

Me, Myself, and Art
Zur fotografischen Re-Inszenierung
bildender Kunst im Social Web

Dissertation

zur Erlangung des Grades
einer Doktorin der Philosophie
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

Kunsthistorisches Institut

vorgelegt von
Isabel Sara Hartwig

Berlin 2021

Erstgutachter: Prof. Dr. Matthias Weiß
Zweitgutachter: Prof. Dr. Klaus Krüger

Tag der Disputation: 13. Juli 2022

Inhalt

Vorwort und Dank	1
Einleitung	3
1. Voraussetzungen.....	7
1.1 Korpus	7
1.2 Fragen und Methoden.....	8
1.3 Forschungsstand	11
2. Kontext.....	20
2.1 Zur Re-Inszenierung bildender Kunst.....	20
2.1.1 Tableaux vivants	20
2.1.2 Staged Photography.....	24
2.2 Die Bildkultur des Social Web	26
2.2.1 Zur Infrastruktur der Bilderflut.....	26
2.2.2 Prosumptive Praktiken.....	29
2.2.3 Internetmeme	34
2.2.4 Fotografische Verwandte	40
3. Remake Project.....	45
3.1 Der Booooooom-Blog.....	45
3.2 Der Wettbewerb.....	48
3.3 Über die Teilnehmer*innen.....	52
3.3.1 Gewinn und Aufmerksamkeit	53
3.3.2 Kreativität und Inspiration.....	55
3.3.3 Individualität und Gemeinschaft.....	57
3.3.4 Parodie und Subversion.....	61
4. Kunsthistorische Vorbilder	62
4.1 Die häufigsten Epochen	63
4.2 Beliebte Künstler*innen.....	64
4.3. Ikonische Werke.....	66
4.4. Mediale Beobachtungen.....	71
4.5 Motivische Beobachtungen	76
4.5.1 Figurative Einfühlung	77
4.5.2 Paare und Gruppen	79
4.5.3 Zwischen Alltag und Hollywood	80

4.5.4 Geschlechterkonventionen	83
4.5.5 Humor und Inkongruenz	84
4.5.6 Enigmatische Leerstellen.....	86
4.6. Einfluss auf den Kanon?.....	88
5. Einfache Bildbezüge.....	89
5.1 Theorien der Interpikturalität.....	90
5.1.1 Kritische Perspektiven	93
5.1.2 Ontologie und Heuristik.....	95
5.1.3 Das Palimpsest.....	97
5.1.4 Zur Rolle der Digitalität.....	100
5.2 Künstlerische Strategien.....	110
5.2.1 Nachahmung	111
5.2.2 Aneignung.....	117
5.2.3 Aktualisierung.....	127
5.2.4 Zuspitzung.....	131
5.2.5 Inversion	133
6. Mehrfache Bildbezüge.....	147
6.1 Das Rhizom	147
6.2 Revision der Vorbilder	152
6.3 Zur Rolle des Bildgedächtnisses	156
6.4 Die Bildumgebung als Hyperimage.....	161
6.4.1 Einfluss auf die Produktion	164
6.4.2 Einfluss auf die Rezeption	168
6.5 Fortführungen	175
6.5.1 VanGoYourself.....	176
6.5.2 Tussen Kunst & Quarantaine	180
6.5.3 Christian Jankowskis „Neue Malerei“	186
6.5.4 Björn Sieberts „Remakes“	192
6.6 Neue Perspektiven auf das Original.....	195
Schluss.....	197
Abbildungen.....	200
Abbildungsnachweis	227
Literaturnachweis	236
Anhang	276

Vorwort und Dank

Als ich vor zehn Jahren ein Auslandssemester in Paris absolvierte, widmete ich mich mit ungebremster Neugier und Euphorie der Kunst. Ich erkundete die Museen und ihre Sammlungen, genoss die Ausstellungseröffnungen und stöberte im Internet nach immer neuen Künstler*innen. Dort begegneten mir erstmals die Fotografien des Remake-Wettbewerbs, die mich mit ihren kreativen, aber auch wagemutigen Re-Inszenierungen einiger meiner liebsten Kunstwerke derart begeisterten, dass ich sie sogleich mit dem Kommentar „superbe“ auf Facebook teilte. Dennoch hätte ich damals nicht gedacht, dass sie mich je zu einer Doktorarbeit inspirieren würden.

Als ich rund fünf Jahre später auf der Suche nach einem Promotionsthema war, erinnerte ich mich an die Faszination und Irritation, die ich angesichts der im Social Web schlummernden Kunstwelt empfunden hatte. Ich stieg also tiefer in eine mir unbekannte Community ein, die abseits der etablierten Kulturinstitutionen ihre ganz eigenen Zugänge zur Kunst findet. Hier begegneten mir vielseitige Praktiken, die in der kunsthistorischen Forschung erst langsam Aufmerksamkeit erhielten. Dazu wollte ich in Austausch treten und hörte glücklicherweise von einem neuen Professor an meinem ehemaligen Institut. Dieser hatte sich in seiner Dissertation mit Madonna befasst und schien gegenüber popkulturellen Themen aufgeschlossen. Als ich erfuhr, dass er die Schnittstelle von bildender und performativer Kunst erforschte und zudem einen wegweisenden Band zur „Re-Inszenierten Fotografie“ mitherausgegeben hatte, nutzte ich die nächste Gelegenheit und besuchte seine Vorlesung. Schon nach kürzester Zeit zeigte er einige Arbeiten von Tom Hunter, die mir aus meinen Recherchen gut bekannt waren. Schnell vereinbarten wir ein erstes Gespräch.

An dieser Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei Herrn Professor Weiß bedanken. Mir ist gut in Erinnerung, wie Sie bei unserem Kennenlernen unvoreingenommen, optimistisch und motivierend auf meinen Themenvorschlag reagiert und mich als Doktorandin angenommen haben. Daraufhin unterstützten Sie mich mit viel Zuspruch in der nicht unkomplizierten Anfangsphase sowie bei den Stipendienbewerbungen. Unser Austausch zu meiner Arbeit hat mir stets neue Blickwinkel eröffnet sowie aufschlussreiche Erkenntnisse und notwendige Präzisierungen ermöglicht. Daneben habe ich immer Ihre freundliche und zugängliche Art geschätzt, die mich in beschwerlichen Zeiten stets aufs Neue motiviert hat.

Auch meinem Zweitgutachter, Herrn Professor Krüger, danke ich sehr herzlich, dass Sie trotz zahlreicher Tätigkeiten und Verpflichtungen zugestimmt haben, die Begutachtung einer weiteren Arbeit zu übernehmen, obwohl Ihnen sowohl Thema als auch Verfasserin bis zur freundlichen Vorstellung durch Herrn Professor Weiß unbekannt waren. Zudem danke ich Frau Professorin Schankweiler und Frau Professorin Pratschke für die anregenden Gespräche sowie die (weibliche) Vorbildrolle. Mein Dank richtet sich auch an alle Kommissionsmitglieder: Ich hoffe, die Auseinandersetzung mit meiner Arbeit hat sich als bereichernd erwiesen.

Ein großer Dank gilt der Heinrich-Böll-Stiftung, die mir durch die Gewährung eines Promotionsstipendiums die finanzielle Grundlage schuf – aber noch viel mehr. Schon im Bewerbungsverfahren stellte sich ein Gefühl der Zugehörigkeit ein, das sich als langfristig erweisen sollte. Als Stipendiatin gelangte ich in ein Umfeld, das meine Forschung wertschätzte, mich aber auch dazu ermutigte, mein Tun gesellschaftspolitisch zu verorten und den Horizont stets zu erweitern. Hier wuchs meine Begeisterung für die Schnittstelle von Kultur und Politik, etwa im Rahmen der Arbeitsgemeinschaft „Kunst und Transformation“, der ich für die inspirierenden Diskussionen danke. Herzlicher Dank richtet sich auch an meine „Montagsgruppe“ für den regelmäßigen Austausch zum Promovieren als Arbeits- und Lebensform. Besonders bedanken möchte ich mich bei Maike, für den Zusammenhalt und die vielen Stunden des gemeinsamen Schreibens.

Herzlicher Dank gilt meinen Eltern für Ihre unerschütterliche Solidarität und Unterstützung. Obrigada à minha mãe pelo amor à arte, criatividade e beleza – und vielen Dank an meinen Vater, für unsere Gespräche und die tiefe Verbundenheit. Unermesslicher Dank gilt auch meinen Freund*innen: Es ist das größte Glück, Euch in meinem Leben zu haben. Diba, Janina und Sina, Ihr seid mein Nest für alle Lebenslagen – Niki, Du bist wie eine große Schwester für mich – Daniel, ich bin so dankbar für unsere langjährige Freundschaft – Lotte und Steffi, Danke für die schönen Erlebnisse. Last but not least danke ich von Herzen Dir, Andi, für die Begleitung an meiner Seite und den Rückzugsort, den Du mir schenkst.

Euch und Ihnen allen danke ich für den Halt auf diesem Weg.

Einleitung

Eine junge Frau ist in ihr Spiegelbild vertieft (Abb. 1). Sie kniet auf dem Boden, die Arme sind rechtwinklig auf den Händen abgestützt, der Oberkörper beugt sich weit über den Spiegel vor ihr, als wolle sie in ihrem eigenen Bild versinken. Wie das kunsthistorisch geschulte Auge sogleich erkennt, handelt es sich hier um eine fotografische Re-Inszenierung von Michelangelo Merisi da Caravaggios Gemälde „Narziss“ (1598–99), das den gleichnamigen Jüngling der griechischen Mythologie zeigt (Abb. 2). Bernard Arce reichte die Fotografie 2011 beim „Remake“-Wettbewerb des Internetblogs „Booooooom“ ein, der dazu aufrief, ein Kunstwerk der Wahl fotografisch nachzustellen.

Wo Caravaggio gemäß der überlieferten Erzählung die glatte Oberfläche einer Quelle zeigt, liegt bei Arce ein rechteckiger Spiegel auf dem Boden. Während im Gemälde Weißhöhlungen die Reflexe des Wassers wiedergeben, markiert ein roter Hochflorteppich das vermeintliche Ufer der fotografierten Szene. Die dargestellten Personen ähneln sich durch ihr junges Alter, die helle Haut und das dunkelblonde Haar. Doch zeigt der Fotograf keinen Mann, sondern eine Frau, und nutzt damit die künstlerische Strategie der Inversion, die aus der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts wohl bekannt ist. Ob es sich hier um eine Ermächtigungsgeste handelt, die eine Frau an die Stelle der berühmten männlichen Figur bzw. in den Blick des gefeierten Barockmalers rückt, oder ob eine kritische Absicht verfolgt wird, die etwa – entgegen den gängigen Diskursen – einer Frau statt einem Mann narzisstische Züge zuweist, kann der Fotografie nicht ohne Weiteres entnommen werden.

In der Zusammenschau treten Fokus und Vereinzlung der beiden Personen besonders deutlich hervor. Vertieft in ihr jeweiliges Spiegelbild, werden sie allein bzw. geradezu einsam gezeigt. Diesen Eindruck verstärkt das ausgeprägte Chiaroscuro, das mit Lichtakzenten die Personen vor dem schwarzen Hintergrund hervorhebt, dabei aber keinerlei Einblicke in die Umgebung erlaubt. Hier findet eine visuelle Entsprechung, was auch psychologisch von Narziss bekannt ist: der Unwille bzw. die Unfähigkeit, zu seinem Umfeld in Beziehung zu treten. Statt andere Menschen sieht er immer nur sich selbst. So ist auch das Bild auf der spiegelnden Wasseroberfläche allein deshalb von Interesse, weil es sein eigenes Antlitz zeigt. Arces Re-Inszenierung greift diesen Fokus auf und macht eine weitere Dimension der Selbstbezüglichkeit deutlich: die Zeit. Narziss blickt nicht zur Seite, nicht zurück oder nach

vorn, sondern geht im gegenwärtigen Moment seiner Selbstbetrachtung auf. Andere Personen, Zeiten und Orte haben in seiner Wahrnehmung schlicht keinen Platz. Schon Caravaggios Narziss trug kein griechisches Gewand, sondern die barocke Kleidung der Zeit seines Schöpfers: ein Brokatdoublet mit weißen gebauschten Ärmeln, sein Haar liegt in sanften Locken. Arce wählt ebenfalls eine zeitgemäße Inszenierung: Die Frau trägt ein einfaches weißes Unterhemd und eine modische Pony-Frisur, deren Ästhetik seiner eigenen Gegenwart entsprechen.

Diesem Leitmotiv folgen auch mediale Charakteristika. So übersetzt Arce das Ölgemälde in eine digitale Fotografie, die mit ihrer Schärfe aktuellen Sehgewohnheiten entspricht. Auch die Lichtgestaltung, mit der er das Chiaroscuro seines Vorbildes aufgreift, weist auf das 21. Jahrhundert: Ein leuchtender Laptopbildschirm, der sich außerhalb des Bildes befindet, fungiert als einzige Lichtquelle.¹ So wie Caravaggio das Chiaroscuro als ‚Licht des Barock‘ etablierte, sucht auch Arce nach einem „contemporary light“.² Indem er Laptop und Spiegel kombiniert, verortet er zugleich die Narzissmus-Debatte im Internetzeitalter, in dem glänzende Bildschirmoberflächen tagtäglich die Gesichter der digitalen Gesellschaft reflektieren.³

Arces Fotografie weist somit in der Wahl des Vorbildes wie auch in den künstlerischen Strategien einen deutlichen Selbst- und Gegenwartsbezug auf. Kann sie damit als Inbegriff der Re-Inszenierung bildender Kunst im Social Web gelten? Schließlich ist es ein geläufiges Ressentiment gegen diese (und verwandte) Praktiken, dass sie die Kunst vergangener Jahrhunderte zwar in den Blick nehmen, aber stets durch eine präsentistische bzw. selbstbezogene Brille. Interessieren sich die Fotograf*innen im Deckmantel der Kunstgeschichte, so der Vorwurf, letztlich doch nur für die eigene Person und Gegenwart? Die vorliegende Arbeit möchte sich gegenüber dieser populären Annahme positionieren und

¹ Vgl. E-Mail von Bernard Arce, 11. November 2020, der eine Fotografie des Produktionsprozesses anhing, aus der die Beleuchtung mithilfe des Laptopbildschirms hervorgeht.

² E-Mail von Bernard Arce, 11. November 2020. Als weitere Vorbilder seiner Fotografie nennt er „Monet, Seurat, Degas and Radiohead“, die sich ebenfalls mit zeitgemäßen Lichtquellen und -wirkungen auseinandergesetzt hätten. Besonders bedeutsam sei für ihn Radioheads Musikvideo zu „No Surprises“ (1996), das im Weltraum angesiedelt ist und Reflexionen auf dem kugelförmigen Helm eines Raumanzugs zeigt. Arce selbst setzte seine Suche nach dem „contemporary light“ mit weiteren Re-Inszenierungen fort, zum Beispiel von Jan Vermeers „Mädchen mit dem Perlenohrgehänge“ (1665). Auch hier verwendet er einen leuchtenden Laptopbildschirm, um Vermeers Lichtdramaturgie in das 21. Jahrhundert zu übertragen (Abb. 3).

³ Vgl. die Bezeichnung „black mirror“, die den ausgeschalteten Computerscreen und die dadurch notwendige Konfrontation mit der eigenen Person beschreibt.

somit nicht nur die erste umfangreiche Untersuchung re-inszenierter Fotografien im Social Web vorlegen, sondern auch eine möglichst differenzierte Haltung gegenüber einem Phänomen einnehmen, das sich in besonderem Maße dazu eignet, Einblicke in die Funktionsweisen der digitalen Bildkultur zu erhalten.

Re-Inszenierende Praktiken sind seit dem Aufkommen fotografischer Techniken zu beobachten,⁴ erleben im Web 2.0 jedoch eine nie dagewesene Konjunktur. Zwei Höhepunkte lassen sich bislang verzeichnen: zu Beginn der 2010er Jahre, als mehrere Initiativen dazu führten, dass sich das Phänomen erstmals in größerem Umfang im Netz verbreitete, sowie in den ersten Monaten der COVID-19-Pandemie 2020.⁵ Somit kann die fotografische Re-Inszenierung von Kunstwerken hier eine gewisse Beständigkeit behaupten, was gegenüber der oftmals ephemeren Natur digitaler Bildphänomene bemerkenswert ist. Tatsächlich vereint sie, bereits dem Namen nach, zwei zentrale Praktiken der Netzkultur: das Fotografieren und das Re-Inszenieren.

Fotografien sind in der digitalen Gesellschaft ubiquitär.⁶ Ihre Verbreitung geht so weit, dass die Begriffe „Foto“ und „Bild“ zunehmend synonym verwendet werden. Berühmt geworden ist auch die Schätzung, dass in zwei Minuten des 21. Jahrhunderts so viele Fotografien geschossen werden wie im gesamten 19. Jahrhundert. Durch die Kompaktkamera,⁷ die Digitalfotografie und jüngst vor allem durch das Smartphone ist das Fotografieren zu einer Kulturtechnik geworden, die vielen Menschen offensteht, sich einfach in den Alltag integrieren lässt und somit vielerlei Funktionen im kreativen, kommunikativen und sozialen Bereich erfüllt.⁸ Darin unterscheidet sie sich von anderen Bildpraktiken, wie Boris Groys betont, denn „[n]icht jeder ist Maler, und nicht jeder wird gemalt. Aber jeder Betrachter der

⁴ Vgl. Kap. 2.1.

⁵ Vgl. Kap. 6.5.

⁶ Die vorliegende Arbeit wird aus Perspektive einer weißen, deutschen Kunsthistorikerin verfasst. Wenn von der „digitalen Gesellschaft“ die Rede ist, sind primär westlich geprägte Personenkreise gemeint, die Zugang zum Internet haben und über ausreichend Wohlstand, Bildung und Zeit verfügen, um sich mit Fotografie bzw. Kunst zu beschäftigen.

⁷ Die Kompaktkamera, deren erste Modelle in den 1920er Jahren auf den Markt kamen, verdeutlicht, dass es sich hier um eine historische Entwicklung und nicht um ein disruptives Ereignis handelt (vgl. weiterführend TIFENTALE/MANOVICH 2018, bes. S. 167).

⁸ Vgl. Kap. 3.3, weiterführend BOURDIEU/BOLTANSKI/CASTEL/CHAMBOREDON/LAGNEAU/SCHNAPPER 2006.

Fotografie ist – zumindest potentiell – selbst ein Fotograf oder ein Fotomodell.⁹ Das Social Web ist zum wichtigsten Ort für den Austausch dieser vernetzten Fotografie geworden.

Das zweite Phänomen ist die Re-Inszenierung, wie etwa die beliebten Internetmeme zeigen, die auch kunsthistorische Werke aufgreifen.¹⁰ Dafür ist entscheidend, dass das Internet längst zu einem zentralen Ort der Kunstproduktion und -rezeption geworden ist, schließlich begegnen Kunstwerke der digitalen Gesellschaft zunehmend häufig im Netz. Das Museum büßt dadurch seine zentrale Rolle nicht ein, macht aber deutlich, dass unterschiedliche Orte auch unterschiedliche Formen der Kunstbetrachtung ermöglichen. So schafft der Museumsraum etwa die idealen Bedingungen für eine ästhetisch-auratische Kontemplation, während das Internet andere Rezeptionsformen motiviert. Virtuelle Vermittlungsangebote,¹¹ aber auch die umfangreiche Digitalisierung von Kunstwerken laden zu aktiveren und mitunter kreativen Auseinandersetzungen mit ihnen ein.

Somit wird Kunst im Netz oftmals schon in re-inszenierter Form aufgefunden, die keinen unwesentlichen Anteil daran hat, welche kunsthistorischen Werke (wiederholt) sichtbar und damit bedeutsam werden. Re-Inszenierungen können, so Wolfgang Ullrich, als Kulturtechniken der „Qualitätsbestimmung und Wertschätzung“¹² beschrieben werden, schließlich werde ein Werk nur aufgegriffen, wenn es – für den jeweiligen Kontext sowie in Wiederholung – „genügend Substanz“¹³ biete. Somit lässt sich der Status eines Bildes auch an seinen Re-Inszenierungen ablesen. Auf diese Weise gestalten die Fotografien die „kulturelle Reproduktion“¹⁴ mit, so Limor Shifman, und können mitunter auch den kunsthistorischen Kanon beeinflussen, der schließlich ebenfalls durch Wiederholungen geformt und gefestigt wird.¹⁵ Die Untersuchung re-inszenierter Fotografien könne daher, wie Christoph Zuschlag betont, die Interpretation kunsthistorischer Werke bereichern wie auch

⁹ GROYS 1998, S. 33. Dies verlagere die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf die künstlerischen Strategien, um diese für eigene Fotografien nutzen zu können.

¹⁰ So etwa die „Classical Art Memes“, vgl. Kap. 2.2.3. Wenn im Folgenden von „kunsthistorischen Werken“ oder „Werken der Kunstgeschichte“ die Rede ist, sind damit bildkünstlerische Werke gemeint, die im Kontext kunsthistorischer Debatten – etwa an Hochschulen oder in Kunstmuseen – wiederholt verhandelt werden und somit eine Institutionalisierung erfahren haben. Vgl. weiterführend zum Werkbegriff: LÖHR 2011.

¹¹ Vgl. etwa „Google Arts & Culture“, das virtuelle Museumsrundgänge und eine detailgenaue Betrachtung von Kunstwerken im Internet ermöglicht. Hinzukommen digitale Vermittlungsangebote, etwa die App „Art Selfie“ (vgl. Kap. 2.2.4).

¹² ULLRICH 2012, S. 27. Hier bezieht sich Ullrich auf HEIDEGGER 1989, S. 131.

¹³ ULLRICH 2012, S. 27.

¹⁴ SHIFMAN 2014, S. 12.

¹⁵ Vgl. Kap. 4.6.

„den Umgang einer Epoche mit ihrer Vergangenheit“¹⁶ erhellen. Schließlich treffen re-inszenierende Praktiken – als Bilder über Bilder – eine Aussage über das nachgestellte Bild und dabei sogleich über seine Bedeutung für die nachstellenden Personen. Die Analyse dessen, was und wie (nicht) re-inszeniert wird, kann somit Aufschluss geben über das Kunstverständnis und -interesse der digitalen Gesellschaft und erlaubt womöglich auch einen Ausblick auf die weitere Entwicklung der Kunstgeschichte im 21. Jahrhundert.

1. Voraussetzungen

1.1 Korpus

Um diese Ein- und Ausblicke zu ermöglichen, nimmt sich die Arbeit ein begrenztes Bildkorpus zur exemplarischen Analyse vor. Schließlich handelt es sich bei der re-inszenierten Online-Fotografie um ein Phänomen, das seit etwa zehn Jahren wächst und aufgrund der schieren Anzahl an Fotografien eine Untersuchung mit kunsthistorischen Methoden erschwert.¹⁷ Daher soll der Fokus auf den 257 Fotografien liegen, die beim bereits erwähnten Wettbewerb „Remake“ eingereicht wurden und ein klar definiertes, überschaubares Korpus für die Analysen darstellen. Einzelne, nur lose zusammenhängende Beispiele aus dem Social Web zusammenzustellen, würde mit einem hohen Rechercheaufwand einhergehen, für den sich kaum sinnvolle Auswahl- und Begrenzungskriterien finden ließen. Der Remake-Wettbewerb lohnt hingegen auch deshalb eine Betrachtung, weil er die erste Initiative darstellt, die die Produktion und Präsenz von fotografischen Re-Inszenierungen im Social Web im großen Maßstab beförderte. Auch der Zeitpunkt (September 2011) ist aufschlussreich, weil kurz darauf das US-amerikanische Unternehmen Facebook Inc. den Foto-Onlinedienst Instagram kaufte und damit einen ‚visual turn‘¹⁸ im Social Web einleitete, der zur Verbreitung und Ausdifferenzierung digitaler

¹⁶ ZUSCHLAG 2006, S. 99.

¹⁷ Angesichts der großen Bildmengen liegen methodische Herangehensweisen der Digitalen Kunstgeschichte bzw. Digital Humanities nahe. Diese eignen sich für quantitative und dokumentarische Zwecke (vgl. MACHINE 2019 und MANOVICH 2020), für bildanalytische Fragen sind ihre Instrumente jedoch (noch) zu rudimentär. Vgl. weiterführend PRATSCHKE 2016.

¹⁸ „Visual turn“ ist hier nicht im Sinne von W. J. T. Mitchells „pictorial turn“ oder Gottfried Boehms „iconic turn“ gemeint (vgl. BELTING 2007), sondern allgemeiner als Verlagerung vom Textlichen ins Bildliche. Vielen Dank an Prof. Dr. Margarete Pratschke für den Hinweis.

Bildkulturen führte und sicher auch Anteil daran hatte, dass sich (re-inszenierte) fotografische Praktiken in den kommenden Jahren ausbreiten und vermehren konnten. Der Remake-Wettbewerb stellt somit einen vielversprechenden Ausgangspunkt für die Untersuchung des Bildphänomens dar, der im weiteren Verlauf der Arbeit auch mit aktuellen bzw. verwandten Praktiken in Bezug gesetzt wird.

1.2 Fragen und Methoden

Im Zentrum der Arbeit steht die fotografische Re-Inszenierung von Kunst als rezeptive (und produktive) Praxis von User*innen des Social Web sowie ihre Verknüpfung mit bildtheoretischen Fragen. So lautet die zu überprüfende These, dass re-inszenierte Online-Fotografien ein intertextuales Rekursgeflecht zwischen ‚Vorbild‘ und ‚Nachbild‘ etablieren, das klassische Chronologien und Hierarchien der künstlerischen Re-Inszenierung neu verhandelt. Damit würden nutzergetriebene und mitunter amateurhafte Praktiken wesentlichen Einfluss nehmen auf die Sichtbarkeit und Entwicklung der Kunstgeschichte im digitalen Raum. Sie agierten dann als kunsthistorische Akteur*innen, denen mit dieser Arbeit eine angemessene Aufmerksamkeit gegeben werden soll.

Um die These zu prüfen, sollen die Remake-Fotografien zunächst in zwei Kontexten verortet werden. Dabei handelt es sich zum einen um die Praxis des (fotografischen) Nachstellens von Kunstwerken, die freilich schon in vordigitalen Zeiten existierte und als ebensolche Vorgängerin in den Blick genommen wird. Den zweiten Bezugsrahmen stellt die Bildkultur des Social Web dar, bei der vor allem partizipative bzw. presumptive Praktiken (etwa Internetmeme) in ein Verhältnis zu den Fotografien gebracht werden. Im Anschluss gelangt der Remake-Wettbewerb selbst in den Fokus: der Booooooom-Blog, Kontext und Anleitung des Wettbewerbs sowie die teilnehmenden Fotograf*innen. Einen Schwerpunkt bilden Untersuchungen zu möglichen Motivationen und Intentionen, die sich mit ihrer Teilnahme verbinden. Erste umfangreichere Bildanalysen widmen sich daraufhin den kunsthistorischen Werken, die die Fotograf*innen als Vorbilder ihrer Re-Inszenierungen wählten. Um die Auswahlkriterien herauszuarbeiten, werden diese Werke auf ihre medialen sowie motivischen Charakteristika hin untersucht und mit Blick auf den kunsthistorischen Kanon befragt. Daraus lassen sich erste Aussagen über das Kunstverständnis und -interesse der digitalen Gesellschaft ableiten.

Daran schließen sich zwei umfangreiche Analysen der Remake-Fotografien selbst an. Diese konzentrieren sich zunächst auf *einfache* Bildbezüge, d. h. auf die künstlerischen Strategien, mit denen das kunsthistorische ‚Vorbild‘ und das fotografische ‚Nachbild‘ in Beziehung zueinander gesetzt werden. Für diese Untersuchung werden Theorien der Interpikturalität befragt und bemüht, allen voran das Denkbild des Palimpsests, mit dem das Aufeinandertreffen mehrerer Bilder innerhalb eines Bildes strukturell gefasst werden soll. Darauf aufbauend wird untersucht, wie diese Struktur medial und motivisch gestalten wird: Welche Elemente übernehmen die Fotograf*innen, welche lassen sie weg, welche ersetzen sie und durch was? Hier zeigen sich semantische Verschiebungen, die die Einblicke in Interessen und Intentionen der Fotograf*innen vertiefen sollen. Aufbauend auf diesen Close readings einzelner Bildpaare werden letztlich *mehrfache* Bezüge in den Blick genommen. Schließlich bringen die Remake-Fotografien die besondere Konstellation mit sich, dass ihre immanente Rekursivität auf ein digitales Bildumfeld trifft, das von komplexen Verweisstrukturen und Kommunikationswegen geprägt ist. Somit werden sie nicht (nur) als Einzelbilder, sondern in der Regel in einem Bildverbund produziert und rezipiert. Um dessen Untersuchung zu ermöglichen, wird das Denkmodell des Rhizoms zur Hilfe genommen, womit auch die Werkzentriertheit ikonografischer Methoden ausgeweitet werden soll. Im Fokus stehen Verflechtungen, die bereits das kunsthistorische Vorbild mit sich bringt, die Rolle des Bildgedächtnisses, der Einfluss benachbarter Bilder im Social Web sowie Re-Inszenierungen der Remake-Fotografien selbst. Abschließend werden die gewonnenen Ergebnisse genutzt, um Antworten auf die anfangs aufgeworfenen Fragen der Chronologie und Hierarchie der beteiligten Bilder zu finden.

Der methodische Zugriff der Arbeit sei anhand einer Frage verdeutlicht, die bereits anklang und sich beim Blick auf die Remake-Fotografien auch geradezu aufdrängt: die Frage nach dem ‚Warum‘, d. h. nach den Intentionen der Teilnehmer*innen sowie den Funktionen ihrer fotografischen Praxis. Ihre Beantwortung legt empirische Methoden nahe, die nicht oder nur in sehr kleinem Umfang zum Repertoire des bildzentriert arbeitenden Faches Kunstgeschichte gehören. Tatsächlich eignen sich Interviewtechniken auch nur bedingt für die Analyse von Bildpraktiken, wie Kevin Pauliks und Jens Ruchatz betonen, da der Fokus von Interviews „auf den ‚nicht-repräsentierenden‘ Eigenschaften von Bildern“¹⁹ läge.

¹⁹ PAULIKS/RUCHATZ 2020.

Somit gerate ihre genuine Bildlichkeit aus dem Blick, die jedoch für die Zirkulation im Social Web von besonderer Bedeutung ist.²⁰ Digitale Bilder könnten schließlich, so erneut Pauliks und Ruchatz,

in vielen verschiedenen Kontexten auftauchen, dort von den Nutzer_innen jeweils anders gerahmt und interpretiert werden. Eine Ethnografie, die sich vorrangig oder sogar ausschließlich auf Interviews stützt, um die Bedeutung von Bildern zu rekonstruieren, scheint gerade deshalb wenig zielführend zu sein.²¹

Entscheidend sei außerdem, dass „Praktiken der Produktion, Distribution und Rezeption [...] Spuren im Bild“²² hinterließen, die mithilfe bildanalytischer Verfahren ebenfalls untersucht werden könnten. Diesen Ansatz verfolgt die vorliegende Arbeit, womit sie den dominanten sozialwissenschaftlichen Fokus der Internetforschung um bildwissenschaftliche Perspektiven erweitern möchte. Freilich stellt die Onlinefotografie auch eine *soziale* Tätigkeit dar, die sich mit den entsprechenden Methoden untersuchen lässt.²³ Bildwissenschaftliche Zugänge ermöglichen hingegen weitere, anders gelagerte Beobachtungen. Wenn also Absichten oder Funktionen in den Blick genommen werden, stellt das Bild stets die primäre Grundlage dar, ergänzt um einige schriftliche Quellen. Dies ermöglicht einen zweifachen Blick auf die Fotografien: als Bilder und als Praktiken. Es soll gefragt werden, was sie *zeigen*, aber auch, was sie *tun* oder, mit Ilka Becker gesprochen, inwiefern sie *handeln*,²⁴ indem sie etwa bestimmte Werke oder Motive zur Re-Inszenierung (nicht) auswählen.

Trotz ausbleibender Empirie soll schließlich auch die Remake-Community selbst zu Wort kommen, beispielsweise durch vertiefende Rückfragen im E-Mail-Kontakt mit einzelnen Fotograf*innen oder mit Jeff Hamada, dem Initiator des Wettbewerbs. Auch Kommentare in den sozialen Netzwerken, etwa in Reaktion auf die Veröffentlichung der Fotografien, sollen einbezogen und für die Untermauerung bzw. Ergänzung der Bildanalysen genutzt werden. In diesem Sinne werden auch in theoretischen Fragen nicht nur die Texte (junger wie etablierter) Wissenschaftler*innen herangezogen, sondern ebenso Veröffentlichungen

²⁰ Vgl. Martin Hand: „in-depth interviewing potentially ignores compositional and technological issues, rarely moving beyond localized contexts that arguably miss the more challenging aspects of *circulation*“ (HAND 2017, S. 224. Herv. im Original).

²¹ PAULIKS/RUCHATZ 2020.

²² Ebd.

²³ Vgl. Daniel Rubinstein und Katrina Sluis: „Given the methodology, it comes as no surprise that most findings indicate that the main uses of camera phone photography are highly social“ (RUBINSTEIN/SLUIS 2008, S. 16).

²⁴ Die Forschung zum sogenannten „fotografischen Handeln“ untersucht, laut Ilka Becker, „wer oder was hier handelt oder behandelt wird, welche Handlungsformen fotografische Praktiken implizieren und welche Akteure und Materialitäten daran beteiligt sind“ (BECKER 2016, S. 9).

auf Blogs oder in Internetmagazinen, deren Inhalte stärker aus der Community selbst kommen. Damit soll eine hegemoniale Interpretationssituation zwischen der ‚professionellen‘ Forscherin und den ‚amateurhaften‘ User*innen vermieden werden, der die Gefahr der Fetischisierung bzw. des Othering innewohnt. Schließlich soll auch die Online-Publikation und die möglichst breite Streuung der Dissertationsschrift im Social Web der Community die Gelegenheit geben, sich über die Forschungsergebnisse zu informieren und ggf. für eigene Anliegen zu nutzen.²⁵

1.3 Forschungsstand

Der Forschungsstand sei durch einige begriffliche Präzisierungen eingeleitet. Schließlich können die Fotografien – je nach Fragestellung – unterschiedlich bezeichnet werden.²⁶ Die Wahl fällt auf den Begriff der „re-inszenierten Fotografie“, der drei für das Forschungsinteresse zentrale Aspekte hervorhebt. Das lateinische Präfix „Re“ (dt. wieder-, zurück-, entgegen, wider) weist darauf hin, dass es sich um eine wiederholende, mitunter auch entgegengerichtete oder kritische Praxis handelt, mit der sich die Fotografien – in noch genauer zu bestimmender Weise – auf bereits existierende Bilder beziehen. Im Fall der Remake-Fotografien handelt es sich bei diesen in erster Linie um kunsthistorische Werke, wobei sich die Vorbildlage diffuser gestaltet, wie sich zeigen wird. Der aus dem Theater stammende Begriff der „Inszenierung“ (franz. „mise en scène“, dt. in (die) Szene setzen)²⁷ verweist auf den performativen Anteil der Fotografien, schließlich werden die Kunstwerke durch die Nachstellung für die Darsteller*innen selbst sowie für die Betrachter*innen vergegenwärtigt.²⁸ Der Begriff „Fotografie“ betont letztlich nicht nur den Akt der Aufzeichnung, sondern auch das fotografische Bild als Produkt, das wiederum präsentiert und verbreitet werden kann, was für Zirkulationsphänomene im Social Web von besonderer Bedeutung ist.

²⁵ Mithilfe kostenloser, fortgeschrittener Übersetzungssoftware wie DeepL sollte die Lektüre auch für nicht-deutschsprachige Leser*innen zumindest punktuell möglich sein. Die englische Übersetzung wichtiger Abschnitte oder Erkenntnisse durch die Verfasserin wäre ebenfalls denkbar.

²⁶ Vgl. Kap. 2.1.1.

²⁷ Vgl. WEIB 2010, S. 38, mit Bezug auf die Übersetzung durch LEWALD 1838. Vgl. außerdem KOLESCH 2011, S. 278.

²⁸ Inszenieren bedeute laut Weiß das „Herstellen und Herausstellen von Gegenwart [...], die sich vor Publikum vollzieht und auf dieses ausgerichtet ist.“ (WEIB 2010, S. 41.)

Diese Begriffswahl reiht die Arbeit in eine Forschungslinie zur inszenierten und re-inszenierten Fotografie ein, die maßgeblich durch die Untersuchungen der Kunsthistoriker*innen Lars Blunck, Leena Crasemann, Astrid Köhler, Klaus Krüger und Matthias Weiß geprägt wurde.²⁹ Blunck konstatierte 2010, dass es sich bei der *inszenierten* Fotografie um ein „ubiquitäre[s] Schlagwort“³⁰ handle, und tatsächlich kursieren zahlreiche Versuche ihrer Definition.³¹ Weiß zeigt auf, dass der Begriff Ende der 1970er Jahre von Kunstkritiker*innen eingeführt wurde, um die (inszenierte) Kunstfotografie der (nicht-inszenierten) Dokumentarfotografie gegenüberzustellen. Jedoch wiesen auch als veristisch geltende Fotografien inszenierte Elemente auf. Daher stelle sich weniger die Frage, ob eine Fotografie „inszeniert ist oder nicht“, sondern vielmehr, „in wessen Verantwortung welcher Inszenierungsschritt fällt und inwiefern diese Inszenierungsleistungen dem fotografischen Bild eingeschrieben sind.“³² Somit läge der Unterschied zwischen inszenierter und nicht-inszenierter Fotografie schlicht darin, dass letztere „die von ihr eingesetzten inszenatorischen Strategien im Hinblick auf das Inszenierungsziel Authentizität verhüllt oder gar leugnet“.³³ Die inszenierte Fotografie lege ihre Strategien hingegen offen, sodass „die Bildwerdung und das Bildsein [...] stärker in den Mittelpunkt des Interesses“³⁴ träten. Weiß schlägt dennoch zwei Kriterien für die Definition inszenierter Fotografie vor: Erstens sei sie „dem Gestaltungswillen einer einzelnen Person oder einer überschaubaren, miteinander und aufeinander abgestimmt agierenden Gruppe unterworfen“, zweitens würde die Inszenierung „allein und ausschließlich im Hinblick auf das Fotografiertwerden“³⁵ erfolgen. Daher sei die Wirklichkeit, die inszenierte Fotografie zeigt, so auch, Blunck, „nicht bloß abgelichtet, sondern zum Zwecke ihrer fotografischen Ablichtung allererst hervorgebracht, eben inszeniert“.³⁶ Damit schließen die Forscher*innen an A. D. Coleman an, der schon 1976 über die inszenierte Fotografie schrieb:

²⁹ Wegweisend für diese Forschung sind zwei Publikationen: BLUNCK 2010 und CRAASEMANN/KRÜGER/WEIß 2011. Ein Überblick über die verschiedenen Forschungsschwerpunkte zur re-inszenierten Fotografie findet sich bei KÖHLER 2018, S. 20–21.

³⁰ BLUNCK 2010, S. 16.

³¹ Zur Definition inszenierter Fotografie vgl. WALTER 2002, S. 52–63. Zur begrifflichen Unterscheidung von „inszenierter“ und „inszenierender“ Fotografie bzw. „fotografierter Inszenierung“ vgl. JANECKE 2010.

³² WEIß 2010, S. 49.

³³ WEIß 2017, S. 89.

³⁴ WEIß 2010, S. 50.

³⁵ WEIß 2017, S. 89.

³⁶ BLUNCK 2010, S. 16.

Hier *erzeugt* der Fotograf bewußt und intentional Ereignisse aus dem einzigen Grund, davon Bilder zu machen. Dies kann geschehen, indem er in den Verlauf ‚realer‘ Ereignisse eingreift oder indem er Tableaus stellt – auf jeden Fall geschieht etwas, das ohne die Beteiligung des Fotografen nicht geschehen würde.³⁷

Weiß leitet daraus vier Ebenen der fotografischen Inszenierung ab: erstens „die Inszenierung *vor* der Kamera“, zweitens „die Inszenierung *mit* der Kamera“, drittens „ikonografische Konventionen und rekursive Strategien wie das Bildzitat“, und viertens „die Inszenierung des fotografischen Bildes *als* Bild“, also den „Modus der Präsentation“.³⁸ Der dritte Punkt weist bereits auf die *re-inszenierte* Fotografie hin, die mit ihrer „Konventionserfüllung oder der augenfälligen Nach-Bildung [...] das Inszeniertsein einer Aufnahme besonders evident“³⁹ mache und es somit doppelt herausstreiche. Mit rekursiven Strategien nehme sie existierende Bilder bzw. Bildelemente in sich auf, wobei es sich um Objekte im bildmotivischen Sinne, aber auch um mediale oder kontextuelle Aspekte handeln könne.⁴⁰

Die Erforschung re-inszenierter Fotografie fokussiert bislang überwiegend die institutionalisierte Kunstfotografie, wohingegen digitale oder amateurhafte Praktiken eine untergeordnete Rolle spielen. Grundsätzlich stellen diese immer noch ein kleines Forschungsfeld dar, wenngleich die Anzahl der Studien in den letzten Jahren gewachsen ist.⁴¹ Ein zentrales Stichwort ist die Digitale Kunstgeschichte, die jedoch – in Anlehnung an die Digital Humanities – vorrangig um die Möglichkeiten digitaler Methoden für das Fach und weniger um digitale Bildphänomene kreist.⁴² Deutlicher Eingang finden diese in die *museale* Forschung, wie zahlreiche Ausstellungen der letzten Jahre belegen.⁴³ Auch im Sinne der

³⁷ COLEMAN 1983, S. 241. Herv. im Original.

