

Bettina Dunker

Erik Kessels: Hyperimages zwischen kuratorischen und künstlerischen Strategien

In seiner Monografie *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘* steckt Felix Thürlemann das Feld ab, das er für die Generierung von Hyperimages als entscheidend begreift: „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.“¹ Es wird somit zwischen kuratorischen, didaktischen und gestalterischen Ausprägungen des Hyperimages unterschieden. Damit wird auch deutlich, dass Thürlemann das Hyperimage nicht als eine primär künstlerische Bildzusammenstellung versteht.

Eng mit dem Konzept des Hyperimages verknüpft ist für Thürlemann ein vergleichendes Sehen, das im Unterschied zur Einzelbildwahrnehmung auf das Bilden von Vergleichskategorien zielt². Folglich haben Hyperimages insbesondere für die Kunstgeschichte, die häufig auf Bildvergleichen basiert, eine große Bedeutung. Dem Kronzeugen dieser Form der Kunstgeschichte, Heinrich Wölfflin, widmet Thürlemann in seiner Monografie ein Kapitel.

Auch Bildarrangements in Ausstellungen beruhen auf einer solchen Suche nach dem Sinn einer spezifischen Kombination von Bildern. Bei den Rastern, in denen die Fotografien von Bernd und Hilla Becher meist präsentiert werden, wird der Blick schnell auf das für die Zusammenstellung verantwortliche Merkmal gelenkt: Meist wird ein bestimmter Gebäudetyp wie Fachwerkhäuser, Wassertürme oder Hochöfen kombiniert. Erst durch diesen Abgleich werden auch die feinen Unterschieden zwischen den einzelnen abgebildeten Objekten sichtbar.

Wie das Beispiel der Bechers zeigt, sind Bildarrangements im Ausstellungsraum nicht Kurator/innen vorbehalten. Tatsächlich bieten sich gerade installative Bilder-Anordnungen an, um Vermischungen und Überlagerungen zwischen kuratorischen und künstlerischen Strategien zu untersuchen. Wie im Weiteren noch näher zu erörtern ist, bewegt sich auch Erik Kessels mit seinen Projekten in diesem Feld.

Hyperimages als kuratorische Bildarrangements

Die besondere Nähe des Hyperimages zu kuratorischen Bildarrangements liegt in der temporären Kombination autonomer Bilder beziehungsweise von Kunstwerken. Die Bilder können von verschiedenen Künstler/innen und aus unterschiedlichen Epochen stammen, es können Porträts, Historien Gemälde, Fotografien, Plakate, Zeichnungen oder Grafiken sein. Ein Blick auf Thürlemanns Beispiele – vom Louvre während Napoleons Herrschaft bis zum Konditormeister und Sammler Valentin Prehn zur Goethezeit – zeigt, dass dieser in Bezug auf das Hyperimage durchaus an die klassische Kunstgeschichte denkt.

Die für sich unabhängigen Bilder werden arrangiert, um einen Kontext zu schaffen, einen regionalen oder individuellen Stil zu repräsentieren oder den eigenen Blick auf die Kunstwerke hervorzuheben. Gerade die Tatsache, dass diese Kombination reversibel ist und die einzelnen Bilder auch immer wieder anders zusammengestellt werden können, macht die besondere Gestaltungsfreiheit dieser ‚kuratorischen‘ Hyperimages aus.

Thürlemann zeigt in seiner *Kunstgeschichte des Hyperimages*, dass die Zusammenstellung von Bildern zu einem übergeordneten Sinngefüge in Museen und Privatsammlungen keine neue Entwicklung ist, mag der Begriff Hyperimage in seiner Anlehnung an den Hypertext auch etwas anderes suggerieren. Dennoch kommt dem Kuratieren im Umfeld zahlreicher Großausstellungen, Kunstmessen und Ausstellungshäusern eine Schlüsselstellung im zeitgenössischen Kunstsystem zu.

