-of-seeing-in-instagram-37635,13.07.2016>.
9. Swantje Karich, *Fotokunst: Wolfgang Tillmans. Muskelentspannung am Sehnerv*, in: *FAZ*, 6. April 2013, abrufbar im Internet unter der URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/fotokunst-wolfgang-tillmans-muskelentspannung-am-sehnerv-12136203.html,13.07.2016>.
  10. S. hierzu Thürlemann 2013, *Mehr als ein Bild*, S. 25-43.
  11. Mareike Foecking in mehreren Gesprächen mit der Autorin in Düsseldorf, Frühjahr 2016.
  12. Ausstellung Mareike Foecking. *Reality hung up so I called*, NRW-Forum Düsseldorf (12. Februar - 22. Mai 2016). Siehe im Internet unter der URL <http://www.nrw-forum.de/ausstellungen/mareike-foecking,13.07.2016>.
  13. Vgl. hierzu Pamela C. Scorzin, *Scenographic Fashion Design. Zur Inszenierung von Mode und Marken*, Bielefeld 2016.
  14. Ausstellung Horst: *Photographer of Style*, NRW-Forum Düsseldorf (12. Februar - 22. Mai 2016). Siehe im Internet unter der URL: <http://www.nrw-forum.de/ausstellungen/horst,13.07.2016>.

## Bibliographie

- Ben Davis, *Ways of Seeing Instagram. John Berger's classic 'Ways of Seeing' offers some unexpected wisdom for the age of social media*, in: *artnet.news* (24. Juni 2014), im Internet abrufbar unter der URL: <https://news.artnet.com/exhibitions/ways-of-seeing-in-instagram-37635,13.07.2016>.
- Walter Grasskamp, *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*, München 2016.
- Georg Imdahl, *Großausstellung und Hyperimage*, in: *Kritische Szenografie. Die Kunstaustellung im 21. Jahrhundert*, hg. v. Kai-Uwe Hemken, Bielefeld 2015, S. 97-104.
- Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, N.Y. 2012.
- Swantje Karich, *Fotokunst: Wolfgang Tillmans. Muskelentspannung am Sehnerv*, in: *FAZ*, 6. April 2013, abrufbar im Internet unter der URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/fotokunst-wolfgang-tillmans-muskelentspannung-am-sehnerv-12136203.html,13.07.2016>.
- Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main 2007 (Originalausgabe: *Reassembling The Social*. Oxford 2005).
- Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des 'hyperimage'*, München 2013.
- Pamela C. Scorzin, *Scenographic Fashion Design. Zur Inszenierung von Mode und Marken*, Bielefeld 2016.

## Abbildungen

- Abb. 1: Ausstellungsansicht *GLOBALE: Reset Modernity!*, ZKM Karlsruhe (16. April - 21. August 2016), Foto: Pamela C. Scorzin
- Abb. 2: Mareike Foecking, *Fake Lady*, Fotografie 2016; © Mareike Foecking
- Abb. 3-6: Ausstellungsansichten Mareike Foecking. *Reality hung up so I called*, NRW-Forum Düsseldorf (12. Februar - 22. Mai 2016), © Mareike Foecking

Abb. 7-8: Ausstellungsansichten Mareike Foecking. *Reality hung up so I called - Blocked Shops*, NRW-Forum Düsseldorf (12. Februar - 22. Mai 2016), © Mareike Foecking - Foto: NRW-Forum, Düsseldorf/B. Babic

## Zusammenfassung

Ausgehend von einem populären Credo des digitalen Kommunikationszeitalters, dass heute alles mit allem verbunden werden kann bzw. per se schon miteinander in Verbindung steht, wenn man/frau es nur künstlerisch-gestalterisch aufzeige, bestimmt der Beitrag *Hyperimages des Post-Photographischen als globales Ausstellungsdispositiv der Gegenwart* das Phänomen ‚Hyperimage‘ sowohl als ‚Meta-Image‘ wie auch als analoges Ausstellungsdesign der Zeitgenössischen Kunst neu und beispielhaft an den fotokünstlerischen Werken von Wolfgang Tillmans und Mareike Foecking. Beide kuratieren und inszenieren ihre post-photographischen Arbeiten eigenhändig in einem spezifischen Ausstellungsdisplay, das in Form von offenen und lockeren Mehrbildinstallationen und heterogenen Bildgefügen an den weißen Wänden des nachmodernen Kunst- und Ausstellungsraums oder in Fotobüchern die aktuelle Verfasstheit von Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen widerspiegelt, die durch die technologisch vernetzte Kommunikationskultur des globalen Zeitalters entstanden sind. Diese wird heute wesentlich durch eine flexible non-lineare Vernetzung und multiple Verflechtung konstituiert und charakteristisch geprägt, die sich durch Interaktion mit den glänzenden smarten Oberflächen eines digitalen Zeitalters auffinden lassen. Denn hier, an dieser interaktiven Kontaktfläche und glatten Membran vom Realen zum Virtuellen, entstehen die essentiellen Verbindungen, mannigfaltigen Verknüpfungen und grundlegenden Verlinkungen, die notwendig werden, um Sinn und Bedeutung erst hervorzubringen und immer wieder zu aktualisieren, d. h. im digitalen Schein der weltweit verbindenden, beliebten Social Media-Plattformen regelrecht modisch ‚aufscheinen‘ lassen. ‚Hyperimages‘ des Post-Photographischen floaten heute zudem mit viraler Geschwindigkeit aus lokalen Kontexten und gewinnen durch eine globale Rezeption und cross-mediale Distribution im Sinne von handelnden Akteuren mitunter auch eine gewaltige Wirksamkeit und ungeheure Nachhaltigkeit. Die technologische Gesamtvernetzung erlaubt ihre potentiell unendliche Versendung und vielfältige Kopierung auf dem Globus heute fast in Echtzeit. Kollektiv-kreatives Beispiel hierfür sind u. a. Internet-Meme. Visuelle Informationen als digitale Bild- oder Videodateien erfahren dabei beständig neue Materialisierungen wie Aktualisierungen, und erscheinen dabei wiederholt in verschiedenen neuen Kombinationen und Kontexten. Hyperimages des Post-Photographischen werden global als viabel und virulent erfahren, d. h. sie sind gegenwärtig in Medienökologien ohne globale Vernetzung und digitale Verlinkung nicht mehr wirklich zu denken.

**Autorin/Autor**

Pamela C. Scorzin is an art, design and media theorist, and Professor of Art History and Visual Culture Studies at Dortmund University of Applied Sciences and Arts, Department of Design (Germany). Born 1965 in Vicenza (Italy), she studied European Art History, Philosophy, English and American Literatures, and History in Stuttgart and Heidelberg (Germany), obtaining her M.A. in 1992 and her Ph.D. in 1994. She was an assistant professor in the Department of Architecture at Darmstadt University of Technology from 1995 to 2000. After completing her habilitation in the history and theory of modern art there in 2001, she was a visiting professor in Art History, Media and Visual Culture Studies in Siegen, Stuttgart, and Frankfurt am Main. Since 2005, she is a member of the German section of AICA. She has published (in German, English, French and Polish) on art-historical as well as cultural-historical topics from the seventeenth to the twenty-first century. She lives and works in Dortmund, Milan and Los Angeles.

**Titel**

Pamela C. Scorzin, *Everything can be connected to everything else! Hyperimages des Post-Photographischen als globales Ausstellungsdispositiv der Gegenwart*, in: kunsttexte.de, Themenheft: *Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Design*, hg. v. Sabine Bartelsheim, Nr. 3, 2016 (11 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).