³⁸ WEIB 2010, S. 50. Herv. im Original.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. CRAASEMANN/WEIB 2011, S. 18–19.

⁴¹ Ein Beispiel liefert die Reihe „Digitale Bildkulturen“, die von Wolfgang Ulrich und Annekathrin Kohout seit 2019 im Berliner Verlag Klaus Wagenbach herausgegeben wird. Hier werden fortlaufend neue Bände zu einzelnen Digitalpraktiken veröffentlicht.

⁴² Vgl. DRUCKER 2013 und PRATSCHKE 2016. Zur Rolle der Social Media für die kunsthistorische Lehre vgl. JIMERSON/LEIGH 2020, bes. S. 480.

⁴³ Eine Auswahl: „Affect Me. Social Media Images in Art“ (KAI 10 | Arthena Foundation, Düsseldorf, 2017/18), „Virtual Normality. Netzkünstlerinnen 2.0“ (Museum der bildenden Künste Leipzig, 2018), „Art in the Age of the Internet. 1989 to Today“ (Institute of Contemporary Art, Boston, 2018), „Link in Bio. Art after Social Media“ (Museum der bildenden Künste Leipzig, 2019/20), „Le Supermarché des Images“ (Jeu de Paume, Paris, 2020) oder „Immer Ich. Faszination Selfie“ (Zeitgeschichtliches Forum, Leipzig, 2021). Hinzukommen neue Ausstellungskonzepte, die durch die Bildpräsentation und -dynamik im Social Web geprägt sind, wie etwa die Neupräsentation der Sammlung der Kunsthalle Bremen unter dem Namen „Remix 2020. Die Sammlung neu sehen“ verdeutlicht. Hier fällt besonders die dichte Hängung, die an Instagram-Kacheln erinnert, die hashtag-ähnliche Sortierung nach Themen und Motiven sowie die Konfrontation (historisch) unzusammenhängender Werke auf (vgl. BREMEN 2020). Letztlich seien auch die sogenannten „Instagram-Museen“ genannt,

Kunstvermittlung werden digitale Praktiken bemüht, etwa wenn die Museen zu sogenannten „InstaWalks“⁴⁴ oder „TweetUps“⁴⁵ aufrufen.

Dezidiert *re-inszenierende* Praktiken fanden in einer prominenten Diskussion zur Kunstvermittlung Erwähnung, die sich an Wolfgang Ullrichs ZEIT-Artikel „Stoppt die Banalisierung!“ (2015) entfachte.⁴⁶ In seinem Text warnt Ullrich die Museen davor, die Komplexität ihrer Exponate einer simplifizierenden Vermittlung zu opfern und sich somit selbst – wie er es an anderer Stelle nennt – zu „Kreativitätsagenturen“⁴⁷ zu degradieren. Hier stünde nicht mehr die Bewahrung und Vermittlung kunsthistorischen Wissens im Vordergrund, sondern die Ermächtigung der Besucher*innen. Kunstwerken dienen dann nur noch dazu, die Erkundung eigener Gefühle und Kreativität anzuregen.⁴⁸ In diesem Kontext kommen auch Re-Inszenierungen zur Sprache, wobei sich Ullrich vor allem auf solche Fotografien bezieht, die im Rahmen der musealen Vermittlungsarbeit entstanden sind.⁴⁹ Dazu böten die Museen „historische Verkleidungen an, damit sich die Teilnehmer der Vermittlungsaktion auch richtig in die Kunst einfühlen können.“⁵⁰ Hier deutet sich bereits der Zweifel am didaktischen Nutzen an, den auch Angelika Schoder als oberflächlich kritisiert, schließlich ginge er nicht über das Museumsmarketing⁵¹ und eine „Bespaßung mit Karnevalsaktor“⁵² hinaus. Christian Janecke vergleicht re-inszenierte Fotografien schließlich mit „ästhetischen Nachhutgefechten“ und bezeichnet sie als eine „ausufernde

die in erster Linie Anlass zur internetwirksamen Selbstfotografie der Besucher*innen bieten, etwa das Supercandy Pop-Up Museum in Köln oder das nofilter_museum in Wien.

⁴⁴ Hier werden Influencer*innen, d. h. Instagram-User*innen mit besonders vielen Follower*innen, dazu eingeladen, oftmals schon vor der offiziellen Eröffnung die Ausstellung zu besuchen und mit ihren Fotografien zu bewerben. Auf diese Weise soll zumeist die Aufmerksamkeit, speziell unter jüngeren Menschen, erhöht werden.

⁴⁵ Beim „TweetUp“ handelt es sich um ein Kofferwort aus „Twitter“ und „MeetUp“. Es bezeichnet Treffen, etwa im Ausstellungsraum, die mit Live-Tweets der beteiligten Personen, meist unter einem gemeinsamen Hashtag, begleitet werden.

⁴⁶ ULLRICH 2015a. Eine ausführliche Diskussion von Ullrichs Thesen fand auf dem Blog „Let’s Talk About Arts“ statt, vgl. FÖRSTER 2015 (inkl. Kommentarbereich).

⁴⁷ ULLRICH 2015d.

⁴⁸ Vgl. Wolfgang Ullrich: „Das, was üblicherweise Kunstvermittlung heißt, ist weniger dazu da, Verständnis für Werke und Künstler zu schaffen, als im Dienst des Publikums zu stehen, das ausgehend von eigens aufbereiteten Werken Inspiration erfahren und sich selbst erleben, ausprobieren, kreativ engagieren soll“ (ders.: „Liebe Anke von Heyl, ganz herzlichen Dank für [...]“, 16. November 2015, Kommentar in: HEYL 2015).

⁴⁹ Etwa im Rahmen der Veranstaltung „Set Art Free“ am 29. Mai 2015 in der Dänischen Nationalgalerie, Kopenhagen (vgl. SMK 2015).

⁵⁰ ULLRICH 2015a.

⁵¹ Freilich haben auch Marketingzwecke ihre Berechtigung, wie Bjarki Valtýsson und Nanna Holdgaard mit Blick auf die oftmals prekäre ökonomische Situation von Museen verdeutlichen (vgl. VALTYSSON/HOLDGAARD 2019, S. 161).

⁵² SCHODER 2016.

hobbyfotografische Praxis in den Foren des Internets, für die aktive Dilettanten keinen Aufwand scheuen.“⁵³

Diese Diskussion macht eine (vermeintliche) Spannung zwischen der ‚Ernsthaftigkeit‘ kunsthistorischer Diskurse und der ‚Oberflächlichkeit‘ kreativer, lustvoller und mitunter amateurhafter Praktiken deutlich. Nicht selten basiert diese Wahrnehmung auf normativen Prämissen zum ‚richtigen‘ oder ‚falschen‘ Umgang mit Kunst,⁵⁴ etwa zum Vorrang der musealen Rezeption gegenüber partizipativen Rezeptionsformen im Internet. Hinzukommt die Abgrenzung von professioneller und amateurhafter Kunst, die jedoch gerade im Social Web zunehmend verschwimmt. Die in diesem Kontext oftmals verwendeten Begriffe „high“ und „low“, die in den 1980er Jahren geprägt wurden, werden mit dem Social Web wieder virulenter, da sich ihre Trennung dort zunehmend und deutlich sichtbar auflöst.⁵⁵ Diese Grenzüberschreitung war bereits konstitutiv für die Kunst der modernen Avantgarden, die Objekte der Popkultur in Museen ausstellten und damit den Kunstbegriff bzw. institutionalisierende Effekte thematisierten. Im Social Web ließe sich hingegen, so Annekathrin Kohout, zumeist die umgekehrte Bewegung beobachten: von „high“ zu „low“, wengleich die Strategien der Aneignung und Ent- bzw. Neukontextualisierung sich nach wie vor ähnelten.⁵⁶ Dabei bleibt die Frage, welcher Status dominant ist: Wenn Andy Warhol Alltagsobjekte nutzte, verblieb seine Kunst dennoch im Bereich der Hochkultur, und wenn umgekehrt Social-Media-Nutzer*innen Motive der kanonisierten Kunstgeschichte in ihre Fotografien integrieren, werden ihre Fotografien dennoch als Teil der Alltagskultur gelesen. Wengleich die Bereiche miteinander in Kontakt treten, bleibt die Markierung unterschiedlicher Kulturregister oftmals dennoch bestehen. Dies liegt nicht zuletzt am nach wie vor gültigen Renommee angestammter Kunstorte. Denn selbst wenn

⁵³ JANECKE 2010, S. 56.

⁵⁴ Vgl. HILSEMER 2020. Vgl. außerdem eine österreichische Studie (INTENSIV 2015), bei der die Kunstrezeption am Bildschirm mit dem Besuch einer Ausstellung verglichen wurde und ‚schlechter‘ abschnitt; hier wurde allerdings nur die Erinnerungsfähigkeit der Betrachter*innen untersucht.

⁵⁵ Vgl. TROEMEL 2013, bes. S. 13.

⁵⁶ Vgl. KOHOUT 2021. Wolfgang Ullrich weist darauf hin, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen Avantgarde- und Social-Media-Akteur*innen darin liege, dass sich erstere vom Kanon emanzipierten, um eigene Neuanfänge zu ermöglichen, wohingegen letztere vielmehr als „Lockerungs- und Entspannungsübungen“ beschrieben werden müssten, die sich zunächst nur von der Demut gegenüber den Vorbildern zu befreien suchten (ULLRICH 2015b, vgl. außerdem Kap. 3.3.4). Dieser Unterschied bedeutet jedoch nicht, dass Internetpraktiken den Kanon nicht beeinflussen oder verschieben können (vgl. Kap. 4.6).

Social-Media-Fotografien in Museen oder Galerien gezeigt werden, sind sie oftmals als ‚amateurhaft‘ oder zumindest als spezifische ‚Netzkunst‘ markiert.⁵⁷

Auf der anderen Seite dienen Netzwerke wie Instagram sowohl zukünftigen Akteur*innen wie auch etablierten Künstler*innen als Spielwiese. Hier zeigt sich eine schnelle Wandelbarkeit kultureller Status, wie etwa die große Anzahl junger Fotograf*innen deutlich macht, die online einen beachtlichen Bekanntheitsgrad erreicht haben, obwohl ihre Ausbildung nicht durch ein künstlerisches Studium erfolgte.⁵⁸ Limor Shifman weist zudem darauf hin, dass ein zu enger Forschungsfokus auf die (sogenannte) Hochkultur „den Blick auf die breite kulturgeschichtliche Entwicklung“⁵⁹ verstellen würde. Digitale Praktiken nehmen zuweilen sogar Einfluss auf den Kunstmarkt, wenn etwa die Zirkulation eines Werkes im Social Web für höhere Auktionserträge sorgt⁶⁰ oder wenn „instagramability“ zum Auswahlkriterium für Kunstpreise wird.⁶¹ Auch die Künstler*innen selbst passen sich an diese neuen Bewertungskriterien an. Ullrich weist darauf hin, dass sich der dänisch-isländische Künstler Ólafur Elíasson die Fotografien, die User*innen von seinen Werken machen, genau anschauen würde, um an ihnen abzulesen, „welche Effekte gut ankämen“.⁶² Der britische Künstler David Shrigley habe sogar weitgehend auf das Social Web umgestellt und veröffentliche seine Zeichnungen auf Instagram, „statt sich nur mit Aufträgen im öffentlichen Raum und musealen Ausstellungen abzumühen.“⁶³ Brad Troemel beschreibt, dass das Verhältnis von Künstler*innen und Publikum sich mit dem Social Web umgedreht hätte: „artists on the Internet need an audience to create art, as opposed to the traditional recipe that artists make art to have an audience.“⁶⁴ Der Einfluss der Betrachter*innen nehme

⁵⁷ Freilich gibt es hier Ausnahmen, etwa den Fotografen Andy Kassier, der im Social Web berühmt wurde, dessen Kunst inzwischen aber auch in Museen und Galerien (als Kunst) ausgestellt bzw. verkauft wird. Inwiefern NFT-Kunst diese Entwicklung beeinflussen wird, ist zum jetzigen Zeitpunkt noch schwer abzusehen (Stand: Juli 2021).

⁵⁸ Vgl. TEICHER 2015. Vgl. zudem TIFENTALE/MANOVICH 2018, S. 169.

⁵⁹ MÄNNIG 2018b.

⁶⁰ KOHOUT 2016b. Als Beispiel nennt sie das Gemälde „My Wife’s Lovers“ (1891) von Carl Kahler, das 2015 bei Sotheby’s versteigert wurde. Es erzielte den dreifachen Preis des Schätzwertes, was vermutlich damit zu begründen ist, dass der Kunstkritiker Jerry Saltz es kurz vorher auf seinem Instagram-Profil geteilt hatte, wahrscheinlich aufgrund des ungewöhnlichen Motivs: Das Gemälde zeigt 42 Angorakatten der US-amerikanischen Millionärin Kate Birdsall Johnson.

⁶¹ Vgl. Wolfgang Ullrich: „Jurys eines Kunstpreises prämiieren gern die Arbeit, die am meisten Aufmerksamkeit in den sozialen Medien verspricht, mit dem Argument, der Preis gewinne dadurch an Renommee.“ (ULLRICH 2020.)

⁶² ULLRICH 2020.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ TROEMEL 2013, S. 13.

mit den digitalen Kontexten zu, schließlich weise die dortige Aufmerksamkeit auch Kapitalwert auf.⁶⁵

Janeckes Verweis auf die „ausufernde“ Praxis macht zudem deutlich, dass es nicht nur die Akteur*innen selbst sind, sondern auch das ‚massenhafte‘ Auftreten der digitalen Bilder, das zuweilen als widersprüchlich zu ästhetischen Qualitäten wahrgenommen wird. Dass dieser Widerspruch jedoch nicht unbedingt besteht, macht die Entwicklung der Fotografie deutlich, die sich im 19. Jahrhundert noch ähnlichen Ressentiments gegenüber sah.⁶⁶ André Gunthert weist darauf hin, dass wiederholende Praktiken – so auch der fotografischen Reproduktion – „per definitionem im Kontext der hochkulturellen Ästhetik, die Originale privilegiert, ohne jede Bedeutung“⁶⁷ seien. Wie sich gezeigt hat, hat die Fotografie jedoch nicht zum Untergang der Kunst geführt, sondern ganz im Gegenteil zahlreiche neue Formen der künstlerischen Produktion und Rezeption hervorgebracht. Daher ruft Maria Männig dazu auf, weniger die Bildpraktiken selbst als vielmehr das zugrundeliegende Kunstverständnis mit Blick auf seine Eignung für digitale Kontexte zu hinterfragen.⁶⁸

Peter Soemers verortet die re-inszenierte Fotografie im Kontext der OpenGLAM-Initiative, die „die Zugehörigkeit des weltweiten kulturellen Erbes zu der gesamten Weltbevölkerung“⁶⁹ betone. Die Kunstwerke würden den Betrachter*innen für ihre je eigenen Anliegen und Bedürfnisse zur Verfügung gestellt werden: „Wenn wir ‚Kulturprofis‘ irgendwo keinen Mehrwert entdecken, heisst das noch [sic] nicht, dass es für den Beteiligten auch keinen gibt.“⁷⁰ Michael Kröger greift diesen Gedanken auf und weist auf das Erkenntnispotenzial vermeintlich oberflächlicher oder banaler Praktiken hin:

⁶⁵ Ebd., S. 14. Vgl. außerdem die Ausführungen zur Aufmerksamkeitsökonomie im Kap. 4.3.

⁶⁶ Vgl. Charles Baudelaire: „If photography is allowed to supplement art in some of its functions, it will soon have supplanted or corrupted it altogether, thanks to the stupidity of the multitude which is its natural ally.“ (BAUDELAIRE 1955, S. 230.)

⁶⁷ GUNTHERT 2019, S. 107.

⁶⁸ Vgl. Maria Männig: „Stattdessen könnte man auch fragen, inwieweit der konventionelle Kunstbegriff überhaupt noch aufrechtzuerhalten ist. Auch die Kunstproduktion ist an bestimmte Vertriebswege und Kommunikationskanäle gekoppelt. Dieses für lange Zeit verbindliche Kommunikationsmodell von Sender und Empfänger wurde durch das Web 2.0 massiv unterhöhlt. Multidimensional werden Inhalte stattdessen transportiert und interpretiert. Die Rollen von Sender und Empfänger diffundieren ebenso wie die Grenzen zwischen Produzent_innen und Rezipient_innen“ (MÄNNIG 2018b).

⁶⁹ Peter Soemers: „Liebe Angelika, VanGoYourself ist mir seit längerem bekannt [...]“, 31. Januar 2016, Kommentar in: SCHODER 2016. OpenGLAM steht für „Open Galleries, Libraries, Archives, and Museums“.

⁷⁰ Peter Soemers: „Hallo Angelika, Eben, eine vernünftige Reform des Urheberrechts [...]“, 1. Februar 2016, Kommentar in: SCHODER 2016.

Eine aktuell als Banalität bewertete Form von reproduzierter Wirklichkeit muss nicht auf Dauer banal bleiben. Das bewusst reflektierte Banalisiertwerden eines Phänomens spiegelt nicht nur aktuelle Werte und besonders Vorurteile, sondern immer auch Erwartungen gegenüber einer Sphäre eines noch unbekanntem und exklusiven Nicht-Banalen. Gerade mit dieser speziellen Erwartungsfunktion lässt sich weiter spekulieren. Denn spricht man weniger abwertend von Banalisierung, so erkennt man plötzlich sehr vieles in einem anderen Licht. [...] Das Banal(isiert)e verkörpert das negative Ende eines Wertediskurses an dessen anderem Ende das Exklusive, der scheinbar uneingeschränkte Zugang zu einem Werk, steht. Effekte von Banalisierung entstehen immer dann, wenn Objekte plötzlich ihren Status und ihre Wertigkeit verändern und den Betrachter mit der Idee des Transfers, der Entwertung und Neubewertung eines ästhetischen Gegenstands konfrontieren.⁷¹

Mit dem Remake-Wettbewerb selbst beschäftigte sich bislang eine einzige Forscherin: Sarah Maitland, die die Fotografien als Beispiele für ihre Theorie der kulturellen Übersetzung nutzt. Ihr Übersetzungsbegriff bezieht sich nicht nur auf den geschriebenen Text, sondern auf „text“ in its broadest understanding⁷², was auch Bilder umfasst. Ihre These lautet, dass eine gelungene Übersetzung mehr als die Übertragung in eine andere Sprache darstelle und der Text dabei – ähnlich wie beim interpretierenden Lesen – mit neuen Bedeutungen angereichert würde.⁷³ Schließlich sei es die Aufgabe von Übersetzer*innen, den Text für andere Kulturen – inklusive ihrer Sprachen, Leser*innenschaften, Zeiten und Orte – zugänglich und bedeutsam zu machen. Damit dies gelingt, müsse eine Übersetzung das Fremde einverleiben, d. h. in etwas Bekanntes verwandeln: „It must draw near to the foreign text and possess it, bringing it into the body of the local.“⁷⁴ Hier bezieht sich Maitland auf George Steiner, nach dem gelungene Übersetzungen Reziprozität erreichten, sodass der Ausgangstext durch die Übersetzung genau so viel gewinne, wie er durch sie verliere. Daher müsse auch die klassische Chronologie der Übersetzung überdacht werden: Das Verständnis einer Übersetzung als dem Original nachgeordnet fokussiere die Ableitung („derivation“⁷⁵), missachte aber die Erhaltung, gesteigerte Wertschätzung oder sogar Weiterführung des Ausgangstextes durch die Übersetzung.⁷⁶ Zugleich behalte dieser stets seine Autonomie: „the translation has no power to obliterate the source, for it remains free to enjoy a future of

⁷¹ KRÖGER 2016.

⁷² MAITLAND 2017, o. S. [Preface].

⁷³ Vgl. hier und im Folgenden: MAITLAND 2017, S. 10.

⁷⁴ MAITLAND 2017, S. 106. Vgl. weiterführend: STEINER 1998.

⁷⁵ MAITLAND 2017, S. 111.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 117. Hier bezieht sich Maitland auf die drei von Walter Benjamin vorgeschlagenen Phasen bedeutsamer Kunstwerke: „their descent from prior models, their realization in the age of the artist, and what in principle should be their eternal afterlife in succeeding generations“ (BENJAMIN 2002, S. 255).

its own. The lines of the two are intertwined and interdependent; yet each takes its own direction“⁷⁷.

Die Remake-Fotografien nutzt Maitland, um grundsätzliche Züge ihrer Theorie zu veranschaulichen, ohne dabei auf einzelne Bilder als konkrete ‚Übersetzungsprozesse‘ einzugehen, was wiederum erklärtes Ziel der vorliegenden Arbeit ist. Der Begriff der Übersetzung wird indes nicht übernommen, da er vor allem den Sprach- bzw. Kulturtransfer fokussiert, der hier nicht im Vordergrund steht. Tatsächlich liefern die Remake-Fotografien aber sinnvolle Anschauungsbeispiele dafür, dass eine Übersetzung (bzw. Re-Inszenierung) zwar auf einem bestehenden ‚Text‘ basiert, sich jedoch verselbstständigt und ein neues ‚Original‘⁷⁸ – mit Steiner: „original repetition“⁷⁹ – hervorbringt.⁸⁰ Dagegen wird sich im Folgenden zeigen, dass Re-Inszenierungen den ‚Ausgangstext‘ freilich nicht tilgen („obliterate“), sehr wohl aber seine zukünftige Rezeption beeinflussen können. In diesem Sinne wies etwa Dennis Niewerth darauf hin, dass Angehörige der digitalen Gesellschaft Leonardo da Vincis „Mona Lisa“ (um 1503–06) aufgrund zahlreicher Übersetzungen, d. h. Reproduktionen und Bearbeitungen, „nie wieder [...] mit den Augen eines Menschen sehen können, für den sie nur im *Louvre* existierte.“⁸¹ Mieke Bal scheut auch nicht den Begriff der Verdeckung oder gar Tilgung, da sich ein Bild durch rekursive Verfahren durchaus verändern würde: „the work performed by later images obliterates the older images as they were before that intervention and creates new versions of old images instead.“⁸² Daher käme es, so Heide Elert, zu einer „wechselseitige[n] Kontamination“⁸³ von Vorbild und Nachbild, die sich gegenseitig beeinflussen und erhellen könnten,⁸⁴ wie die vorliegende Arbeit bekräftigen wird.

⁷⁷ MAITLAND 2017, S. 114.

⁷⁸ Die Begriffe „Original“ und „Kopie“ werden im Folgenden immer dann in Anführungszeichen gesetzt, wenn auf die Fragwürdigkeit ihrer Definition bzw. Abgrenzung hingewiesen werden soll.

⁷⁹ STEINER 1998, S. 27.

⁸⁰ Vgl. MAITLAND 2017, S. 114.

⁸¹ NIEWERTH 2018, S. 248. Herv. im Original. Die Mona Lisa ist ein spezielles Beispiel, das eine reiche Aneignungsgeschichte hat, zum Beispiel durch Marcel Duchamp.

⁸² BAL 1999, S. 1.

⁸³ ZUSCHLAG 2006, S. 94. Er zitiert hier EILERT 1991, S. 16.

⁸⁴ Die Idee, dass ‚neue‘ Kunst die ‚alte‘ Kunst in ein anderes Licht rückt und diese damit auf ungewohnte oder sogar bessere Art und Weise lesbar macht, ist nicht neu (vgl. BAL 1999, S. 7; vgl. außerdem ALPERS/BAXANDALL 1994 zur Kunst Paul Cézannes, die erst durch den Kubismus besser verstanden werden konnte).

2. Kontext

Die Remake-Fotografien verbinden zwei kulturelle Praktiken, die zunächst nichts miteinander gemein zu haben scheinen: das performative Nachstellen von Kunstwerken vor der Kamera sowie die Bearbeitung und Verbreitung von Bildern im Social Web. Ersteres tritt freilich nicht erst im Digitalen auf. Im Sinne der kunsthistorischen Forschungsperspektive sei den Bildanalysen daher eine knappe Historisierung des Phänomens vorangestellt, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sondern mit Blick auf die spezifischen Charakteristika der Remake-Fotografien bestimmte Entwicklungen hervorheben soll. Dies erscheint auch vor dem Hintergrund wichtig, dass die Erforschung digitaler Bildpraktiken die Gefahr birgt, diese als gänzlich neu darzustellen und historisch losgelöst zu betrachten. Im Anschluss folgt eine Untersuchung des Social Web mit Blick auf seine spezifischen Bildkulturen, vor allem hinsichtlich prosumptiver und memetischer Praktiken, die den Remake-Wettbewerb kontextuell wesentlich prägen.

2.1 Zur Re-Inszenierung bildender Kunst

2.1.1 Tableaux vivants

Kunsthistorisch geschulten Betrachter*innen der Remake-Fotografien wird neben dem Begriff der Re-Inszenierung auch das „Tableau vivant“ (dt. lebendes Bild) in den Sinn kommen. Dieses bezeichnet eine Anordnung von Menschen, die historische Szenen oder Kunstwerke im Rahmen einer Aufführung vor Publikum nachstellen.⁸⁵ Tableaux vivants waren in Europa vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit bei Festlichkeiten üblich, im 18. Jahrhundert wurden sie besonders zur kulturellen Erziehung, Bildung und Unterhaltung, etwa in privaten Theatern oder Salons, genutzt, breiteten sich als beliebtes Gesellschaftsspiel aber auch auf öffentliche Orte aus. Nachgestellt wurden vor allem historische und mythologische Erzählungen sowie kanonisierte Kunstwerke, die durch die Aufführung zum

⁸⁵ Die Tableaux vivants des 18. bis 20. Jahrhunderts sind vor allem aus theaterwissenschaftlicher Perspektive erforscht worden. Hier sei besonders die Dissertationsschrift „Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit“ von Birgit Jooss genannt, die wichtige Begriffsarbeit leistet und einen historischen Überblick über das Genre gibt (Vgl. hier und im Folgenden: JOOSS 1999).

Leben erweckt werden sollten.⁸⁶ Horst Bredekamp gibt etwa Johann Wolfgang von Goethes Berichte der „Attitüden“⁸⁷ von Emma Hamilton wieder, einer bekannten Künstlerin und Gesellschaftsdame in Großbritannien um 1800:

In der Abenddämmerung, die durch die Lichtregie von Hamilton genutzt wurde, erreichten die Posen der Lady Hamilton für Goethe eine unvergleichlich stärkere Vergegenwärtigung der antiken Skulpturen und der Motive der pompejanischen Malerei, als es alle Kunstwerke vermocht hätten: „Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung.“⁸⁸

Der Begriff „Tableau vivant“ selbst erlaubt bereits tiefere Einblicke in diese Praxis. Das französische „tableau“ weist darauf hin, dass die Darsteller*innen sich zu einem Bild zusammenfinden, d. h. in einer Position verharren, ohne sich zu bewegen oder zu sprechen, und auf diese Weise bildhaft werden.⁸⁹ Hier lassen sich mehrere Momente der Sistierung beobachten: Neben den ‚erstarrten‘ Darsteller*innen wiesen historische Tableaux vivants oftmals „gemäldeähnliche Rahmen“ mit „Podest, Vorhang, Licht“ auf, die sie „als Mittel der Distanzierung, aber auch Hervorhebung“⁹⁰ nutzten und damit ihre Bildhaftigkeit festigten. Zugleich wird das nachgestellte Werk durch den Transport in die Gegenwart und die Einverleibung durch die Darsteller*innen verlebendigt („vivant“). In diesem Sinne sind Tableaux vivants als Aufführungen konzipiert: mit den nachstellenden Personen als Schauspieler*innen und den Betrachter*innen als Publikum. Somit handelt es sich beim Tableau vivant um eine Darstellungspraxis, die zwischen Bild und Theater changiert.⁹¹ Aufgrund seines Ursprungs im Theaterkontext bezieht sich der Begriff bis heute primär auf die performative Praxis. Diese findet nach wie vor in der Kunstpädagogik Anwendung, um Kindern und Jugendlichen auf spielerische Art und Weise Kunstwerke näher zu bringen und

⁸⁶ Bettina Brandl-Risi weist darauf hin, dass die Entwicklung der Tableaux vivants vorbereitet bzw. begleitet wurde durch die Debatten zur „Bedeutung des Tastsinns für die ästhetische Erfahrung, die Frage nach Verlebendigung und Vergegenwärtigung und die Semiotisierung des Körpers“ (BRANDL-RISI 2014, S. 350).

⁸⁷ Vgl. Birgit Jooss zum Unterschied der Begriffe „Tableau vivant“ und „Attitüde“: „Grundsätzlich muß man zwischen dem Nachstellen von Skulpturen und dem Nachstellen zweidimensionaler Kunstwerke, wie Gemälde oder Stiche, unterscheiden. Die ‚lebende Plastik‘ – vor allem in Form der ‚Attitüde‘ – wird in der Regel nicht als Gruppe von Laien vorgeführt, sondern durch eine Künstlerin oder einen Künstler allein gestellt. Dabei ist der statisch länger gehaltene Moment weniger wichtig als der gekonnte Wechsel von einer Position zur nächsten.“ (JOOSS 1999, S. 24 sowie weiterführend S. 103ff.) Vgl. außerdem BRANDL-RISI 2014, S. 350.

⁸⁸ BREDEKAMP 2010, S. 111. Zitat von Johann Wolfgang von Goethe: „Der alte Ritter hält das Licht dazu“, in: GOETHE 1992, S. 258.

⁸⁹ Vgl. BREDEKAMP 2010, S. 105.

⁹⁰ BRANDL-RISI 2014, S. 350.

⁹¹ Vgl. ebd.

eine performative bzw. persönliche Auseinandersetzung anzuregen.⁹² Außerdem finden sich Fans dieser Praxis bei Festivals wie dem „Pageant of the Masters“ im kalifornischen Laguna Beach zusammen, um dort gemeinsam und oft mit großem Aufwand Kunstwerke nachzustellen oder als Besucher*innen den Aufführungen beizuwohnen.

Mit der körperlichen Nachstellung von Kunstwerken bedienen sich die Remake-Fotografien somit einer tradierten Praxis, deren (analoge) Performativität vor dem Hintergrund des digitalen Kontextes noch deutlicher hervortritt. Mitunter lässt sich hier ein gesteigertes Bedürfnis nach einer körperlichen bzw. sinnlichen Kunsterfahrung ablesen, schließlich zeigt sich ein Kontrast zwischen den digitalisierten Werken als ‚körperlosen‘ Vorbildern und ihrer performativen, physischen Nachstellung im Stile der *Tableaux vivants*. Laut Inke Arns sei die Art und Weise, wie die Welt erfahren würde, „less and less [based] on direct observation and today operates almost exclusively via media; that is, through images or other kinds of recordings of (historical) events.“⁹³ Bilder seien jedoch nicht immer eindeutig lesbar, sodass Praktiken der Re-Inszenierung bzw. des Re-Enactments,⁹⁴ auf die sich Arns bezieht, auch dazu dienen, Unsicherheit zu überwinden „through erasing distance to the images“.⁹⁵ Somit ermöglichen sie einen anderen Zugang als die reine Anschauung, wie auch Maria Männig betont: „sich performativ in die Pose einzufühlen, sie im Rahmen eines Embodiment anders und vielleicht intensiver zu erfahren“.⁹⁶ Die fotografische Aufnahme ermöglicht es schließlich, so wird sich zeigen, dieses Erlebnis im Bild festzuhalten und seine Gegenwart in der erneuten Betrachtung zu entfalten.

Bereits im 19. Jahrhundert erhielt die Fotografie Einzug in die *Tableaux-vivants*-Praxis, damals vor allem zu dokumentarischen Zwecken.⁹⁷ Besonders aufschlussreich ist ein Blick auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts, als der Paragone zwischen Fotografie und Malerei auch solche Bilder hervorbrachte, die an *Tableaux vivants* erinnern, etwa von

⁹² Vgl. weiterführend BOYNTON 2001, MURPHY 2012 und FOUTCH 2017. Auch die Remake-Fotografien finden zuweilen im Bildungskontext Verwendung, etwa als zeitgemäßes Beispiel für die Vermittlung von Vokabular zur Bildbeschreibung (Abb. 4).

⁹³ ARNS 2007, S. 2.

⁹⁴ Zum Unterschied von re-inszenierter Fotografie und Re-Enactment vgl. KÖHLER 1989, S. 31.

⁹⁵ ARNS 2007, S. 3.

⁹⁶ MÄNNIG 2017, o. S. [6].

⁹⁷ Vgl. JOOSS 1999, S. 264–266.

Julia Margaret Cameron⁹⁸ oder Oscar Gustave Rejlander.⁹⁹ Hier lässt sich eine doppelte Sistierung beobachten: zunächst durch die Nachstellung, d. h. durch das Innehalten der Darsteller*innen *vor* der Kamera, und schließlich durch die bildliche Fixierung der Szene *mit* der Kamera.¹⁰⁰ Mit der Fotografie wich das ‚Hier und Jetzt‘ der Tableaux vivants einer größeren Dauer, Verfügbarkeit, Eigenständigkeit und Vergleichbarkeit der Bilder. Diese weisen somit andere Produktions- und Rezeptionsbedingungen auf, schließlich wurden sie nicht für ein Live-Publikum, sondern in erster Linie als fotografisches Bild produziert, das nicht im Moment der Nachstellung, sondern erst im Nachhinein rezipiert wird. Die Kopräsenz der Darsteller*innen und des Publikums fällt somit im eigentlichen Sinne weg, ebenso das zeitliche ‚Vorher‘ und ‚Nachher‘ der performativen Nachstellung. Matthias Weiß macht jedoch deutlich, dass sich in der fotografischen Oberfläche „Diderots Idee einer ‚vierten Wand‘“¹⁰¹ materialisiere, die ebenfalls Gegenwart zwischen den Darsteller*innen und Betrachter*innen herstellen würde. Auch Jurgenson weist auf diese Ambivalenz der Fotografie hin:

There is a pleasant contradiction in a photograph: at once it traps life and sets it free. The ephemerality of lived experience is captured and made docile for later viewing, but that experience is also enlivened by this trapping – it’s given the power to live on, even it must be wrestled into the confines of a static frame.¹⁰²

Während der Begriff „Tableau vivant“ also den Fokus stärker auf performative Charakteristika richtet, soll mit der „re-inszenierten Fotografie“ das Bild bzw. seine Produktion und Rezeption in den Mittelpunkt gestellt werden.¹⁰³ Freilich ist die Nachstellung vor der Kamera auch hier von Bedeutung, etwa das Sammeln von Requisiten, das Anprobieren der Kostüme, Rollenspiele etc. Zentral ist aber, dass die Nachstellung stets mit

⁹⁸ Eine von Camerons Fotografien rekurriert sogar im Namen auf einen anderen Künstler: *After The Manner Of Perugino*, 1865.

⁹⁹ Diese Fotografien stellen jedoch keine Einzelwerke nach, sondern entstanden in Auseinandersetzung mit – zuweilen mehreren – Gemälden oder Gemäldetypen. Im Fokus steht hier im Sinne des Piktoralismus die intermediale Übersetzung motivischer, formaler und stilistischer Charakteristika der Malerei in die Fotografie. Im Kontext der vorliegenden Arbeit würden diese Fotografien zudem als Re-Inszenierungen statt als Tableaux vivants bezeichnet werden. Dass sie im 19. Jahrhundert noch nicht mit diesem Begriff belegt wurden, darf nicht verwundern, da der damalige Inszenierungsbegriff enger gefasst war und vor allem die Licht- und Bühnentechnik sowie die Kostüm- und Maskenbildnerie bezeichnete (vgl. WALTER 2002, S. 62–63).

¹⁰⁰ Vgl. WEIB 2019a, S. 115.

¹⁰¹ WEIB 2010, S. 51–52. Hier bezieht er sich auf DIDEROT 1988, S. 231. Vgl. weiterführend zum verwendeten Gegenwartsbegriff: SEEL 2001, S. 50 und 53.

¹⁰² JURGENSON 2019, S. 35.

¹⁰³ Auch für Fotografien, die Objekte statt Personen zur Nachstellung nutzen, eignet sich der Begriff der re-inszenierten Fotografie besser als der des Tableau vivant.

Blick auf das fotografische Ergebnis erfolgt.¹⁰⁴ Auch beim Remake-Projekt rücken bereits der digitale Kontext und die Wettbewerbssituation die Produktion eines Bildes, das im Internet hochgeladen, verteilt und kommentiert werden kann, in den Mittelpunkt. Diese Beobachtung kann als symptomatisch für das Social Web gelten, bei dessen Bildpraktiken es häufig stärker um die *Darstellung* eines (vermeintlichen) Erlebnisses als um das tatsächliche Erleben vor der Kamera geht. Schließlich stärkt der Begriff der Re-Inszenierung auch die *methodische* Herangehensweise der Arbeit, die mit bildanalytischen Instrumenten die künstlerischen Strategien fokussiert, die die Fotografien sichtbar machen. Das performative Erlebnis vor der Kamera ließe sich im Rückblick ohnehin nur schwerlich untersuchen. Gleichzeitig erlauben die Remake-Fotografien freilich keine schwarz-weiße Trennung zwischen Tableau vivant und re-inszenierter Fotografie bzw. Aufführung und Bild, sondern weisen – ganz im Gegenteil – auf die Performativität von Bildlichkeit hin.

2.1.2 Staged Photography

In dieser kurzen Geschichte der (fotografischen) Re-Inszenierung sei zuletzt ein Blick auf das 20. Jahrhundert geworfen. Während Tableaux vivants nun vor allem in Revue- und Variété-Theatern genutzt wurden,¹⁰⁵ erhielt die re-inszenierte Fotografie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter dem Stichwort „Staged Photography“ wieder größere Aufmerksamkeit. Mit den Diskursen der Postmoderne bzw. ihrer Kritik an Paradigmen der künstlerischen Autonomie, Originalität, Innovation und Genialität rückten rekursive

¹⁰⁴ Vgl. Michael Köhler: „Die Performance, die dem Foto zugrunde liegt, ist also nur insofern interessant, wie sie dem Betrachter als fertiges Bild zu Gesicht kommt.“ (KÖHLER 1989, S. 31.)

¹⁰⁵ Zudem erhielten sie zunehmend Einzug in die Mode, Werbung oder den Film (etwa von Giulio Antamoro, Alexander Korda, Pier Paolo Pasolini oder Luchino Visconti, vgl. BARCK 2008). Auch progressivere Theaterregisseur*innen wie Robert Wilson oder das italienische Theaterkollektiv Societas Raffaello Sanzio setzen Tableaux vivants ein, ebenso Performance-Künstler*innen wie Vanessa Beecroft, Jochen Gerz, Gilbert & George, Guillermo Gómez-Peña, Piero Manzoni oder ORLAN sowie Videokünstler*innen (James Coleman oder Bill Viola vgl. BRANDL-RISI 2014, S. 351). Forschungsliteratur, die sich dezidiert dem Tableau vivant im 20. Jahrhundert widmet, ist jedoch rar. Birgit Jooss reißt dieses aufgrund des zeitlichen Fokus ihrer Arbeit nur an (vgl. ihr Kapitel „Ausblick“: JOOSS 1999, S. 259–270). Ähnlich knapp bleibt in dieser Hinsicht auch der Ausstellungskatalog „Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video“ der Kunsthalle Wien (WIEN 2002). Dezidiert zeitgenössische Beispiele werden in zwei unveröffentlichten Magisterarbeiten untersucht, die sich auf die Kunstfotografie beschränken (vgl. SCHÄFER 2004 und WÄSCH 2010). Die dünne Forschungslage könnte allerdings auch mit der Begriffswahl zusammenhängen, schließlich wird das Tableau vivant vor allem mit der Neuzeit assoziiert, während die Moderne stärker mit Inszenierungsbegriffen operiert.