So schreibt Nora Sternfeld: „In den letzten Jahren boomt die Bezeichnung KuratorIn. Zunehmend ist vom Kuratieren die Rede, wenn etwas im kulturellen Feld organisiert wird. [...] Kurator/innen recherchieren, konzipieren, produzieren, verhandeln, planen, gestalten, schreiben, organisieren und initiieren Prozesse.“³ Den unter Kuratieren summierbaren Tätigkeiten wie Sammeln, Auswählen und Anordnen wird angesichts dieses Booms besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Auswahl und Kombination künstlerischer Positionen und die darin zum Ausdruck kommende Akzentu-

ierung bestimmter Themen und Ästhetiken steht im Vordergrund vieler Ausstellungsrezensionen. Nicht selten wird vor allem an der kuratorischen Leistung Erfolg oder Misserfolg einer Ausstellung festgemacht. Insofern trifft auch Thürlemanns (wenn auch eher historisch akzentuiertes) Hyperimage einen Nerv, indem es sich explizit mit dem sinnstiftenden Potential kuratorischer Bildarrangements befasst. Laut Thürlemann besteht „[e]in hyperimage [...] aus autonomen Bildern, die in einem kreativen Prozess zu einem neuen Bildgefüge zusammengestellt werden und so einen Sinn generieren, der nicht als bloße Addition verstanden werden kann.“⁴

den Bilder aus unterschiedlichen Bereichen wie der Dokumentar- und Modefotografie und der konkreten Fotografie kombiniert, auch zeitlich oder stilistisch gibt es kein offensichtliches gemeinsames Merkmal. Erst nach Betrachtung der Ausstellung kann das Hyperimage entschlüsselt werden. Auf der zentralen Wand ist je ein Bild der in der Ausstellung präsentierten Positionen vertreten, gemeinsam bilden sie – so die These der Ausstellung und auch die Beschriftung auf der Wand – die *Bielefelder Schule*. Die Fotografien werden also aus der thematisch-chronologischen Ordnung der restlichen Ausstellung genommen, um als kuratorische Setzung in den Mittelpunkt zu rücken.



Abb. 1: Installationsansicht *Die Bielefelder Schule – Fotokunst im Kontext*, Alte Stadtbibliothek Bielefeld 2014

Mit welchen Zielen präsentieren Kurator/innen Bilder in Ausstellungen also als Hyperimage? Als Beispiel soll die Fotoausstellung *Die Bielefelder Schule – Fotokunst im Kontext* dienen, die 2014 anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der FH Bielefeld von Enno Kaufhold kuratiert wurde. Zentrales Ausstellungsstück in der Alten Stadtbibliothek war eine Wand mit 24 Bildern, deren Zusammenhang nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist (Abb. 1): In Petersburger Hängung wer-

Welche Bedeutung, die über eine Interpretation der einzelnen Bilder bzw. Positionen hinausgeht, kann hier angenommen werden? Das direkte Nebeneinander der Bilder suggeriert, dass hier die ‚Essenz‘ der Ausstellung und damit von 50 Jahren Fotografie in Bielefeld unmittelbar abgelesen werden kann, da alle Bilder auf einmal erfasst und verglichen werden können. Die von Kaufhold getroffene Auswahl und Anordnung zeigt jedoch keine klare Tendenz oder übergeordnete Entwicklung. Tatsächlich wird vielmehr die Vielfalt künstlerischer Positionen als besonders Merkmal des Hyperimage präsentiert: Die Fotografien werden in

kontrastreiche Nachbarschaften gestellt, die lockere Anordnung vermeidet das Bilden klarer Hierarchien, unterschiedliche Formate, Schwarzweiß und Farbe wechseln sich ab. Die Form der Bildzusammenstellung betont eher die Unterschiede der einzelnen Fotografien, mit anderen Worten die künstlerische und gestalterische Vielfalt.

Inwiefern daraus eine Schule etwa im Sinne der *Düsseldorfer Fotoschule* abgeleitet werden kann, bleibt dabei allerdings offen. Dennoch zeigt das Beispiel der Bielefelder Ausstellung, dass das Arrangement für sich unabhängiger Bilder genutzt werden kann, um bestimmte Deutungen nahezulegen. Gerade da, wo auf eine traditionelle chronologische Anordnung von Kunstwerken verzichtet wird, gewinnen alternative Ordnungskriterien an Bedeutung. Diese Möglichkeiten der ‚kreativen‘ Kombination von Bildern steht im Mittelpunkt des Hyperimage-Konzepts.

Hyperimages im künstlerischen Kontext

Viele Bildarrangements im Ausstellungsraum fallen jedoch auch unter die Kategorie künstlerischer Installationen, die Boris Groys zur „guiding form of contemporary art“⁵ erklärt. In seinem Essay *Multiple Authorship* beschreibt Groys eine Vermischung von künstlerischen und kuratorischen Strategien: „The artist is primarily the curator of him- or herself, because he or she selects him- or herself. [...] At least since the 1960s, artists have created installations in order to demonstrate their personal practices of selection. These installations, however, have been nothing other than exhibitions curated by artists [...]“⁶ Künstler/innen übernehmen zunehmend die Kuratorenrolle für ihre eigenen, aber auch fremde künstlerische Arbeiten.

Groys macht diese Verschiebung des entscheidenden künstlerischen Moments von der Produktion zur Auswahl an der Geschichte des Readymade fest⁷. Mit der Installation gibt es seit den 1960er Jahren ein Medium, um die subjektive Auswahl und Anordnung in den Fokus zu stellen. Die Kombination und Anordnung mehrerer Objekte oder Bilder im Raum vermittelt komplexe Beziehungen und Kontexte. Dieses Sinngefüge, das im Zusammenspiel von Bildern entsteht, kann auch als Hyperimage verstanden werden.

Für Thürlemann fallen nur solche künstlerische Installationen unter das Hyperimage-Konzept, die aus unabhängigen Einzelbildern bestehen, die also nicht bereits wie bei einer Serie mit Blick auf die spätere Zusammenstellung konzipiert wurden. Beispielhaft ist

hier die künstlerische Praxis von Wolfgang Tillmans, der seine Fotografien als Einzelbilder versteht, diese in Ausstellungen und Katalogen aber stets zu neuen Arrangements anordnet: „Mein Ausgangspunkt ist immer das Einzelbild gewesen. [...] Jedes Bild muss alleine funktionieren. Wenn es dafür gut genug ist, kann es im Rahmen einer komplexen Installation funktionieren.“⁸ Des Weiteren bestehen Tillmans' Anordnungen in der Regel lediglich für die Dauer der Ausstellung und werden nie in identischer Form wiederholt. Thürlemanns besonderes Interesse gilt gerade diesem Bedeutungswechsel durch jeweils neue Zusammenstellungen.

Damit werden viele Werke, für die der Plural der Bilder essentieller Bestandteil des künstlerischen Konzepts ist, ausgeklammert. Etwa die Installationen und Künstlerbücher von Peter Piller oder Joachim Schmid können hier als Beispiel dienen. Piller ist vor allem für sein Zeitungsbilder-Archiv bekannt, für das er ungefähr 7.000 Zeitungsbilder aus Regionalzeitungen gesammelt und nach kuriosen Kategorien wie *Auto berühren* oder *Noch ist nichts zu sehen* geordnet hat. Diese Bildergruppen oder Teile davon präsentiert Piller in Installationen und Büchern. Ihre Wirkung beruht dabei auf dem Plural, also der Wiederholung bestimmter Gesten, Bildsujets und Bildunterschriften. Erst in der Abfolge bzw. Gegenüberstellung erscheinen die Bilder als Ausweis eines allgemeinen Phänomens der Regionalzeitungsfotografie. Es entstehen also feste Werkgruppen, die nicht wieder aufgelöst werden.

Weitere künstlerische Arbeiten erscheinen als Mischform aus temporär zusammengestellten Einzelbildern und dauerhaftem Bilder-Plural. So etwa Nan Goldins *Ballade von der sexuellen Abhängigkeit*, die es in Form einer immer wieder von der Künstlerin abgewandelten Diaprojektion, als Künstlerbuch, aber auch als Einzelprints gibt. Trotz wechselnder Reihenfolge und Umfang in der Diaprojektion hat sich ein fester (thematischer) Kern der Arbeit herausgebildet, so dass es sich hier nicht um wechselnde Hyperimages handelt.

Für künstlerische Arbeiten, die auf dem Arrangement von Bildern zu einem übergeordneten Sinngefüge basieren, kann das Hyperimage also lediglich als eine Variante gelten. Eine herausragende Stellung des Hyperimages kann vor allem aus didaktisch-kuratorischer Sicht begründet werden, und so setzt Thürlemann auch seinen Schwerpunkt. Im Folgenden möchte ich die strenge Definition des künstlerischen Hyperimages zugunsten einer weiteren Auffassung erset-

zen: Ich verstehe alle Arrangements von Bildern, die unabhängig von diesem späteren Zusammenhang entstanden sind, als Hyperimages – egal ob es sich dabei um erklärte Kunstwerke handelt oder ob anzunehmen ist, dass diese in anderen Kontexten weiterverwendet werden. Durch diese Erweiterung können auch Projekte wie jene von Erik Kessels im Rahmen des Hyperimage-Diskurses erfasst werden.