Verfahren stärker in den Mittelpunkt des Interesses,¹⁰⁶ wie etwa die Künstler*innen der Appropriation Art deutlich machen.¹⁰⁷ Die Kopie erfuhr eine Aufwertung gegenüber dem Original, was die Weiterentwicklung zitierender und Gattungsgrenzen überschreitender Techniken beförderte.¹⁰⁸ Im Kontext dieser Diskurse überführten Künstler*innen wie Cindy Sherman, Maud Sulter, Hiroshi Sugimoto, Iké Udé oder Jeff Wall auch das Prinzip der re-inszenierten Fotografie in neue thematische Kontexte. Durch bewusste, zum Teil subtile oder komplexe Differenzen zum kunsthistorischen Vorbild entfalten diese Fotografien ein reflexiv-kritisches Potenzial. Zu beobachten sind hier etwa Verfahren der Inversion oder Subversion, die nicht zuletzt für feministische und postkoloniale Diskurse bzw. für Fragen der Identität und Alterität genutzt wurden.

Den Remake-Fotografien besonders ähnlich scheinen die „History Portraits“ (1988–90) von Cindy Sherman, bei denen die US-amerikanische Künstlerin mit Selbstporträts in verschiedene Rollen schlüpft (Abb. 5). Dafür stellt sie Gemälde im Stile der ‚Alten Meister‘ nach, wobei nicht immer ein eindeutiges Vorbild auszumachen ist. Dennoch wird den Betrachter*innen durch traditionelle Gestaltungsmittel das Gefühl gegeben, diese Bilder schon einmal gesehen zu haben. Im Zentrum der Werkreihe stehen genderkritische Diskurse. Zum einen setzt sich Sherman als Künstlerin in die männlich besetzte Rolle der ‚Alten Meister‘, indem sie sich ihre Bilder bzw. Bildformeln aneignet. Auch ihre männlichen Porträts gleichen einer solchen inversiven Aneignung. Zum anderen betont sie als Darstellerin von weiblichen Rollen stereotype Darstellungsformen, etwa die Exposition nackter Haut.¹⁰⁹ Auch unter den Remake-Fotografien werden sich vergleichbare kunst- und geschlechterkritische Anliegen zeigen. Doch was Shermans Arbeiten wesentlich unterscheidet, ist der Kontext der Appropriation Art. Diese entspringt der

¹⁰⁶ Diese Entwicklung wurde maßgeblich von den autorkritischen und intertextuellen Fragestellungen der poststrukturalistischen Literaturwissenschaft begleitet, vgl. weiterführend KRISTEVA 1972, LACHMANN 1982, LACHMANN 1984 und BROICH/PFISTER 1985.

¹⁰⁷ Vgl. HUSS/WINKLER 2017, außerdem GRAW 2003. Zum Paradigma der Einmaligkeit und Originalität im Modernismus vgl. ECO 1988; mit Bezug auf Re-Inszenierungen: FRITZ 2019.

¹⁰⁸ Vgl. Douglas Crimp: „Appropriation, pastiche, quotation, these methods extend to virtually every aspect of our culture“ (CRIMP 1993, S. 126). Diese Beobachtung trifft freilich auch auf den popkulturellen Bereich dieser Zeit zu, der maßgeblich durch den musikalischen Remix geprägt war (vgl. weiterführend BURROUGH/GALLAGHER/NASA 2015 und BOLTER 2019, S. 121). So tauchten Re-Inszenierungen auch primär in Musikvideos auf, daneben in Werbeclips und Modefotografien (vgl. WEIß 2007).

¹⁰⁹ Die wohl berühmteste Kritik dieser Darstellungskonvention stellt das Poster „Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?“ (1989) der Kunstgruppe Guerrilla Girls dar, auf dem sie erklären: „Less than five per cent of the artists in the modern art sections are women, but 85 per cent of the nudes are female.“

postmodernistischen und damit einer ‚hochkulturellen‘ Bewegung: „a development of and for artistic and academic communities, the former elites“.¹¹⁰

Die Remake-Fotografien machen dagegen deutlich, dass im Social Web die vormals „minoritäre, diskursive und reflexive Haltung der Appropriation Art zu einem Grundzug der künstlerischen Produktion und des Verständnisses von Kunst“¹¹¹ werden, wie Johannes Meinhardt schreibt. Künstler*innen (und User*innen) machen sich die wachsende Anzahl digitalisierter Bilder zunutze, statt ständig neues Bildmaterial zu produzieren.¹¹² Sie definieren ihre Arbeit nicht mehr (nur) über „das schöpferische Erfinden von Bildern, sondern sie verstehen sich von vornherein als Bearbeiter von existierenden Bildern, als Gebraucher von Bildern“.¹¹³ Felix Stalder erklärt somit die „Nutzung bestehenden kulturellen Materials für die eigene Produktion“¹¹⁴ zum maßgeblichen Charakteristikum der Digitalkultur. Dieser Rückgriff auf Vorhandenes sei notwendig, da sich die digitale Gesellschaft unüberblickbaren Informationen gegenübersehe, die Praktiken des Auswählens und Zusammenführens unerlässlich mache.¹¹⁵

2.2 Die Bildkultur des Social Web

2.2.1 Zur Infrastruktur der Bilderflut

Die Analyse der Remake-Fotografien kann nur unter Einbezug ihres spezifischen Produktions- und Rezeptionskontextes gelingen: der Bildkulturen des Internets, speziell des Social Web. Dieser Begriff findet in der vorliegenden Arbeit Anwendung, da er sowohl soziale Netzwerke als auch Blogs, Foren oder Foto-Sharing-Dienste einbezieht. Er bezeichnet somit all jene Bereiche des Web 2.0,¹¹⁶ die „den Informationsaustausch, den Beziehungsaufbau und die Kommunikation in einem sozialen Kontext unterstützen“.¹¹⁷

¹¹⁰ BOLTER 2019, S. 128. Vgl. außerdem MAGAUER 2017, S. 204.

¹¹¹ MEINHARDT 2019, S. 22–23.

¹¹² Vgl. BOURRIAUD 2002 zu Verfahren der „Postproduktion“.

¹¹³ MEINHARDT 2019, S. 22–23.

¹¹⁴ STALDER 2016, S. 13.

¹¹⁵ Vgl. STALDER 2016, S. 13.

¹¹⁶ Zum Web 2.0 vgl. DiNUCCI 1999 und O'REILLY 2005.

¹¹⁷ HIPPER 2006, S. 7. Vgl. weiterführend EBERSBACH/GLASER/HEIGL 2016, S. 30.

Auch für den Austausch von Bildern stellt das Social Web eine spezifische mediale Infrastruktur zur Verfügung. danah boyd¹¹⁸ hat diese untersucht und vier Charakteristika herausgearbeitet, die die folgende Betrachtung leiten sollen. Erstens würde den geteilten Inhalten Beständigkeit („persistence“)¹¹⁹ ermöglicht. Selbst wenn Bilder nur kurz betrachtet oder gar gelöscht würden, seien sie auf den Internetservern gespeichert und keineswegs ephemere. Somit würden sie Raum und Zeit überwinden, wie Patrick Davison schreibt: „Space is overcome: computers connect to one another through far-reaching networks. Time is overcome: the digitally represented information is available as long as the server hosting it remains online.“¹²⁰ Das mache, so Nathan Jurgenson, ihre weitere Bearbeitung, etwa in Form von Memen, sowie eine längere Wirkdauer möglich: „images taken years ago can resurface and spread more easily now than they could in the past.“¹²¹

Zweitens sei das Social Web von Sichtbarkeit („visibility“)¹²² geprägt. Weil die geteilten Inhalte räumliche Distanzen überwinden, könnten sie eine große Zahl an Menschen erreichen, wie auch Davison betont: „[They] can be viewed by as many people as want to view it, as many times as they want to, as quickly as they can request it.“¹²³ Zudem sei der Weg von der privaten in die öffentliche Sphäre, so wieder boyd, oftmals automatisiert bzw. voreingestellt: „Many popular systems require users to take active steps to limit the visibility of any particular piece of shared content. [...] In networked publics, interactions are often public by default, private through effort.“¹²⁴

Drittens sei die Verteilbarkeit („spreadability“) kennzeichnend, d. h. „the ease with which content can be shared“.¹²⁵ Die sozialen Netze seien mit Funktionen ausgestattet, die die Verbreitung von Inhalten vereinfachen und somit (implizit oder explizit) motivieren würden: „providing reblogging or favoriting tools that repost images or texts, or by making it easy to copy and paste content from one place to another.“¹²⁶ Dies sei auch deshalb so gut möglich, weil die Inhalte, etwa Fotografien, „auf digitalen Daten beruhen, die das Bild

¹¹⁸ Eigenschreibweise.

¹¹⁹ BOYD 2014, S. 11.

¹²⁰ DAVISON 2012, S. 123.

¹²¹ JURGENSON 2019, S. 45.

¹²² BOYD 2014, S. 11.

¹²³ DAVISON 2012, S. 123

¹²⁴ BOYD 2014, S. 12.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

entmaterialisieren, es somit extrem beweglich machen und ihm verschiedene Formen der Materialisierung eröffnen, sodass es zwischen diversen Formaten, Plattformen und Endgeräten hin und her wechseln kann“,¹²⁷ wie Kevin Pauliks und Jens Ruchatz erläutern. Daher liege der Unterschied zwischen analoger und digitaler Fotografie auch nicht nur im technischen Wandel begründet,¹²⁸ sondern ganz wesentlich „in den Praktiken, die mit deren Einbettung in digitale Infrastrukturen entstanden sind“,¹²⁹ wie Winfried Gerling, Susanne Holschbach und Petra Löffler betonen.

Viertens, so boyd, seien die sozialen Netze von Durchsuchbarkeit („searchability“) geprägt, d. h. „the ability to find content.“¹³⁰ Damit ist gemeint, dass im Social Web veröffentlichte Inhalte in die Suchmaschinen gelangen und auf diese Weise zusätzlich auffindbar werden. Auch kunsthistorische Werke bzw. ihre Re-Inszenierungen können sich auf diesem Wege verbreiten, wie sich noch zeigen wird.

Die Verbindung von Beständigkeit, Sichtbarkeit, Verteilbarkeit und Durchsuchbarkeit hat im Social Web eine Bildkultur befördert, die oft mit dem Begriff der „Bilderflut“ beschrieben wird. Dieser bezeichnet die Angst vor den ‚Bildermassen‘ bzw. ihrer Entwertung,¹³¹ der oftmals mit Überforderung und einer „reflexartige[n] Abwehr der angeblich zu vielen Bilder“¹³² begegnet wird, wie David Ganz und Felix Thürlemann beschreiben. (Natur-) Metaphern wie die „Flut“ werden oftmals gebraucht, um dem als (zu) komplex wahrgenommenen Internet eine anschaulichere, greifbare Form zu geben.¹³³ Jan von Brevern weist darauf hin, dass der Topos der „Bilderflut“ seit dem 19. Jahrhundert immer wieder für verschiedene Bildphänomene bemüht wurde, speziell im Kontext der Fotografie, und somit keinesfalls ein genuin digitales Phänomen beschreibe. Vielmehr ginge es darum,

¹²⁷ PAULIKS/RUCHATZ 2020.

¹²⁸ Seit den Anfängen der Digitalfotografie in den 1980er Jahren haben sich die Forschungsfragen, die an sie gestellt werden, deutlich gewandelt. Zu Beginn wurde vor allem diskutiert, inwiefern die digitale Fotografie überhaupt die Wirklichkeit abbilde bzw. welchen Einfluss Manipulationsmöglichkeiten hätten (vgl. RUBINSTEIN/SLUIS 2008, S. 10). Inzwischen würden digitale Bilder jedoch selbstverständlich in Kontexten der Evidenzerzeugung eingesetzt („[f]rom CCTV stills, traffic control and monitoring systems, to photo-reportage“, ebd., S. 11), sodass sich die Forschung auf andere Fragen konzentrieren könne (vgl. ebd., S. 16).

¹²⁹ GERLING/HOLSCHBACH/LÖFFLER 2018, S. 8.

¹³⁰ BOYD 2014, S. 11.

¹³¹ Vgl. GUNTHER 2019, S. 94; diese Entwertung sei jedoch nicht eingetreten (vgl. ebd.).

¹³² GANZ/THÜRLEMANN 2010, S. 7.

¹³³ Vgl. GEHLEN 2020, S. 38.

eine kulturelle Hierarchie innerhalb der visuellen Kultur zu begründen, dessen Gefälle auffallend oft zwischen den alten und neuen Bildern verläuft. Die alten Bilder sind immer in der Minderheit, sie werden überrollt von den neuen. Dabei ist die zahlenmäßige Überlegenheit der neuen Bilder vielleicht nicht mal das Hauptproblem. Eher ist es der Eindruck, dass die alten Bildcodes ersetzt werden von neuen, die man noch nicht ganz durchschaut.¹³⁴

Auch für die digitale Bildkultur sei das „Klagen über ein visuelles Überangebot“ wenig hilfreich, schließlich würde das „Überangebot an Worten“¹³⁵ auch nicht bemängelt, so Annette Spohn. Worauf es ankäme, sei vielmehr der Umgang mit den Bildern, die einen „scannenden Blick“¹³⁶ notwendig machten. Dann stelle das visuelle Angebot keine Überforderung mehr dar, sondern ermögliche „einen freien Blick in die Unendlichkeit des Netzes“.¹³⁷ Dennis Niewerth beschreibt diese Strategie als Habitus des *Übersehens*, „der ganz anders funktioniert als jener, den das Museum bei seinen Besuchern anzustoßen versucht“.¹³⁸ Bei der Bildrezeption im Internet sei es vielmehr notwendig, „laufend all das auszusieben, was für uns nicht unmittelbar anschlussfähig ist“.¹³⁹ Dass diese Rezeptionshaltung auch die *Produktion* von Bildern im Social Web beeinflusst, liegt nahe. Hier lässt sich vermuten, dass in Zukunft vor allem solche Bilder erfolgreich sein werden, die diesem Sehmodus besonders gut entsprechen.

2.2.2 Prosumptive Praktiken

Wesentlichen Anteil an der „Bilderflut“ nehmen neben der medialen Infrastruktur auch die sogenannten prosumptiven Praktiken der User*innen. Der Begriff „prosumption“ wurde 1980 durch den Zukunftsforscher Alvin Toffler eingeführt.¹⁴⁰ Im Kontext des Social Web beschreibt er das Phänomen, dass Internetnutzer*innen digitale Inhalte nicht (nur) passiv konsumieren („consumption“), sondern aktiv an ihrer Erzeugung mitwirken („production“). Dies kann sich auf jegliche Medieninhalte beziehen, etwa Texte, Bilder, Videos oder Audiodateien. Den sogenannten Prosumpt*innen kommt dabei die Aufgabe zu, „die Bilder

¹³⁴ BREVERN 2018, S. 9.

¹³⁵ SPOHN 2002, S. 268.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Hier und im Folgenden: Ebd., S. 275.

¹³⁸ NIEWERTH 2018, S. 257. Er bezieht sich auf SPOHN 2002.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. TOFFLER 1980.

[...] ständig in Bewegung“ zu halten, d. h. sie neu zusammenzustellen, mitunter zu verändern und mit neuen Bildern fortzuführen.¹⁴¹

Diese Praktiken basieren auf Entwicklungen, die schon in vordigitalen Zeiten ihren Lauf nahmen. Bereits in den 1960er Jahren wurde vor allem im Kontext des Poststrukturalismus¹⁴² eine „Aufwertung des Lesers vom passiven Wissenskonsumenten zum aktiven Wissensproduzenten“¹⁴³ befördert. Diese Debatte wurde und wird in der Kunst unter dem Stichwort „Partizipation“¹⁴⁴ geführt und mit vielfältigen Formaten erprobt: im musealen Kontext vor allem durch Vermittlungsangebote, aber auch durch die Künstler*innen selbst. Mit der Partizipationskunst entstand ein eigenes Genre, das – im Sinne Roland Barthes – einen Teil der Autor*innenschaft zugunsten einer, so Lars Blunck, „kollaborativ aufzufassenden Werkgenese“¹⁴⁵ abgibt. Damit geht zumeist das Anliegen einher, die Betrachter*innen aus der passiven Rolle zu entlassen. Zugleich ist eine schwarz-weiße Trennung in Vorgänge der Rezeption und Partizipation nur schwer möglich, wie Michael Bockemühl deutlich macht: „Schon der ‚einfachste‘ Rezeptionsvorgang ist nicht lediglich rezeptiv; er muss getragen sein von Aufmerksamkeit, Zuwendung, Wahrnehmung und schließlich ‚Vereinnahmung‘ – d. h. er muss aktiv aufgenommen, ‚akzeptiert‘, ja ‚konstituiert‘ werden“.¹⁴⁶ Der Unterschied zwischen einer solchen Rezeptionsaktivität und einer dezidiert partizipativen Erfahrung liege, so Blunck, „in Art, Umfang und Gerichtetheit der leiblichen Aktivitäten des Rezipienten sowie vor allem in dessen konkretem Einwirken auf den Gegenstand ästhetischer Erfahrung“.¹⁴⁷ Gleichzeitig müsse bei der ‚Befreiungsthese‘ der Partizipationskunst hinterfragt werden, ob hier tatsächlich von Freiheit die Rede sein könne

¹⁴¹ Vgl. THÜRLEMANN 2004a, S. 247.

¹⁴² Vgl. Autor*innen wie Roland Barthes („Der Tod des Autors“, 1968), Michel Foucault („Was ist ein Autor?“, 1969), Rosalind Krauss („Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne“, 1985) sowie die Künstler*innen der Appropriation Art.

¹⁴³ KERDEL 2018, S. 82.

¹⁴⁴ Etwa auf Grundlage von Umberto Eco's „Das offene Kunstwerk“ (1977).

¹⁴⁵ BLUNCK 2011, S. 326. Ein Beispiel, bei dem die Partizipation zur *conditio sine qua non* des Werkes wird, ist etwa „Participation TV“ (1963) von Nam June Paik. Hier schloss der Künstler ein Mikrofon an einen Fernseher an, dessen Bildschirm ein „Knäuel von Linien zeigt, das sich explosionsartig zu bizarren Liniengebilden ausweitet, sobald jemand in das Mikrofon spricht oder andere Geräusche produziert“ (DECKER 1988, S. 64–65). Damit wurden die Betrachter*innen zu Mitschöpfer*innen, ohne deren Zutun das Werk nicht existieren konnte. Der Fernseher selbst diente hier nur noch als Katalysator für die Erfahrung der Rezipient*innen (vgl. BLUNCK 2011, S. 325).

¹⁴⁶ BOCKEMÜHL 1985, S. 91.

¹⁴⁷ BLUNCK 2011, S. 325.

oder ob es nicht vielmehr zu einem „Imperativ des Mitmachens“¹⁴⁸ mit vorgegebenen Handlungsoptionen käme.¹⁴⁹

Dagegen stellen die Praktiken der Internetprosument*innen einen anderen Modus der Involviertheit bzw. Eigenständigkeit dar. Bereits der Begriff „Partizipation“ (lat. „pars“, dt. Teil) weist darauf hin, dass es hier um *Teilnahme* geht, also um die *Mitwirkung* an einem künstlerischen Prozess. Diese kann, muss aber nicht unbedingt zur Produktion eines eigenen Werkes führen, die bei prosumptiven Bildpraktiken jedoch zentral ist. Hier eignen sich die User*innen visuelle Inhalte an, sie machen sie sich wortwörtlich ‚zu eigen‘, um darauf aufbauend ein weiterführendes Bild zu produzieren. José van Dijck beobachtet im Social Web daher eine Verschiebung „from a participatory culture to a culture of connectivity“.¹⁵⁰ Hier bezieht er sich auf die beschriebene Vernetzung der User*innen bzw. ihrer Bilder, die in der Partizipationskunst eine untergeordnete Rolle spielt. Im Gegensatz zu Massenmedien wie dem Fernsehen, bei denen „wenige Produzierende eine große Zahl an Rezipierenden erreichen“, ermöglichten die sozialen Medien „mit vernetzten, [...] also sendenden und empfangenden Endgeräten“¹⁵¹ den Austausch nutzergenerierter Inhalte (UGC, „user-generated content“), so Anja Breljak und Rainer Mühlhoff. Die „Surfer*innen“ der frühen Internetjahre, die sich von Website zu Website bewegten, seien wortwörtlich zu „User*innen“ geworden, die sich aktiv an den Inhalten beteiligten.¹⁵² Dabei halten die Plattformen Funktionen bereit, die solche Praktiken belohnen,¹⁵³ etwa durch die Kommentarspalten, Likes, Reblogs oder Verlinkungen mit Hashtags. Dies prägte wesentlich die digitale Bildkultur, wie Felix Thürlemann schon 2004 prophezeite:¹⁵⁴

¹⁴⁸ Ebd., S. 326. Vgl. weiterführend PIAS 2005. Künstler*innen würden ihr Publikum durch partizipative Formate immer auch ein Stückweit kontrollieren, so Boris Groys (GROYS 2008, S. 21). Laut Lars Blunck sei dies bei Erwin Wurms „One Minute Sculptures“ (seit 1988) der Fall, bei denen der Künstler klare Handlungsanweisungen gibt und Objekte zur Verfügung stellt, mit denen die Betrachter*innen auf vorgegebene Weise interagieren sollen. Sie werden damit selbst zum Teil des Werkes, haben aber nur geringen Handlungsspielraum. Fraglich sei, so Blunck, ob sich der museale Raum überhaupt für eine Publikumsbeteiligung eigne, da die Werke durch Ausstellungsdisplays mit Vitrinen und Sockeln ohnehin „buchstäblich still gestellt“ seien (BLUNCK 2011, S. 327). Vgl. außerdem O'DOHERTY 1996, S. 103.

¹⁴⁹ Wie sich zeigen wird, lässt sich diese Frage auch auf den Remake-Wettbewerb übertragen, vgl. Kap. 3.2.

¹⁵⁰ DIJCK 2013, S. 5.

¹⁵¹ BRELJAK/MÜHLHOFF 2019, S. 16.

¹⁵² Vgl. BRELJAK 2019, S. 37.

¹⁵³ Vgl. RUBINSTEIN/SLUIS 2008, S. 18 sowie BURGESS 2007, S. 140.

¹⁵⁴ Vgl. KERDEL 2018, S. 82.

Die Kommunikationsstruktur der klassischen Bildkultur, die von der Symmetrie des Sender/Empfänger-Modells und dem Gefälle zwischen einem aktiven Produzenten und einem passiven Rezipienten bestimmt war, wird im Zeitalter der elektronischen Medien immer häufiger die Form eines offenen, kaskadenartigen Prozesses annehmen, bei dem von unterschiedlichen Akteuren sukzessive neue kreative Impulse eingeschossen werden.¹⁵⁵

Hier entwickle sich, so Stalder, eine „Volkskultur des Remix und Mashups“,¹⁵⁶ bei der die User*innen die genannten Techniken des Teilens und Aneignens immer selbstverständlicher in den Alltag integrieren. Längst würde nicht mehr „über die Kraft der Kopie diskutiert, sondern diese selbstverständlich praktiziert“,¹⁵⁷ schreibt Dirk von Gehlen, dem Stephen Frailey zustimmt:

there's not even any ideological baggage that comes along with appropriation anymore [...]. They feel that once an image goes into a shared digital space, it's just there for them to change, to elaborate on, to add to, to improve, to do whatever they want with it. [...] They see the Internet as a collaborative community and everything on it as raw material.¹⁵⁸

Dieser Alltäglichkeit wohnt zugleich eine – mitunter unbewusste oder unreflektierte – politische Dimension inne: ein breiter gesellschaftlicher Anspruch auf kulturelle Inhalte bzw. eine Bildkultur, die, so Hanna Magauer, „einen gemeinschaftlichen Umgang mit kreativem Eigentum zugrundelegt“.¹⁵⁹ Schließlich basiere die heutige Bildwirtschaft, so André Gunthert, „auf der Eigenproduktion, der Verbreitung und dem direkten Zugang derjenigen, die selbst Nutzer der multimedialen Inhalte sind“.¹⁶⁰ Dafür spiele die Suchmaschine Google Images, die 2001 online ging, eine wichtige Rolle, aber auch Fotografieplattformen wie Flickr (2004). Hier ließe sich, so Gunthert, eine Entwicklung zur Selbstverwaltung und -nutzung der Bilder beobachten, aus der sich „ein neuer Status des Bildes als gemeinsamer

¹⁵⁵ THÜRLEMANN 2004a, S. 247. Weiter verkompliziert würde das Verhältnis von Produzent*in und Rezipient*in bzw. Künstler*in und Betrachter*in im Social Web, „wenn die Prozesse der Produktion, der Transformation und der Zusammenstellung der Bilder nun zum Teil Zufallsgeneratoren und vordefinierten, dem Anwender unzugänglichen Software-Elementen überlassen werden“. (Ebd.) Dabei handelt es sich um Fragen der Automatisierung, die schon die fotografische Medienrevolution aufgeworfen hat.

¹⁵⁶ STALDER 2016, S. 46. Der Begriff „Mash-up“ geht auf das englische Verb „to mash“ (vermischen) zurück und beschreibt, „wie durch (Re-)Kombination von Bestehendem Neues geschaffen wird“ (GEHLEN 2011, S. 12).

¹⁵⁷ GEHLEN 2011, S. 51.

¹⁵⁸ Stephen Frailey in: KENNEDY 2011.

¹⁵⁹ MAGAUER 2017, S. 205.

¹⁶⁰ GUNTHERT 2019, S. 81. Im Social Web würden auch Fotografien an die Öffentlichkeit gelangen, die vormals eher in privaten Kreisen zirkuliert wären, etwa Schnappschüsse oder fotografische Experimente (vgl. RUBINSTEIN/SLUIS 2008, S. 10). Vgl. außerdem STARL 1995.

Besitz¹⁶¹ ergebe. Auch in Bezug auf Kunst bezeichnet Brad Troemel das Internet als Ort, „where the value of art is not located in its ability to be sold or critically praised but in its ability to continue to be remade or reblogged for whatever purposes its network of viewer-authors find significant.“¹⁶²

Dabei schwingt oftmals die Hoffnung der Demokratisierung mit, schließlich stünden Medieninhalte, so auch Bilder, im Social Web prinzipiell jeder Person mit Internetzugang offen und ermöglichten somit eine niedrigschwellige Teilhabe, wodurch auch Minderheitengruppen die Möglichkeit bekämen, Sichtbarkeit im öffentlichen Raum zu erlangen.¹⁶³ Digitale Bildpraktiken seien, so Dirk von Gehlen, „ihrem Wesen nach international, grenzüberschreitend und völkerverbindend.“¹⁶⁴ Dennoch muss eine umfassende Demokratisierung als unerfüllte Hoffnung der frühen Internetjahre gelten.¹⁶⁵ Felix Stalder weist darauf hin, dass sich viele digitale Praktiken „nur in Bezug auf die kulturelle Entwicklung des (transatlantischen) Westens“¹⁶⁶ beobachten ließen. So setzt die Teilnahme den Zugang zu einem Computer, Internet,¹⁶⁷ Medienkompetenz bzw. einen gewissen Bildungstand sowie ausreichend Freizeit voraus. Für die Fotografie weisen Lev Manovich und Alise Tifentale darauf, dass diese durch das Smartphone zwar für eine größere Anzahl an Menschen zugänglich bzw. im Alltag gut einsetzbar sei, doch „making ‚good‘ pictures“ – also solche, die im Social Web auf Anklang stoßen – „still requires a certain amount of leisure time and dedication.“¹⁶⁸ Bjarki Valtysson und Nanna Holdgaard stimmen zu: „participatory culture both allows and encourages participation, but it is not necessarily a culture where everyone participates“,¹⁶⁹ und Felix Stalder weist darauf hin: „Alle können sich äußern, entschieden wird aber von einigen wenigen.“¹⁷⁰

¹⁶¹ GUNTHERT 2019, S. 81.

¹⁶² TROEMEL 2013, S. 13.

¹⁶³ Vgl. GUNTHERT 2020 und GEHLEN 2020, S. 18.

¹⁶⁴ GEHLEN 2020, S. 46.

¹⁶⁵ Für frühe Kritik am Web 2.0 vgl. KEEN 2007.

¹⁶⁶ STALDER 2016, S. 11.

¹⁶⁷ Während etwa in Westeuropa rund 90 Prozent der Menschen einen Internetzugang haben, sind es in Südamerika 68 Prozent, in Zentralasien 50 Prozent und in Zentralafrika nur 12 Prozent (vgl. INTERNET 2018).

¹⁶⁸ TIFENTALE/MANOVICH 2018, S. 170–171.

¹⁶⁹ VALTYSSON/HOLDGAARD 2019, S. 161.

¹⁷⁰ STALDER 2016, S. 14. Zwar weite das Social Web die gesellschaftliche Kommunikationsfähigkeit aus, dies ginge jedoch zugleich „mit einer Entkopplung von Beteiligungs- und Entscheidungsmöglichkeiten“ (ebd.) einher.

Schließlich spielen auch ökonomische Interessen der digitalen Dienste eine Rolle, schließlich sei etwa Facebook „ein global agierender Konzern, keine gemeinnützige Organisation zur Etablierung demokratischer Partizipation“,¹⁷¹ wie Kerstin Schankweiler hervorhebt. Auch Klickzahlen, Likes und Kommentare, die prosumptive Praktiken einerseits befördern, stellen andererseits Kontrollmechanismen dar.¹⁷² Mag die Netzkultur einst als „counter culture“ gegolten haben, so ist sie heute an vielen Stellen institutionell und kapitalistisch durchdrungen.¹⁷³ So nutzen auch Museen die digitalen Bildpraktiken ihrer Besucher*innen zu Werbezwecken für ihre eigene Sammlung, etwa über die sozialen Medien, aber auch in Werbekampagnen abseits des Internets.¹⁷⁴ Diese Re-Institutionalisierung, bei der die Funktionsweise und Ästhetik von Graswurzelpraktiken für (oftmals) kommerzielle Zwecke angeeignet werden, wird als „Astroturfing“¹⁷⁵ bezeichnet. Zudem, darauf weisen Valtysson und Holdgaard hin, verortet die Auswahl der Werke, die hier genutzt werden, die Deutungshoheit über ihren kulturellen Wert erneut aufseiten der Institutionen und gibt vor, „what constitutes an ‚established artwork‘ worthy of creative re-use“.¹⁷⁶

2.2.3 Internetmeme

Im Folgenden sei ein bedeutsames Beispiel prosumptiver Bildpraktiken genauer in den Blick genommen: die Internetmeme (engl. „memes“),¹⁷⁷ „die vielleicht vitalste und demokratischste Form der Kultur, die wir derzeit erleben“,¹⁷⁸ wie Dirk von Gehlen schreibt. Limor Shifman legte 2014 die erste kulturwissenschaftliche Monografie zu diesem Phänomen vor. Sie erläutert, dass der Begriff „Mem“ 1976 durch den Biologen Richard Dawkins eingeführt wurde „als Bezeichnung für kleine kulturelle Einheiten [...], die durch

¹⁷¹ SCHANKWEILER 2019, S. 19. Vgl. auch PRATSCHKE 2016.

¹⁷² Vgl. GUNTHER 2020.

¹⁷³ Diese Durchdringung macht auch das Sponsoring des Remake-Wettbewerbs durch Adobe Inc. deutlich (vgl. Kap. 3.2).

¹⁷⁴ Als Beispiel sei Paris Musées genannt, die Dachorganisation der Pariser Museen, die zehn Instagram-Influencer*innen engagierte, um Werke der Sammlungen fotografisch zu re-inszenieren. Die Kampagne wurde gemeinsam mit der französischen Kommunikationsagentur „Kindai“ entwickelt (vgl. KINDAI 2016). Die entstandenen Fotografien wurden 2016 zwei Monate lang im Pariser Bahnhof Saint-Lazare ausgestellt: als Werbung für die neue Website sowie für die innovativen Vermittlungsformate der Pariser Museen. Auch internationale Medien berichteten über die Kampagne (vgl. MELTZER 2016).

¹⁷⁵ SCHANKWEILER 2019, S. 44.

¹⁷⁶ VALTYSSON/HOLDGAARD 2019, S. 166.

¹⁷⁷ Die vorliegende Arbeit nutzt die deutsche Schreibweise: im Singular „Mem“, im Plural „Meme“. In der deutschsprachigen Forschung findet sich zuweilen auch der englische Singular „Meme“.

¹⁷⁸ GEHLEN 2020, S. 7.

Kopie oder Imitation von Mensch zu Mensch weitergegeben werden“.¹⁷⁹ Darauf aufbauend definiert Shifman das Internetmem als

(a) eine Gruppe digitaler Einheiten, die gemeinsame Eigenschaften in Inhalt, in der Form und/oder der Haltung aufweisen; (b) die in bewusster Auseinandersetzung mit anderen Memen erzeugt und (c) von vielen Nutzern über das Internet verbreitet, imitiert und/oder transformiert wurden.¹⁸⁰

Dirk von Gehlen betont allerdings, dass die Definition einer sich permanent wandelnden Bildpraxis schwierig und daher nie trennscharf oder vollständig sei, sodass letztlich „jede digitale Ausdrucksform, die kopier- und referenzierbar ist, als Meme angesehen werden kann.“¹⁸¹ Den Definitionen gemeinsam ist dennoch die Beschreibung des Mem als Gruppe; Einzelbilder können hingegen immer nur Ausgangspunkte oder Teile eines Mem sein. Die kreative Variation eines online kursierenden Bildes ist demnach noch kein Mem;¹⁸² erst wenn eine Bilderreihe entsteht, deren Elemente sich „in Inhalt, in der Form und/oder der Haltung“¹⁸³ ähneln und deutlich aufeinander Bezug nehmen, kann von einem Mem gesprochen werden, denn „Internet-Meme existieren nur im Plural“,¹⁸⁴ wie es Dirk von Gehlen zusammenfasst. Daher prüfen auch die Redakteur*innen der Website „Know Your Meme“, die sich seit 2008 als zentraler Ort der Sammlung und Dokumentation von Internetmemen etabliert hat, ob es sich bei einem Vorschlag („Submissions“) tatsächlich um ein Mem handelt. Diese Überprüfung kann von den User*innen unterstützt werden, „by contributing facts, media, and other evidence of notability and mutation.“¹⁸⁵

Der Mem-Begriff erfährt indes nicht nur Zustimmung. Henry Jenkins kritisiert seine biologische Prägung und die Nähe zum Begriff der Viralität,¹⁸⁶ der Vorannahmen über die

¹⁷⁹ SHIFMAN 2014, S. 9. Dawkins Beispiele für Meme umfassen „Ideen (Gott), Texte (Kinderreime und Witze) und Praktiken (christliche Rituale)“ (Ebd., S. 40).

¹⁸⁰ Ebd., S. 14. Als Beispiel nennt sie Bilder, die „lustige Katzen zusammen mit einer Bildüberschrift zeigen“ und somit (a), „das Thema (Katzen), die Form (Foto + Bildüberschrift) und die Haltung (Humor)“ teilen. Zudem (b) knüpft „die Person, die ein ‚Katze mit Bildüberschrift‘-Bild postet, an die vorhergehenden Bilder in dieser Serie an.“ (Ebd., S. 180.)

¹⁸¹ GEHLEN 2020, S. 8.

¹⁸² Hier wäre der Begriff des „Virals“ passender: „Virals bestehen aus einer einzelnen kulturellen Einheit (beispielsweise einem Video, einem Foto oder einem Witz), die sich in vielen Kopien verbreitet. Demgegenüber ist ein Internetmem stets eine Sammlung von Einheiten.“ (SHIFMAN 2014, S. 56.)

¹⁸³ Ebd., S. 14.

¹⁸⁴ GEHLEN 2020, S. 44.

¹⁸⁵ CLASSICAL 2004.

¹⁸⁶ Zum Unterschied von Viralität und Memen: „Das bloße Teilen oder Weiterverbreiten eines Inhalts allein definiert lediglich die Viralität – für ein Internet-Meme braucht es darüber hinaus alle drei Aspekte: Reproduktion, Rekombination und Referenz.“ (GEHLEN 2020, S. 17.) Vgl. zur Viralität auch RISTOW 2021.

Machtverhältnisse der zu beschreibenden Prozesse treffe: „The metaphor of ‚infection‘ reduces consumers to the involuntary ‚hosts‘ of media viruses, while holding onto the idea that media producers can design ‚killer‘ texts which can ensure circulation by being injected directly into the cultural ‚bloodstream‘“.¹⁸⁷ Auch Jörg Heiser sieht im Memebegriff die Gefahr, kulturelle Prozesse als biologische Auslese zu beschreiben: „Welches Bild setzt sich im viralen Wettbewerb durch? Dann ist es plötzlich doch biologisches Schicksal, wenn Frauen mit makellos weißer Porzellanhaut in der Werbung und in der Unterhaltungsindustrie das Rennen machen.“¹⁸⁸ Das Memkonzept würde die Tatsache, dass die Produzent*innen *bewusste* Entscheidungen treffen, ignorieren und somit wenig Potenzial für die Analyse der Verbreitung bestimmter Bilder bereithalten.

Laut Shifman eigne sich der Begriff dennoch, da er „flexibel genug ist, um ein breites Spektrum an kommunikativen Intentionen und Handlungen zu umfassen“;¹⁸⁹ zudem mangle es an einer besseren Alternative. Letztlich würden zwar „große Teile der akademischen Welt über ihn im Streit liegen“, die Internetnutzer*innen selbst hätten den Memebegriff aber „begeistert aufgegriffen“,¹⁹⁰ sodass er innerhalb der Community vielfach Anwendung findet. Zudem sei das Memkonzept ein zentraler Ausgangspunkt für weitere Analysen, wie Kerstin Schankweiler verdeutlicht. Mit dem der Begriff der „memefication“ – in Anlehnung zur „datafication“, d. h. der Umwandlung in computerisierte Daten – beschreibt sie den Eintritt von Bildern in memetische Dynamiken, schließlich sei die referenzielle Funktionsweise von Memen für viele Bildpraktiken im Social Web kennzeichnend. Wie schon gezeigt wurde treten diese immer seltener als Einzelbilder auf, sondern zeichneten sich „zuerst durch ihr Verhältnis zueinander, durch ihre Referenzialität aus“.¹⁹¹

Eine Gruppe von Internetmemen, die für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse sind, sei genauer in den Blick genommen: die „Classical Art Memes“.¹⁹² Diese nehmen

¹⁸⁷ JENKINS 2009.

¹⁸⁸ HEISER 2015.

¹⁸⁹ SHIFMAN 2014, S. 27.

¹⁹⁰ Ebd., S. 18.

¹⁹¹ SCHANKWEILER 2019, S. 54.

¹⁹² Vgl. auch die populäre Facebook-Gruppe der „Classical Art Memes“ (<https://www.facebook.com/classicalartmemes/>) und den zugehörigen Instagram-Kanal (https://www.instagram.com/classical_art_memes_official/, letzter Zugriff am 28. Juli 2021). Bei „Know Your Memes“ werden die „Classical Art Memes“ derzeit noch als „Submission“ geprüft (vgl. CLASSICAL 2004, Stand: Juli 2021).

„klassische Kunstwerke“¹⁹³ zum Ausgangspunkt, die mithilfe von Bildbearbeitungsprogrammen wie Photoshop verändert werden (Abb. 6). Durch das Austauschen von Details oder das Einsetzen eines Textes bzw. einer Bildunterschrift entstehen so meist parodistische Umdeutungen, die die historische Szene mit zeitgenössischen Themen oder sprachlichen Ausdrücken verbinden. Unter den „Classical Art Memes“ gibt es zudem zahlreiche Untergruppen, etwa „Last Supper Parodies“;¹⁹⁴ die als eigenständige Meme gelten. Nicht Leonardos „Abendmahl“ selbst ist hier zum Mem geworden, sondern die Praxis seiner wiederholten Nachstellung. Meme haben somit einen wesentlichen Anteil daran, dass kunsthistorische Werke bzw. ihre Digitalisate im Social Web nicht nur angeklickt oder durch Praktiken des ‚Teilens‘ verbreitet, sondern auch mit eigens produzierten Bildern zitiert, variiert und damit versatil bzw. mobilisiert werden.¹⁹⁵ Auf diese Weise werden die Werke ihrer Singularität und Exposition – etwa im musealen White Cube – entzogen und in kollektive bzw. kollaborative Prozesse integriert, die nutzergetrieben und (oft) institutionsunabhängig funktionieren. Susanne Holschbach weist mit dem Terminus „verteilte Bilder“ darauf hin, dass diese aus verschiedenen „Teilen“ bestehen, aber zugleich auch „geteilt“,¹⁹⁶ d. h. über die Kanäle des Social Web verbreitet werden.