Wie wird das Konzept des Hyperimages nun aber künstlerisch genutzt? Durch Kombination, Wiederholung und Gegenüberstellung werden Dinge verstärkt, variiert, bestimmte Assoziationen in den Vordergrund gerückt. Kuratorische und künstlerische Hyperimages unterscheiden sich vor allem in der Zielsetzung. Der Kurator der Ausstellung *Die Bielefelder Schule* hat vielleicht den Anspruch, etwas über die Geschichte und besondere Qualität der Fotografie an der FH Bielefeld zu verdeutlichen.

photos von einer „curatorial installation“⁹. Im Katalog einer Gruppenausstellung in der Kunsthalle zu Kiel, an der Kessels mit derselben Arbeit teilgenommen hat, wird konstatiert: „Erik Kessels realisiert immer wieder mit gefundenem Bildmaterial eigene künstlerische und kuratorische Projekte.“¹⁰ Eine Festlegung, ob es sich bei *24hrs in photos* nun um eine künstlerische oder kuratorische Arbeit handelt, wird dabei nicht getroffen. Tatsächlich geht es mir auch weniger darum, zwischen Kessels' künstlerischer und kuratorischer Tätigkeit zu unterscheiden, als diese ambivalente Position zu konstatieren und in Beziehung zum Konzept des Hyperimages zu setzen.

Da das Hyperimage so angelegt ist, kuratorische und künstlerische Bildarrangements gleichermaßen abzudecken, bietet es sich für die Analyse von Kessels' Projekten in besonderer Weise an. Anhand von drei Projekten möchte ich dies im Folgenden exemplarisch



Abb. 2: Erik Kessels, *In almost every picture #1*, 2002, *Künstlerbuch*

Künstlerische Ziele zu benennen fällt deutlich schwerer, da gerade die Zweckfreiheit die künstlerische Arbeit auszeichnet. So charakterisiert künstlerische Hyperimages vor allem das freie Spiel mit den Möglichkeiten der Bildauswahl und -anordnung. Während es für Kurator/innen kaum denkbar ist, ein bestimmtes Hyperimage mit der eigenen, subjektiven Präferenz zu begründen, ist dies ein akzeptiertes künstlerisches Vorgehen. Damit potenzieren sich aber auch die möglichen künstlerischen Nutzungen des Hyperimages.

Erik Kessels' Projekte als Hyperimages?

Erik Kessels, bekannt als Sammler von Amateurfotos und Direktor einer Werbeagentur, bewegt sich mit seinen Fotoprojekten zwischen künstlerischen und kuratorischen Einordnungen. Carol McKay und Arabella Plouviez sprechen so in Bezug auf Kessels' *24hrs in*

erproben. Am eindeutigsten lässt sich das Hyperimage-Konzept auf die von Kessels herausgegebenen Bücher anwenden, etwa die Reihe *In almost every picture*. In diesen Büchern präsentiert Kessels Fotografien, die er auf Flohmärkten oder im Internet gefunden hat: im ersten Band hunderte Fotografien einer Frau aus den 1950er und 60er Jahren, stets ähnlich posierend (Abb. 2), in Band acht Fotos eines Kaninchens mit unterschiedlichen Gegenständen auf dem Kopf oder 75 Passbilder aus dem Leben einer Frau in der sechsten Ausgabe. Es sind meist bestehende private Fotosammlungen, aus denen Kessels die Bilder auswählt.

Die Präsentation als Fotoband betont den Wert der auf den ersten Blick alltäglichen Bilder. Dabei ist es essentiell, dass es sich um eine Zusammenstellung mehrerer Fotografien handelt, ein Hyperimage also. Der Anspruch, hier etwas Bedeutungsvolles, Rätselhaftes oder auch Komisches zu zeigen, basiert auf dem Entstehen eines Kontextes. Thürlemann be-

schreibt diesen Effekt: „Wer ein bestimmtes, in ein hyperimage eingebettetes Werk betrachtet, ist nicht mehr mit einem in sich abgeschlossenen visuellen Text konfrontiert, dessen Bedeutung er mit Bezug auf diesen allein zu rekonstruieren hat. Die übrigen Werke dienen jetzt als Kontext und bieten dem Betrachter einen Wahrnehmungsrahmen des Vergleichs an, der die für die Rezeption relevanten Kategorien festlegt. Im hyperimage liefern die Partnerwerke für das jeweilige Werk, auf das sich der Betrachter konzentriert, einen kategorialen Rahmen, mit dessen Hilfe die Sinnkonstitution gelenkt verläuft.“¹¹

Ein Bild der uns unbekannteren Frau aus *In almost every picture #1* sagt wenig aus. Erst durch die Abfolge von über hundert Bildern dieser Frau bildet sich ein Zusammenhang, der auch den Blick auf das einzelne Bild verändert. Durch unterschiedliche Frisuren, Kleidung und Hintergründe wird deutlich, dass die Bilder über eine längere Zeitspanne hinweg entstanden sind. Im Vergleich fällt die ähnliche Bildgestaltung auf: Die Bilder wirken sorgfältig komponiert, die Frau bildet den Bildmittelpunkt, meist stehend in entspannt-eleganter Pose. Letztendlich ist es diese Konsequenz, die die Fotografien zu etwas besonderem machen. Man kann auch jedes Bild für sich betrachten, doch erst gemeinsam scheinen sie eine Geschichte zu erzählen. In einem Interview beschreibt Kessels sein Interesse so: „I’m more interested in the stories of the photographs, in image archaeology: how the photos reflect stories that people are trying to tell, how with ordinary images you can tell a story. I try to pick out the stories.“¹²

Kessels’ Konzept ist bei *In almost every picture* ein eher kuratorisches: Die fremden Bilder und Geschichten stehen im Mittelpunkt. Kessels setzt hier nicht seine Idee um, sondern zeigt seine Interpretation bestehender Sammlungen, das heißt am Anfang steht das Material. Die besondere Leistung Kessels besteht darin, sie in der Masse der Amateurfotos entdeckt zu haben und ihren Wert erkannt zu haben. Allerdings können die Bilder aus *In almost every picture*, wie für das Hyperimage gefordert, nur begrenzt in andere Zusammenhänge gestellt werden, da ihre Wirkung viel stärker als etwa bei einem als Einzelbild konzipierten Gemälde ohne den Kontext der anderen Bilder verloren geht.

Ein weiteres Projekt von Kessels ist die Installation *My feet*, die er 2014 auf dem f/stop Fotofestival in Leipzig präsentierte (Abb. 3). 2.500 Fuß-Selfies aus dem Internet wurden in Form eines gleichmäßigen Rasters an

der Wand und auf dem Boden angebracht. Die Fotografien zeigen ausnahmslos den Blick auf die eigenen Füße, nur die Fußbekleidung und der Untergrund variieren. Angesichts der mehreren tausend Bilder scheint es nicht um die konkrete Auswahl zu gehen – die genaue Anzahl der Bilder fällt kaum ins Gewicht –, sondern um das Abbilden einer Masse. Wenn Kessels hier etwas auswählt, dann weniger konkrete Bilder als ein Bildmuster.



Abb. 3: Erik Kessels, *My feet*, 2014, Installation mit 2.500 Bildern, f/stop Fotofestival Leipzig 2014

Als Hyperimage, also auf der Meta-Ebene, erzählt *My feet* keine Geschichte wie die Fotobücher der Reihe *In almost every picture*. Vielmehr zeigt die Installation ein Phänomen aktueller Amateurfotopraxis, wo auch die eigenen Füße nicht nur bild-, sondern auch öffentlich zeigwürdig sind. Die tausendfache Wiederholung des Motivs suggeriert, dass es sich hier um eine allgemein verbreitete Form der Bildnutzung handelt. Auch die Form der Präsentation, bei der alle Bilder dasselbe Format und denselben Abstand voneinander haben, unterstützt den Eindruck, dass es keine kuriosen oder besonderen Fundstücke sind, die Kessels zusammengetragen hat. Im Gegenteil, es sind gerade solche Fotos, die die Bildermassen im Internet ausmachen.