Auch fotografische Re-Inszenierungen können sich memetisch ausbreiten, wie ein berühmtes Beispiel zeigt: Beyoncé Knowles Fotografie „Pregnant with Twins“ (Abb. 7), die die US-amerikanische Sängerin anlässlich ihrer Zwillingsschwangerschaft 2017 auf Instagram veröffentlichte. Diese avancierte dort zum erfolgreichsten Post des Jahres.¹⁹⁷ Schon die Fotografie selbst muss als Re-Inszenierung bezeichnet werden, da sie auf Mutterdarstellungen unterschiedlicher kultureller Kontexte rekurriert, wie Matthias Weiß darlegt. So wiesen etwa das Blütengebinde sowie Beyoncé’s rot-blaue Unterwäsche und ihr heller Schleier auf Darstellungen der christlichen Muttergottes hin, etwa auf den sogenannten „Louvre-Kranz“ von Jan Brueghel dem Älteren und Peter Paul Rubens (um 1617, Abb. 8).¹⁹⁸

¹⁹³ Darunter versteht die Redaktion von „Know Your Memes“ Kunstwerke der „Classical, Medieval and Renaissance Ages, as well as other prominent periods throughout art history“ (CLASSICAL 2004).

¹⁹⁴ SUPPER 2012.

¹⁹⁵ Vgl. ULLRICH 2016c. Mit dem Begriff „Mobilisierung“ meint Ullrich, dass die Werke aktualisiert, aktiviert und wirksam gemacht werden für die eigene Bildproduktion. Vgl. HARTEL 2019, S. 47. Auch die Entwicklungen des fotografischen Mediums hatten diese Mobilisierung entscheidend vorangebracht.

¹⁹⁶ HOLSCHBACH 2016, S. 112f.

¹⁹⁷ Inzwischen hat der Post über elf Millionen Likes (Stand: Dezember 2020).

¹⁹⁸ Vgl. WEISS 2019b, S. 46, vgl.: „[D]as überreiche Blütengebinde, wie es zum Beispiel auf dem von Jan Brueghel dem Älteren und Peter Paul Rubens gemalten sogenannten Louvre-Kranz ein hochovales Bildnis von Maria mit dem Jesusknaben umgibt“ (ebd.).

Kate Storey nennt als mögliches Vorbild das mexikanische Gnadenbild „Virgen de Guadalupe“ (18. Jh., Abb. 9). Die Re-Inszenierung offenbart hier eine zweite Ebene, da die Sängerin bereits wiederholt in die Rolle Marias schlüpfte.¹⁹⁹ Jim Nikas weist auf eine weitere Verschachtelung hin, schließlich würden die Farben, die Beyoncé nutzt, auch die aztekische Kultur alludieren und somit die lateinamerikanische Community ansprechen.²⁰⁰ Andere Bildelemente wiesen hingegen, so Weiß, auf das westafrikanische Volk der Yoruba, deren Kunst und Kultur Beyoncé seit ihrem Album „Lemonade“ (2016) wiederholt aufgreift. So weise ihre kniende Position und das Wenden des Kopfes auf einen typischen „aus Frau und Kind oder Kindern konstellierte Figurentypus“²⁰¹ hin. Zudem könne das Gelb des Schleiers der Yoruba-Göttin Oshun zugeordnet werden. Schließlich sei auch die Doppelschwangerschaft als Verweis zu nennen, „nehmen die als *ibeji* bezeichneten Zwillinge in der Yoruba-Kultur doch empirisch wie spirituell eine besondere Stellung ein“.²⁰²

Beyoncé Aufnahme ist somit selbst von Rekursivität geprägt und löste zudem – oder gerade deshalb – zahlreiche, vielfach parodistische Nachstellungen aus, die ihren Anteil daran leisteten, die Fotografie im Social Web zu verbreiten. So zeigte sich etwa das ägyptische Plus-Size-Model Mina Gerges in Beyoncé Pose vor seinem Kühlschrank, den Bauch mit einem Pizzastück nährend („Happy to announce that I, too, am expecting a food baby“, Abb. 10).²⁰³ Der US-amerikanische Internet-Komiker Josh Ostrovsky („The Fat Jewish“) nutzte hingegen ein Bildbearbeitungsprogramm, um sich selbst mit nacktem Körper in Beyoncé Szenerie zu setzen und seinen runden Bauch – geradezu erklärend oder entschuldigend – mit einer vermeintlichen Schwangerschaft in Verbindung zu bringen (Abb. 11).²⁰⁴ Eine besonders kontrovers diskutierte Re-Inszenierung veröffentlichte die US-amerikanische Schauspielerin Meghan King rund ein Jahr später, um ihre eigene Zwillingsschwangerschaft auf Instagram zu verkünden (Abb. 12). Nach eigener Aussage wollte sie damit ihre Bewunderung für Beyoncé zum Ausdruck bringen, wie das hinzugefügte Hashtag #imitationisflattery verdeutlichen soll. Weiß deutet dies jedoch vielmehr als Versuch, dem Vorwurf der Urheberrechtsverletzung zuvorzukommen, da Kings Nachstellung „weder als

¹⁹⁹ Vgl. Kate Storey: „She walked down the aisle to Ave Maria, a Catholic prayer for the Virgin Mary, and even recorded a version of the song for her 2008 album *I Am... Sasha Fierce*.“ (STOREY 2017.)

²⁰⁰ Zitat von Jim Nikas in: STOREY 2017.

²⁰¹ WEIB 2019b, S. 46.

²⁰² Ebd., S. 48. Herv. im Original.

²⁰³ GERGES 2017. Vgl. weiterführend: WEIB 2019b, S. 54.

²⁰⁴ JEWISH 2017.

schalkhafte Parodie noch als kritisch motivierte Appropriation, sondern am ehesten als Plagiat²⁰⁵ einzuschätzen sei. Eine Auseinandersetzung mit den kunsthistorischen Verweisen, die Beyoncé's Fotografie kennzeichnen, habe scheinbar nicht stattgefunden.²⁰⁶ Somit offenbare Kings Fotografie nicht viel mehr als „bloße[n] Kitsch – und die Frage, ob die Yoruba-Bezüge bei Meghan als weißer Frau nicht ohnehin unsichtbar, ungültig oder vielleicht gar nicht erst zugebilligt werden.“²⁰⁷ In der Tat machten ihr zahlreiche Kommentator*innen den Vorwurf der kulturellen Aneignung:²⁰⁸

This is NOT about imitation or admiration. This is cultural appropriation and #whitewashing and stealing the expression and history of #WOC Does she know anything or have roots is [sic] #Yoruba culture? Shame on you @enews, @bravoandy and @meghankedmonds and your whole production team. Try doing a little homework about #IntersectionalFeminism this Women's history month. Support black women.²⁰⁹

Unterstützung erhält der Vorwurf dadurch, dass Beyoncé ihre Fotografie am 1. Februar 2017 und damit am ersten Tag des Black History Month in den USA veröffentlichte. Zudem handelt es sich bei ihrem Fotografen um den äthiopischen Künstler Awol Erizku,²¹⁰ der mit dieser Fotografie auf eine eigene Werkreihe zurückgreift, bei der er Kunstwerke des westlichen Kanons mit People of Color re-inszenierte.²¹¹ Weiß macht jedoch deutlich, dass

²⁰⁵ WEIB 2019b, S. 54.

²⁰⁶ Vgl. Matthias Weiß: „Dass die interpikturalen Verweise in Erizkus Aufnahme von Edwards und ihrer Fotografin Heather Mohr nicht erkannt, geschweige denn durchdrungen wurden, machen auf den ersten Blick vermeintlich unbedeutende Eingriffe klar: Das Blumenarrangement ist als offener Bogen, nicht als geschlossener Kranz ausgeführt, was den Hinweis auf die Muttergottes verunklärt. Zudem ruht Meghans Gesäß nicht auf ihren Fersen, weshalb die Oberschenkel statt einer Diagonalen eine Waagerechte ausbilden und so auch die Bezugnahmen auf die Yoruba-Figuren verwässern.“ (Ebd.)

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Die Bezeichnung „Cultural Appropriation“ wird vor allem in der US-amerikanischen Critical-Whiteness-Bewegung verwendet, um die unerlaubte Aneignung von geistigem Eigentum, Traditionen oder Artefakten einer fremden Kultur zu beschreiben. Besondere Kritik erfahren solche Praktiken, wenn es sich bei der Herkunftsgemeinschaft um eine (unterdrückte oder ausgebeutete) Minderheit handelt (vgl. SCAFIDI 2005). Die Debatte um kulturelle Aneignung dient somit der Reflexion von Macht- und Diskriminierungsverhältnissen (vgl. weiterführend: SOLARIN 2018).

²⁰⁹ KING 2018.

²¹⁰ Die Zusammenarbeit ist auch vor dem Hintergrund der bereits skizzierten Debatte um die Kategorien „high“ und „low“ in der Kunst bedeutsam. So lässt sich die Sängerin Beyoncé, deren Musik und Person in die Popkultur eingegangen sind, von Awol Erizku und damit von einem Künstler fotografieren, der in Kontexten der Hochkultur agiert und mit seiner Fotografie sogar auf Bildformeln der Kunst- und Kulturgeschichte rekurriert. Schließlich wird diese Fotografie jedoch für das – wiederum der Alltagskultur zugeordnete – Social Web produziert und dort hochgeladen bzw. rezipiert. Hier zeigt sich eine Verschachtelung verschiedener kultureller Register, die für die Bildpraktiken des Social Web kennzeichnend ist.

²¹¹ Vgl. Awol Erizkus erste Einzelausstellung „Black & Gold“ in der Hasted-Kraeutler Gallery, New York, 2012. Über diese Ausstellung sagt Erizku selbst: „I don't see it as just being about black culture; it's about my culture, and I'm documenting my culture ... If we label everything as black or white or yellow or whatever, then it becomes this thing of, this belongs here, this belong there. There's an aspect in my work that I want to be universal.“ (Erizku in: HAIRSTON 2015.)

Beyoncé selbst schon „aufgrund ihrer wiederholten Rückgriffe auf die Yoruba-Kultur der *cultural appropriation* und mithin einer nicht subversiven, sondern hegemonialen Geste bezichtigt wurde.“²¹² Schließlich stehe hinter den Fotografien „weniger die schwarze Künstlerin als vielmehr der reiche, von einem international agierenden Konzern geschützte und dementsprechend machtvolle US-amerikanische Superstar“²¹³ dem vor allem an der eigenen Sichtbarkeit gelegen sei. Zudem sei aufgrund der zahlreichen kulturellen Referenzen der Fotografie ohnehin keine „trennscharfe Scheidung einer *black motherhood* und einer *white motherhood*“²¹⁴ geboten. Vielmehr würde Beyoncé's Mutterschaft hier in „ein überzeitliches oder zeitloses Ideal“²¹⁵ überführt werden, wie auch Dennis Geronimus schreibt: „She appears as not one but many women – or, instead, maybe the universal woman and mother – at once Virgin and Venus, Flora and Leda.“²¹⁶ Daher müsse man, so erneut Weiß, die Fotografie als – mit Homi K. Bhabha gesprochen²¹⁷ – *hybride* Darstellung verstehen, die die verschiedenen Bezüge so ausbalanciere, „dass die verwendeten Teile als solche sichtbar bleiben und dennoch ein neues Ganzes bilden.“²¹⁸ Hier wird zudem deutlich, dass sich re-inszenierte Fotografien, die also selbst bereits rekursive Elemente aufweisen, in besonderem Maße für erneute Re-Inszenierungen bzw. memetische Weiterführungen eignen und somit das Ausgangsbild mit einer Vielzahl an künstlerischen Strategien und Deutungen in Verbindung bringen und immer neue Blicke auf das ‚Original‘ ermöglichen.

2.2.4 Fotografische Verwandte

Abschließend sei eine Auswahl fotografischer Praktiken vorgestellt, die in der Regel nicht als „Meme“ bezeichnet werden, sich aber auf vergleichbare Weise im Social Web ausbreiten und in ihren künstlerischen Strategien bereits eine Brücke zu den Remake-Fotografien schlagen. Sie machen deutlich, dass das Phänomen der fotografischen Re-Inszenierung von Kunstwerken im Social Web größer ist, als das begrenzte Korpus der vorliegenden Arbeit auf den ersten Blick suggerieren mag.

²¹² WEIB 2019b, S. 52. Herv. im Original.

²¹³ Ebd., S. 53.

²¹⁴ Ebd., S. 49. Herv. im Original.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ STOREY 2017.

²¹⁷ Vgl. BHABHA 1994.

²¹⁸ WEIB 2019b, S. 55.

Die „Art“, „Muse“ oder „Museum Pose“ findet in der Regel im Ausstellungsraum eines Museums statt (Abb. 13). Hier stellt eine Person die (zumeist expressive) Körperhaltung, Gestik oder Mimik eines Kunstwerkes nach und lässt sich gemeinsam mit diesem fotografieren, um die Aufnahme schließlich im Social Web hochzuladen, oftmals mit den entsprechenden Hashtags. Das kunsthistorische Vorbild bleibt somit in der Fotografie als direkte Vergleichsreferenz sichtbar – es wird nicht, wie bei den Remake-Fotografien, gänzlich einverleibt. Diese Fotografien können institutionelle Funktionen erfüllen, etwa wenn sie Einblicke in Sammlungen und Ausstellungsräume ermöglichen. Ein wiederholt nachgestelltes Werk erfährt auf diese Weise besondere Aufmerksamkeit. Bei den Fotograf*innen selbst handelt es sich meist um Privatpersonen, die ihre „Poses“ in Reaktion auf einen Aufruf der Museen²¹⁹ oder aufgrund eigener Interessen anfertigen, etwa zur Animation des Museumsbesuchs oder zur Auseinandersetzung mit der eigenen Person. Die Integration des eigenen Körpers oder Gesichts, die die Re-Inszenierung ermöglicht, verstärkt diesen Effekt. Hier stehe, so Nina Simon, weniger das nachgestellte Bild im Fokus als vielmehr das individuelle Erlebnis der fotografierten Person bzw. dessen Dokumentation:

Most visitors take photos to memorialize their experiences, add a personal imprint onto external artifacts and share their memories with friends and families. When people share photos with each other [...] it's a way to express themselves, their affinity for certain institutions or objects and simply to say, 'I was here'.²²⁰

Darin unterscheidet sich laut Maitland auch der Wert eigener Fotografien gegenüber offiziellen Merchandise-Artikeln.²²¹ Gegenüber den „Museum“ oder „Art Selfies“, bei denen sich die Museumbesucher*innen schlicht vor einem Werk fotografieren, liegt die Besonderheit von „Poses“ jedoch darin, dass sie eine genauere Anschauung des nachzustellenden Werkes notwendig machten, wie Wolfgang Ullrich darlegt. Ähnlich wie bei den Remake-Fotografien muss allerdings auch hier betont werden, dass sich die kreative Anstrengung vor allem auf die Produktion eines Bildes richtet, das online veröffentlicht werden und dort Aufmerksamkeit generieren kann:

²¹⁹ Museen selbst motivieren ihre Besucher*innen dazu, solche Fotografien zu produzieren und für die Museumskanäle als Marketinginstrumente zur Verfügung zu stellen. Das Hashtag #musepose wurde etwa eigens vom kalifornischen Getty Center lanciert (vgl. CHAN/WESTOVER/WILLIAMS 2015).

²²⁰ SIMON 2010, S. 176. Vgl. außerdem DIJCK 2007, S. 114.

²²¹ Vgl. MAITLAND 2017, S. 120.

Wer mit dem Hashtag #musepose im Kopf ins Museum geht, wird einerseits genauer und gezielter darauf achten, in welchen Haltungen, Gesten und Mimiken Protagonisten von Kunstwerken dargestellt sind [...], lässt sich andererseits aber eventuell dazu hinreißen, nur noch nach Gags zu suchen, um den etablierten Hashtag für die eigenen Follower möglichst witzig zu nutzen. Dann geht es um die Zahl der ‚likes‘ für das eigene Foto, während das Werk, das es zum Anlass hat, keine nennenswerte Rolle mehr spielt.²²²

Eine besondere Form der „Museum Poses“ stellen die sogenannten „Art Matches“ dar, die im Social Web unter den Hashtags #artmatch und #peoplematchingartworks verschlagwortet werden (Abb. 14). Auch diese werden im Museumsraum fotografiert und halten eine Ähnlichkeit zwischen Person und Werk fest, die sich meist auf die Kleidung (#dressedtomatch),²²³ zuweilen auch auf die Gesichtszüge beziehen (#artdoppelgänger, #arttwin). Erstere werden meist (vermeintlich) zufällig als Repoussoir vor dem Kunstwerk fotografiert, wobei nie ausgeschlossen werden kann, dass Kleidung und Position eigens für die Kamera arrangiert wurden. Bei „Matches“, die sich auf die Gesichtszüge beziehen, posieren die Personen in der Regel vor dem Werk und betonen die Ähnlichkeit, etwa indem sie die Mimik des Vorbildes imitieren. Sie werden dann gemeinsam mit diesem – als Selfie oder delegiertes Selbstporträt – fotografisch festgehalten. Während sich die Remake-Fotograf*innen gezielt ein Vorbild aussuchen, das ihnen ähnelt, leben die Art Matches von einem Eindruck des Zufälligen. Die überraschende Begegnung („Das bin ja ich!“) wird fotografisch fixiert, wobei die ‚Bildpartner*innen‘ dieses Aufeinandertreffens – anders als bei den Remake-Fotografien – als eigenständige Elemente im Bild sichtbar bleiben. Auch diese Fotografien könnten die Aufmerksamkeit für einzelne Exponate erhöhen, so erneut Ullrich: „Gemälde erscheinen dramatischer und raffinierter, Skulpturen gewichtiger und virtuoser“, wenn sie in dem Moment fotografiert werden, „in dem sich ihnen eine oder mehrere Personen nähern, die ein Motiv oder eine stilistische Eigenart variiert an sich haben.“²²⁴

Die Suche nach „Doppelgänger*innen“ findet indes nicht nur in Ausstellungsräumen, sondern auch im Internet statt. Als Beispiel sei die Google-App „Art Selfie“ genannt, die mit über 78 Millionen Fotografien nach nur neun Monaten Laufzeit eine der populärsten Initiativen darstellt (Abb. 15).²²⁵ Hier laden die Benutzer*innen ein Selfie in die App hoch,

²²² ULLRICH 2015c.

²²³ Vgl. die Fotografie von Stefan Draschan (DRASCHAN 2019).

²²⁴ Wolfgang Ullrich in Bezug auf die Fotografien Stefan Draschans, in: ebd., S. 9.

²²⁵ Die App ist seit Januar 2018 Bestandteil der „Google Arts & Culture App“ für das Smartphone, die neben dem „Art Selfie“ auch virtuelle Ausstellungsbesuche und Sammlungseinblicke bereithält. Vgl. weiterführend

die daraufhin ihre Datenbanken mit Werken aus über 1.200 Museumsammlungen nach Doppelgänger*innen, d. h. Porträts, die der fotografierten Person möglichst ähnlich sehen, durchsuchen.²²⁶ Die Nutzer*innen müssen sich für diese Suche somit nicht mehr selbst in die Sammlungen begeben; die Werke kommen (ganz im Benjaminschen Sinne) zu ihnen. Selbstverständlich profitieren auch die Institutionen von dieser Technologie, die auf Sammlungsbestände aufmerksam macht und bestenfalls die eigenen Besuchszahlen erhöht. Im Unterschied zu den „Remake“-Fotografien findet sich hier eine deutlich höhere Zahl an unbekannteren Werken, die die Benutzer*innen erst durch die App bzw. durch die Ähnlichkeit zu sich selbst kennenlernen.²²⁷ Hier kann freilich nicht von Re-Inszenierungen im eigentlichen Sinne gesprochen werden, der Prozess funktioniert vielmehr andersherum: Die Fotograf*innen suchen sich nicht selbst ein kunsthistorisches Vorbild, auf das sie ihre mimetischen Bemühungen richten. Stattdessen produzieren sie ein beliebiges Selfie, das daraufhin mit kunsthistorischen Werken abgeglichen wird. Das überraschende Vergleichsmoment produziert hier nicht die Person selbst, sondern die Maschine. Nicht immer glückt die Zuordnung im Sinne einer möglichst großen Ähnlichkeit, doch auch abwegige Ergebnisse werden genutzt, etwa um sich selbst (positiv) abzugrenzen oder um sich über die Technik zu amüsieren: „Gerade weil es so abwegig wäre zu glauben, die Gesichter hier hätten irgendwas mit mir zu tun, ist es ja so toll zu sehen, dass sie das tun.“²²⁸

Ein weiteres Phänomen, das (vermeintlich zufällige) Ähnlichkeiten zu kunsthistorischen Werken sucht, ist das Online-Magazin „Tabloid Art History“ (Abb. 16). Dieses wurde von November 2016 bis Mai 2019 betrieben, mit sehr erfolgreichen Kanälen auf Twitter und Instagram.²²⁹ Das „Tabloid“ im Namen bezieht sich auf Boulevardzeitungen und weist darauf hin, dass die Betreiberinnen die Motivik und Komposition von Pressebildern auf kunsthistorische Werke zurückführen; sie suchen also nachträglich nach Analogien. Dieser Logik folgt auch das Motto des Projekts: „Because for every pic of Lindsay Lohan falling,

LUO 2018a und 2018b. Googles neueste App, der „Art Filter“ (seit 2020), stellt den Nutzer*innen eine kleine Anzahl ausgewählter Kunstwerke zur Verfügung, in die sie mittels der Smartphone-Kamera ihr eigenes Gesicht einsetzen können. Dies funktioniert mithilfe von Augmented-Reality-Technologie, die es ermöglicht, Kopf und Kunstwerk synchron zu bewegen und aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten.

²²⁶ Dies ist dank Computer-Vision-Technologie möglich, vgl. weiterführend LUO 2018b.

²²⁷ Dabei überwiegen westliche Werke, sodass etwa asiatische Nutzer*innen nicht selten mit stereotypen Zuordnungen konfrontiert sind (vgl. KRISHNA 2018).

²²⁸ REICHERT 2018.

²²⁹ Auf Twitter folgten dem Kanal rund 54.000 Personen, auf Instagram 33.000 (Stand: Mai 2019).

there's a Bernini sculpture begging to be referenced.²³⁰ Damit bringen sie zum Ausdruck, dass es sich bei den entsprechenden Fotografien zwar nicht um Re-Inszenierungen im eigentlichen Sinne handelt, dass der Erfolg zahlreicher Pressebilder aber (auch) dadurch zu erklären ist, dass sie tradierte, bewährte Formeln der Kunstgeschichte (mitunter unbewusst) übernehmen und somit das kollektive Bildgedächtnis ansprechen. Die Betreiber*innen selbst äußerten die Intention, die Grenze bzw. Hierarchie von Popkultur und Hochkultur zu thematisieren und aufzuweichen. Sie plädierten dafür, kunsthistorische Werke und alltägliche Bilder häufiger gemeinsam und im größeren Kontext der visuellen Kultur zu betrachten,²³¹ was aufschlussreiche Vergleiche ermögliche: „You also get to see a lot of formal similarities, shapes and colors and positions that are similar and seem to convey the same message(s).“²³² Zugleich verbindet sich damit ein politisches Anliegen, schließlich sei die Kunstgeschichte nach wie vor eine „bastion for good taste and high class“²³³ und damit ein Ort der privilegierten Bevölkerungsteile. Die Popkultur hingegen berge das Potenzial, einen niedrigschwelligen Zugang zur Kunstgeschichte zu ermöglichen: „Essentially, what we're trying to do is make art history less scary, less intimidating, less classist, and bring it to a wider range of people“.²³⁴ In diesem Sinne bemühten sie sich auch um Vergleiche jenseits des eurozentrischen Kanons,²³⁵ wenngleich sich dieses Unterfangen aufgrund des westlich geprägten Bildgedächtnisses ihrer Zielgruppe als schwierig herausstellen dürfte.

Schließlich sei auf ein etwas anders gelagertes, aber äußerst aktuelles Phänomen hingewiesen: *bewegte* Re-Inszenierungen. Vor allem auf dem Videoportal TikTok finden sich Darstellungen, die berühmte Kunstwerke mittels Technologien der Künstlichen Intelligenz zum Leben erwecken. Der französische Kanal „Culturez-vous“ etwa nutzt sogenannte Deepfakes, um Figuren zu animieren und etwa singen oder tanzen zu lassen (Abb. 17).²³⁶ Auf Instagram wiederum kreierte das niederländische Witloof Collective kurze Filme bzw. Animationen (GIFs), die mithilfe von Schauspieler*innen und Bildbearbeitungsprogrammen

²³⁰ Vgl. das Twitter-Profil, <https://twitter.com/TabloidArtHist>, letzter Zugriff am 2. August 2021.

²³¹ Vgl. Elise Bell in: GRADY 2017.

²³² Mayanne Soret in: ebd.

²³³ Elise Bell in: ebd.

²³⁴ Elise Bell in: ebd.

²³⁵ Mayanne Soret in: ebd.

²³⁶ Vgl. etwa TIKTOK 2021. Eine Vorform davon ist die „FaceApp“, eine App zur Foto- und Videobearbeitung, die das russische Unternehmen Wireless Lab entwickelt hat. Mithilfe Künstlicher Intelligenz ermöglicht sie eine realistische Transformation menschlicher Gesichter, etwa für verjüngende Effekte; sie wurde auch auf Kunstwerke angewandt (vgl. FACEAPP 2019).

die gezeigte Szene in Bewegung versetzen. Dabei spielen sie mit überraschenden oder gar schockierenden Elementen, etwa wenn die junge Frau aus Edward Hoppers Gemälde „Morning Sun“ (1952) nicht länger ihrer Melancholie frönt, sondern plötzlich von ihrem Bett aufsteht und aus dem Fenster springt (Abb. 18). Freilich existierten solche Animationen zur Zeit des Remake-Wettbewerbs aufgrund der technischen Entwicklung noch nicht,²³⁷ sie zeigen aber die ungebrochene Faszination einer ‚verlebendigten‘ Kunst an und deuten mitunter auf zukünftige Weiterentwicklungen des Genres hin.

3. Remake Project

3.1 Der Booooooom-Blog

Der Blog „Booooooom“, auf dem das „Remake Project“ 2011 stattfand, wurde 2008 durch den japanisch-kanadischen Künstler Jeff Hamada in Vancouver gegründet. Nach eigener Aussage erreicht er etwa zwei Millionen Besucher*innen im Monat. Zu Hochzeiten, etwa im Kontext des Wettbewerbs, seien es vier Millionen gewesen.²³⁸ Der Blog ist zudem auf Facebook, Instagram, Twitter und Tumblr vertreten und hat eigene Videokanäle bei Vimeo und YouTube.²³⁹ Auf dem Blog stellen Hamada und sein Team nahezu täglich die Arbeiten zeitgenössischer Künstler*innen vor, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf jungen, noch unbekanntem Positionen liegt. Hamada wählt diese gleich einem Kurator aus, ermöglicht aber

²³⁷ Die Strategie erinnert an Formate im Fernsehen, etwa „Talk im Rahmen. Die Städel Talkshow“ (2015) mit Gert Scobel, der Kunstwerke interviewt, indem Duplikate berühmter Werke auf Sofas platziert und mit Stimmen untermalt werden (vgl. <https://newsroom.staedelmuseum.de/de/content/talk-im-rahmen-staedel-museum-praesentiert-eine-voellig-andere-talkshow>, letzter Zugriff am 2. August 2021) – oder noch deutlicher an die ARTE-Kurzfilmserie „Bilder allein zuhaus“ (2018–20), die zehn berühmte Werke der Kunstgeschichte mit passenden Schauspieler*innen nachstellt und mit kurzweiligen Dialogen zum Leben erweckt (vgl. <https://www.arte.tv/de/videos/RC-017909/bilder-allein-zuhaus/>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021). Beide Formate zielen auf ein unterhaltsames, kunsthistorisch bildendes Programm. Auch einige Musikbands bedienen sich für ihre Musikvideos vergleichbarer Strategien, etwa die Band „Hold Your Horses“ für ihren Song „70 Million“ (2010, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=erbd9cZpxps>, letzter Zugriff am 18. Juni 2021).

²³⁸ Vgl. Jeff Hamada in: SIDDALL 2017.

²³⁹ Diese Kanäle erfreuen sich großer Beliebtheit: Die Facebook-Seite verzeichnet fast 400.000 Abonnent*innen, das Profil auf Instagram rund 145.000, auf Twitter ca. 82.600 und auf Google+ waren es sogar über 6,8 Millionen, bis das Netzwerk 2019 geschlossen wurde. Den Vimeo-Kanal abonnieren fast 100.000 Personen. Zum Vergleich: Den Staatlichen Museen zu Berlin folgen auf Facebook ca. 45.000 Menschen (Stand: August 2017). Für die Video-Kanäle sind ebenfalls (kostenpflichtige) Einsendungen möglich, wobei Hamada hier einen eigenen Feedback-Service anbietet (vgl. <https://tv.booooooom.com/submit/>, letzter Zugriff am 15. August 2017).

auch Einsendungen über die Website („Submit Your Work!“), bei einigen Projekten auch über die Facebook-Seite oder Google+. Seit März 2018 wird eine kostenpflichtige Mitgliedschaft benötigt, um eigene Arbeiten einzureichen.²⁴⁰ Aus den Einsendungen wählt die Redaktion ihre Favoriten aus und präsentiert sie auf der Startseite des Blogs. Alle anderen Einsendungen gelangen auf eine Unterseite namens „Submissions“, wo sie zur Zeit des Remake-Wettbewerbs 2011 noch von den Besucher*innen kommentiert werden konnten; dies ist inzwischen nicht mehr möglich.²⁴¹ Hier fand der größte Austausch innerhalb der Booooooom-Community statt, bei dem gegenseitiges Feedback sowie Verweise auf eigene Arbeiten im Vordergrund standen. Die Kommunikation mit bzw. unter den User*innen galt, zumindest in den ersten Jahren, als zentrales Merkmal des Blogs,²⁴² wie Hamada in einem Interview äußerte: „Take the time to connect with your readership or die.“²⁴³ Er forderte User*innen dezidiert dazu auf, miteinander in Kontakt zu treten und über die künstlerischen Arbeiten zu diskutieren. Dabei seien Lob und Anerkennung besonders wichtig, eine kritisch-produktive Auseinandersetzung forderte er nicht unbedingt ein:

One of the things that makes Booooooom unique is all the encouraging comments people send back and forth [...]. If you're going to share your work please take an extra second to leave a nice comment on someone else's work! [...] I really want to foster a community here, and this is a simple way you can connect with other people making work.²⁴⁴

Diesem Austausch maß er auch das Potenzial bei, die Sichtbarkeit der Künstler*innen zu verbessern: „[E]ven if your work isn't featured on the main site these posts can send some decent traffic to your portfolio!“²⁴⁵ Inzwischen scheinen diese Anliegen stärker der professionellen Präsentation der Künstler*innen gewichen zu sein. Diese vermittelt Hamada auch weiter, wie er schon 2012 in einem Facebook-Kommentar andeutet: „When big companies email me (which happens often these days) looking to commission artists I am

²⁴⁰ Die Gebühr beträgt acht US-Dollar im Monat oder 60 US-Dollar im Jahr (vgl. <https://www.booooooom.com/memberships/>, letzter Zugriff am 26. April 2021).

²⁴¹ Für den Kommentarbereich wurde der Online-Dienst Disqus verwendet, der eine Diskussionsplattform mit Benutzer*innen-Profilen zur Verfügung stellt (Stand: August 2017). Hamada entschloss sich jedoch dazu, aufgrund von Werbeanzeigen den Kommentarbereich zu schließen: „we actually got rid of commenting for a completely unrelated reason, the commenting plugin Disqus started introducing its own advertising which we didn't like.“ (Jeff Hamada, E-Mail vom 17. März 2021.)

²⁴² Jeff Hamada: „I am convinced that we have the most talented (and active) creative community on the Internet.“ (HAMADA 2015.)

²⁴³ Jeff Hamada in: SIDDALL 2017.

²⁴⁴ HAMADA 2017a.

²⁴⁵ Ebd.

happy to connect them.“²⁴⁶ Dieser Professionalisierung (und Kommerzialisierung) steht Hamadas ursprüngliche Idee einer lebendigen und bewusst amateurhaften Community gegenüber, die die Zeit des Remake-Wettbewerbs prägte: „Booooooom has always been intentionally busy and imperfect (and sort of amateurish)“.²⁴⁷ Dies suggeriert, sein Blog ermögliche einen niedrighschwelligem Zugang zu kultureller Teilhabe und Mitgestaltung.

Damit einher gingen zudem Vorteile, die Künstler*innen außerhalb des Internetkontextes nicht hätten, etwa weniger starre Regeln und mehr Freiheit, wie Hamada betont.²⁴⁸ Was er auf seinem Blog vermeiden möchte, sei eine künstlerische „echo chamber“: „[Y]ou see things you’ve already seen and hear your own voice echoed back to yourself. [...] Everyone is getting stuck in these really narrow ways of thinking and this is problematic for creative people who are trying to generate new ideas.“²⁴⁹ Dieses Phänomen würde etwa auftreten, wenn eingereichte Arbeiten seine Einschätzung antizipierten: „There may be artists who will make work that they think I’ll like just to be featured on Booooooom.“²⁵⁰ Wie Hamada dies zu vermeiden sucht, bleibt unklar, zumal die Professionalisierung (und Kommerzialisierung) seines Blogs diese Tendenz wohl eher verstärkt. Zudem implizieren seine Aussagen ein Kunstverständnis, das das stets Neue als Ziel formuliert. Wie jedoch bereits gezeigt wurde, sind kreative Prozesse im Netz maßgeblich von re-inszenierenden Praktiken geprägt, weswegen Phänomene der „echo chamber“ gerade charakteristisch und für die vorliegende Arbeit von größtem Interesse sind. Im Folgenden sei daher untersucht, ob und wie solche Wiederholungseffekte beim Remake-Projekt eine Rolle spielen bzw. durch den Wettbewerbsrahmen befördert werden.

²⁴⁶ Jeff Hamada: „Lauren Vanessa i agree and i am working hard to find ways [...]“, 14. Dezember 2012, Kommentar auf der Facebook-Seite von Booooooom, <https://www.facebook.com/booooooom>, letzter Zugriff am 16. August 2017. Die Vermittlung spielt auch bei dem 2018 eingeführten Mitgliedsprogramm eine Rolle: „Booooooom Membership makes you eligible for a variety of work and travel opportunities. We’re constantly looking for creators to hire for exciting projects with global brands.“ (HAMADA o. J.)

²⁴⁷ Jeff Hamada in: SIDDALL 2017.

²⁴⁸ Jeff Hamada: „There’s no rules“, in: ebd.

²⁴⁹ Jeff Hamada in: ebd.

²⁵⁰ Jeff Hamada in: ebd.

3.2 Der Wettbewerb

Neben der Präsentation künstlerischer Arbeiten initiiert Hamada auch gezielte Projekte und Wettbewerbe, bei denen er die Community zu bestimmten kreativen Arbeiten auffordert – „Remake“ wurde im September 2011 ausgeschrieben und war das bislang erfolgreichste bzw. breitenwirksamste Unternehmen.²⁵¹ Beim Namen des Wettbewerbs liegt ein Bezug zum filmischen „Remake“ nahe, das die – mehr oder weniger detailgetreue – Neuverfilmung eines bereits existierenden Filmes bezeichnet. Wieso Hamada diesen Namen wählte, obwohl es sich hier um ein fotografisches, kein filmisches Projekt handelt, ist nicht bekannt, mag allerdings durch das Fehlen eines vergleichbar griffigen Begriffs im fotografischen Feld zu erklären sein. Außerdem bezieht sich das „Remake“, wenngleich es aus dem Bereich Film kommt, auch auf musikalische Neuaufnahmen, sodass mediale Grenzen bereits geöffnet wurden. Letztlich liegt auch bei Hamadas Wettbewerb der Bezug zum Film nicht fern, schließlich finden sich hier Menschen vor der (Foto-)Kamera zu einer aufführungsähnlichen Situation zusammen. Philipp Brunner weist zudem darauf hin, dass Remakes oft durch technische Neuerungen oder durch den Transfer in einen anderen kulturellen Kontext motiviert würden,²⁵² zwei Beobachtungen, die auch bei Hamada naheliegen.

Das Ziel des Wettbewerbs formulierte er selbst wie folgt: „The idea of the project is to remake a famous work of art using photography.“²⁵³ Dazu lieferte Hamada eine mit „RULES“ betitelte Anleitung, der bereits einige (explizite und implizite) Annahmen innewohnen:

1. This is a PHOTO project! I'm looking for photos only. This means no paintings, drawings, collages. The idea is to put all your creative energy into re-creating and re-staging the image. All the work here happens before you take the photo, rather than afterward. Please refrain from adding special effects and other things to your image on your computer.
2. Please reference classic works of art, I'm not looking for remakes of contemporary artwork, album covers, or fashion photography.
3. This isn't a rule but if you want a bit of inspiration take a look at: Miranda July as movie extras.²⁵⁴

²⁵¹ Das Remake-Projekt scheint dem Blog überdurchschnittliche Aufmerksamkeit beschert zu haben, wie der Anstieg des Suchbegriffs „booooooom“ von September bis November 2011 auf Google bestätigt (vgl. Google Trends, <https://trends.google.com/trends/explore?date=all&geo=US&q=booooooom>, letzter Zugriff am 30. April 2021).

²⁵² Vgl. BRUNNER 2012.

²⁵³ HAMADA 2017b.

²⁵⁴ Vgl. HAMADA 2017b.

Der erste Punkt macht deutlich, dass sich die kreativen Bemühungen vor allem auf die Prozesse *vor* der Kamera konzentrieren sollen, weniger auf digitale Nachbearbeitungen. Die schöpferische Leistung wird hier stärker in der Nachstellung verortet, weniger in der fotografischen (Post-)Produktion. Dies soll vermutlich auch ermöglichen, die ‚Aura‘ der performativen Situation vor der Kamera festzuhalten. Mit der zweiten Regel bittet Hamada dezidiert darum, „classic works of art“ als Vorbilder auszuwählen. Mit dieser Formulierung sind vermutlich zunächst die ‚klassischen‘, d. h. herkömmlichen, traditionellen Kunstgattungen Malerei, Grafik, Bildhauerei und (jüngst) die Fotografie gemeint. Die Begriffswahl impliziert zudem einen allgemein bekannten Kanon ‚klassischer‘ Werke, der in der Regel westlich, weiß und männlich geprägt ist.²⁵⁵ Damit zielt die Formulierung vermutlich auf einen möglichst großen Kontrast – und kreativen Spielraum – zwischen dem historischen, kanonisierten, bekannten Werk und der neuen, individuellen, ins Private reichenden Fotografie ab.

Der Verweis auf Miranda July im dritten Punkt liefert ein konkretes Vorbild für die eigene Fotografie. Die US-amerikanische Künstlerin stellte 2009 für das Lifestyle-Magazin „Vice“ Statist*innen im Hintergrund berühmter Filmszenen nach (Abb. 19). Dazu extrahierte sie die Personen aus der Szene und re-inszenierte sie im Stil von Einzelporträts. July stellt somit weder berühmte Kunstwerke noch historische Figuren nach, sondern oft unbeachtete Nebendarsteller*innen. Ihre Arbeit eignet sich jedoch als Vorbild für die künstlerische Strategie der Re-Inszenierung, die sich nicht notwendigerweise auf ein Kunstwerk in Gänze beziehen muss, sondern Elemente herausgreifen und somit eigene Schwerpunkte setzen kann. Als weiteres Beispiel nennt Hamada eine Arbeit der belgischen Fotografin Sarah Hermans, die Michelangelos „Die Erschaffung Adams“ (um 1508–12) re-inszeniert (Abb. 20). Hermans fokussiert auf das zentrale Element, die Berührung der Finger, tauscht diese aber durch die Hände zweier Frauen aus und verortet so die Erschaffung der Menschheit im Weiblichen. Sie macht deutlich, wie Re-Inszenierungen durch Zuspitzung und eine kleine, aber zentrale motivische Verschiebung die Lesart eines Bildes entscheidend verändern können.

²⁵⁵ Vgl. Kap. 4.

Nicht unerwähnt bleiben sollte, dass der Remake-Wettbewerb mit einer Preisausschreibung verbunden war: Das US-amerikanische Software-Unternehmen Adobe Inc. fungierte als Kooperationspartner und stellte das Programmpaket „Adobe Creative Suite 5.5 Master Collection“ (im Wert von 899 US-Dollar) als Preis zur Verfügung. Dies diente vermutlich der zusätzlichen Motivation zur Teilnahme, aber auch der Verstärkung von finanziell interessanten Kooperationen für Hamada und seinen Blog.

Nach der Ausschreibung im September 2011 hatten die Teilnehmer*innen einen knappen Monat Zeit, um ihre Fotografien einzureichen. Dieser enge Zeitraum begünstigte schnell produzierte ‚Schnappschüsse‘ oder auch die Nutzung von Fotografien, die für einen anderen Kontext entstanden waren.²⁵⁶ Die Einreichung erfolgte über die Facebook-Seite von Booooooom, wo maximal zwei Fotografien pro Person hochgeladen werden konnten. Damit übertrug die Teilnehmer*innen das Recht an Hamada, ihre Bilder auf dem Blog zu veröffentlichen sowie an andere Blogs oder Nachrichtendienste zum Zwecke der Berichterstattung weiterzugeben. Schließlich konnten 257 Fotografien präsentiert werden, die die Kriterien erfüllten. Diese lud Hamada peu à peu auf seinen Blog hoch, was eine lebhaft Diskussion unter den User*innen anregte; bereits der erste Schub zog ca. 120 Kommentare nach sich. Hier finden sich neben zahlreichen ungeduldrigen Nachfragen, wann die eigene Fotografie hochgeladen würde, eine Mischung aus Lob oder Kritik an den Nachstellungen,²⁵⁷ Kommentare zur Auswahl der kunsthistorischen Vorbilder, Verweise auf die eigenen künstlerischen Arbeiten, zuweilen verbunden mit der Bitte um Feedback, sowie Dank und Lob für das Projekt.

Im Dezember 2011 rief Hamada auf der Facebook-Seite seines Blogs die User*innen dazu auf, für den eigenen Favoriten abzustimmen und somit die Siegerin oder den Sieger des Wettbewerbs zu küren. Um die Abstimmung in Anbetracht der zahlreichen Einsendungen zu vereinfachen, wählte Hamada seine zehn eigenen Favoriten aus und bat sieben

²⁵⁶ Dies ist nur in Einzelfällen nachvollziehbar, so etwa bei Spencer Hardings Nachstellung von Caspar David Friedrichs „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (1818), die bereits im Vorfeld „als eine persönliche Hommage an Caspar David Friedrich“ entstanden war: „Drei Jahre habe ich nach der perfekten Szenerie gesucht, am Ende hab ich nur fünf Minuten und eine Aufnahme gebraucht. [...] Der Aufruf auf dem Blog hat dann wie die Faust aufs Auge gepasst.“ (Harding in: EBERHARDT 2012, S. 89.)

²⁵⁷ Vgl. Kap. 5.

befreundete Kunst-Blogger*innen,²⁵⁸ es ihm gleichzutun. Damit war die Vorauswahl von professionellen, aber mit dem Social Web vertrauten Perspektiven geprägt. Aus dieser Auswahl entnahm Hamada abermals die zehn meistgenannten Fotografien und stellte sie im Dezember 2011 für fünf Tage zur Abstimmung. Die Teilnahme wurde durch die Ausschreibung eines „Booooooom prize pack“²⁵⁹ zusätzlich motiviert, dessen Inhalt jedoch nicht weiter beschrieben wurde. Gewinner des Remake-Wettbewerbs wurde mit 200 Stimmen der US-amerikanische Fotograf Justin Nunnink mit seiner Nachstellung (Abb. 21) von Salvador Dalís Aquarell „Das Schiff“ (1942–43).²⁶⁰ Nunninks Fotografie überzeugte vermutlich aufgrund der genauen bzw. aufwendigen Nachstellung, die künstlerisches und handwerkliches Geschick erfordert, wie ein Kommentar der Userin Simone B verdeutlicht: „The Ship gets my vote. Looks like it took a long time to rig those sails.“²⁶¹ Zudem handelt es sich bei Nunninks Vorbild um ein Werk, das in der institutionalisierten Kunstgeschichte zwar weniger Aufmerksamkeit erfährt, sich im Internet jedoch großer Beliebtheit erfreut.²⁶²

Ein Jahr später, im Dezember 2012, führte Hamada das Projekt gemeinsam mit dem US-amerikanischen Verlag Chronicle Books fort, der eine Buchversion des Wettbewerbs angefragt hatte.²⁶³ Anstatt aus den bereits empfangenen Einsendungen auszuwählen, bat Hamada seine Community um eine erneute Beteiligung, um auch jenen eine Chance zu geben, die die erste Einsendephase verpasst hatten. Für die Einreichung nannte er eine Frist von rund neun Wochen. Hamada berichtet, dass die Auswahl der Fotografien angesichts der großen Anzahl an Einsendungen eine Herausforderung darstellte, ebenso die Sicherung der Bildrechte der kunsthistorischen Vorbilder, die im Buch neben der jeweiligen Reinszenierung abgebildet sind. Aufgrund seines begrenzten Budgets entschied er sich

²⁵⁸ Bei den Jurymitgliedern handelte es sich um: Sara Barnes (Brwnpaperbag), Christopher Jobson (Colossal), Danielle Krysa (Jealous Curator), Erin Loechner (Design for Mankind), Meighan O’Toole (My Love for You), Kate Singleton (Art Hound), Pieter Snoeck (today and tomorrow) und Jeff Hamada selbst.

²⁵⁹ HAMADA 2011b.

²⁶⁰ Vgl. <https://www.booooooom.com/2011/12/26/remake-project-winner-justin-nunnink/>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

²⁶¹ Simone B in: HAMADA 2011b.

²⁶² Vgl. die zahlreichen Merchandise-Produkte und Meme, die sich unter den Suchbegriffen „dali the ship“ auf Google Images finden. Bei dem Aquarell handelt es sich um einen Kostümentwurf für das Ballett „Wahnsinniger Tristan“.

²⁶³ HAMADA 2012.

schließlich, die Rechte für 50 Werke einzuholen.²⁶⁴ Die Fotograf*innen selbst erhielten keine Bezahlung, würden aber mit Aufmerksamkeit belohnt: „[T]he point of the book is for more people to see the amazing things you created.“²⁶⁵ Hier wird deutlich, welchen Mehrwert die Präsentation der Fotografien in einem analogen Medium gegenüber dem Internet als ihrem angestammten Ort haben soll.²⁶⁶ Zum einen dient das Buch als zusätzliche Plattform, um womöglich weitere Betrachter*innengruppen zu erreichen, denen der Wettbewerb im Netz entgangen sein mag; nicht zuletzt stellt der Buchverkauf aber auch eine zusätzliche Einnahmequelle für Hamada dar. Zum anderen diene das Buch als Dokumentationsmedium: „[I]t will just be cool to have this book as a piece of history – art history – and also Booooooom history.“²⁶⁷ Offenbar verbindet sich der archivarische Gedanke hier nach wie vor stärker mit den analogen Medien, womöglich in Abgrenzung zur Schnellebigkeit und Unübersichtlichkeit des Netzes. Letztlich mag daraus auch ein konservatives Kulturverständnis sprechen, das analog publizierte Inhalte mehr Bedeutung und Dauerhaftigkeit zuspricht. Im Juni 2015 wurde das Buch schließlich veröffentlicht und ist für 24,95 US-Dollar käuflich zu erwerben.

3.3 Über die Teilnehmer*innen

Informationen über die Remake-Fotograf*innen zu erhalten – etwa persönliche Daten wie Name, Alter, Wohnort, Beruf etc. – ist mühsam und vom Wettbewerb auch nicht vorgesehen. Schließlich fokussiert dieser weniger die Fotograf*innen selbst, sondern vielmehr ihre Re-Inszenierungen. Diese wurden unter den Facebook-Profilnamen eingereicht, die nicht immer den Klarnamen entsprechen, und erfuhren keine weiterführende Verlinkung, etwa zu den Profil- oder Webseiten. Freilich sind die Personen über die Namen bei Facebook zu finden, die Profile halten jedoch meist nur wenige Informationen bereit; auch eine Google-Suche bringt oftmals nur uneindeutige Ergebnisse. Dies verwundert allerdings kaum, da das Internet seit seinen Anfängen von Anonymität gekennzeichnet ist.²⁶⁸

²⁶⁴ Jeff Hamada: „I simply did not have the budget to secure image rights to all the original master works of art to be able to include everything [...]. I actually gave up my entire book advance from Chronicle Books to get the rights to as many works as I could.“ (HAMADA 2015.)

²⁶⁵ HAMADA 2012.

²⁶⁶ Die Veröffentlichung von digitalen Bildpraktiken in Buchform stellt keine Seltenheit dar, wie sich im weiteren Verlauf der Arbeit zeigen wird (vgl. Kap. 6.5).

²⁶⁷ HAMADA 2012.

²⁶⁸ Vgl. KOHOUT 2016b.

Diese unterstützt wiederum die Zirkulation von Bildern, wohingegen stärkere Ansprüche der Autor*innenschaft die Verbreitung verkomplizieren würden.

Auf Grundlage der verfügbaren Informationen entsteht der Eindruck einer gemischten Gruppe aus Privatpersonen, die in ihrer Freizeit fotografieren, und professionellen Fotograf*innen, wobei die wenigsten künstlerisch zu arbeiten scheinen. Die Nationalitäten der Teilnehmer*innen lassen sich nur in Einzelfällen ermitteln, jene der Besucher*innen des Blogs können jedoch eingesehen werden. Leider steht kein Archiv zur Verfügung, sodass immer nur die aktuellen Statistiken überprüft werden können. So kamen im März 2021 die meisten Besucher*innen aus den USA (22,3 %), China (12,5 %), Großbritannien (8,8 %), Kanada (6,6 %) und Frankreich (4,9 %).²⁶⁹ Bei den meisten Besucher*innen handelt es sich demnach um Bewohner*innen des Globalen Nordens. Eine privilegierte finanzielle Situation wird die Teilnahme unterstützen, da die notwendige Zeit und Technik eher zur Verfügung stehen als in ökonomisch unsicheren Kontexten. So sind Menschen ohne Facebook-Profil geschweige denn Internetanschluss von vornherein von der Teilnahme ausgeschlossen.²⁷⁰ Zudem spricht der Blog nur solche Menschen an, die Englisch lesen können, und seine Inhalte sind voraussetzungsreich, was den kulturellen sowie digitalen Bildungsstand („digital literacy“) betrifft. Auch der Wettbewerbsgedanke spielt eine Rolle für die Abwägung der eigenen Eignung, schließlich konnten sich Personen mit einer künstlerischen Vor- oder Ausbildung vermutlich bessere Chancen auf positive Rückmeldungen oder gar den Sieg ausrechnen, zumal eine professionelle Jury die Vorauswahl für die finale Abstimmung traf.

3.3.1 Gewinn und Aufmerksamkeit

Die große Zahl an Teilnehmer*innen legt zudem die Frage nach der Motivation bzw. möglichen Intentionen nahe, die sich mit kunsthistorischen Methoden jedoch nur bedingt ermitteln lassen, wie eingangs erläutert wurde. Dennoch liefern die Fotografien selbst, die Kommentare der Community sowie Kenntnisse über den Bildgebrauch im Social Web Anknüpfungspunkte, denen im Folgenden nachgegangen werden soll. Hier deutet sich ein

²⁶⁹ Vgl. die Statistiken von similarweb, <https://www.similarweb.com/website/booooooom.com/#overview> (letzter Zugriff am 9. März 2021).

²⁷⁰ Vgl. den Begriff „digital divide“ bzw. „digitale Kluft“, der den Zusammenhang von technischen und sozioökonomischen Faktoren, speziell mit Blick auf den Internetzugang verschiedener Bevölkerungsgruppen, beschreibt.

Spannungsfeld zwischen der Auseinandersetzung mit Kunst(-geschichte), der Erkundung bzw. Nutzung eigener kreativer Potenziale sowie sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie an. Für Letzteres liefern Pierre Bourdieu und seine Co-Autor*innen mit dem gleichnamigen Buch bereits 1981 zentrale Grundlagen, die mit Blick auf die re-inszenierte Fotografie im Social Web überprüft werden sollen. Mit Blick auf ihre sozialen Funktionen würde die Fotografie demnach „als Schutz gegen die Zeit, als Kommunikation mit anderen und Ausdruck von Empfindungen, im Sinne von Selbstverwirklichung, unter dem Aspekt des gesellschaftlichen Prestiges sowie als Zerstreuung oder Flucht aus dem Alltag“²⁷¹ genutzt werden.

Hamadas Wettbewerbsaufruf selbst stellt die primäre Ansprache der Remake-Fotograf*innen dar. Durch die Aussicht auf den Gewinn, d. h. die versprochene Aufmerksamkeit sowie den ausgelobten Sachpreis, werden sie zur Teilnahme motiviert und zugleich angespornt, einen besonders guten bzw. besseren Beitrag als die anderen Fotograf*innen einzureichen.²⁷² Auch Bourdieu und seine Kolleg*innen weisen darauf hin, dass Fotografien oftmals dazu gebraucht würden, die eigene „technische Meisterschaft zu offenbaren“.²⁷³ Mitunter werden die Teilnehmer*innen für ihren Beitrag auch öffentlich gelobt, zum Beispiel in den Kommentarfeldern der sozialen Plattformen oder durch eine hohe Anzahl an Likes oder Reblogs. Die Antizipation solcher Reaktionen kann die Teilnahme bereits im Vorfeld motivieren. Daneben können auch professionelle bzw. kommerzielle Interessen eine Rolle spielen. So stellt der Wettbewerb für Künstler*innen oder Berufsfotograf*innen eine Möglichkeit dar, die eigene Arbeit zu bewerben. Dies liegt im Kontext des Booooooom-Blogs auch nahe, der schließlich der Präsentation und ggf. Weitervermittlung künstlerischer Positionen dient. In einzelnen Fällen, etwa bei Iris Encina Barandas Nachstellung von Rembrandt van Rijns „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (1632),

²⁷¹ BOURDIEU/BOLTANSKI/CASTEL/CHAMBOREDON/LAGNEAU/SCHNAPPER 2006, S. 26.

²⁷² Vgl. den Begriff „competitive photography“ von Alise Tifentale und Lev Manovich. Diese zeigen auf, dass sich im Social Web zahlreiche Praktiken dieser kompetitiven Fotografie fänden, die durch einen konkreten Wettbewerb oder eine „Challenge“ motiviert würden, aufgrund des presumptiven Umfelds aber auch unabhängig von zentralisierten Aufrufen entstünden. Bei Fotografie-Challenges stellen die Betreiber*innen von Internetseiten oder Blogs spezielle Aufgaben, oftmals verbunden mit einer definierten Zeitspanne. Die Fotograf*innen verlinken ihre Beiträge dann mit einem bestimmten Hashtag, um ihre Teilnahme an der Challenge zu markieren. Solche Fotografien seien oftmals nicht eindeutig der sogenannten Kunst- oder Amateurfotografie zuzuordnen und hätten im Vergleich zu diesen bislang (zu) wenig Aufmerksamkeit innerhalb der Fotografieforschung erhalten (vgl. TIFENTALE/MANOVICH 2018, S. 172).

²⁷³ BOURDIEU/BOLTANSKI/CASTEL/CHAMBOREDON/LAGNEAU/SCHNAPPER 2006, S. 26–27.

wurde auch dezidierte Werbung integriert, hier für ein Tätowierstudio namens „Mano Zurda“ (Abb. 22).

3.3.2 Kreativität und Inspiration

Die Wettbewerbssituation regt zudem zur Erkundung bzw. Ausschöpfung der eigenen Kreativität an, schließlich erfordert die Nachstellung eines kunsthistorischen Werkes mit (zumeist) begrenzten Mitteln – etwa des eigenen Haushalts – gestalterisches Geschick. Andreas Reckwitz weist darauf hin, dass sich die westliche Gesellschaft seit dem 20. Jahrhundert mit einem anschwellenden „Kreativitätsdispositiv“²⁷⁴ konfrontiert sehe. Dieses hätte sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts formiert und sei in den 1980er Jahren mit der Popularisierung von Thesen wie Joseph Beuys’ „Jeder Mensch ist ein Künstler“ bestärkt worden.²⁷⁵ Seit dem 21. Jahrhundert ließe sich laut Wolfgang Ullrich zunehmend ein imperativischer Anspruch beobachten. So grassiere der Eindruck, die Kreativität habe im Zuge der ‚Entfremdung‘ des modernen Menschen gelitten und bedürfe nun der erneuten Anleitung. Daraus resultiere ein „florierende[r] Markt, auf dem Kreativitätstechniken in Form von Büchern und Seminaren [...] zur Freisetzung verborgener, ungenutzter, ungeahnter Kreativenergien propagiert werden.“²⁷⁶ Damit würde suggeriert, Kreativität sei ein wesentlicher Teil des menschlichen Lebens, der Selbstermächtigung, Emanzipation und Demokratisierung überhaupt erst möglich mache. Gleichzeitig würde er auf diese Weise mit kapitalistischen Interessen verbunden werden, denn „[w]er kreativ ist, kann mehr leisten, Neues entdecken, schneller sein, andere also überbieten.“²⁷⁷

Berufskünstler*innen seien von diesem Kreativitätsimperativ auf andere Art und Weise betroffen. Sie sollten mit ihren schöpferischen Fähigkeiten „die Provokation vollbringen“,²⁷⁸ d. h. als Ideengeber*innen oder Musen fungieren, als „jemand, der weniger über seine Werke als darüber definiert ist, anderen die Möglichkeit zu kreativem Tun zu eröffnen.“²⁷⁹ So sei es

²⁷⁴ RECKWITZ 2012, S. 49. Dispositive werden (im Gegensatz zu Ideologien) „nicht eigens diskutiert und bleiben den meisten daher in ihrer prägenden Macht verborgen.“ (ULLRICH 2016b, S. 25.)

²⁷⁵ Vgl. RECKWITZ 2012, S. 52. Freilich meint Beuys damit nicht, dass jeder Mensch Kunst produzieren kann oder soll. Ihm geht es hier um Schöpferkraft in einem weiteren Sinne, die einen Beitrag zur Umgestaltung der Gesellschaft leisten kann. Vgl. weiterführend BLUME/GAENSHEIMER/MALZ/NICHOLS 2021.

²⁷⁶ ULLRICH 2016b, S. 28.

²⁷⁷ Ebd., S. 32.

²⁷⁸ Ebd., S. 27.

²⁷⁹ Ebd., S. 53.

immer üblicher geworden, auf die Frage nach Inspirationsquellen für die eigene Kreativität auch die Namen von Künstler*innen oder einzelne Werke zu nennen.²⁸⁰ Während der Begriff der Inspiration (lat. „inspiratio“, dt. Einhauchung) im theologischen Sinne die göttliche Eingebung meint,²⁸¹ kommt hier ein weiter gefasster, philosophisch geprägter Inspirationsbegriff zur Anwendung, „der das Phänomen der Eingebung, Erleuchtung und Geistbegabung bezeichnet, ohne jedoch mit einer bestimmten Theorie über die Herkunft solcher I. verbunden zu sein“.²⁸² Eng verzahnt ist dieses Verständnis mit der *künstlerischen* Inspiration, nicht zuletzt durch die „zahlreich bezeugten I.-Erlebnisse bedeutender Dichter und Künstler“.²⁸³ Diese gehen bis in die antike Ästhetik zurück, wenn etwa Homer die „Berufung zum Dichter durch die Musen“²⁸⁴ beschreibt, wodurch die Inspiration zur Quelle des künstlerischen Schaffens avancierte.²⁸⁵

Im 20. und 21. Jahrhundert herrscht ein weitgehend säkularisiertes Verständnis von Künstler*innen vor, „auch wenn metaphorische Bezüge zum Göttlichen die Faszination für die Außeralltäglichkeit“²⁸⁶ fördern, wie Andreas Reckwitz darlegt, und ihr Inspirationspotenzial für andere steigern. Wolfgang Ullrich verweist in diesem Kontext auf Bruce Naumans Fotografie „Self Portrait as a Fountain“ (1966–67), die die Rolle von Künstler*innen als Inspirationsbrunnen vor Augen führt (Abb. 23). So vermittele die Begegnung mit einem Werk im Idealfall das Gefühl, man könne mit der eigenen Kreativität eine vergleichbare künstlerische Tat vollbringen.²⁸⁷ In dieser Funktion dürften die Werke nicht zu anspruchsvoll oder einschüchternd wirken, sondern idealerweise „Evidenzen bereiten oder Erkenntnisse liefern [...], dabei aber dem Rezipienten den Eindruck vermitteln, das Entscheidende passiere erst im aktiven Nachvollzug, also in ihm selbst.“²⁸⁸ Durch diese Entwicklung sei Kreativität zum verhassten Schlagwort all jener Personen geworden, denen an künstlerischer Autonomie gelegen sei und die in der Kunst andere

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 51.

²⁸¹ Vgl. HORNIG/RATH 2007, Sp. 401.

²⁸² Ebd., Sp. 403.

²⁸³ Ebd. Diese Tradition reicht bis ins 20. Jahrhundert, wenn etwa Rainer Maria Rilke von Inspirationserlebnissen berichtet (vgl. ebd., Sp. 404).

²⁸⁴ Ebd., Sp. 403.

²⁸⁵ Vgl. ebd., Sp. 405.

²⁸⁶ RECKWITZ 2012, S. 62.

²⁸⁷ Vgl. ULLRICH 2016b, S. 51.

²⁸⁸ Ebd., S. 90.

Gesetzmäßigkeiten beobachteten „als überall dort, wo von vornherein Verwertungsinteressen dominieren.“²⁸⁹

Auch beim Remake-Wettbewerb spielt Inspiration in diesem Sinne eine Rolle. Der Booooooom-Blog selbst basiert auf der Idee, eine Plattform für den Austausch verschiedener künstlerischer Positionen und die gegenseitige Inspiration zu schaffen, wie auch das Motto verdeutlicht: „CREATE * INSPIRE * COMMUNITY * ART * DESIGN * MUSIC * FILM * PHOTO * PROJECTS“.²⁹⁰ In Reaktion auf die eingereichten Remake-Fotografien äußerte sich Hamada entsprechend: „You can’t look at these images without feeling inspired!“²⁹¹ Diesen Eindruck bestätigen Kommentare aus der Community, die sich etwa „stunned with inspiration“²⁹² fühlt. Ob diese Inspiration letztlich zur Produktion eigener Arbeiten führt, lässt sich nicht überprüfen. Zuweilen sei auch, so Ullrich, „die Mitteilung des eigenen Inspiriert-Seins wichtiger als alles, was sich daraus kreativ machen ließe“,²⁹³ wie sich mit den zahlreichen Reblogs der Remake-Fotografien zeigt. Auch diese mögen (ggf. unbemerkt) neue Re-Inszenierungen motiviert haben; fest steht, dass der Erfolg von Bildern im Social Web wesentlich davon abhängt, ob sie Inspirationspotenziale schaffen.

3.3.3 Individualität und Gemeinschaft

Neben Aufmerksamkeit und Inspiration spielt der persönliche Selbstaussdruck (bzw. -entwurf) der Fotograf*innen eine Rolle. Laut Bourdieu und seinen Kolleg*innen könnten Fotografien etwa dabei helfen, die eigenen „Gefühle intensiver zu empfinden“,²⁹⁴ was im Remake-Wettbewerb durch die Auswahl eines der eigenen Person entsprechenden Vorbildes sowie die performative Einfühlung gelingt.²⁹⁵ Friedrich Balke benennt zudem die Selbstveröffentlichung als zentralen Motivator digitaler Bildpraktiken, also „die Darstellung des Verhältnisses, das ein Subjekt zu sich selbst hat“²⁹⁶ oder, mit Dirk von Gehlen

²⁸⁹ Ebd., S. 34.

²⁹⁰ Vgl. <https://www.booooooom.com>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

²⁹¹ Jeff Hamada: „Our favourite submissions to our legendary Remake project! [...]“, 16. Februar 2017, Kommentar auf der Facebook-Seite von Booooooom, <https://www.facebook.com/booooooom>, letzter Zugriff am 17. August 2017.

²⁹² Heather in: HAMADA 2011a.

²⁹³ ULLRICH 2016b, S. 71.

²⁹⁴ BOURDIEU/BOLTANSKI/CASTEL/CHAMBOREDON/LAGNEAU/SCHNAPPER 2006, S. 26–27.

²⁹⁵ Vgl. Kap. 4.5.1.

²⁹⁶ BALKE 2018, S. 228.

gesprochen, den „Bezug auf die eigenen Identitätsvorstellungen“.²⁹⁷ Diesen Eindruck bestätigen die Fotograf*innen in eigenen Aussagen selbst: „It was great to put a modern twist onto an old picture and play around with the meaning in a way that really expressed something about me“.²⁹⁸ Hier kommen die künstlerischen Mittel der Nachstellung zum Einsatz, vor allem das Schauspiel und die Kostümierung. Diese ermöglichen es, bestimmte Seiten der eigenen Persönlichkeit mitunter stärker als im Alltag zum Ausdruck zu bringen oder in gänzlich fremde Rollen zu schlüpfen. Pravina Shukla betont, dass Verkleidungen im Speziellen jene Identitäten zum Vorschein bringen, die die alltägliche Kleidung nicht auszudrücken vermag: Ein Kostüm „signals a different self, one other than that expressed through daily dress.“²⁹⁹ Schließlich hätten alle Menschen „multiple identities, and some of these are expressed only by means of a costume.“³⁰⁰ Bourdieu und seine Kolleg*innen weisen zudem darauf hin, dass fotografische Praktiken auch die Flucht aus dem Alltag ermöglichen können, d. h. „den Anforderungen der Realität für eine Weile zu entkommen, oder sich einfach zu zerstreuen, wie bei einem Spiel.“³⁰¹

Solche Erkundungen können durch die Fotografie bzw. ihre Veröffentlichung im Social Web auch anderen vermittelt werden.³⁰² Schließlich handelt es sich, wie Marc Ries betont, bei Online-Fotografien in der Regel um *öffentliche* Selbstdarstellungen: „Die Familie vor allen beglaubigen, den medialen Zugriff auf die Welt vor allen anderen demonstrieren, die Identität vor allen bejubeln.“³⁰³ Die Fotografie vermöge, so Bourdieu und Kolleg*innen, „die Kommunikation mit anderen zu erleichtern“³⁰⁴ und Emotionen oder Identitätsvorstellungen mitunter direkter oder geradezu ‚mündlich‘ auszudrücken, denn: „a photograph is often faster than words“,³⁰⁵ wie Nathan Jurgenson betont. Schließlich würde auch die Entschlüsselung solcher Botschaften mit fortschreitender Übung immer einfacher werden, „as we become more visually literate in encoding and decoding such expressiveness.“³⁰⁶ Hier

²⁹⁷ GEHLEN 2020, S. 20–21.

²⁹⁸ DISCOVER 2014.

²⁹⁹ SHUKLA 2015, S. 3.

³⁰⁰ Ebd., S. 5.

³⁰¹ BOURDIEU/BOLTANSKI/CASTEL/CHAMBOREDON/LAGNEAU/SCHNAPPER 2006, S. 27.

³⁰² Vgl. JURGENSON 2019, S. 48, und RUBINSTEIN/SLUIS 2008, S. 17.

³⁰³ RIES 2011, S. 5.

³⁰⁴ BOURDIEU/BOLTANSKI/CASTEL/CHAMBOREDON/LAGNEAU/SCHNAPPER 2006, S. 26.

³⁰⁵ JURGENSON 2019, S. 23. Wolfgang Ullrich beobachtet im 21. Jahrhundert eine „Konjunktur von Spielarten des Demonstrierens und Zeigens – auf Kosten von Schrift und Sprache“. Dies belegt er am Beispiel der Ausstellung, der man „seit einigen Jahrzehnten nahezu alles zu[traut]“ und die „durch geschickte Auswahl und Anordnung von Exponaten [...] beliebig viel Erkenntnis hervorbringen“ könne (ULLRICH 2019a).

³⁰⁶ JURGENSON 2019, S. 23.

wird deutlich, dass die Fotografien nicht nur individuelle, sondern auch gemeinschaftliche Funktionen erfüllen. Dieser Effekt tritt schon vor Betätigung des Auslösers ein, wenn etwa Freund*innen oder Familienmitglieder in die Auswahl des Vorbildes oder die Nachstellung einbezogen werden. Doch auch mit bzw. nach Veröffentlichung im Social Web zeigen sich gemeinschaftliche Strukturen.

Ein Begriff, der das individuelle und gemeinsame Handeln im Internet in Beziehung setzt, ist der des vernetzten Individualismus (engl. „networked individualism“). Laut Lee Rainie und Barry Wellman würden Personen im Web 2.0 „more as connected individuals and less as embedded group members“³⁰⁷ agieren. Ihr soziales Netzwerk weise vier wesentliche Merkmale auf: „personal – the individual is at the autonomous center just as she is reaching out from her computer; multiuser – people are interacting with numerous diverse others; multitasking – people are doing several things; and multithreaded — they are doing them more or less simultaneously.“³⁰⁸ Auf diese Weise könnten Individuen in unterschiedlichen Kontexten bzw. Communities auch verschiedene Interessen und Persönlichkeiten ihrer selbst ausleben. Dabei sei es ihnen möglich, so Shifman, „gemeinsam ‚sie selbst‘ zu sein“,³⁰⁹ d. h. „ihre Einzigartigkeit und zugleich auch ihre Verbundenheit zum Ausdruck zu bringen“.³¹⁰ So würden sie „einzigartige Identitäten und Images entwerfen und damit ihr ‚Selbst‘ konstruieren“ und zugleich die „menschliche Sehnsucht nach Gemeinschaftlichkeit demonstrieren.“³¹¹ Meme und andere re-inszenierende Praktiken eignen sich im Besonderen für diesen Spagat, da sie die Produktion eines eigenen Bildes ermöglichen, sich zugleich aber auf ein verbreitetes Vorbild beziehen und somit die Zugehörigkeit zur Community markieren.³¹²

Bourdieu und seine Kolleg*innen weisen zudem auf das Prestigeinteresse hin, das zuweilen mit fotografischen Praktiken einhergeht,³¹³ entweder durch die Demonstration der eigenen kreativen Leistung oder die Motivauswahl. Hier kann zudem Gemeinschaft gesucht werden, etwa zu einer Gruppe mit ähnlichen künstlerischen Interessen, was auch die Teilnahme am

³⁰⁷ RAINIE/WELLMAN 2012, S. 12.

³⁰⁸ Ebd., S. 7.

³⁰⁹ SHIFMAN 2014, S. 37.

³¹⁰ Ebd., S. 35.

³¹¹ Ebd., S. 37.

³¹² Vgl. ebd.

³¹³ Vgl. BOURDIEU/BOLTANSKI/CASTEL/CHAMBOREDON/LAGNEAU/SCHNAPPER 2006, S. 27.

Remake-Wettbewerb nahelegt. Dies mag, etwa bei Nachstellungen der Werke Frida Kahlos, traditionell motiviert sein, oftmals lässt sich aber auch der Wunsch nach Teilhabe an der sogenannten ‚Hochkultur‘ vermuten. Bereits das Wissen einer Person um die Existenz des Blogs setzt ein gewisses Kunstinteresse voraus und deutet darauf hin, dass sie Aktivitäten im künstlerischen Feld verfolgt. Somit können sich die Fotograf*innen allein durch ihre Teilnahme am Wettbewerb als Mitglieder einer kulturell interessierten oder gar gebildeten Gruppe markieren. Eine eigene Fotografie beizusteuern, eröffnet dann die Möglichkeit, eine aktive Rolle einzunehmen und so die Gruppenzugehörigkeit zu festigen. Dabei kann zusätzliche Expertise demonstriert werden, etwa durch die Nachstellung eines weniger bekannten oder besonders anspruchsvollen Vorbildes bzw. durch eine sinnhafte oder gewitzte Adaption. Um dazu in der Lage zu sein, ist ein gewisses künstlerisches Verständnis oder kunsthistorisches Wissen vonnöten, das mit der eigenen Fotografie präsentiert werden kann. Die (gemeinsame) Wiedererkennung eines Vorbildes bzw. Interpretation von Verschiebungen kann zudem einen distinktionsstiftenden „Heureka-Moment“ auslösen, wie ihn Dirk von Gehlen für Meme beschreibt:

[Die Rezipient*innen] erkennen etwas wieder, sie sprechen eine geheime Sprache und verstehen eine Botschaft in dieser Sprache. In diesem Erkennen verbinden sie sich mit einer verschwörerischen Gemeinschaft der Wissenden und heben sich damit zugleich von anderen ab. Beide Aspekte betonen die identitätsstiftende Kraft von Memen und sind eng verknüpft mit dem Moment der Erkenntnis.³¹⁴

Das kunsthistorische Vorbild einer Remake-Fotografie zu (er-)kennen stärkt demnach das (kulturelle) Selbstbewusstsein und fördert zugleich das Zugehörigkeitsgefühl mit Gleichgesinnten. Mitunter treffen hier auch Fans bestimmter Werke aufeinander, die sich vermittelt durch ihre Re-Inszenierungen oder in den Kommentarbereichen austauschen können. Wie für solche Distinktionspraktiken typisch, werden dabei auch Personen ausgeschlossen, schließlich führt die Verwendung kunsthistorischer Zitate zu einer „Exklusion Nichtwissender, so dass themenbezogene Wissensgruppierungen hervorgebracht werden“,³¹⁵ wie Anna Valentine Ullrich betont. Zuweilen brechen Personen auch aus dieser Gruppe aus, wenn sie die beteiligten Personen nicht als „Peers“ anerkennen oder meinen, über größere Expertise, mehr Wissen o. Ä. zu verfügen. Tatsächlich diskutierten zahlreiche Mitglieder der Booooooom-Community, ob die Remake-Fotografien ihre Vorbilder sinnvoll weitergeführt oder falsch aufgegriffen hätten, und nutzten die

³¹⁴ GEHLEN 2020, S. 24–25. Vgl. zur Distinktionspraxis auch S. 30.

³¹⁵ ULLRICH 2015, S. 79.

Gelegenheit zur Demonstration ihres Wissens. Manche Kommentator*innen blieben in ihrer Kritik vage: „All attempts for ‚Reading a letter‘, seem to miss the point“³¹⁶ andere bringen punktuelles Wissen an: „One minor quibble. The three graces in Primavera aren’t just doing a dance, they are passing a favour one to another, and so their hands are touching around the circle to show the progression.“³¹⁷ Wieder andere grenzen sich mit ihrem Wissen dezidiert vom Rest der Gruppe ab: „Nice work. However, I have to point out that ‚American Gothic‘ is NOT a painting of a farmer and his wife. Instead it is supposed to be a farmer and his unmarried daughter! It adds a whole new level of meaning to the picture when you understand this. Everyone, get educated.“³¹⁸ Daraufhin entgegnet ein anderer User: „It’s actually a dentist; get educated“³¹⁹ Hier wird deutlich, dass es eine populäre, mitunter amateurhafte fotografische Praxis es vermag, kunsthistorische Debatten zu entfachen und im Social Web zu verbreiten.

3.3.4 Parodie und Subversion

Während die bisherigen Beispiele größtenteils als Affirmation oder gar Ehrerbietung an die Kunstgeschichte gelten können, finden sich unter den Fotografien auch humorvolle oder subversive Ansätze. Wolfgang Ullrich weist in Bezug auf Meme darauf hin, dass sich diese oft auf „emotional vereinnahmende, besonders präsenste und berühmte Bilder“³²⁰ bezögen, diese aber durch Parodien zu verarbeiten suchten. Diese Strategie ermögliche eine Distanzierung zum Vorbild, das die Betrachter*innen nicht länger mit seiner „emotionalen Wirkkraft“³²¹ belasten würde. Hinzu käme der Abstand zum Kunstwerk als „etwas, das für hochkulturelle Bildung steht und Ehrfurcht gebietet.“³²² Die große Anzahl parodistischer Praktiken mache deutlich, wie groß das „Bedürfnis nach Distanzierung von einer bedeutungsschweren Hochkultur“ sei und wie „stark Entlastungsbedürfnisse gerade gegenüber der Kunstgeschichte bestehen“.³²³ Zugleich kann die Nachstellung bzw. Aneignung kunsthistorischer Werke auch dazu dienen, sie zu durchdringen und auf diese

³¹⁶ Karefree in: HAMADA 2011a.

³¹⁷ Skyring in: ebd.

³¹⁸ William Webb in: ebd.

³¹⁹ Kevin in: ebd.

³²⁰ ULLRICH 2015b.

³²¹ Ebd.

³²² Ebd.

³²³ Ebd.

Weise Distanz abzubauen, denn „nur in einer Welt, die man kennt, kann man sich zurechtfinden“, ³²⁴ schreibt Dirk von Gehlen.

Unangetastet von diesen Techniken bliebe der kanonische Status der Werke, den die Variationen nur weiter bekräftigten, so Ullrich. ³²⁵ Daher würden „Parodien nicht nur entlastend wirken, sondern indirekt nochmals neuen Druck aufbauen“ ³²⁶ und somit die bestehenden kulturellen Dynamiken perpetuieren. Dennoch stünde am Ende das Ziel, „über etwas zu lachen, auf das sonst mit großem Ernst geblickt wird.“ ³²⁷ Hier wird eine lustvolle, geradezu unverfrorene Haltung gegenüber der Kunstgeschichte eingenommen, die es ermöglicht, Konventionen zum ‚richtigen‘ Umgang mit Kunst zumindest aufzuweichen. In diesem Spannungsfeld zwischen Ehrerbietung und Furchtlosigkeit entfaltet sich nicht selten die Gewitztheit re-inszenierter Fotografien, wie die folgenden Bildanalysen bestätigen werden.

4. Kunsthistorische Vorbilder

„Welche Geschichte wird zu welchen Zeiten aktualisiert?“ ³²⁸ Mit dieser Frage weisen Victoria von Flemming und Christiane Kruse darauf hin, dass Re-Inszenierungen „als eine Suche nach Identität, als Aufarbeitung des Verdrängten oder Wunsch nach Bestätigung“ ³²⁹ gelesen werden können. Im Folgenden wird der Blick daher auf die kunsthistorischen Werke gerichtet, die die Teilnehmer*innen des Remake-Wettbewerbs für ihre Nachstellungen auswählten. Folgende Leitfragen strukturieren die Untersuchung: Welche Epochen sind dominant, welche Künstler*innen werden am häufigsten nachgestellt, und welche ihrer Werke? Lassen sich hier bestimmte Affordanzen konstatieren, d. h. welche ‚Angebote‘ gehen von den Werken aus? ³³⁰ Und bestätigt die Auswahl den etablierten kunsthistorischen Kanon

³²⁴ GEHLEN 2011, S. 73.

³²⁵ Vgl. Kap. 4.6.

³²⁶ ULLRICH 2015b.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ FLEMMING/KRUSE 2017, S. 10. Vgl. auch FLEMMING 2017, bes. S. 48.

³²⁹ FLEMMING/KRUSE 2017, S. 10.

³³⁰ Der Begriff „Affordanz“ kommt aus der Gestalt- und Wahrnehmungspsychologie, wird inzwischen aber auch vermehrt in den Kultur- und Medienwissenschaften angewandt. Geprägt wurde er von James J. Gibson, der ihn zunächst als „what things furnish [the observer], for good or ill“ definierte (GIBSON 1966, S. 285). Als Beispiele wurden später genannt: „Feuer – das dem Menschen Wärme, Licht und die Möglichkeit zur

oder weicht sie von ihm ab? Ziel ist es, der spezifischen Eignung eines Kunstwerkes für die fotografische Re-Inszenierung im Social Web nachzugehen.

4.1 Die häufigsten Epochen

Mit 73 (von 257) Nachstellungen sind Werke des 20. Jahrhunderts zweifelsohne am beliebtesten unter den Remake-Fotograf*innen.³³¹ Dies kann zunächst mit der Nähe zur eigenen Lebensrealität erklärt werden: Die Darstellungsformen und Motive dieser Kunst weisen die größten Überschneidungen mit zeitgenössischen Sehgewohnheiten und Interessen auf,³³² zumal sich unter den Vorbildern auch zahlreiche Fotografien befinden. Werke des 21. Jahrhunderts hingegen mögen noch nicht als ‚klassische‘ Kunst bewertet werden, um die Hamada in seiner Wettbewerbsanleitung dezidiert bat. Das 20. Jahrhundert bietet demnach Nähe und Distanz zugleich. An zweiter Stelle findet sich die Kunst des 19. Jahrhunderts (mit 43 Nachstellungen), gefolgt vom 16. und 17. Jahrhundert. Die seltene Wahl älterer Werke kann womöglich damit erklärt werden, dass diese – vor allem ohne kunsthistorische Ausbildung – fremdartig erscheinen und daher weniger zur Nachstellung einladen. Schließlich wurde bereits darauf hingewiesen, dass Re-Inszenierungen oftmals ein Identifikationselement innewohnt. Beim Blick auf die häufigsten Stilrichtungen stechen der Barock und die Renaissance heraus und damit jene Epochen, die einen Großteil der sogenannten ‚Ikonen‘ der Kunst hervorgebracht haben.³³³ Dagegen fällt die geringe Präsenz des 18. Jahrhunderts auf, das mit nur drei Werken vertreten ist.³³⁴ Hier steht ein Zusammenhang mit der geringen Anzahl (speziell malerischer) Ikonen dieser Zeit zu

Nahrungszubereitung *anbietet* –“ oder auch „Türen, die das Hindurchgehen *anbieten*, oder kniehohe Gegenstände wie Felskanten oder Stühle, die *anbieten*, sich darauf zu setzen.“ (FOX/PANAGIOTOPOULOS/TSOUPAROPOULOU 2015, S. 63. Herv. im Original.) Affordanzen bezeichnen demnach die „durch die physischen Eigenschaften eines Gegenstandes vorgegebene(n) Nutzungsmöglichkeit(en)“ (FOX/PANAGIOTOPOULOS/TSOUPAROPOULOU 2015, S. 66). Wichtig für die Übertragung auf die kunsthistorischen Vorbilder ist, dass „Affordanzen im Zeitverlauf einem Wandel unterliegen“ (ZILLIEN 2019, S. 227). So kann die „Mona Lisa“ ursprünglich andere Reaktionen bzw. Nutzungsformen provoziert haben als heutzutage, wobei auch die mediale Präsentation eine Rolle spielt.