In *My feet* verbindet Kessels kuratorische und künstlerische Strategien: Einerseits geht es um die Entdeckung und Vorstellung eines fotografischen Phänomens, andererseits erinnert die Präsentation mit der offensiven Nutzung des Raums an künstlerische Arbeiten. Durch die Verwendung des Bodens als Ausstellungsfläche wird das Motiv der Fotos gedoppelt:

Die Füße der Betrachter/innen sehen beim Herunterschauen genauso aus wie auch die Füße auf den Bildern, auf denen man steht. Die Betrachter/innen werden so zum Teil der gezeigten Bildkultur.

Das dritte Projekt von Kessels, welches ich hier untersuchen möchte, ist *24 hrs in photos*, das unter anderem in der Kunsthalle zu Kiel und beim Fotofestival Rencontres d'Arles ausgestellt wurde (Abb. 4). Für diese Arbeit hat Kessels die Menge an Bildern, die innerhalb von 24 Stunden auf der Fotoplattform Flickr hochgeladen wurden, in einem herkömmlichen Fotoformat ausgedruckt und im Ausstellungsraum zu Bilderbergen aufgetürmt. Für die Besucher/innen ist es unmöglich, mehr als nur einen absoluten Bruchteil der Fotos zu betrachten.



Abb. 4: Erik Kessels, *24 hrs in photos*, 2011, Installation, Kunsthalle zu Kiel 2012 (© Erik Kessels/ Kunsthalle zu Kiel)

Das Projekt ist eine Visualisierung der Masse privater Bilder, die im Internet geteilt werden. So schreibt auch Anette Hüsch über die Arbeit: „Die Macht der Bilderflut zeigt sich hier als eine der Fülle, der schieren Menge, in der das einzelne Bild uns nichts sagt, wenig preisgibt und erst als Teil einer überwältigenden Masse ein Bild des kollektiven Bildergebrauchs mitzeichnet.“¹³ Die übergeordnete Ebene des Bilder-Plurals ist für *24 hrs in photos* ausschlaggebend. Allerdings stößt das Konzept des Hyperimages hier an seine Grenzen: Die heruntergeladenen Fotografien lassen sich kaum als autonome Einzelwerke im Sinne Thürlemanns verstehen, darüber hinaus sind sie vollkommen austauschbar – sie fungieren lediglich als Platzhalter für eine bestimmte Form der aktuellen Amateurfotografie.

Folglich geht es bei diesem Projekt auch nicht um eine bestimmte Auswahl oder ein Sinn gebendes Arrangement, sondern ein Statement: Die Menge der online verfügbaren Bilder wird als eine Überflutung

dargestellt, die die Betrachter/innen eher ratlos zurücklässt. Die Form der Präsentation gibt keinen Hinweis darauf, wie mit den Bilderbergen umzugehen ist. Damit ist *24 hrs in photos* eines der Projekte Kessels', die am wenigsten mit kuratorischen Strategien arbeitet. Dementsprechend ist hier auch das Hyperimage-Konzept von den drei beschriebenen Projekten am wenigsten anwendbar.

Auch wenn Erik Kessels' Projekte nur teilweise Thürlemanns Definition des Hyperimages entsprechen, werden in der Auseinandersetzung damit spezifische Charakteristika von Kessels' Arbeit deutlich. Gerade für Werke, die auf der Aneignung fremder Bilder beruhen, ist die Betonung von Auswahl und Anordnung im Hyperimage fruchtbar. Auch die im Hyperimage angelegte prinzipielle Vergleichbarkeit künstlerischer und kuratorischer Bildarrangements ist für Kessels' Arbeit eine spannende Perspektive.

Hybride Hyperimages

Ist es vielleicht gerade das besondere Potential des Hyperimages, keine Unterscheidung zwischen didaktischen, gestalterischen und künstlerischen Bildzusammenstellungen zu machen und alle gleichermaßen als übergeordnete Bedeutungskonstruktionen zu verstehen, die es zu entschlüsseln gilt?

Das Hyperimage scheint in dieser Hinsicht wie eine Bestätigung von Boris Groys' These, dass die Unterscheidung zwischen kuratorischer und künstlerischer Tätigkeit in der Nachfolge des Readymade überholt ist: „In short, once the identification between creation and selection has been established, the roles of the artist and of the curator also became identical. A distinction between the (curated) exhibition and the (artistic) installation is still commonly made, but it is essentially obsolete.“¹⁴ Auch das Hyperimage unterscheidet nicht grundlegend zwischen den Bildensembles von Kurator/innen, Kunsthistoriker/innen oder Künstler/innen. Sie alle werden als prinzipiell kreative, sinngebende Arrangements nebeneinander gestellt.