³³¹ Dies ergibt einen Anteil von rund 28 Prozent.

³³² Damit sind die Interessen und Sehgewohnheiten von Personen aus dem Globalen Norden gemeint, da der Remake-Wettbewerb diesem Kontext entstammt (vgl. weiterführend BOLTER/GRUSIN 1999, S. 73, und MESSARIS 1994).

³³³ Vgl. Kap. 4.3.

³³⁴ Jacques-Louis Davids „Der Tod des Marat“ (1793) wurde mit vier Nachstellungen hingegen verhältnismäßig häufig re-inszeniert.

vermuten,³³⁵ zudem scheinen sich weder die ornamentalen Werke des Rokoko noch die hermetische Historienmalerei der Französischen Revolution als niedrigschwellige Vorlagen für die eigene Nachstellung anzubieten.

4.2 Beliebte Künstler*innen

Auch der Blick auf die einzelnen Künstler*innen bestätigt den ‚klassischen‘ Kanon mit seiner überwiegend europäischen und männlichen Prägung: Leonardo da Vincis Werke sind mit 21 Nachstellungen am häufigsten vertreten, gefolgt von Michelangelo Merisi da Caravaggio (19), Jan Vermeer (15), René Magritte (14), Vincent van Gogh (9), Frida Kahlo (9) – als einzige Frau –,³³⁶ Grant Wood (8) und Rembrandt van Rijn (6).³³⁷ Wie schon gezeigt wurde stammt vermutlich ein Großteil der Remake-Fotograf*innen aus westlich geprägten Kulturen, in denen Englisch gesprochen oder zumindest in der Schule gelernt wird; andernfalls wären die Inhalte des Blogs nicht zu verstehen. Daher mögen ihnen die genannten Künstler*innen bzw. ihre Bildsprache einigermaßen vertraut sein, nicht zuletzt durch die zahlreichen Re-Inszenierungen, die ihre Werke im Laufe der Kunstgeschichte bereits erfahren haben.

Zudem gilt ein Großteil der genannten Künstler*innen als Meister*innen ihrer Epoche, die über ihr Werk hinaus auch als Personen Berühmtheit erlangten und somit zur Identifikation einladen oder ‚Fankreise‘ versammeln. Leonardo da Vinci (1452–1519) etwa galt schon zu Lebzeiten als Universalgenie, dessen Kunst zum Inbegriff der italienischen Renaissance avancierte. Ähnliches gilt im italienischen Barock für Caravaggio (1571–1610),³³⁸ dessen Popularität im 20. Jahrhundert etwa durch Derek Jarmans gleichnamigen Film (GB 1986) noch gewachsen sein dürfte. Gegenüber den Italiener*innen gilt Rembrandt van Rijn

³³⁵ Diese Beobachtung deckt sich mit Aufzählungen der berühmtesten Kunstwerke, die sich in zahlreichen Büchern (zum Beispiel in John Nicis „Famous Works of Art. And How They Got That Way“, Lanham 2015), aber natürlich auch im Internet finden; etwa bei CNN, deren Redaktion die häufigsten Google-Suchbegriffe der letzten fünf Jahre ausgewertet hat (vgl. BROWN 2019). Dass das 18. Jahrhundert besonders wenige *malerische* Ikonen hervorgebracht hat, könnte auch damit zusammenhängen, dass die Prinzipien der klassizistischen Gestaltung – die Linie der Zeichnung, die Flächigkeit der Architektur, die statische Komposition der Skulptur – dem Medium Malerei unähnlich sind. Deren Kardinalelemente, etwa die Farbe, sind im Klassizismus hingegen oftmals zu vernachlässigen. Vielen Dank an Teresa Minn für den Hinweis.

³³⁶ Es handelt sich um neun Werke, wenn auch Fotografien mitgezählt werden, die Kahlo zwar zeigen, aber nicht von ihr selbst produziert wurden. Lässt man diese außen vor, bleiben sechs Werke übrig.

³³⁷ Auf immerhin fünf Nachstellungen kommen Werke von Sandro Botticelli, Edward Hopper, Roy Lichtenstein, Édouard Manet und Edvard Munch.

³³⁸ Vgl. BAL 1999.

(1606–1669) als Hauptvertreter des niederländischen Barocks, der schon zu Lebzeiten als Ausnahmetalent bekannt war und, wie es Amy Crawford ausdrückt, zu einem „synonym for greatness“³³⁹ wurde. Zahlreiche Filme und Romane thematisieren seine Person und sein Werk.³⁴⁰ Jan Vermeer (1632–1675) erlangte hingegen erst nach seinem Tod die Berühmtheit, die er heute genießt, woran maßgeblich die Aufarbeitung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts teilhatte.³⁴¹ Auch im 20. Jahrhundert re-inszenierten zahlreiche Künstler*innen sein Werke,³⁴² später sorgten der Roman „Girl With a Pearl Earring“ (1999) von Tracy Chevalier und dessen anschließende Verfilmung durch Peter Webber (GB 2003) für einen noch breiteren Bekanntheitsgrad. Als der weltweit berühmteste Maler gilt schließlich Vincent van Gogh (1853–1890).³⁴³ Sein Bekanntheitsgrad stieg besonders an, als 1914 seine Briefe veröffentlicht wurden, wodurch das Interesse an Werk und Person wuchs und der Künstler fortan als ‚verkanntes Genie‘ verklärt wurde.

Grant Wood (1891–1942) fällt in dieser Reihe auf, weil er für ein einzelnes Gemälde bekannt ist: „American Gothic“ (1930). Wood reichte dieses bei einer Ausschreibung des Chicago Art Institute ein und erreichte den dritten Platz, der mit einem Preisgeld von 300 US-Dollar belohnt wurde. Durch Abbildungen in der Presse erhielt das Gemälde plötzlich große Aufmerksamkeit und rief in der Folge zahlreiche, oftmals satirische Re-Inszenierungen hervor.³⁴⁴ Die Kunst René Magrittes (1898–1967) kam erst in den 1960er Jahren zu Beliebtheit. Sie weist durch wiederkehrende Motive – etwa die schwarze Melone, den Apfel oder die Pfeife – einen hohen Wiedererkennungswert auf und wurde in zahlreiche, auch

³³⁹ CRAWFORD 2006.

³⁴⁰ Vgl. etwa den Roman „Zwischen Hell und Dunkel“ (1934) von Valerian Tornius oder Renate Krügers „Licht auf dunklem Grund. Ein Rembrandt-Roman“ (1967). Die filmische Aufarbeitung begann mit „Rembrandt“ (GB 1936) unter der Regie von Alexander Korda. 1954 entstand der Kurzfilm „Rembrandt. A Self-Portrait“ (US), mit dem der Produzent Morris Roizman für einen Oscar nominiert war. 1999 folgte der Kinofilm „Rembrandt“ (DE/FR/NL) mit Klaus Maria Brandauer in der Hauptrolle. 2007 kam schließlich Peter Greenaways internationale Produktion „Nightwatching“ (CA/FR/DE/PL/NL/GB) in die Kinos.

³⁴¹ Vgl. WAAGEN 1862 und THORÉ-BÜRGER 1866.

³⁴² Etwa Salvador Dalí und Gerhard Richter.

³⁴³ Vgl. Matthias Arnold: „Van Gogh ist der bekannteste und zugleich mit Abstand der beliebteste Maler überhaupt. Dieser Tatbestand drückt sich nicht nur beispielsweise im massenhaften Verkauf von Van-Gogh-Reproduktionen jeglicher Sorte und in Rekordbesuchen von Van-Gogh-Ausstellungen aus, sondern auch besonders in den Preisen, die auf dem internationalen Kunstmarkt für Werke van Goghs gefordert und gezahlt werden.“ (ARNOLD 1995, S. 808.)

³⁴⁴ Die Re-Inszenierungen von „American Gothic“ nahmen mit einer Fotografie von Gordon Parks (1942) ihren Lauf. Diese zeigt Ella Watson, die als Reinigungskraft in einem Regierungsgebäude in Washington, D. C., arbeitete. Hier ersetzt eine Person of Color die mürrischen weißen ‚Midwesterners‘, statt einer Heugabel hält sie Wischmopp und Besen in Händen, und das neogotische Haus im Hintergrund weicht der US-amerikanischen Flagge. Wir alle, auch Arbeiter*innen und People of Color, sind Teil der USA, bringt dieses Porträt zum Ausdruck.

popkulturelle Kontexte übertragen. Wolfgang Ullrich weist darauf hin, dass Magritte seine Motive selbst schon wiederholt kombinierte,³⁴⁵ was Nachahmer*innen auf den Plan rief, schließlich würde das jeweilige Bild, so Limor Shifman, „eine überzeugende Demonstration seiner eigenen Reproduzierbarkeit“ aufweisen sowie „verschlüsselte Anweisungen für die Nachahmung“³⁴⁶ gleich mitliefern. Von solchen Vorbildern ginge demnach, so erneut Ullrich, eine Art Appell aus („Mach was mit mir, verändere mich, spiel mit mir“),³⁴⁷ der hermetischeren Werken weniger innewohne, die somit eine traditionellere Rezeption nahelegen.

Die Beliebtheit Frida Kahlos (1907–1954) wuchs vor allem in den späten 1970er Jahren („Fridamania“), etwa in der lateinamerikanischen Community und im Kontext der LGBT-Bewegung. Re-Inszenierungen von Kahlos Werken und, vor allem, ihrer Person sind aus der Popkultur bestens bekannt und wurden durch Julie Taymors Filmbiografie „Frida“ (US 2002) sicher zusätzlich motiviert.³⁴⁸ Kahlo eignet sich zudem als gutes Beispiel, um den Unterschied zwischen dem akademischen und dem nicht-akademischen Kanon bzw. der institutionalisierten Wissenschaft und populäreren Kunstdiskursen deutlich zu machen. Schließlich gilt ihr Werk, wie auch das von Magritte und anderen, in der Wissenschaft als ‚überforscht‘ und erhält an kunsthistorischen Instituten nur noch randläufig Aufmerksamkeit. Bei Ausstellungen und Kunstauktionen sowie im Internet und in der Popkultur erfreut es sich hingegen ungebrochener Beliebtheit, sodass auch Kahlos Präsenz im Remake-Wettbewerb keineswegs verwundern mag.

4.3. Ikonische Werke

Die einzelnen Werke, die am häufigsten nachgestellt wurden, seien einer eigenen Betrachtung unterzogen. Hier liegt zunächst der Blick auf die Zahlen nahe: Je zwölfmal ausgewählt wurden Leonardo da Vincis „Das letzte Abendmahl“ (1495–98) und Jan Vermeers „Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge“ (1665). Es folgen Grant Woods „American

³⁴⁵ ULLRICH 2016c.

³⁴⁶ SHIFMAN 2014, S. 81.

³⁴⁷ ULLRICH 2016b. Dies mag einer der Gründe sein, warum nur wenige Historienbilder zur Nachstellung ausgewählt wurden, schließlich geht ihre Re-Inszenierung nicht nur mit einem großen Aufwand einher, die entsprechenden Werke sind auch durch ihre eindeutigen Konnotationen stärker semantisch geschlossen.

³⁴⁸ Zuweilen wird kritisiert, dass die Mythologisierung von Kahlos Biografie das Werk und auch die weitaus komplexere Person verdecke (vgl. LINDAUER 1999).

Gothic“ (1930) mit acht Nachstellungen und Leonardo da Vincis „Dame mit dem Hermelin“ (1489–90) mit sechs Nachstellungen. Je fünfmal re-inszeniert wurden Caravaggios „Narziss“ (1598–99), Rembrandt van Rijns „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (1632) und René Magrittes „Der Sohn des Menschen“ (1964). Je viermal finden sich Jacques-Louis Davids „Der Tod des Marat“ (1793), René Magrittes „Die Liebenden“ (1928), Henri Cartier-Bressons „Hinter dem Gare Saint-Lazare“ (1932) und Andrew Wyeths „Christinas Welt“ (1948).

Diese Werke befinden sich (größtenteils)³⁴⁹ in den Sammlungen bedeutender europäischer und US-amerikanischer Museen, sodass sie einigen Wettbewerbsteilnehmer*innen aus eigener Anschauung bekannt sein dürften. Sie sind zudem – und das ist entscheidend – auch im Internet sehr präsent. Mitunter wählen die Teilnehmer*innen also solche Werke aus, die ihnen aus dem Social Web bekannt sind und mit denen sie sich, im Sinne des Wettbewerbs, großen Anklang versprechen. Auf diese Weise antizipieren sie den Blick der zukünftigen Betrachter*innen (und Jurymitglieder), der vom Prinzip der Aufmerksamkeitsökonomie geprägt ist.³⁵⁰ Martin Burckhardt verweist in diesem Kontext auf John Maynard Keynes’ spieltheoretisches Experiment des „Schönheitswettbewerbs“ (1936), den man nur gewinnen kann, wenn man unter den zur Abstimmung stehenden Objekten jenes als das schönste auswählt, das auch von der Mehrheit der Teilnehmer*innen ausgewählt wird. Das Ziel sei also weniger, dem eigenen Geschmacksurteil zu folgen, als vielmehr den Geschmack der anderen zu antizipieren.³⁵¹ Die Aufmerksamkeitslogik des Social Web befördere somit eine Bildkultur, die den Rezipient*innen „die geringste Mühe abverlangt“ und „gleichartiges Verhalten belohnt“.³⁵² In den Kommentaren, die die Booooooom-Community unter den Remake-Fotografien hinterließ, werden Geschmacksbekundungen in der Tat als Richtmaß angeführt: „so hope someone does an ophelia one!“³⁵³ Hier bezieht sich die Userin Sarah

³⁴⁹ Zwei Ausnahmen stellen Leonardos „Abendmahl“, das sich im Refektorium des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie in Mailand befindet, sowie Magrittes „Der Sohn des Menschen“ in einer Privatsammlung dar.

³⁵⁰ Das Konzept der Aufmerksamkeitsökonomie beschreibt die Aufmerksamkeit als erstrebenswertes, aber knappes Gut, mit dem im Internet Macht und Kapital angehäuft wird: „Während sich das alte Wirtschaftssystem auf Dinge konzentrierte, ist die wertvollste Ressource im Informationszeitalter nicht die Information selbst, sondern die Aufmerksamkeit, die Menschen ihr schenken“ (SHIFMAN 2014, S. 36). Vgl. weiterführend FRANCK 1998.

³⁵¹ Hier müsse, so Martin Burckhardt, „das persönliche, begriffslose Schönheitsempfinden dem vergesellschafteten, ökonomischen Blick geopfert werden“, sodass man geradezu von einem „Exorzismus des Privaten“ sprechen könne, schließlich müsse sich die private Einschätzung „beständig auf seine Gesellschaftstauglichkeit abfragen lassen“ (BURCKHARDT 2017).

³⁵² Ebd.

³⁵³ Sarah in: HAMADA 2011a.

vermutlich auf die gleichnamigen Gemälde der präraffaelitischen Maler John Everett Millais (1851–52) und John William Waterhouse (1894), deren Frauendarstellungen sich im Social Web großer Beliebtheit erfreuen.³⁵⁴

Für die Antizipation von Interessen und Vorlieben der Rezipient*innen spielt auch der ikonische Status der Werke eine Rolle. Der Begriff „Ikone“ meint zunehmend häufig die Medienikone statt das Heiligen- oder Kultbild;³⁵⁵ damit können fotojournalistische Bilder ebenso bezeichnet werden wie Werke der Kunstgeschichte. Entscheidend seien, so Kathrin Raminger, „die Reproduktion, Re-Inszenierung und Verarbeitung eines Werkes in unterschiedlichen Medien“ sowie „seine erfolgreiche kommerzielle Vermarktung“, wodurch es im öffentlichen Diskurs sichtbar und „in die Erinnerungs- und Gedenkkultur“³⁵⁶ eingehe. Michael Diers bezeichnet solche Bilder auch als „Schlagbilder“,³⁵⁷ die „durch Rezeption, mediale Zirkulation und Kanonisierung außergewöhnliche Symbolkraft gewinnen sowie wesentlich zur Formierung kollektiven Bewusstseins beitragen“³⁵⁸ würden. Ikonen in diesem Sinne werden im 21. Jahrhundert, so erneut Raminger, vor allem im Internet mit seinen „medienspezifischen Bedingtheiten wie Auflagenstärke und Verbreitung, Zugänglichkeit für und Erreichbarkeit von Nutzern sowie verhältnismäßig kostengünstige, unkomplizierte und unaufwändige Reproduktionsverfahren“³⁵⁹ geprägt.

Kunsthistorische Werke, die wiederholt im Social Web zirkulieren, können ebenfalls zu Medienikonen avancieren. Hier zeigt sich ein Phänomen, das Margarete Pratschke im Kontrast zur oft konstatierten „Bilderflut“ als „Bilderebbe“³⁶⁰ bezeichnet. Auch David Ganz und Felix Thürlemann beobachten, „dass auf der einen Seite immer *mehr* Bilder zirkulieren, die aber auf der anderen Seite letztlich *nabezu Dasselbe* zeigen und sich stets wiederholen“.³⁶¹ Dies führe im kunsthistorischen Kontext zur einer „kultartige[n] Verehrung von einigen wenigen, zu Meisterwerken auserkorenen Bildern“.³⁶² Auch Pratschke beobachtet „eine

³⁵⁴ Vgl. KOHOUT 2016b.

³⁵⁵ Vgl. PERLMUTTER 1998 und LOBINGER 2021. Wobei auch letztere Assoziation nicht fern liegt, schließlich kann die performative Nachstellung auch eine (kultartige) Vertiefung in das Bild ermöglichen.

³⁵⁶ RAMINGER o. J.

³⁵⁷ DIERS 1997.

³⁵⁸ FRANK 2018, S. 9.

³⁵⁹ RAMINGER o. J.

³⁶⁰ PRATSCHKE 2016.

³⁶¹ KÖHLER 2018, S. 313. Herv. im Original.

³⁶² GANZ/THÜRLEMANN 2010, S. 7.

Einengung auf den Kunstkanon“ statt der „vermeintlichen ‚Dekanonisierungseffekte‘, die mit der Digitalisierung verbunden werden“.³⁶³ Valtysson und Holdgaard stellen fest, dass mit dem Social Web einhergehende Kontextverschiebungen den ikonischen Wert eines Werkes nicht verändern:

When established artworks and objects of this sort are digitised, they still keep much of this value, even if they have been re-contextualised from onsite museum settings to specifically tailored interfaces that allow for certain kinds of user-engagement. The digitised versions of these works are therefore still „charged,“ precisely because of the works’ significance in its „analogue“ onsite museum settings.³⁶⁴

Gleichzeitig, so legt Kerstin Schankweiler dar, würden sich singuläre Bildikonen, wie sie etwa aus dem Fotojournalismus bekannt seien, durch die beschleunigte Zirkulation zu *Bildphänomenen* wandeln: „ikonische Bilder [sind] eben nicht mehr unvergleichlich, unnachahmlich oder unverwechselbar [...]. Im Gegenteil: Sie werden zu wiederholbaren und generischen Bildphänomenen. Das Generisch-Werden der Bilder bedeutet, dass immer seltener ein Einzelbild hervorsteht.“³⁶⁵ Hier zeigt sich eine geradezu paradoxe Situation: Zum einen sind es die immer gleichen Ikonen, die zirkulieren bzw. re-inszeniert und dadurch in ihrem Status gestärkt werden, zum anderen werden sie durch diese Prozesse auch Teil einer stetig wachsenden Bildgruppe, der „Bilderschwärme“,³⁶⁶ wie Schankweiler sie nennt, die an verschiedenen Orten des Social Web in unterschiedlicher Form auftreten. Dies führe zu „vielfach und horizontal miteinander verbundenen Bildern, die nur noch im Verhältnis zueinander wahrnehmbar und organisierbar sind“.³⁶⁷

Entscheidend für die Auswahl der kunsthistorischen Vorbilder ist demnach auch der Digitalisierungsstand, d. h. welche Werke online überhaupt gut oder gar hochauflösend zu finden sind. Maria Männig weist darauf hin, „dass insbesondere die großen Häuser entsprechende Budgets für breit angelegte Digitalisierungsprojekte bereitstellen können“.³⁶⁸ Welche Werke diese zur Digitalisierung auswählen, ist sicher nicht frei von einem Blick auf potenzielle Besucher*innen, die oftmals mit den immer gleichen Exponaten geworben

³⁶³ PRATSCHKE 2016.

³⁶⁴ VALTYSSON/HOLDGAARD 2019, S. 168.

³⁶⁵ SCHANKWEILER 2019, S. 61. Vgl. weiterführend David Perlmutter's Theorie der singulären und generischen Ikonen: PERLMUTTER 1998.

³⁶⁶ SCHANKWEILER 2019, S. 64.

³⁶⁷ Ebd., S. 63.

³⁶⁸ Ebd., S. 64.

³⁶⁸ MÄNNIG 2018b.

werden. Dabei spielen auch die Beschränkungen des Urheberrechts eine Rolle, sodass vor allem gemeinfreie Werke bei der Digitalisierung profitieren. Auch dies führe zu einer Einengung auf Ikonen, wie Männig betont.³⁶⁹ Zudem würden solche Werke bevorzugt, so Wolfgang Ullrich, „die sich gut vervielfältigen lassen“.³⁷⁰ Diese seien oftmals – etwa durch wiederholte Reproduktionen – ihrem Ursprungskontext enthoben und somit zunehmend „vom Autor und dem damit verbundenen Originalitätsanspruch befreit“,³⁷¹ wie Annekathrin Kohout darlegt. Dadurch würde sich ihr „Werkanspruch“ verringern, sodass sie „ungehemmt geteilt, adaptiert und neu kontextualisiert werden“ könnten.³⁷²

Wenn die Remake-Fotograf*innen also Leonardo da Vincis „Mona Lisa“ (um 1503–06) reinszenieren, beziehen sie sich nicht (nur) auf das Gemälde selbst, sondern (auch) auf seine zahlreichen Reproduktionen. Die „Mona Lisa“ sei demnach, so Brian Eggleston, nicht mehr das Gemälde, das es ursprünglich war, sondern nähere sich einem „Simulacrum“ in Jean Baudrillards Sinne an:³⁷³

It has ceased to be a painting of a woman, and has become a painting of itself. It has ceased to represent anything, and now represents simply its own existence. The value of the painting, once derived from its content and beauty, now is simply derived by virtue of being the painting that it is. [...] The Mona Lisa is no longer a painting, but is a simulation of a painting, in fact a simulation of itself.³⁷⁴

Zur Verdeutlichung sei auf einen Fall hingewiesen, den Wolfgang Ullrich untersucht hat.³⁷⁵ Das ebenfalls Leonardo zugeschriebene Werk „Salvator Mundi“ (um 1500) wurde im November 2017 beim Auktionshaus Christie’s in New York versteigert, und zwar in der Kategorie „Post-War and Contemporary Art“. Zu dieser Entscheidung äußerte sich das Auktionshaus in einer Pressemitteilung:

³⁶⁹ Vgl. ebd.

³⁷⁰ ULLRICH 2009, S. 9.

³⁷¹ KOHOUT 2018.

³⁷² Ebd. Neben dezidierten ‚Ikonen‘ der Kunstgeschichte fallen auch einige Vorbilder ins Auge, die zwar von berühmten Künstler*innen geschaffen wurden, aber nicht zu ihren zentralen Werken gehören. Schließlich fielen Aneignungen auch bei „vergessenen oder unbekanntem Werken“ leicht, betont Kohout, da sie einen geringeren „Werkanspruch“ stellten und „noch keine motivunabhängige Bedeutung“ besäßen (KOHOUT 2016b).

³⁷³ Vgl. BAUDRILLARD 1981.

³⁷⁴ EGGLESTON o. J., vgl. außerdem MIRROR 1999.

³⁷⁵ Vgl. ULLRICH 2018a.

Despite being created approximately 500 years ago, the work of Leonardo is just as influential to the art that is being created today as it was in the 15th and 16th centuries. We felt that offering this painting within the context of our Post-War and Contemporary Evening Sale is a testament to the enduring relevance of this picture.³⁷⁶

Leonardos Werk wird hier vor allem wegen seines ikonenhaften Status wertgeschätzt. Für den zeitgenössischen Kunstmarkt ist das Gemälde nicht (nur) ein historisches Objekt, sondern „das Produkt eines berühmten Künstlers, ja eines Stars.“³⁷⁷ Damit würde, so Ullrich weiter, „die spezifisch westliche Logik, wonach Kunstwerke immer und vor allem anderen Teil einer Kunstgeschichte sind, für überholt erklärt“. Dies führe im nächsten Schritt womöglich dazu, dass Artefakte nicht mehr nach Kulturen oder Kategorien wie „Kunst“ und „Design“ unterschieden würden. Ullrich verweist hier auf Kunsthistoriker*innen wie Hans Belting, die mit dem „Ende der Kunstgeschichte“ bereits in den 1980er Jahren prophezeit hatten, dass die Globalisierung die westlich geprägten Kategorien der Kunst verändern würden, wodurch „sowohl der Begriff von Kunst wie auch deren Historisierung an Bedeutung verlieren.“ Passenderweise sei Leonardos Gemälde in Nachbarschaft mit Andy Warhols Siebdruck „Sixty Last Suppers“ (1986) versteigert worden, dem diese Debatten ebenfalls eingeschrieben sind. Ullrich prognostiziert schließlich, Kunst werde in Zukunft „nicht mehr im Kontext von Geschichte wahrgenommen, die als spezifisch westliche Erfindung – und als spezifisch westliches Machtinstrument – desavouiert ist“. Die Namen historischer Künstler*innen „fungieren dann höchstens noch als Pool für unverbindliche Assoziationen, mit denen man sich selbst aufzuwerten versucht.“

4.4. Mediale Beobachtungen

Neben der Häufung ikonischer Werke fallen bei den ausgewählten Vorbildern *mediale* Besonderheiten ins Auge. So finden sich hier vorrangig Gemälde: Von 257 Nachstellungen beziehen sich 207 auf Malerei, was einen Anteil von rund 80 Prozent ergibt. 34 Fotografien beziehen sich auf fotografische Vorbilder,³⁷⁸ neun auf Bildhauerei bzw. Objektkunst sowie sieben auf Zeichnungen und Druckgrafiken. Entscheidend für die Häufung malerischer Vorbilder ist zunächst Hamadas Wettbewerbsanleitung, in der er dezidiert um die Nachstellung von „classic works of arts“, also der genannten ‚klassischen‘ Kunstgattungen

³⁷⁶ CHRISTIE'S 2017.

³⁷⁷ Hier und im Folgenden: ULLRICH 2018a.

³⁷⁸ In diese Zahl sind fotografische Aufnahmen von Performances eingerechnet.

bittet. Dabei gilt die Malerei schon seit Leon Battista Alberti als Königsdisziplin,³⁷⁹ und auch im Internet ist sie deutlich präsenter als andere künstlerische Medien. Dies liegt unter anderem daran, dass Webseiten, die über Kunst berichten, oftmals Gemälde als exemplarische Bilder für ihre Inhalte auswählen. Auf diese Weise gelangen diese in die Anzeige von Google Images, wenn etwa Suchbegriffe wie „art history“ bemüht werden. Daneben eignen sich Gemälde in ihrer Zweidimensionalität auch besser für die Digitalisierung bzw. die Präsentation auf einem Computerbildschirm als etwa Skulpturen, deren Mehransichtigkeit nur im analogen Raum vollends erfahrbar ist. Zudem liegt die Vermutung nahe, dass die Nachstellung malerischer Werke intuitiv am leichtesten erscheint, da sie der Fotografie in ihrer Zweidimensionalität sowie in der Festlegung von Perspektive und Ausschnitt ähnelt. Zugleich bieten Gemälde eine reizvolle Grundlage für die fotografische ‚Verlebendigung‘, schließlich verwandeln sie sich vor der Kamera in eine dreidimensionale Szene. Die ursprüngliche Perspektive des Gemäldes kann dabei übernommen oder auch verändert werden, um das Motiv aus einem anderen Blickwinkel zu zeigen.

Dass sich Fotograf*innen in besonderem Maße mit der Malerei auseinandersetzen, ist kein neues Phänomen, sondern prägt die Fotografie seit ihrer Entstehung. Peter Geimer weist darauf hin, dass sich Malerei und Fotografie wechselseitig beeinflusst und somit aneinander (statt gegeneinander) entwickelt hätten.³⁸⁰ Entscheidend für diesen Annäherungsprozess war die Camera obscura, die von Maler*innen erstmals im 16. Jahrhundert als Hilfsmittel verwendet wurde. Auch Jan Vermeer, dessen Werke im Remake-Wettbewerb auffallend häufig zur Nachstellung gelangen, nutzte vermutlich eine solche Camera.³⁸¹ Mitunter spricht die präfotografische Ästhetik, die Eva Wilson beschreibt – die „Distanz des Malers zu seinen Objekten“, die „Flüchtigkeit der festgehaltenen Momente“, die „charakteristische Gleichmäßigkeit der Schärfe bzw. leichte Unschärfe“, „die unterschiedslose Beschreibung aller Bereiche des Bildes“ sowie „die täuschend wirklichkeitsgetreue Repräsentation des Interieurs“³⁸² –, aktuelle bzw. an der Fotografie geschulte Sehgewohnheiten an und motiviert dazu, sich dem Werk erneut mit einem fotografischen Verfahren zu widmen.

³⁷⁹ Vgl. ALBERTI 2010.

³⁸⁰ Vgl. GEIMER 2010b. Weiterführende Literatur: SCHARF 1968, KEMP 1979–1983, BILLETER 1984, POHLMANN/HOHENZOLLERN 2004, GEIMER 2009; außerdem: ULLRICH 2009.

³⁸¹ Vgl. KEMP 1990, bes. S. 194–196. Vgl. außerdem GROEN 2007 und WILSON 2011, bes. S. 173–177.

³⁸² WILSON 2011, S. 176.

Besonders prägnant zeigten sich die Wechselwirkungen im späten 19. Jahrhundert, etwa bei piktorialistischen Fotografien, die mit ihrer malerischen Textur eine intermediale Mischform darstellen und die Fotografie im Paragone der künstlerischen Gattungen etablierten sollten.³⁸³ Wie gezeigt wurde, entstanden in dieser Zeit auch die ersten fotografischen Tableaux vivants, etwa die erwähnten Werke von Julia Margaret Cameron oder Oscar Gustave Rejlander. Umgekehrt bemühte sich auch die Malerei um Fotogenität bzw. eine gute fotografische Reproduzierbarkeit: „Fotogenes und Telegenos bieten zu können“, so schreibt Wolfgang Ullrich, war (und sei nach wie) vor „eine notwendige Voraussetzung dafür [...], im Kunstbetrieb eine Rolle zu spielen.“³⁸⁴ So hätte lange Zeit ein pastoser Farbauftrag als problematisch gegolten, da sich die Bildoberfläche nur mit störenden Lichtreflexen fotografieren ließ. Gleichzeitig wurden Maler*innen zu Beginn der fotografischen Entwicklung dazu ermutigt, sich „auf die Mittel der Malerei – auf den Malgrund oder den Farbauftrag“³⁸⁵ – zu konzentrieren statt auf illusionistische Absichten, der sich von nun an die Fotografie mit (vermeintlich) besseren Mitteln annahm.³⁸⁶

Zudem finden sich unter den Vorbildern vermehrt Gemälde, die in Auseinandersetzung mit fotografischen Verfahren entstanden sind. Dies ist vermutlich bei Gemälden Édouard Manets der Fall, etwa bei der „Olympia“ (1863), deren ausgeleuchteter, nur leicht schattierter, geradezu flach erscheinender Körper nicht von natürlichem Licht beleuchtet zu sein scheint (Abb. 24). Hier liegt ein Bezug zur Blitzlichtfotografie nahe.³⁸⁷ Ein ähnliches Phänomen zeigt Manets „Frühstück im Grünen“ (1863, Abb. 25), das im Social Web ebenfalls mit zahlreichen fotografischen Re-Inszenierungen aufgegriffen wird. Wie sich zeigen wird, nutzten einige der nachgestellten Künstler*innen selbst schon Fotografien als Vorlagen für ihre Gemälde, sodass die Rückführung in das fotografische Ursprungsmedium naheliegt.³⁸⁸ Zudem weisen einige der Remake-Vorbilder Gestaltungsmerkmale auf, die noch in der heutigen Fotografie Anwendung finden und daher eine vertraute Bildsprache bedienen. Dabei handelt es sich um die erwähnte Überbelichtung oder um starke Kontraste wie bei den Gemälden Edward Hoppers oder auch Caravaggios Chiaroscuro. Zudem erinnern einige Darstellungen an

³⁸³ Vgl. weiterführend HAMMOND 1998.

³⁸⁴ ULLRICH 2009, S. 47.

³⁸⁵ Ebd., S. 55.

³⁸⁶ Vgl. BOLTER/GRUSIN 1999, S. 106, auch zur Rolle der Malerei bei der Erfassung von ‚Wahrheit‘ im Gegensatz zur ‚Erscheinung‘ eines Objekts.

³⁸⁷ Vgl. WEIß 2018, außerdem FOUCAULT 1999.

³⁸⁸ So etwa Grant Wood, vgl. weiterführend Kap. 6.

Momentaufnahmen bzw. Schnappschüsse oder sie zeigen Ausschnitte, etwa durch am Bildrand angeschnittene Körper.

Daneben finden sich auch solche Vorbilder, die in bewusster Abgrenzung zur Fotografie entwickelt wurden, um im malerischen Medium etwas zu leisten, was die Fotografie nicht vermag; so etwa kubistische Werke von Pablo Picasso. Umso interessanter ist es, dass sich die meisten Remake-Fotograf*innen, die diese Werke auswählen, nicht um eine genuin fotografische Ästhetik bemühen, sondern gerade die malerischen Charakteristika aufgreifen, etwa die geometrische Abstraktion, die Multiperspektive oder die Überlagerung mehrerer Bildelemente, wie die beiden Re-Inszenierungen von Lujian Zeta Zee (Abb. 26) und Frances Adair McKenzie (Abb. 27) zeigen. Diese Effekte könnten durch ein fotografisches Verfahren wie die Doppelbelichtung erreicht werden, stattdessen finden sich jedoch bemalte Bildelemente, etwa aus Pappe, sowie Collageverfahren. Hier scheint die Erkundung bzw. möglichst ‚originalgetreue‘ Nachstellung des malerischen Mediums im Vordergrund zu stehen, vermutlich zur Ausstellung der eigenen Fertigkeiten wie auch des reizvollen Kontrastes zur Fotografie.

Das Interesse für Malerei verortet sich in einer weitgreifenden Faszination der digitalen Gesellschaft für analoge Gestaltungsmittel.³⁸⁹ Felix Stalder weist darauf hin, dass das Analoge im Digitalen nicht verschwinde, sondern neu bewertet bzw. sogar aufgewertet würde.³⁹⁰ Die besondere ‚Aura‘, die analogen Werken oftmals zugesprochen wird, sei keine Eigenschaft, die „das Kunstwerk aus seiner historischen Entstehung heraus mitbringt, sondern ein Produkt davon, wie es in der Gegenwart inszeniert wird“.³⁹¹ Besonders Oberflächen und ihre Charakteristika sind zu zentralen Stellschrauben des Digitalen avanciert, die in unterschiedlichen Kontexten – auch bei Touchscreens oder E-Book-Readern – sowie in Annäherung oder Abgrenzung zu analogen Vorläufern diskutiert werden. So präsentieren auch hochauflösende Reproduktionen von Gemälden Oberflächenphänomene wie den Farbauftrag als wesentliche, wertvolle Charakteristika des analogen Werkes. Dessen Wertschätzung (oder gar Fetischisierung) ist demnach auch als Folge der Allgegenwärtigkeit

³⁸⁹ Dies zeigen auch die zahlreichen Smartphone-Apps, die sogenannte Retro-Filter bereithalten und damit Merkmale der analogen Fotografie imitieren.

³⁹⁰ Vgl. STALDER 2016, S. 18.

³⁹¹ WEILER 2019.

digitaler Reproduktionsmöglichkeiten zu begreifen.³⁹² Für die Re-Inszenierung reizt vermutlich der mediale Kontrast zwischen der gestochenen Schärfe (zeitgenössischer) Fotografie und den genannten malerischen Qualitäten, etwa der Farbkraft oder der Oberflächenstruktur, die in hochauflösenden Digitalisaten gut nachvollziehbar sind bzw. besonders herausgestellt werden. Prägnante Beispiele liefern etwa die Werke Vincent van Goghs, die überdurchschnittlich oft nachgestellt werden und mit ihrer kräftigen, lebhaften Farbigekeit und dem markanten Pinselstrich im Kontrast zur glatten Oberfläche der Fotografie bzw. der Computerbildschirme umso reizvoller erscheinen. Nicht zuletzt hat sich um die Darstellung und Ausdifferenzierung von Oberflächen auch eine langjährige kunsthistorische Debatte etabliert, die besonders im Kontext der Illusionsmalerei geführt wird.³⁹³

Zuletzt sei ein Blick auf jenes Medium geworfen, das am zweithäufigsten ausgewählt wurde: die Fotografie selbst. Die mediale Verwandtschaft mag die Nachstellung zunächst niedrigschwelliger erscheinen lassen. Zudem liegt hier ein besonders hoher Identifikationsgrad der Teilnehmer*innen nahe, da es sich bei Fotografien notwendigerweise um verhältnismäßig junge Werke der Kunstgeschichte handelt. Dabei fällt auf, dass größtenteils schwarz-weiße Fotografien als Vorbilder ausgewählt wurden, etwa von Henri Cartier-Bresson oder Man Ray, die durch Hamadas Eingrenzung auf ‚klassische‘ Kunstwerke naheliegen. Schließlich gilt die Schwarz-Weiß-Fotografie auch heute noch als besonders geeignet für künstlerische Anliegen, etwa durch den verstärkten Fokus auf Formen, Strukturen, Licht und Schatten. Diese Einschätzung wird auch dadurch unterstützt, dass die Farbfotografie inzwischen vielfach aus der Smartphone-Fotografie bekannt ist und somit im Feld der Alltagspraktiken verortet wird.

³⁹² NIEWERTH 2018, S. 311.

³⁹³ Hier geht es vor allem darum, mit malerischen Mitteln unterschiedliche Materialien darzustellen bzw. voneinander unterscheidbar zu machen, vgl. weiterführend BÜTTNER 2011.

4.5 Motivische Beobachtungen

Neben medialen Charakteristika lassen sich auch auf motivischer Ebene Auffälligkeiten und Wiederholungen konstatieren. In den letzten Jahren sind einige (wenige) Studien veröffentlicht worden, die sich der Popularität bestimmter Motive im Social Web widmen, die also untersuchen, was ihren Erfolg ausmacht und mit welchen Mitteln sie zur Re-Inszenierung anregen.³⁹⁴ Limor Shifman etwa weist in ihrer Analyse von Internetmemen darauf hin, dass es unterschiedliche Faktoren seien, die „dazu veranlassen, Inhalte zu *teilen*“ oder „sich *kreativ mit ihnen zu befassen*.“³⁹⁵ Um Letzteres zu untersuchen, widmet sie sich zunächst Online-Videos, die sich memetisch verbreitet haben, und arbeitet sechs gemeinsame Eigenschaften heraus: „gewöhnliche Menschen im Mittelpunkt, brüchige Männlichkeit, Humor, Einfachheit, Wiederholung und skurrile Inhalte.“³⁹⁶ Würden mehrere dieser Eigenschaften verbunden, sei das Mem besonders erfolgreich. Der rote Faden dieser Charakteristika bestünde darin, dass sie die Inhalte des Videos „als unvollständig oder fehlerhaft“ kennzeichneten und damit abgrenzten „von kommerziellen Hochglanzinhalten“, mitunter gar „als trotzig[e] Gegenentwurf zu ihnen“.³⁹⁷ Der Eindruck von Unvollständigkeit würde die Nutzer*innen dazu anrege, „die Lücken zu füllen, die Rätsel zu lösen oder sich über den Erschaffer lustig zu machen“³⁹⁸ – und zugleich eigene Inhalte und neue Bedeutungen einzubringen.