Das Hyperimage rückt die Bedeutung der Zweit-Autor/innen in den Blick, die durch geschickte Kombination und Anordnung ganz unterschiedliche Assoziationen ermöglichen: „Der Arrangeur der Bilder tritt bei der visuellen Suprazzeichenbildung als ein zusätzlicher Autor auf, der mit Hilfe der von den Künstlern geschaffenen Bildtexten neue „Bild-Satzgefüge“ zusammenstellt.“¹⁵ In der Rede von weiteren ‚Autoren‘ impliziert ist eine Aufwertung wissenschaftlicher und kura-

torischer Arbeit, die nun ebenfalls gestaltend wirkt. Die künstlerische Arbeit wird auf diese Weise in einen mehrschrittigen Prozess eingebunden, der im Ganzen das Verständnis eines Werks leitet.

Nicht zuletzt verweist Thürlemann damit auf die Machtposition von Sammler/innen, Kurator/innen und Wissenschaftler/innen, die in Ausstellungen und in der Literatur darüber entscheiden, wie Werke kontextualisiert werden und damit welche Bedeutungen ihnen zugesprochen werden. Dieser Einfluss der sekundären Phase, die für das Hyperimage konstituierend ist, macht es auch für Künstler/innen interessant, die Einordnung in den Bilderkontext selbst vorzunehmen. Hans Dickel beschreibt in seiner Einleitung zu fotografischen Künstlerbüchern die „selbst definiert[e] Form“, die „später kaum noch verfälschend reproduziert werden [konnte], da sie bereits als Reproduktion produziert wurde“¹⁶, als entscheidende Motivation für die Nutzung des Künstlerbuchformats. So kann die Übernahme kuratorischer Strategien durch Künstler/innen auch im Sinn einer Kontrolle des Umgangs mit den eigenen Werken verstanden werden.

Das Hyperimage legt aber vielmehr nahe, das Bilden von Bildarrangements als kollaborativen Prozess zu begreifen, der kuratorische, künstlerische und didaktische Aspekte vereint. Wie Erik Kessels' Arbeiten zeigen, können in Kombination dieser Strategien innovative und interessante Projekte entstehen. Viele Künstler/innen wie Peter Piller, Joachim Schmid oder Penelope Umbrico, die mit angeeigneten Bildern arbeiten, bedienen sich dafür ebenfalls kuratorischer Vorgehensweisen. Das Konzept des Hyperimage bietet die Chance, auch die Bilderpraxis von Kurator/innen und Kunsthistoriker/innen bewusst zu reflektieren und die künstliche Trennung zwischen kreativer künstlerischer Produktion, scheinbar neutraler Präsentation im White Cube und wissenschaftlicher Analyse zu überdenken.

Endnoten

1. Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*, München 2013, S. 7.
2. Vgl. Felix Thürlemann, *Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens*, in: *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, hg. von Gerd Blum et al., Berlin 2012, S. 391-401, S. 394.
3. Nora Sternfeld, *Kuratorische Ansätze*, in: *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, hg. v. ARGE schnittpunkt, Wien u.a. 2013, S. 73-78, S. 73.
4. Thürlemann 2013, *Mehr als ein Bild*, S. 8.
5. Boris Groys, *Multiple Authorship*, in: Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Cambridge, Massachusetts 2005, S. 93-100, S. 96.

6. Ebd. S. 94.
7. Vgl. ebd. S. 93.
8. Wolfgang Tillmans, in: *Wolfgang Tillmans. Hans Ulrich Obrist. The conversation series 6*, Köln 2007, S. 26.
9. Carol McKay, Arabella Plouviez, *Are we all photographers now? Exhibiting and commissioning photography in the age of web 2.0*, in: *The Versatile Image. Photography, Digital Technology and the Internet*, hg. v. dies., Leuven 2013, S. 127-146, S. 129.
10. Anette Hüscher, *Erik Kessels. 24hrs in photos*, in: Kiel, Kunsthalle zu Kiel, *Von Sinnen. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst*, hg. v. dies., Bielefeld/Berlin 2012, S. 39-40, S. 39.
11. Felix Thürlemann, *Picasso fotografiert die Klänge einer Kartongitarre*, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. v. David Ganz/Felix Thürlemann, Berlin 2010, S. 313-330, S. 314.
12. Erik Kessels in: Zoë Lippett, *Erik Kessels. Unfinished Father*, in: *Photomonitor*, www.photomonitor.co.uk/ 2016/05/unfinished-father, 09.06.2016.
13. Hüscher 2012, *Erik Kessels. 24hrs in photos*, S. 40.
14. Groys 2005, *Multiple Authorship*, S. 94.
15. Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – evolution et débat actuel*, hg. v. Ada Neschke-Hentschke, Louvain/Paris 2004, S. 223-247, S. 246.
16. Hans Dickel, *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*, Köln 2008, S. XI.