Neben den Videos untersucht Shifman auch memetische Fotografien, wenngleich weniger umfangreich. Während erstere eher zur körperlichen Nachstellung einluden, würden letztere vor allem solche Meme provozieren, die das Vorbild mit Photoshop bearbeiten. Hier seien zwei Aspekte entscheidend: „die Nebeneinanderstellung von Bildern und eingefrorene Bewegung.“³⁹⁹ Die Nebeneinanderstellung meint eine „auffallende Inkongruenz zwischen zwei oder mehr Elementen innerhalb des Bildes.“⁴⁰⁰ Als Beispiel nennt sie Personen, die in

³⁹⁴ Besonders Annekathrin Kohout und Wolfgang Ullrich haben sich mit Untersuchungen zur Schnittstelle von Kunstgeschichte und digitaler Bildkultur hervorgetan, nicht zuletzt als Herausgeberinnen der genannten Reihe „Digitale Bildkulturen“ im Verlag Klaus Wagenbach, Berlin.

³⁹⁵ SHIFMAN 2014, S. 62. Herv. im Original.

³⁹⁶ Vgl. ebd., S. 82. Vgl. die Re-Inszenierungen von Beyoncé Knowles' Fotografie „Pregnant with Twins“ (2017) im Kap. 2.2.3 (vgl. Abb. 10 und 11).

³⁹⁷ SHIFMAN 2014, S. 84.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Ebd., S. 86.

⁴⁰⁰ Ebd.

ihrer Umgebung als fremd herausstechen, was Neukontextualisierungen anrege.⁴⁰¹ Zudem zeigten memetische Fotografien oftmals Personen, deren Bewegung instabil oder unvollständig wirkten und somit zur Vervollständigung einluden.⁴⁰² Diese Kategorien, die Shifman dezidiert für das Bildgenre der Meme herausgearbeitet hat, sollen im Folgenden mit Blick auf die Remake-Fotografien überprüft und um eigene Beobachtungen erweitert werden.

4.5.1 Figurative Einfühlung

Bei den kunsthistorischen Vorbildern der Remake-Fotografien fällt zunächst auf, dass es sich bei einem Großteil um *figurative* Werke handelt; Maria Männig konstatiert gar einen grundsätzlichen „Trend zur Figuration“⁴⁰³ im Social Web. Figurativen Werken wohnt ein gesteigertes affizierendes Potenzial inne, da sich die User*innen in den gezeigten Personen gleichsam wiedererkennen können und sich womöglich stärker zu einer Reaktion animiert fühlen als bei einem abstrakten Werk.⁴⁰⁴ Horst Bredekamp zitiert in diesem Zusammenhang Wilhelm Worringers Konzept der Einfühlung: „Ästhetisch geniessen heisst mich selbst in einem von mir verschiedenen sinnlichen Gegenstand geniessen, mich in ihn einzufühlen.“⁴⁰⁵ Hier würden die Rezipient*innen das Kunstwerk, so Bredekamp, als „Empfänger und Respondenten der eigenen Empfindungen“⁴⁰⁶ wahrnehmen. Juliet Koss beschreibt die Einfühlung bzw. Empathie⁴⁰⁷ als „embodied response to an image“.⁴⁰⁸ Auch sie stellt eine psychologische Parallele zwischen den Körpern der betrachtenden und der dargestellten Personen her, die gleichzeitig zu einem „loss of self“ und einem „powerful, physical sense of selfhood“⁴⁰⁹ führe. Somit würde einerseits die Identität der Betrachter*innen destabilisiert, andererseits das Bild belebt und so in der Konfrontation die Selbstwahrnehmung der

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 88.

⁴⁰² Vgl. ebd., S. 91–92.

⁴⁰³ MÄNNIG 2018b.

⁴⁰⁴ Vgl. GAMPER 2017a, S. 16; hier bezieht sie sich auf GRAW 2017. Vgl. außerdem Horst Bredekamp, der ebenfalls beschreibt, dass die „intuitive Identifizierung“ zu einer „besondere[n] Art der Auseinandersetzung mit den Inhalten und Formen“ eines Werkes führe (BREDEKAMP 2010, S. 121).

⁴⁰⁵ BREDEKAMP 2010, S. 122. Zitat von WORRINGER 1919, S. 2.

⁴⁰⁶ BREDEKAMP 2010, S. 121.

⁴⁰⁷ Zum Unterschied von Einfühlung und Empathie vgl. auch DULLSTEIN 2019. Weniger im Fokus steht hier der Einfühlungsbegriff des aristotelischen bzw. bürgerlichen Theaters, der das emotionale Verhältnis von Schauspieler*innen zu ihren Rollen thematisiert und etwa zur Abgrenzung von Verfremdungseffekten im epischen Theater diskutiert wird (vgl. ROSELT 2005).

⁴⁰⁸ KOSS 2006, S. 139.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 140.

Betrachter*innen verstärkt. Bei figurativen Darstellungen käme es somit zur einer „emotional and psychological projection“,⁴¹⁰ die künstlerische Strategien der Re-Inszenierung nahelegt.

Dass primär Einzeldarstellungen zur Nachstellung ausgewählt werden, verwundert in diesem Kontext wenig.⁴¹¹ Dies ergibt zunächst aus pragmatischen Gründen Sinn, da Werke mit einer kleinen Anzahl an Personen einfacher nachzustellen sind, d. h. mit jeweils einer Person vor und hinter der Kamera oder mithilfe des Selbstauslösers, Selfiesticks o. Ä. Außerdem weisen Einzeldarstellungen oftmals schlichte oder gar monochrome Hintergründe auf.⁴¹² Somit sind die Orte der dargestellten Szene nicht oder nur wenig narrativ besetzt und daher besonders leicht nachzustellen, entweder durch farbige Rückwände oder durch Überbelichtung, die den Hintergrund verschwinden lässt und die Fotograf*innen von seiner Darstellung entbinden. Die Nachstellung kann sich somit ganz auf die Figur oder Handlung im Vordergrund konzentrieren.

Daneben ist die Auseinandersetzung mit einer Einzelfigur aber auch besonders intensiv. Sie lädt zur Identifikation/Affirmation oder zur Veränderung/Abweichung ein, etwa wenn die Gesichtszüge des Vorbildes durch die eigenen ersetzt werden und so auf eine Ähnlichkeit mit dem Vorbild hingewiesen oder, umgekehrt, dem Vorbild eine völlig andere Identität gegeben wird. So werden auch häufiger Porträts als Ganzfiguren nachgestellt, was mit der Selfie-Kultur und damit einhergehenden Sehgewohnheiten zusammenhängen mag, die durch ihren kleinen Ausschnitt aber auch ein Gefühl von Nähe und Vertrautheit herstellen. Auffällig ist zudem die strenge Frontalität einiger Werke, etwa bei Magrittes „Der Sohn des Menschen“ (1964) oder auch bei Woods „American Gothic“ (1930). Diese konfrontieren die Betrachter*innen besonders unmittelbar mit den dargestellten Personen und fordern eine Reaktion geradewegs heraus, ihre Frontalität wirkt aber auch stark inszeniert, was die erneute Re-Inszenierung nahelegt.⁴¹³

⁴¹⁰ Ebd., S. 139.

⁴¹¹ Dies trifft auch auf die von Shifman untersuchten Videos zu, die zumeist „lediglich einen oder zwei Darsteller“ zeigten (SHIFMAN 2014, S. 80).

⁴¹² Etwa Leonardos „Dame mit dem Hermelin“ (1489–90), Vermeers „Mädchen mit dem Perlenohrgehänge“ (1665) oder Caravaggios Chiaroscuro. Dieses bietet mit seinem dunklen Hintergrund und der Beleuchtung des Vordergrunds zudem eine bühnenartige Szenerie, die eine theaterähnliche Nachstellung zusätzlich anregt.

⁴¹³ Woods Gemälde weist mehrere Inszenierungsebenen auf, schließlich standen selbst die Modelle nie nebeneinander, sondern wurden erst auf der Leinwand gemeinsam vor das Haus gestellt, was den Eindruck einer theaterähnlichen Szene verstärkt. Vgl. BASINGER 2005.

4.5.2 Paare und Gruppen

Während die Porträts einzelner Personen überwiegen, finden sich mit Woods „American Gothic“ und anderen auch einige Paardarstellungen, die vor allem das Zusammenspiel zweier Personen zur Re-Inszenierung anbieten. Oft weisen diese ein verbindendes oder trennendes Element auf, das die Nachstellung fokussieren kann; dabei handelt es sich etwa um eine Geste, eine Blickbeziehung oder ein Objekt wie die Heugabel bei „American Gothic“ oder der Kuss bzw. das Tuch bei Magrittes „Die Liebenden“. Diese Elemente werden in den Re-Inszenierungen durch ähnliche oder auch durch gänzlich unterschiedliche Objekte bzw. Handlungen ausgetauscht, wodurch es zu (mitunter gewitzten) Neuinterpretationen kommt; das zentrale Wiedererkennungsmerkmal bleibt jedoch bestehen.

Daneben finden sich unter den Vorbildern auch einige Gruppendarstellungen, wobei Leonardos „Das letzte Abendmahl“ (1495–98) und Rembrandts „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (1632) in Bezug auf die hohen Personenzahlen besonders ins Auge fallen. Diese Werke legen die Nachstellung mit einer großen (Freund*innen-)Gruppe nahe, da die verschiedenen Figuren durch ihr unterschiedliches Aussehen, ihre Kleidung oder die Blickbeziehungen zahlreiche Anknüpfungspunkte bieten. Zugleich treten die Figuren nur bedingt als Individuen hervor und lassen somit ausreichend Spielraum für die eigene Interpretation. Die Aufstellung der Personen sowie einzelne markante Gesten sichern derweil, auch bei personellen oder requisitären Abweichungen, die notwendige Wiedererkennung des Vorbildes, die wiederum die Re-Inszenierung erst als solche lesbar macht. Hier fällt zudem eine Häufung ‚dramatischer‘ Szenen auf, die oft aus dem biblischen oder mythologischen Kontext stammen und den Figuren theatrale Gesten verleihen. Diese haben einen hohen Wiedererkennungswert und motivieren im Besonderen für eine schauspielerische Nachstellung. Dies wird deutlich bei Vorbildern wie Michelangelos „Die Erschaffung Adams“ (um 1508–12) oder den Darstellungen von „Judith und Holofernes“, zum Beispiel von Artemisia Gentileschi (1614–20). Zusätzlich dramatisiert werden die Szenen in vielen Fällen durch eine kontrastreiche Hell-Dunkel-Gestaltung, etwa im Chiaroscuro.

Wolfgang Ullrich bringt den Begriff der Pathosformel in diesen Kontext ein.⁴¹⁴ So würden oftmals solche Werke re-inszeniert, die formelhafte Gesten nutzen, um auf eine als universal geltende Weise Gefühle oder allgemeiner: Intensität zum Ausdruck zu bringen, wodurch sie eine affizierende Wirkung entfalten. Im Remake-Wettbewerb kann Botticellis „Geburt der Venus“ (um 1485, Abb. 28) als Beispiel gelten. Ihr affizierendes Potenzial zeige sich laut Kerstin Schankweiler und Philipp Wüschner „in the wave of Venus’ hair, in the joyful tumbling of the flower petals in the wind, as allegorized by the two figures on the left, and in the dance movements of the welcoming nymph to the right“,⁴¹⁵ also in jenen Elementen, die Warburg als „bewegtes Beiwerk“⁴¹⁶ bezeichnet. Die Pathosformel beschreibt somit Bilder, denen aufgrund eines formalisierten Affektes ein besonderer Aufforderungscharakter innewohnt. Es sei dieser formelhafte Charakter, der „circulation and reiteration“⁴¹⁷ ermögliche, d. h. die Reaktivierung des affektiven Potenzials durch die Betrachter*innen,⁴¹⁸ was durch re-inszenierende Nachstellungen abermals unterstützt werden kann.

4.5.3 Zwischen Alltag und Hollywood

Beim Blick auf die Figuren selbst fällt der Kontrast zwischen alltäglichen und berühmten Personen auf. Auf der einen Seite zeigen zahlreiche Vorbilder dezidiert ‚einfache‘ Leute, mitunter auch aus einem bäuerlichen Umfeld.⁴¹⁹ Dass memetische Bilder vor allem „gewöhnliche Menschen“⁴²⁰ zeigen, erklärt Shifman damit, dass die Betrachter*innen eine Position auf Augenhöhe suchen, statt an höhergestellt wahrgenommene Personen heranreichen zu müssen.⁴²¹ Dies verstärkt die Identifikationsgrundlage und lässt eine Re-Inszenierung womöglich leichter erscheinen. Zudem zeigen diese Gemälde alltägliche Kontexte, die in den eigenen vier Wänden mit einfachen Mitteln nachgestellt werden können.

⁴¹⁴ Vgl. WARBURG 1905. Warburg selbst lieferte nie eine Definition des Begriffes „Pathosformel“, weshalb sie sich in der existierenden Forschungsliteratur stark unterscheidet. Laut Kerstin Schankweiler und Philipp Wüschner beschreibe er „the depiction of expressive gestures; and [...] more specifically those found in works of (Renaissance) art echoing antique portrayals of almost archetypal affect or pathos.“ (SCHANKWEILER/WÜSCHNER 2019b, S. 222–223.) Vgl. zur Kritik der Pathosformel KRÜGER 2005, der den Fokus auf figurative Elemente bei gleichzeitigem Ausschluss von *medialen* Aspekten als affektsteigernde Mittel bemängelt (KRÜGER 2005, S. 236).

⁴¹⁵ SCHANKWEILER/WÜSCHNER 2019b, S. 226.

⁴¹⁶ WARBURG 2010, S. 4.

⁴¹⁷ SCHANKWEILER/WÜSCHNER 2019a, S. 107.

⁴¹⁸ Vgl. SCHANKWEILER/WÜSCHNER 2019b, S. 227.

⁴¹⁹ So etwa bei Woods vielfach nachgestelltem Gemälde „American Gothic“ (1930), aber auch bei Carraccis „Bohnenesser“ (1583–85) oder Millets „Die Ährenleserinnen“ (1857).

⁴²⁰ SHIFMAN 2014, S. 72.

⁴²¹ Ebd., S. 74.

Auch bei den gezeigten Tätigkeiten fallen solche des (sozialen) Alltags auf. Das am häufigsten nachgestellte Werk, Leonardos „Das letzte Abendmahl“ (1495–98), etwa zeigt – profan ausgedrückt – das Zusammenkommen verschiedener Personen für ein gemeinsames Essen und damit eine Sozialsituation, die den meisten Menschen gut bekannt sein dürfte. Zudem bieten die verschiedenen Figuren, Gesten und Gegenstände auf dem Tisch ausreichend Gestaltungsspielraum für die eigene Interpretation.

Neben den häuslichen Szenen finden sich solche, die in der Öffentlichkeit angesiedelt sind, etwa an markanten Orten des städtischen Raums,⁴²² die sich gut an entsprechenden Plätzen des eigenen Wohnortes nachstellen lassen. Hier zeigen sich auch typische Sozialsituationen des städtischen Alltags, etwa der Aufenthalt in einem Café wie bei Hoppers „Automat“ (1927). Neben der Stadt finden sich Szenen in der Natur, so bei Manets „Frühstück im Grünen“ (1863) oder Wyeths „Christinas Welt“ (1948), die sich auf nahezu beliebigen Grünflächen, im eigenen Garten, im öffentlichen Park oder in der Natur nachstellen lassen. Daneben sind solche Werke gut re-inszenierbar, deren Orte tatsächlich aufzusuchen sind. Dies können Lokalitäten sein, die bereits zur Touristenattraktion geworden sind und ggf. sogar eine „Selfie-Station“ mit Accessoires für die eigene Fotografie bereithalten. Dies ist etwa im US-amerikanischen Eldon (Iowa) der Fall, wo das „Dibble House“ steht, das Grant Woods Gemälde „American Gothic“ (1930) als Hintergrund diente. Ob der Ort die Re-Inszenierung von Glenna McMullin inspiriert hat oder ob er zu Zwecken der Re-Inszenierung erst besucht wurde, ist ihrer Fotografie nicht zu entnehmen (Abb. 29). Neben praktischen Überlegungen liegt ihr Reiz auch darin, dass Orte, die durch berühmte Künstler*innen aufgesucht und festgehalten wurden, im 21. Jahrhundert noch existieren und besucht werden können. Somit kann die (örtliche und zeitliche) Entfernung zum Dargestellten überbrückt werden. Auch dem Vorbild *ähnliche* Orte sind in diesem Sinne von Interesse, da sie das im Vorbild gezeigte, womöglich fremd erscheinende Geschehen näher an die Lebenswirklichkeit bzw. den Alltag der Fotograf*innen und Betrachter*innen rückt. Ein Beispiel dafür liefert Bastian Vices Re-Inszenierung von Edward Hoppers „Nighthawks“ (1942), die in einem verblüffend ähnlichen Diner bzw. Café fotografiert wurde (Abb. 30). Solche Beobachtungen treffen auch in der Online-Community auf Interesse, wenn etwa

⁴²² Als Beispiel sei Robert Doisneaus Fotografie „Kuss vor dem Rathaus“ (1950) genannt.

gogo in den Kommentaren fragt: „where is the Nighthawks cafe? i would like to go“⁴²³ und damit das Bildgeschehen an die eigene Lebensrealität zurückbindet.

Auf der anderen Seite werden neben Vorbildern, die alltägliche Personen und Orte zeigen, auch solche Werke ausgewählt, die bedeutende Personen der Politik sowie der Film- und Modewelt zeigen, etwa Marilyn Monroe oder Che Guevara, die im Sinne von ‚Idolen‘⁴²⁴ ein hohes Identifikations- bzw. Projektionspotenzial bieten. Hier verschmelzen ‚Person und Abbild zu einem idealisierten Bild‘,⁴²⁵ wie Wolfgang Ullrich betont, das durch die Remake-Fotograf*innen wieder an eine individuelle (oftmals die eigene) Person zurückgebunden wird. Diese Aneignung ist umso befriedigender, je höher der elitäre bzw. ikonische Wert eines Werkes bzw. der dargestellten Person ist.⁴²⁶ In dieser Gruppe finden sich auch Selbstdarstellungen berühmter Künstler*innen, etwa von Vincent van Gogh. Dieser wird, wie bereits ausgeführt wurde, als schillernde, aber auch missverstandene Künstlerpersönlichkeit romantisiert: „Aus der eigenen Sattheit, Indifferenz und Mittelmäßigkeit heraus schaut man sensationslüstern auf die Ausnahmeexistenz eines Exoten“,⁴²⁷ wie Matthias Arnold die geläufige Rezeptionshaltung gegenüber van Gogh beschreibt. Die Themen Krankheit und Leid verbinden den Künstler wiederum mit Frida Kahlo, die Anknüpfungspunkte für vielerlei Personengruppen bietet, etwa für die lateinamerikanische Community sowie für jene, die sich mit Geschlechterfragen auseinandersetzen. Schließlich spielte die Künstlerin in ihren Selbstdarstellungen mit zahlreichen Klischees und lotete damit die Grenzen geschlechterspezifischer Darstellung aus. Dabei griff sie Fragen nach ihrer Biografie und Identität auf, was mitunter zu eigenen Erkundungen anregt. Besonders die Kleidung Kahlos hatte eine eminent politische Funktion, etwa für die Repräsentation einer genuinen „Mexicanidad“ gegenüber hegemonialen Bestrebungen der USA.⁴²⁸ Sie integrierte folkloristische Elemente, deren kleinteilige Motive und Attribute nachgestellt oder ausgetauscht werden können und das Spiel mit Kostümen und Requisiten nahelegen. Gleichzeitig bediente sich Kahlo somit selbst schon rekursiver Strategien, die zur neuerlichen Re-Inszenierung anregen.

⁴²³ gogo in: HAMADA 2011a.

⁴²⁴ Vgl. weiterführend UKA 2003, bes. S. 258.

⁴²⁵ BLUNCK 2010, S. 123.

⁴²⁶ Vgl. ULLRICH 2016a.

⁴²⁷ ARNOLD 1995, S. 809.

⁴²⁸ Vgl. WEIB 2021.

4.5.4 Geschlechterkonventionen

Während Frida Kahlo einen subversiven Blick auf Geschlechterrollen nahelegt, fällt bei der Auswahl der Vorbilder weitaus häufiger die Wiederholung bzw. Fortschreibung von Geschlechterklischees auf. Dann schlüpfen weibliche Darstellerinnen etwa in kunsthistorische Figuren, die nach wie vor geltenden Schönheitskonventionen entsprechen, wie es zum Beispiel bei Jan Vermeers „Mädchen mit dem Perlenohrgehänge“ (1665) als besonders häufigem Vorbild der Fall ist. Nicht selten spielen dabei auch Nacktheit oder Erotik eine Rolle, beispielsweise bei Manets „Frühstück im Grünen“ (1863) oder Alphonse Muchas „Salon des Cent“ (1896). Viele dieser als intim zu bezeichnenden Szenen spielen sich an Orten wie dem Badezimmer oder dem Schlafzimmer ab.⁴²⁹ Die Personen werden hier bei privaten Tätigkeiten gezeigt, die in der Regel unbeobachtet stattfinden, etwa beim Lesen oder Schlafen;⁴³⁰ daneben häufen sich (heterosexuelle) Liebeszenen.⁴³¹ Dieses geradezu voyeuristische Interesse am Privaten wundert im Internet wenig, das „auf Grund der anfänglichen Anonymität von Beginn an stark durch Subkulturen, Pornografisches und Fetischistisches geprägt war“,⁴³² wie Kohout zu berichten weiß. Dabei erfreuten sich weibliche Darstellungen, die „Sinnlichkeit und Verspieltheit“⁴³³ verkörpern, besonders großer Beliebtheit; dies legt auch die wiederholte Wahl von „Ophelia“-Darstellungen des 19. Jahrhunderts nahe. Nicht selten lässt sich hier Exotismus konstatieren, wenn etwa (Selbst-)Darstellungen von Frida Kahlo ausgewählt werden, die im westlich geprägten Kulturkontext als ‚exotisch‘ gelten und mitunter dazu genutzt werden, die eigene Person ‚interessanter‘ zu machen.

Bei Vorbildern, die männliche Personen zeigen, lassen sich vergleichbar stereotype Tendenzen beobachten. Hier finden sich einige ‚heldenhafte‘ Darstellungen, etwa des genannten Che Guevaras, oder auch ‚intellektuelle‘ Männer wie Rodins „Denker“ (1880–82). Dagegen weist Shifman darauf hin, dass Bilder, die sich memetisch im Social Web verbreiten, oftmals gerade solche Männer zeigten, die *nicht* den (westlichen) Konventionen entsprechen

⁴²⁹ Zum Beispiel Roy Lichtensteins „Frau in Bad“ (1963) oder Edward Hoppers „Morning Sun“ (1952).

⁴³⁰ Etwa Jean-Honoré Fragonards „Lesendes Mädchen“ (1776) oder Edvard Munchs „Der Tag danach“ (1894–95).

⁴³¹ Als Beispiele seien Auguste Rodins „Die Metamorphosen des Ovid“ (1884) und Gustav Klimts „Der Kuss“ (1907–08) genannt.

⁴³² Vgl. KOHOUT 2016b.

⁴³³ Ebd.

und somit als ‚komisch‘, d. h. von der Norm abweichend wahrgenommen würden. Vergleichbare Fälle lassen sich auch bei weiblichen Darstellungen finden, wenngleich in geringerer Anzahl, etwa bei Vorbildern wie Quentin Matsys’ „Eine groteske alte Frau“ (um 1525–30) oder Otto Dix’ „Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden“ (1926). Hier scheint das Abweichen von der Norm Anreiz zur Nachstellung zu bieten, entweder als weibliche Ermächtigungsgeste oder im Sinne eines Schönheitswettbewerbs, bei dem die fotografierte Person gute Chancen hat, als Gewinnerin hervorzugehen.

Das Interesse an der „brüchigen Männlichkeit“, so Shifman weiter, würde wiederum auf eine wachsende „Krise der Männlichkeit“⁴³⁴ hindeuten, womit sie vermutlich die (postmoderne) Kritik an patriarchalen Männerrollen meint, etwa durch weibliche Präsenzansprüche oder differenzierte Gender-Diskurse.⁴³⁵ Diese Tendenz lässt sich beim Remake-Wettbewerb ebenfalls punktuell beobachten, etwa bei den auffallend häufig ausgewählten Darstellungen von „Judith und Holofernes“ oder bei Davids „Der Tod des Marat“ (1793). Hier handelt es sich um Werke, die den Mord an einem Mann durch eine Frau zeigen und somit die dominante Figur im Bild weiblich besetzen, was als Ermächtigungsgeste gelesen werden kann. David zeigt den (männlichen) Marat zudem in einer intimen Badeszene und somit in einem oftmals weiblich besetzten Kontext. Daneben finden sich Darstellungen von Männern, etwa von Leonardos „Johannes der Täufer“ (1513), die die geschlechtliche Zuordnung durch weiblich konnotierte Charakteristika, etwa durch weiche Gesichtszüge oder lange Haare, verunklaren. So werden diese Werke auch nicht selten von Frauen statt von Männern nachgestellt.

4.5.5 Humor und Inkongruenz

Das letzte Beispiel, vor allem aber die genannten Werke von Matsys und Dix machen deutlich, dass sich unkonventionelle Figuren großer Beliebtheit bei den Fotograf*innen erfreuen. Je kurioser das Vorbild, umso reizvoller scheint die Re-Inszenierung, bei der Kreativität und schauspielerisches Talent unter Beweis gestellt werden können, etwa bei der Nachstellung besonders markanter Gesichtszüge. Umgekehrt kann allerdings auch das eigene (konventionelle) Erscheinungsbild im Kontrast zum Vorbild umso deutlicher

⁴³⁴ SHIFMAN 2014, S. 75.

⁴³⁵ Vgl. weiterführend OPITZ-BELAKHAL 2008.

hervortreten, wie etwa Allison Cleveland mit ihrer – recht gefälligen – Re-Inszenierung von Woods „American Gothic“ verdeutlicht (Abb. 31). Zugleich weist Shifman auf die zentrale Rolle von Humor hin, speziell „skurriler Humor und Situationskomik“.⁴³⁶ Oftmals würden sich diese auch mit einem Überlegenheitsgefühl verbinden, etwa wenn solche Werke zur Nachstellung ausgewählt würden, deren Figuren „unabsichtlich, oder zumindest nicht eindeutig mit Absicht, lustig sind“.⁴³⁷ Hier wird auch die Rolle der Inkongruenz deutlich, schließlich würden Pointen, so Dirk von Gehlen, „durch den Bruch mit Erwartungen“⁴³⁸ produziert. Dies gelinge oftmals dadurch, so Shifman, dass eine Person fremd in der sie umgebenden Situation erschiene, wie etwa der ernste Blick und die frontale Ausrichtung von Woods Paar verdeutlichen. Da solche Personen „bereits aus dem Zusammenhang gerissen wirken, bietet sich ihre Versetzung in andere Kontexte beinahe von selbst an“.⁴³⁹

Die User*innen würden darauf auf zweierlei Weisen reagieren: Entweder „*vertiefen* sie die mit der Inkongruenz verbundene Lächerlichkeit [...] oder sie *verringern* die ursprüngliche Inkongruenz, indem sie die Figur in einen passenderen Kontext versetzen.“⁴⁴⁰ Diese Reaktionen lassen sich auch im Remake-Wettbewerb beobachten, wenn etwa Julie Boddorff den bäuerlichen Kontext von Woods Gemälde durch einen modernen Supermarkt und die Harke durch eine Ananas ersetzt, womit sie die Szene in einen Alltagskontext überträgt, der die irritierende Strenge des Vorbildes umso seltsamer und unpassender erscheinen lässt (Abb. 32). Damit spitzt sie jene Elemente des Vorbildes zu, die die zeitgenössischen Betrachter*innen ob ihrer Skurrilität interessieren und unterhalten. Der Eindruck von Inkongruenz wird durch die Motivik zusätzlich verstärkt: Supermärkte stellen Orte der Entfremdung dar, von Lebensmitteln und der Landwirtschaft, während Woods Gemälde noch das ‚ursprüngliche‘ bäuerliche Leben darzustellen sucht. Dieser Kontrast kulminiert schließlich im Motiv der zentral positionierten Ananas als exotische, nicht-heimische Frucht.⁴⁴¹ Umgekehrt kann die Inkongruenz auch aufgelöst werden, wie etwa Liz Flores mit ihrer Re-Inszenierung von Magrittes Gemälde „Der Sohn des Menschen“ (1964) zeigt.

⁴³⁶ SHIFMAN 2014, S. 76.

⁴³⁷ Ebd., S. 79.

⁴³⁸ GEHLEN 2020, S. 24.

⁴³⁹ SHIFMAN 2014, S. 88.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 88. Herv. im Original.

⁴⁴¹ Die Fotografin lebt in Nordamerika, während die Ananas nur in Südamerika heimisch ist.

Sie erklärt die befremdliche Position des schwebenden Apfels nämlich damit, dass dieser sogleich verspeist würde und sich deshalb vor ihrem Mund befinde (Abb. 33).⁴⁴²

4.5.6 Enigmatische Leerstellen

Magrittes Gemälde weisen auf den letzten Aspekt hin, der mit Blick auf motivische Charakteristika der Vorbilder betrachtet werden soll. Sie liefern ein Beispiel für die Rätselhaftigkeit vieler Werke, die Re-Inszenierungen in besonderem Maße auszulösen scheinen. So betont auch Kohout, dass Bilder im Social Web besonders dann erfolgreich seien, „wenn sie keine *eindeutige* Bedeutung besitzen“⁴⁴³ und somit für vielerlei Interpretationen anschlussfähig sind. Dieser Effekt trete auch bei der Kombination „semantisch stark[er]“ Motive auf, die zu einer „Verrätselung der Bedeutung“⁴⁴⁴ führe. Dieses Rätsel, so Shifman würden die User*innen in ihren eigenen Bildern „zu lösen oder weiter hervorzuheben“⁴⁴⁵ versuchen. Dies erklärt womöglich auch die Häufung surrealistischer Werke im Remake-Wettbewerb, deren Motivkombinationen freilich intentional gestiftet wurden, den Betrachter*innen, die das Gemälde mitunter abseits seines kunsthistorischen Kontextes im Social Web rezipieren, aber mitunter rätselhaft oder zumindest uneindeutig erscheinen.

Rätselhaftigkeit stellt sich auch bei Figuren ein, die eine geheimnisvolle Aura umgibt, zum Beispiel beim Lächeln von Leonardos „Mona Lisa“ (um 1503–06), dem magischen Realismus von Andrew Wyeths „Christinas Welt“ (1948) oder den religiös konnotierten Gesten von Bibelfiguren, die ohne Hintergrundwissen schwer verständlich sind. Auffällig ist

⁴⁴² Vergleichbare Anliegen verfolgen auch zahlreiche Meme, oftmals mit Mitteln der Bildbearbeitung. Der User ben etwa integriert Magrittes schwebenden Apfel in eine narrative Abfolge, bei der dieser auf die gezeigte Person geworfen wird und sich daher im Flug befindet (Abb. 34). Somit zeige das berühmte Gemälde nur die Momentaufnahme eines Apfelwurfes. Die Erhellung künstlerisch dargestellter Szenen im Sinne einer Aktualisierung bzw. Erklärung für zeitgenössische Betrachter*innen ist ein Phänomen, das nicht erst im Social Web auftritt. Als Beispiel sei der Comic „Frühstück im Grünen“ (1980, Abb. 35) von Posy Simmonds genannt, der das gleichnamige Gemälde von Manet thematisiert. Im Zentrum steht hier die Frage, warum die Frau im Vordergrund – im Gegensatz zu den Männern – unbekleidet ist. Die Antwort ist ein politisch motivierter Akt: Die Frau hätte sich ihrer Kleidung entledigt, um auf dessen problematische Produktionsbedingungen hinzuweisen. Laut Dieter Eisentraut nehme Simmonds „eine narrative Deutung vor und weist damit auf die im Bild angelegte Diskursivität hin“ (EISENTRAUT 2014, S. 73–74). Dies liege bei Manets Werken besonders nahe, schließlich hätten sie, so auch Marcia Pointon, „a narrative that is structured in such a way up to refuse closure.“ (POINTON 1998, S. 163.)

⁴⁴³ KOHOUT 2018, S. 6.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 5.

⁴⁴⁵ SHIFMAN 2014, S. 78.

zudem, dass es sich bei einigen Darstellungen um Tronien, um anonyme oder zumindest auf dem Gemälde nicht unmittelbar erkennbare Personen handelt. Hier ergibt sich eine Leerstelle für die eigene Bearbeitung. Jan Vermeers „Mädchen mit dem Perlenohrgehänge“ (1665) etwa zeigt eine unbekannte Frau, zu deren Identität bereits zahlreiche Spekulationen angestellt wurden, nicht zuletzt durch den genannten Roman Chevaliers und dessen Verfilmung durch Webber. Auch Grant Woods vielfach nachgestelltes Gemälde „American Gothic“ (1930, Abb. 36) zeigt zwei Personen, über deren Identität vielfach spekuliert wurde. Unklar ist bis heute, ob es sich bei der Frau um die Tochter oder die Ehefrau des gezeigten Mannes handeln soll, wobei der Altersunterschied in letzterem Fall als zumindest unkonventionell gelten müsste. Vermutlich auch deshalb bestand das weibliche Modell, Woods Schwester, stets darauf, dass es sich freilich um die Tochter des Mannes handele.⁴⁴⁶ Ebenso uneindeutig wie die Identitäten der gezeigten Personen ist auch die Intention bzw. die Haltung, die Wood selbst mit diesem Gemälde einnimmt. Ungeklärt bleiben muss, ob die Darstellung als ernster Realismus, würdigende Hommage und/oder als Parodie gelesen werden soll. Die ernsten Blicke, die langen Gesichter – die sich an die Fenster des Hauses anlehnen – und die waffenähnlich gehaltene Heugabel machen vielerlei Lesarten möglich. Wood selbst verstärkte die Ambivalenz seines Werkes nur weiter: „There is satire in American Gothic, but only as there is satire in any realistic statement.“⁴⁴⁷

Auch bei den gezeigten Handlungen fällt eine gewisse Enigmatik ins Auge. Ein charakteristisches Beispiel ist das Gemälde „Gabrielle d’Estrées und eine ihrer Schwestern“ (um 1575–1600, Abb. 37), dessen Urheber*in unbekannt ist. Es zeigt eine Szene zwischen zwei Schwestern, bei der die eine der anderen (Gabrielle) in die entblößte Brust zwickt. Wenngleich Kunsthistoriker*innen diese Geste als Verweis auf die Schwangerschaft Gabrielle d’Estrées’ bekannt ist, dürfte sie zahlreichen Betrachter*innen rätselhaft erscheinen. Ähnliches lässt sich auch bei Beispielen der jüngeren Kunstgeschichte beobachten, etwa bei Performances aus den 1970er Jahren, wie Dennis Oppenheims „Parallel Stress“ (1970) oder Joseph Beuys’ „I like America and America likes Me“ (1974). Aus dem Kontext gerissene (fotografische) Momentaufnahmen dieser Performances ergeben ohne zusätzliche Informationen nur wenig Sinn bzw. mögen durchaus skurril erscheinen. Shifman weist darauf hin, dass memetische Bilder oftmals ein Verhalten zeigen,

⁴⁴⁶ Vgl. FINEMAN 2005.

⁴⁴⁷ Grant Wood in: HOVING 2005, S. 51.

das den Betrachter*innen „albern oder irrational“⁴⁴⁸ vorkommt bzw. keine unmittelbar zu entschlüsselnde Handlung offenbart. Dies erlaube ihnen, die „spielerische Stimmung [zu] imitieren und zugleich je nach persönlichen Vorlieben eigene Themen ein[zufügen].“⁴⁴⁹ Wie bereits angedeutet würde dieser Effekt auch durch die Aufnahme einer ‚eingefrorenen‘ Bewegung erreicht. So zeigten memetische Bilder oftmals „Menschen inmitten einer körperlichen Aktivität wie Laufen, Tanzen oder Seifenblasenerzeugen [...], die mithilfe der Fotografie ‚eingefroren‘ wird.“⁴⁵⁰ Dabei entstünden Darstellungen grotesker und somit unterhaltsamer Körperhaltungen, die zur Nachstellung und ggf. Vervollständigung anregten. Dies ist im Remake-Wettbewerb etwa bei den Re-Inszenierungen von Henri Cartier-Bressons „Hinter dem Gare Saint-Lazare“ (1932) zu beobachten, die den berühmten Sprung in zahlreiche Kontexte übertragen.

4.6. Einfluss auf den Kanon?

Bilder, darunter auch kunsthistorische Werke, werden heutzutage größtenteils im Netz rezipiert. Wie gezeigt werden konnte, ist die digitale Bildkultur wesentlich von nachahmenden Praktiken geprägt. Daher erscheint es wahrscheinlich, dass Bilder, die sich im besonderen Maße zur Re-Inszenierung eignen, zunehmend an Bedeutung gewinnen und mitunter andere Bilder verdrängen. Auch André Gunthert schreibt, „dass die Kultur des Sharing nicht die Inhalte privilegiert, sondern deren Appropriierbarkeit“.⁴⁵¹ Diese würde „als ein Charakteristikum und Kriterium kultureller Güter“ etabliert, wohingegen ein „nicht-appropriierbarer Inhalt [...] von den Empfehlungen in den sozialen Netzwerken oder den Anzeigen der Suchmaschinen ausgeschlossen“⁴⁵² würde. „Auf diese Weise wird die Appropriierbarkeit ihrerseits viral.“⁴⁵³ Schließlich führen hohe Klickzahlen dazu, dass Bilder als relevant eingestuft und dadurch in ihrer Sichtbarkeit und Zugänglichkeit erhöht werden.

⁴⁴⁸ SHIFMAN 2014, S. 82.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 90.

⁴⁵¹ GUNTHERT 2019, S. 106.

⁴⁵² Ebd., S. 103–104.

⁴⁵³ Ebd., S. 104. Schon Walter Benjamin schrieb über die Fotografie: „Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.“ (BENJAMIN 2018, S. 17.)

Im Zuge dessen könnte sich auch der Kanon der Kunstgeschichte verändern, schließlich wird dieser „nicht nur geschrieben, sondern auch [...] ‚erbildet‘“.⁴⁵⁴ Wolfgang Ullrich beobachtet bereits, dass im Social Web besonders solche Künstler*innen von Bedeutung seien, deren Werke in hohem Maße zu „aktiven Aneignungen disponiert sind.“⁴⁵⁵ So würden etwa die Werke Henri Matisse deutlich häufiger nachgestellt als jene Pablo Picassos. Freilich würde letzterer auch in Zukunft als wichtiger Künstler gelten, doch womöglich eher für die Fachleute, wohingegen „ein Matisse der viel wichtigere, der viel aufregendere, der viel aktuellere Künstler“⁴⁵⁶ für ein breites Publikum wäre. Von einer Entkanonisierung, die zuweilen mit der Digitalkultur assoziiert wird, kann hier freilich nicht die Rede sein. Vielmehr seien Verschiebungen oder, so Maria Männig, „Umwertungsprozesse zu beobachten, die ihrerseits spezifischen Ökonomien von Sichtbarkeit unterliegen bzw. diese erzeugen.“⁴⁵⁷ Schließlich weist Kohout auf die Wechselhaftigkeit der Netzinteressen hin. So könne nicht ausgeschlossen werden, dass der Kanon „auf Dauer von kleineren Popularitätswellen dominiert wird,“⁴⁵⁸ schließlich unterliege er Schwankungen und bilde, laut Männig, „eine temporäre provisorische Übereinkunft.“⁴⁵⁹ Inwiefern sich also die aufgezeigten Tendenzen in Zukunft bestätigen oder aufgrund neuer Bildpraktiken verändern, wird sich zeigen müssen. Ebenfalls denkbar ist, dass es in Zukunft zu deutlichen Gegenbewegungen kommt, die gerade solche Werke bevorzugen, die sich der Re-Inszenierung entziehen und zur einer ‚Befreiung‘ vom Kreativitätsimperativ führen.⁴⁶⁰

5. Einfache Bildbezüge

In Anschluss an die Untersuchung der kunsthistorischen Vorbilder soll die fotografische Praxis der Wettbewerbsteilnehmer*innen selbst stärker ins Blickfeld gerückt werden: Wie gehen sie mit den Vorbildern um? Welche künstlerischen Strategien kommen zum Einsatz? Und wie bauen sie eine Verbindung zwischen ‚Vorbild‘ und ‚Nachbild‘ auf? Im Folgenden soll besonders dieser Zwischen- bzw. Vergleichsraum genauer untersucht werden, dessen

⁴⁵⁴ BLUM/BOGEN/GANZ/RIMMEL 2012, S. 10.