Abbildungen

Abb. 1: Installationsansicht *Die Bielefelder Schule – Fotokunst im Kontext*, Alte Stadtbibliothek Bielefeld 2014 (Foto: Bettina Dunker)

Abb. 2: Erik Kessels, *In almost every picture #1*, 2002, Künstlerbuch, 20 x 15,5 cm, 176 Seiten (© Erik Kessels)

Abb. 3: Erik Kessels, *My feet*, 2014, Installation mit 2.500 Bildern, f/stop Fotofestival Leipzig 2014 (Foto: www.momenteel.de)

Abb. 4: Erik Kessels, *24 hrs in photos*, 2011, Installation, Kunsthalle zu Kiel 2012 (© Erik Kessels/Kunsthalle zu Kiel)

Zusammenfassung

So wie Felix Thürlemann den Begriff des Hyperimages konturiert, als sinnstiftende temporäre Zusammenstellung autonomer Bilder, bezieht er sich vor allem auf nicht-künstlerische Anwendungen durch Kunsthistoriker/innen, Sammler/innen und Kurator/innen. Tatsächlich haben Künstler/innen wie Wolfgang Tillmans, Bernd und Hilla Becher oder Peter Piller längst das künstlerische Potential von Bildzusammenstellung in Ausstellungen oder Katalogen erkannt und für ihre künstlerische Praxis fruchtbar gemacht.

Erik Kessels ist zum einen als Sammler und Kurator von Amateur-Fotografie, zum anderen als Gründer einer niederländischen Werbeagentur tätig. In den letzten Jahren war Kessels mit verschiedenen kuratorisch-künstlerischen Arbeiten wie *24 hrs in photos* oder *My feet* vermehrt auf Fotofestivals und in Ausstellungen vertreten. Seine Projekte werden in diesem Umfeld einerseits als künstlerische Arbeiten rezipiert, andererseits wird Kessels häufig als Fotokurator und Kreativer, nicht aber als Künstler bezeichnet. Diese zwiespältige Haltung hängt direkt mit Kessels' Strategie zusammen, gefundene, gesammelte

und dem Internet entnommene Fotos neu zu arrangieren – also Hyperimages herzustellen.

Im Folgenden möchte ich diesen besonderen Status des Hyperimage als Form der Bildzusammenstellung untersuchen, die einerseits Kurator/innen und Sammler/innen zur Bildung bestimmter Bedeutungen offensteht, andererseits aber auch dezidiert künstlerisch genutzt wird. Darüber hinaus gehe ich der Frage nach, ob diese unscharfe Position zwischen Gestaltung, Didaktik und Kunst als essentieller Bestandteil des Hyperimages gelten sollte und vielleicht gerade die besondere Chance des Konzepts darstellt.

Autorin/Autor

Bettina Dunker, geb. 1986, studierte Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Seit 2012 Promotion zu pluralen Bildformen in der zeitgenössischen Fotografie an der HfG Karlsruhe. Publikationen: Bettina Dunker, *Strategies of Combination and Codification in Contemporary Art Installations*, in: *Emblematic Strategies in Contemporary Art*, hg. v. Hanna Pahl, Münster 2014, S. 23-41; Bettina Dunker, *Zeitgenössische Kunst im Zentrum der Demokratie. Die Funktion der Kunst für die Repräsentation des Bundestages*, Weimar 2013.

Titel

Bettina Dunker, *Erik Kessels: Hyperimages zwischen kuratorischen und künstlerischen Strategien*, in: *kunsttexte.de*, Themenheft: *Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung*, hg. von Sabine Bartelsheim, Nr. 3, 2016 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.