⁴⁵⁵ ULLRICH 2016c.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ MÄNNIG 2018b.

⁴⁵⁸ KOHOUT 2016b.

⁴⁵⁹ MÄNNIG 2018b.

⁴⁶⁰ Vgl. ULLRICH 2018b.

Entstehung deshalb möglich ist – so die These –, weil das Vorbild medial und/oder motivisch als wesentlicher Marker in der Fotografie sichtbar bleibt, ja konstitutiv für diese ist, statt durch sie ersetzt oder komplett überschrieben zu werden. Es fungiert als stabiles Element, das einen Vergleich mit dem ‚Nachbild‘ überhaupt erst ermöglicht. Dieses zwischenbildliche Verhältnis erschöpft sich auch nicht in der Idee der Kopie, denn wie sich herausstellen wird, zeigen die Fotografien ihre Lücke zum Vorbild deutlich an. Vielmehr muss hier von einem Dialog gesprochen werden, von einer Art Kopräsenz der Bilder im Bild. Diese konstituiert ganz wesentlich das Irritationsmoment und damit die Faszinationskraft der re-inszenierten Online-Fotografie.

5.1 Theorien der Interpikturalität

Um sich diesem (dritten) Raum zu widmen, sei eine knappe Einführung in Theorien der Zwischenbildlichkeit bzw. Interpikturalität vorangestellt. Grundlage ihrer Erforschung ist in der westlich geprägten Forschung die rhetorische Technik „imitatio“ (griech. „mimesis“, dt. Nachahmung).⁴⁶¹ Eine begriffliche Differenzierung ist schwierig, da sich weder in den Quellentexten noch in der Forschungsliteratur ein einheitlicher bzw. systematischer Gebrauch durchgesetzt hat. Allein für den Begriff „imitatio“ sind mindestens drei Konzepte bekannt: „imitatio naturae“ (die künstlerische Nachahmung von Wirklichkeit), „imitatio morum“ (die moralische Nachahmung vorbildlicher Menschen) sowie die „imitatio auctorum“.⁴⁶² Für die zu untersuchenden Fotografien ist vor allem letztere von Interesse. Bei dieser handelt es sich um die „rhetorische[...] bzw. künstlerische[...] Nachahmung von Texten, d. h. literarischer Realität“,⁴⁶³ so die Autorinnen im Historischen Wörterbuch der Rhetorik. Die Begriffe „Texte“ und „literarisch“ sind hier allerdings im weitesten Sinne zu verstehen und schließen auch Werke der bildenden Kunst mit ein.⁴⁶⁴ Weiter heißt es im Wörterbuch: „Die I. auctorum [...] läßt sich definieren als sprachlich-stilistische bzw. gattungs- und stoffbezogene Nachahmung normativer rhetorischer oder literarischer *exempla*; sie stellt somit eine Möglichkeit des Verhältnisses zur rhetorischen bzw. literarischen Tradition dar.“⁴⁶⁵ Die Nachahmung setzt demnach Muster bzw. kanonisierte Beispiele

⁴⁶¹ Vgl. ROSEN 2011b zum Begriff der Nachahmung.

⁴⁶² Vgl. KAMINSKI/RENTIIS 1998.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Dies lässt sich vor allem ab dem 14. Jahrhundert konstatieren, wie zahlreiche bildkünstlerische Traktate mit dem Titel „De imitatione“ zeigen (vgl. KAMINSKI/RENTIIS 1998).

⁴⁶⁵ Ebd. Herv. im Original.

voraus, zu denen sich die Nachahmenden positionieren und die sie damit zugleich als ‚Klassiker‘ stärken.

Oftmals weise die „imitatio“ hier ein „Defizienzbewußtsein [...] gegenüber einer in klassische Ferne gerückten ‚goldenen Zeit‘ originaler Schöpfungen“⁴⁶⁶ auf, die auch in Hamadas Anleitung des Remake-Wettbewerbs anklingt. Andererseits könne aus diesem Bewusstsein „ein positives Selbstverständnis entspringen: als kulturelles Sendungs- und *translatio*-Bewußtsein“.⁴⁶⁷ Daher wird die „imitatio auctorum“ in den rhetorischen und poetologischen Traktaten auch sehr unterschiedlich bewertet. Hier bewegt sie sich zwischen dem negativen Pol einer unoriginellen, sklavischen, epigonalen Praxis und dem positiven Pol der kreativen Eigenschöpfung. Aus diesen Einschätzungen spricht entweder die pessimistische Sicht, nach der „das denkbare Optimum bereits vom Original erreicht wurde“, oder die optimistische Haltung, dass eine Nachahmung das Vorbild übertreffen kann, „weil sie nur das jeweils Beste auswählt und die Schwächen des Originals vermeidet.“⁴⁶⁸

Im 18. Jahrhundert wurden diese Pole schließlich als unvereinbar wahrgenommen. Im Namen der Genieästhetik, „der zufolge ein Kunstwerk nicht in der Auseinandersetzung mit den Arbeiten vorangegangener Meister entwickelt wird, sondern – quasi voraussetzungslos – aus der Einbildungskraft des Künstlers entsteht“,⁴⁶⁹ wurden imitative Verfahren als minderwertig abgelehnt und die „imitatio“ als begriffliches Instrument verabschiedet. Bis ins 20. Jahrhundert galt die Originalität als oberstes Ziel der Kunst, bis im Zeichen der Postmoderne der ‚Geniekult‘ grundlegend hinterfragt wurde. Wie bereits dargelegt erfahren in diesem Kontext auch nachahmende Praktiken eine Neubewertung, die wiederum den Grundstein legten für die memetischen Phänomene im Social Web. Hier den Begriff „imitatio“ zu verwenden, erscheint jedoch mit Blick auf den Traditionsabriss im 18. Jahrhundert unangemessen, wie Matthias Weiß betont.⁴⁷⁰ Auch die Autorinnen im Historischen Wörterbuch der Rhetorik weisen darauf hin, dass die „imitatio“ mit den „sie konstituierenden Größen ‚Original‘ und ‚Nachahmung‘“ die Vorstellung von „individuelle[n]

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd. Herv. im Original.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ WEIß 2007, S. 24. Die Genieästhetik hängt außerdem eng mit der Idee von geistigem Eigentum und Urheberrecht zusammen, wie Dirk von Gehlen betont (vgl. GEHLEN 2011, S. 103). Zur Geschichte von Original und Kopie vgl. MENSGER 2012.

⁴⁷⁰ Vgl. WEIß 2007, S. 26.

Autorsubjekte[n] und abgeschlossene[n] Texte[n] wenigstens rudimentär impliziert⁴⁷¹ und somit postmoderne oder gar digitale Phänomene kaum sinnvoll beschreiben.

Für zwischenbildliche Phänomene hat sich dagegen der Begriff „Interpikturalität“ durchgesetzt, mit dem, so Valeska von Rosen, „die Relationen zwischen Bildern sowie die Modi ihrer Transformation von Einem in ein Anderes“⁴⁷² untersucht werden. Er basiert auf der weitaus verbreiteteren Forschung zur „Intertextualität“, die 1967 von der Literaturtheoretikerin Julia Kristeva als Begriff eingeführt wurde, um den Bezug von Texten untereinander zu beschreiben und zu systematisieren.⁴⁷³ Um dieses Phänomen auf Bilder zu übertragen, wurden verschiedene Begriffe gefunden, die je nach Etymologie unterschiedliche Schwerpunkte setzen; allen gemeinsam ist das lateinische Präfix „inter“ (dt. zwischen, unter). Die eindeutigste Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Forschung weisen die Begriffe „Intertextualität der Bilder“⁴⁷⁴ und „visuelle Intertextualität“ auf, wohingegen sich die Begriffe „Intervisualität“, „Interbildlichkeit“ oder „Interikonizität“⁴⁷⁵ vom Textbegriff lösen und die genuine Bildlichkeit in den Mittelpunkt stellen. Der gänzlich deutsche Begriff „Zwischenbildlichkeit“ wird nur selten verwendet⁴⁷⁶ und taucht in systematischen Begriffsübersichten auch nicht auf.⁴⁷⁷ Während die genannten Begriffe jegliche Bildwerke umfassen, beziehen sich „Interpikturalität“ und „Interpiktorialität“⁴⁷⁸ – abgeleitet vom Lateinischen „pictura“ (dt. Gemälde, Malerei) – dezidiert auf Kunstwerke. In der vorliegenden Arbeit findet ersterer Begriff Verwendung, weil er die Untersuchungsobjekte am genauesten beschreibt und in der deutschsprachigen Forschung am weitesten verbreitet ist.

⁴⁷¹ KAMINSKI/RENTIIS 1998.

⁴⁷² ROSEN 2011a, S. 208.

⁴⁷³ Vgl. BROICH/PFISTER 1985, S. IX.

⁴⁷⁴ GAMER 2018. Hier werden die verschiedenen Forschungsperspektiven auf eine „Intertextualität der Bilder“ erstmals systematisch aufgearbeitet.

⁴⁷⁵ Der Begriff „Interikonizität“ wird vor allem von Christoph Zuschlag (ZUSCHLAG 2006) und Julia Gelshorn (GELSHORN 2007 und 2012) verwendet. Bei „Ikonizität“ handelt es sich jedoch um einen Terminus, der auch von Charles S. Peirce für die Semiotik und Linguistik genutzt wurde und dadurch missverständlich konnotiert ist (vgl. ISEKENMEIER 2013, S. 7).

⁴⁷⁶ Vgl. etwa SCHMITZ-EMANS 2013.

⁴⁷⁷ Vgl. ISEKENMEIER 2013 und GAMER 2018.

⁴⁷⁸ Diese Schreibweise hat Guido Isekenmeier in Anlehnung an das englische Adjektiv „pictorial“ im Sinne einer internationalen Verwendung eingeführt (vgl. ISEKENMEIER 2013, S. 7).

5.1.1 Kritische Perspektiven

Neben diesen Versuchen der begrifflichen Präzisierung finden sich auch kritische Perspektiven auf die Möglichkeit von Interpikturalität per se. Norman Bryson etwa zweifelt an, dass das literaturwissenschaftliche Modell der Intertextualität überhaupt auf Bilder übertragbar sei, wobei sich seine Ausführungen auf Gemälde („representational painting“)⁴⁷⁹ beschränken. Texte seien aus sprachlichen Zeichen zusammengesetzt und bestünden somit aus reiner Information, die im Sinne der Intertextualität beweglich sei. Auch Gemälde wiesen textähnliche Anteile auf, die sich an solchen Austauschdynamiken beteiligen könnten:

Everything in painting that is like text can partake of the structures of dissemination and interpenetration; everything one can ‚read‘ in a painting potentially belongs to the universe of information and its disseminating flows. [...] Its narrative dimension, its legible structures, its iconography, its denotations and connotations are all discursive, and can also be considered as information.⁴⁸⁰

Gleichzeitig seien Gemälde immer an das malerische Medium und seine Eigenschaften gebunden, die sich der Logik reiner Information entzögen. Als Beispiel nennt er farbliche bzw. körperliche Dimensionen, aus denen er die Unmöglichkeit einer (umfassenden) Intertextualität der Malerei ableitet:

Color can *convey* information; and if we alter the colors, we alter the information. [...] But the experience of color involves an *excess* beyond the function of information, and as color exceeds the power of discourse to claim it for textuality, it touches on a realm of bodily experience which diverges radically from the realm of information.⁴⁸¹

Die Situation *digitaler* Bilder, um die es in der vorliegenden Arbeit geht, stellt sich jedoch nochmals anders dar. Das digitale Bild, so Jens Schröter, sei ein „Sammelbegriff für verschiedene Bildtypen, die mit digitalen Technologien hergestellt oder bearbeitet werden“,⁴⁸² wobei man zwischen digitalisierten und digital generierten Bildern unterscheiden müsse. Die zur Untersuchung stehenden Bilder – d. h. sowohl die Remake-Fotografien als auch die Digitalisate ihrer Vorbilder – fallen in die erste Gruppe, bei der „abgetastete Lichtwerte in digitalen Code umgesetzt“⁴⁸³ würden, etwa mit einer Kamera, die als Gerät zur

⁴⁷⁹ BRYSON 1988, S. 183.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 188.

⁴⁸¹ Ebd. Herv. im Original. Was Bryson nicht thematisiert, ist, dass auch Texte ‚sinnliche‘ Anteile in diesem Sinne aufweisen, etwa der Klang oder das Schriftbild, die nicht als reine Informationen bezeichnet werden können, der Möglichkeit intertextueller Bezüge aber dennoch nicht im Wege stehen.

⁴⁸² SCHRÖTER o. J.

⁴⁸³ Ebd.

Datenerfassung fungiert. Wenn hier von Bildern die Rede ist, handelt es sich also strenggenommen um Daten, genauer: um einem binären Code aus Nullen und Einsen, also Informationen, die im intertextuellen Sinne von Bild zu Bild wandern können. Digitale Bilder „werden als Träger eines gegenständlichen *Inhalts* gesehen; dieser *Inhalt* scheint im digitalen Raum eine eigene, von jedem Träger unabhängige immaterielle Existenz zu besitzen [...] und kann deswegen Medien und Träger beliebig wechseln“,⁴⁸⁴ wie Johannes Meinhardt erläutert. Mit der Digitalisierung fallen demnach jene (körperlichen) Faktoren weg, die Bryson als hinderlich für eine visuelle Intertextualität beschrieb.

Weitere kritische Perspektiven ergaben sich 2011 auf einer Konferenz, die der Literaturwissenschaftler Guido Isekenmeier unter dem Titel „Interpiktorialität – der Dialog der Bilder“ an der Ruhr-Universität Bochum organisiert hatte.⁴⁸⁵ Dort wurde diskutiert, ob es sich bei der Interpikturalität um einen innovativen Analyseweg oder schlicht um einen ‚Theorieimport‘ aus den Literaturwissenschaften handle, der für die Kunstgeschichte kaum Mehrwert biete, da diese für entsprechende Fragen schon „über ein erprobtes Instrumentarium verfüge.“⁴⁸⁶ Freilich gab es in der Kunstgeschichte – auch vor der Postmoderne – zahlreiche Versuche, rekursive Beziehungen zu beschreiben, etwa im Kontext der Einflussgeschichte. Diese Forschung, so Valeska von Rosen, frage jedoch in erster Linie danach, „woher bestimmte Elemente ‚kommen‘ und wovon sie ableitbar sind“, sie sei also „genetisch orientiert“.⁴⁸⁷ Dagegen würde die Perspektive der Interpikturalität die Phänomene „pointierter“ sowie „methodisch reflektierter“⁴⁸⁸ untersuchen. Außerdem impliziere der Einflussbegriff eine eindeutige Chronologie „zwischen dem zuerst Dagewesenen und dem darauf Bezug nehmenden Nachfolgenden“,⁴⁸⁹ schreibt Verena Gamper. Dies deute auch eine Hierarchie an, in der das „Vorbild als Subjekt [...] dem ‚Nachbild‘ als Objekt zweifelsfrei überlegen“⁴⁹⁰ sei. Dies sei bei der Interpikturalitätsforschung anders gelagert: „[It] does not just invert older models of influence, it sidesteps them“,⁴⁹¹ so Vernon Minor. Dieser Verschiebung würde auch eine

⁴⁸⁴ MEINHARDT 2019, S. 23. Herv. im Original.

⁴⁸⁵ 2013 wurde der Tagungsband veröffentlicht: ISEKENMEIER 2013. Ein Konferenzbericht wurde von Elisabeth-Christine Gamer online veröffentlicht: GAMER 2011.

⁴⁸⁶ GAMER 2018, S. 147.

⁴⁸⁷ ROSEN 2011a, S. 209.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ GAMPER 2017a, S. 14. Vgl. auch MINOR 1998.

⁴⁹⁰ GAMPER 2017a, S. 14.

⁴⁹¹ MINOR 1998.

politische Komponente innewohnen: „earlier discourses on influence and originality [...] were steeped in humanist and ‚paternalistic‘ language. The need to decenter influence and displace the author results from (among other sources) feminist readings of artifacts and history.“⁴⁹² Elisabeth-Christine Gamer fasst zusammen, dass Interpikturalität als „Vernetzung“ verstanden würde, die die „starren Chronologien der Bezugnahme“⁴⁹³ hinterfrage und neu auslote.

5.1.2 Ontologie und Heuristik

Innerhalb der Interpikturalitätsforschung lassen sich zwei Richtungen voneinander unterscheiden, die bereits die poststrukturalistischen Debatten zur Intertextualität prägten. So bezeichnet diese zum einen die grundsätzliche Eigenschaft von Texten, aufeinander bezogen zu sein, zum anderen verweist sie auf konkrete Bezugnahmen, die mit Einzeltextanalysen untersucht werden können. Analog dazu betonen ontologische Theorien der Interpikturalität, dass *alle* Bilder rekursive Charakteristika aufwiesen, da sie niemals unabhängige Entitäten seien, sondern immer in Verbindung zu bereits existierenden Bildern entstünden.⁴⁹⁴ Somit würden sich auch Kunstwerke stets „in einem schon vorhandenen Universum der Kunstwerke [situieren], ob sein Urheber dies beabsichtigt oder nicht“.⁴⁹⁵ 1996 schlug Victoria von Flemming als eine der ersten deutschsprachigen Kunsthistoriker*innen vor, Interpikturalität nicht nur als *ontologisches* Phänomen, sondern als *heuristisches* Werkzeug für die Bildanalyse zu nutzen.⁴⁹⁶ Dieser Ansatz fokussiert gezielte Formen der Bezugnahme, um Interpikturalität als Charakteristikum *bestimmter* Bilder zu schärfen statt als grundsätzliche „bildkonstituierende Eigenschaft“ – nur dann könne sie ein „für die praktische Werkanalyse operationalisierbares Konzept“⁴⁹⁷ sein, so auch Christoph Zuschlag. Wichtig sei dabei, die Produktions- und Rezeptionsebene voneinander zu unterscheiden. Ein enger Interpikturalitätsbegriff würde schließlich „nur solche Bezüge zwischen Bildern berücksichtigen, die ganz konkret fassbar und vom Künstler intentional gestiftet wurden,“⁴⁹⁸

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ GAMER 2018, S. 159.

⁴⁹⁴ Vgl. KRISTEVA 1972, DERRIDA 1967, GRIVEL 1982 und DELEUZE 1995.

⁴⁹⁵ ZUSCHLAG 2006, S. 89.

⁴⁹⁶ Vgl. FLEMMING 1996, im anglophonen Raum übernahm dies Vernon Minor (MINOR 1998).

⁴⁹⁷ ZUSCHLAG 2006, S. 96. Auch in der Intertextualitätsdebatte wurde bereits festgestellt, dass „die intertextuelle Relation immer zugleich eine hermeneutische Relation ist“ und folglich „die intertextuelle Betrachtung notwendig in Auslegung übergehen muß“. (ZUSCHLAG 2006, S. 99.)

⁴⁹⁸ Ebd., S. 96.

wohingegen auch solche Referenzen denkbar seien, „die dem Künstler gar nicht bewusst, gleichwohl aber für den Rezipienten erkennbar sind.“⁴⁹⁹ Mit dieser erweiterten Perspektive sei ein Analyseinstrument gewonnen, mit dem „sich die Formen konkreter Bezüge zwischen Bildern differenziert bestimmen und beschreiben lassen und das zugleich den Betrachter und seine Rolle bei der Erfassung und Verarbeitung interikonischer Bezüge adäquat berücksichtigt“.⁵⁰⁰

In diesem Sinne wurde auf der Bochumer Konferenz 2011 ein typologisches Modell von Guido Isekenmeier diskutiert, das auf der Intertextualitätstheorie von Gérard Genette basiert. Dies umfasst eine Tabelle, die verschiedene interpikturale Beziehungen anhand dem „Aspekt der Abweichung“ und dem „Grad der Abweichung“⁵⁰¹ voneinander zu unterscheiden sucht und so 14 verschiedene Typologien herausarbeitet. Victoria von Flemming und andere kritisierten diesen Ansatz als zu abstrakt und schematisch. Laut Elisabeth-Christine Gamer unterscheidet sich die Kunstgeschichte von der Literaturwissenschaft darin, dass sie „Charakteristika von Objekten in der Regel am Einzelfall untersucht, um der Individualität des künstlerischen Ausdrucks Rechnung zu tragen.“⁵⁰² Astrid Köhler weist zudem darauf hin, dass „generalisierbare Ordnungskategorien und Bezeichnungen“ mediale Spezifika, etwa der *fotografischen* Interpikturalität, nicht beachten würden, etwa „deren Verweisstruktur und Zeitanlage in Abgrenzung beispielsweise zu grafischen und malerischen ‚Zitaten‘ oder zur Reproduktionsfotografie.“⁵⁰³ Susanne von Falkenhausen „lehnt abstrakte Systematiken ab, die nicht einem spezifischen Erkenntnisinteresse am historischen Objekt folgen“.⁵⁰⁴ Vielmehr solle man, so auch Anna Valentine Ullrich, „die sinnproduzierenden Funktionen von Bildbezügen“⁵⁰⁵ und damit die semantische Wirksamkeit interpikturaler Beziehungen in den Blick zu nehmen. Schließlich seien, so erneut Rosen, Bezugnahmen von Bildern „konstitutiv für das sich beziehende Werk“⁵⁰⁶ und würden seine Semantik erweitern. Wenngleich die präzise begriffliche Bezeichnung wichtig ist, findet die wesentliche Theoriearbeit demnach nicht auf Ebene der

⁴⁹⁹ Ebd., S. 97.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 96.

⁵⁰¹ ISEKENMEIER 2013, S. 76.

⁵⁰² GAMER 2018, S. 153.

⁵⁰³ KÖHLER 2018, S. 20–21.

⁵⁰⁴ GAMER 2018, S. 150

⁵⁰⁵ ULLRICH 2015, S. 42.

⁵⁰⁶ ROSEN 2011a, S. 209. Vgl. weiterführend BAL/BRYSON 1991, S. 206–208, sowie FLEMMING 1996 und MINOR 1998.

Terminologie statt.⁵⁰⁷ Was Graham Allen für die Intertextualität beobachtet, gilt auch für die Erforschung interpikturaler Phänomene:

Each theorist comes to intertextuality hoping it will provide an informing tool or model for interpretation, but each theorist soon realizes that, as a concept, intertextuality plunges one into a series of oppositions and questions. Our task is to engage with it as a split, multiple concept, which poses and requires one to engage with them rather than forcing one to produce definite answers.⁵⁰⁸

5.1.3 Das Palimpsest

Vielversprechender als kleinteilige Typologien erscheint das Denkmodell des Palimpsests, das im Kontext der Interpikturalitätsforschung immer wieder Anwendung findet, um zwischenbildliche Strukturen begreifbar zu machen. Struktur meint dabei nicht den Bildaufbau im Sinne der Komposition, sondern das strukturelle Verhältnis, in das Vorbild(er) und Nachbild(er) zueinander treten. Der Begriff „Palimpsest“ stammt aus dem Altgriechischen („palin“, dt. zurück; „psestos“, dt. geschabt) und bezeichnet die „Wiederbeschreibung bzw. Überschreibung eines Pergaments, wobei mit Hilfe verschiedener technischer Verfahren ein vorangehender, urspr. Text weitgehend getilgt und nur noch in Fragmenten ‚zwischen‘ dem neuen Überschreibungstext sichtbar ist.“⁵⁰⁹ Es handelt sich somit um ein wiederverwendetes Objekt, das sichtbare Spuren seiner früheren Form trägt.⁵¹⁰ Klaus Krüger weist darauf hin, dass die „spezifische Struktur einer zumeist mehrfachen Schichtung und Verdrängung, Überlagerung und wechselseitigen Durchdringung, die sich weniger als Abfolge denn als materielle Koexistenz beziehungsweise strukturelle Kohärenz bekundet“⁵¹¹ den Palimpsestbegriff schnell in metaphorische Gebrauchsweisen überführt habe. In der Folge sei er vor allem in der Geschichts- und Kulturforschung vielfach angewandt worden.

⁵⁰⁷ Vgl. GAMER 2018, S. 142.

⁵⁰⁸ ALLEN 2000, S. 59–60.

⁵⁰⁹ WINKGENS 2013, S. 582. Vgl. zudem UHLIG 1982, S. 87.

⁵¹⁰ Auf ein ähnliches Phänomen machte bereits Sigmund Freud in den 1920er Jahren aufmerksam, als er das menschliche Gedächtnis mit dem Prinzip des „Wunderblocks“ beschrieb: eine beschichtete Wachstafel, auf die Schrift oder Zeichnungen angebracht und wieder gelöscht werden können, wobei stets Spuren als Vertiefungen erhalten bleiben (vgl. FREUD 1924).

⁵¹¹ KRÜGER 2005, S. 216.

In den 1980er Jahren wurde das Palimpsest zu einer zentralen Metapher der Literaturwissenschaft, speziell im Kontext der Intertextualitätsforschung.⁵¹² Die bekannteste Nutzung findet sich bei Gérard Genette, der dem Palimpsest im Titel seiner Studie zur Transtextualität einen prominenten Platz verschaffte: „Palimpsestes. La littérature au second degré“ (1982). Hier untersucht er Phänomene, die einen Text „in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten“⁵¹³ bringen. Dabei klassifiziert er fünf transtextuelle Bezüge: „Intertextualität“ (zum Beispiel Zitate, Plagiate, Anspielungen), „Paratext“ (Titel, Vorworte, Fußnoten etc.), „Metatextualität“ (kommentierende Texte), „Architextualität“ (gattungsbestimmende Titel, beispielsweise „Erzählung“) und „Hypertextualität“.⁵¹⁴ Letztere steht im Vordergrund seiner Untersuchung und bezeichnet

jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist. [...] Wir gehen vom allgemeinen Begriff eines Textes zweiten Grades [...], d. h. eines Textes aus, der von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist.⁵¹⁵

Ähnlich wie Isekenmeiers Klassifizierungen interpikturaler Bezüge weist auch Genettes System kleinteilige bzw. hypertrophe Züge auf, die es für heuristische Zwecke kaum nutzbar macht. Das Palimpsest selbst wird dabei – anders als der Titel vermuten lässt – vor allem als übergeordnete Metapher verwendet, im Text allerdings nur vereinzelt eingebracht.⁵¹⁶ Aufbauend auf den literaturtheoretischen Überlegungen hat Klaus Krüger schließlich eine *kunstwissenschaftliche* Systematisierung des Konzepts angestoßen, dessen Verwendung für Bildrelationen davor nur sporadisch erfolgt war,⁵¹⁷ vor dem Hintergrund der ‚Neuen Medien‘⁵¹⁸ aber umso sinnvoller erschiene:

⁵¹² Vgl. etwa UHLIG 1982.

⁵¹³ GENETTE 1993, S. 9.

⁵¹⁴ Vgl. ebd., S. 10–13.

⁵¹⁵ Ebd., S. 14–15. Herv. im Original.

⁵¹⁶ Ebd., S. 501, 513 und 533. Der deutschsprachigen Ausgabe von „Palimpseste“ ist eine umfangreichere Definition vorangestellt, diese stammt jedoch vermutlich aus der Feder der Herausgeber*innen: „Palimpsest: wörtlich ein Schriftstück, dessen ursprünglicher Text durch einen anderen ersetzt wurde, ohne daß der ursprüngliche gänzlich verschwunden, vielmehr unter dem neuen noch lesbar ist: ein bildhafter Beleg dafür, daß sich unter einem Text stets ein weiterer verbergen kann, der selten ganz getilgt ist – Voraussetzung für eine doppelte Lesart, bei der sich zumindest ein Hypertext und sein Hypotext – so etwa Joyce‘ Ulysses und Homers Odyssee – übereinanderlagern.“ (Ebd., o. S. [Umschlag])

⁵¹⁷ Vgl. KRÜGER 2005, S. 218. Hier nennt er Craig Owens und Rosalind Krauss.

⁵¹⁸ Krüger bezieht sich in seinen Ausführungen auf Roland Barthes, der das Palimpsest in seiner Untersuchung zu Filmstills bzw. Standfotografien als einer der ersten für Bilder der ‚Neuen Medien‘ nutzte. Vgl. BARTHES 1990, bes. S. 64–66.

Um die in Bildern konkretisierte Kohärenz beziehungsweise Koexistenz nicht nur von Original und Kopie, von Vorbild und Nachbild, sondern weiter gefasst auch von Erinnerung und Gegenwart, von Authentizität und Inszenierung, von Identität und Differenz et cetera systematisch als eine heterogene Schichtenordnung zu erfassen und sie darüber hinaus theoretisch als ein symbolisches Bezugsgeflecht von Aneignung und Auslöschung, von Nehmen und Geben, von Imagination und Macht zu konzeptualisieren, scheint sich der Begriff des Palimpsests [...] in der Tat als ein operatives Denkmodell anzubieten.⁵¹⁹

Bilder mit palimpsestartiger Struktur erhielten „ihre Bedeutung nicht aus sich selbst [...], sondern jeweils ‚durch‘ das andere ‚hindurch‘“ und müssten demnach „in ihrer heterogenen Fügung gelesen werden“.⁵²⁰ Diese Heterogenität zeige sich mit „wechselseitigen Transparenzen von Vergangenheit und Gegenwart“,⁵²¹ sodass verschiedene Zeitebenen hier in Kopräsenz existierten bzw. oszillierend aufschienen.⁵²² Auch auf motivischer Ebene wiesen palimpsestartige Bilder eine „Koexistenz heterogener Vorstellungen und Referenzen, Sinnbezüge und Imaginarien“⁵²³ auf. Dadurch würde ein gemeinsamer Bildraum etabliert, ein „Ort der Reflexion, der das kurzfristige Amalgam aus Bildern und Autoren immer wieder auflöst und im Akt der Rezeption erfahrbar wird“.⁵²⁴ Somit beschreibe das Palimpsest nicht nur die Produktionsseite, da „sich die Erfahrung des Bildes als fortgesetzte Bewegung des Eindringens und Aufdeckens und dabei der immerwährenden Veränderung, also als Prozess der eigenen, projektiven oder imaginativen Bildergenerierung vollzieht.“⁵²⁵ Damit kehrt sich Krüger von einem statischen Bildverständnis ab, um stattdessen „bildliches Bedeuten als Prozess [...], als ästhetisches Ereignis, das sich dynamisch durch Verdrängung, Austausch, Überlagerung von Bedeutungen entfaltet“⁵²⁶ zu etablieren. Dabei eigne sich das Palimpsest „aufgrund seiner metaphorischen Doppelnatur als Gegenstandsbegriff und als strukturtheoretische Kategorie“ in besonderem Maße dazu, „Schichtung, Überlagerung, Verflechtung allererst als konkrete Relationen sichtbar zu machen“ und zugleich „den Status des Bildes zu theoretisieren.“⁵²⁷

⁵¹⁹ KRÜGER 2005, S. 215.

⁵²⁰ Ebd., S. 227.

⁵²¹ Ebd., S. 209.

⁵²² Auch die Intertextualität beschrieb Genette, mit Bezug auf Kristeva, „als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d. h. [...] als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ (GENETTE 1993, S. 10).

⁵²³ KRÜGER 2005, S. 219.

⁵²⁴ Ebd., S. 238.

⁵²⁵ Ebd., S. 237.

⁵²⁶ Ebd., S. 220.

⁵²⁷ Ebd., S. 232. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass einige Autor*innen den Palimpsestbegriff für intertextuelle bzw. interpikturale Phänomene ablehnen, weil er zufällige Verbindungen statt motivierte Bezugnahmen

5.1.4 Zur Rolle der Digitalität

Das Palimpsest stellt für die Untersuchung der Remake-Fotografien ein ebenso fruchtbares Modell dar. Auch diese machen mehrere Bilder zugleich sichtbar: das historische Ausgangsbild sowie das fotografische Ergebnis. Dieser Verschränkung sei zunächst auf medialer Ebene, d. h. mit Blick auf den Medienwechsel vom (meist malerischen) ‚Vorbild‘ zum fotografischen ‚Nachbild‘ nachgegangen.⁵²⁸ Nina Gerlach weist auf die terminologische Opposition zwischen *Interpikturalität* und *Intermedialität* hin,⁵²⁹ die sich in der Forschung zu bildrelationalen Bezügen oftmals finde, obwohl sich die beiden Phänomene nicht antithetisch zueinander verhielten. Schließlich gilt für die Interpikturalität, was Renate Lachmann schon für die Intertextualität beschrieb, nämlich die „Erzeugung einer ästhetischen *und* semantischen Differenz“.⁵³⁰ Intermedialität bezeichnet somit vielmehr eine spezifische Form interpikturaler Bezüge: „eine ästhetische Verschränkung distinkt gedachter Medien“.⁵³¹ Um die Medialität in die Untersuchung der Remake-Fotografien einzubeziehen, sei der Blick erneut auf den digitalen Kontext gerichtet. Nur unter Einbezug ihrer genuinen Digitalität kann bestimmt werden, in welchen medialen Aspekten die in den Fotografien aufeinander treffenden Bilder in Kontakt treten und ihren jeweiligen Bildstatus ausloten. Hier stellt sich zunächst die Frage, ob bei den Remake-Fotografien überhaupt von einem medialen Unterschied zwischen Vor- und Nachbild gesprochen werden kann. Schließlich legt bereits der Online-Kontext des Wettbewerbs nahe, dass es sich neben den digitalen

beschreibe (vgl. ZUSCHLAG 2006, S. 94). Dieser Einwand hat seine Berechtigung, schmälert jedoch nicht die strukturellen Einsichten, die das Modell ermöglicht. Vielmehr wird hier deutlich, dass Theorie und Objekt keine Deckungsgleichheit erreichen, sondern Denkbilder stets nur Annäherungen erlauben.

⁵²⁸ Diesen Zusammenhang legt bereits die Bedeutung des lateinischen Wortes *medium* als „dazwischen liegend, in der Mitte befindlich“ nahe (KLUGE 2002, S. 608). Der Begriff wird in der vorliegenden Arbeit wie folgt genutzt: „Medien definieren sich durch drei zentrale Aspekte, die miteinander zusammenhängen: a) ihre spezifischen medialen (ästhetischen) Eigenschaften, die im Begriff der ‚Medialität‘ zusammengefasst werden, b) ihre Technik und c) ihr Gebrauch und ihre Institutionalisierung innerhalb der Gesellschaft. Sie bilden den Zusammenhang, durch den Bedeutungen, Themen, Inhalte medienspezifisch aufbereitet und vermittelt werden.“ (HICKETHIER 2010, S. 25.)

⁵²⁹ Der Begriff „Intermedialität“ wird hier in zweifacher Weise verstanden. Zum einen verweist er auf die grundsätzliche Einsicht, „daß Medien nicht für sich alleine bestehen, sondern immer schon in komplexen medialen Konfigurationen stehen und dadurch stets auf andere Medien bezogen sind.“ (SCHRÖTER 1998, S. 129). Zum anderen bezeichnet er konkrete Verbindungen zwischen verschiedenen Medien, genauer: „eine in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder (referentielle) Einbeziehung wenigstens zweier Medien.“ (WOLF 2013, S. 344.) Letzterer Gebrauch ist hermeneutisch interessant, um die konkrete Wirksamkeit intermedialer Bezüge in einem Werk zu untersuchen. Vgl. weiterführend MÜLLER 1998, MERTENS 2000, RAJEWSKY 2002, PAECH/SCHRÖTER 2008.

⁵³⁰ LACHMANN 1984, S. 134. Herv. im Original.

⁵³¹ GERLACH 2013, S. 241. Dies wird zum Teil auch umgekehrt konzeptualisiert, wenn Interpikturalität als Teil der Intermedialität angesehen wird (vgl. ISEKENMEIER 2013).

Fotografien auch bei den Vorbildern um Digitalisate handelt und die analogen Werke im Museum nur in Einzelfällen einbezogen wurden.

Durch ihre einfache Zugänglichkeit und ständige Verfügbarkeit ermöglichen Digitalisate den stetigen Abgleich mit dem Vorbild, was die Nachstellung erleichtert, etwa bei sehr detailreichen Vorbildern. Einige Remake-Fotografien weisen auch eine veränderte Perspektive im Vergleich zum Vorbild auf oder nehmen gar einen Blickwinkel ein, der im Museum unmöglich wäre, durch das Drehen eines Digitalisats am Computer aber binnen Sekunden erreicht werden kann. Dies ist zum Beispiel bei Elena Ayllons Fotografie der Fall (Abb. 38), die John Everett Millais' Gemälde „Ophelia“ (1851–52) um 90 Grad nach links dreht und zudem einen Ausschnitt wählt, der den Kopf der Dargestellten fokussiert – ein Stilmittel, das sich leicht an einem Digitalisat erproben lässt. Besonders wahrscheinlich scheint eine digitale Vorlage auch bei Fotografien, die ihr Vorbild aus genau jener Perspektive zeigen, die sich online, etwa auf Google Images, am häufigsten findet, wie etwa bei Rosanna Grisorios Re-Inszenierung des „Diskobol“ von Myron (460–450 v. Chr.) festzustellen ist (Abb. 39 und 40). Ein aufschlussreicher Fall liegt auch dann vor, wenn Vorbilder ausgewählt werden, die im Internet populärer sind als in den kunsthistorischen Diskursen der Museen und Hochschulen. Der Gewinner des Remake-Wettbewerbs, Justin Nunnink, etwa re-inszeniert einen Kostümentwurf von Salvador Dalí (1942–43), der im Social Web als „Das Schiff“ bekannt ist (Abb. 41, vgl. Abb. 21). Dabei handelt es sich um ein recht kleines Aquarell (63 × 46 cm) aus der Sammlung des Dalí Museums in St. Petersburg, Florida. Online kursieren zahlreiche Adaptionen, das Werk findet sich jedoch in keiner der einschlägigen kunsthistorischen Datenbanken und ist außerhalb des Internets kaum bekannt.

Besonders eindeutig gestaltet sich die Lage, wenn das digitale Vorbild in das Arrangement vor der Kamera integriert wird. Dies ist bei Gerlando Giugnos Nachstellung von Leonardo da Vincis „Das letzte Abendmahl“ (1495–98) der Fall, die in der unteren rechten Bildecke einen Laptopbildschirm mit einem Digitalisat des Wandgemäldes zeigt (Abb. 42). Noch deutlicher geht Katie O'Neil bei ihrer Re-Inszenierung von Gustav Klimts „Hoffnung I“ (1903) vor, bei der sie das digitale Vorbild mit einem Bildbearbeitungsprogramm gleich neben ihre Nachstellung setzt (Abb. 43). In vielen Fällen kann somit davon ausgegangen werden, dass sich die Remake-Fotograf*innen digitale Bilder zum Vorbild genommen haben, womit sich mediale Unterschiede zwischen Vorbild und Nachbild zunächst relativieren.

Dennoch ist es möglich, die Medialität analoger Kunstwerke, d. h. ihre konstitutiven Materialeigenschaften, auch im Digitalisat zu erkennen und diese in eine Re-Inszenierung einfließen zu lassen. Dies hängt maßgeblich damit zusammen, was ein digitales Bild ist bzw. was es zeigt und wie es sich vom analogen Kunstwerk unterscheidet. So geht die Digitalisierung mit transformativen Prozessen einher, die Einschränkungen – aber auch Übernahmen und Erweiterungen – gegenüber dem analogen Objekt mit sich bringen.

Die mediale Annäherung von Vorbild und Nachbild wird zunächst dadurch unterstützt, dass beide über den Computerbildschirm und das Interface der jeweiligen Programme oder Webseiten rezipiert werden, die bereits zahlreiche Normierungen mit sich bringen.⁵³² So sind bildschirmbasierte Bilder notwendigerweise zweidimensional,⁵³³ eingepasst in die Höhe, Breite und Auflösung des Bildschirms sowie in die Logik der Benutzungsoberfläche (Klicken, Scrollen, Zoomen etc.). Einem solchen System unterliegen auch die Bilder des Remake-Wettbewerbs. Die Vorbilder wurden vermutlich als Digitalisate in Bilddatenbanken oder Suchmaschinen aufgefunden, wo sie meist als normierte Thumbnails auf einer vertikal scrollbaren Website vorliegen. Auch auf dem Booooooom-Blog wurden sie unter der jeweils zugehörigen Fotografie mit der gleichen Auflösung (72 dpi) und Bildbreite (500 Pixel) auf einer Longscrolling-Seite abgebildet. Die Rezeption über den Bildschirm bringt zudem physikalische Unterschiede gegenüber dem analogen Kunstwerk mit sich. Zum einen erscheinen Bilder auf Bildschirmen hinterleuchtet und dadurch mitunter brillanter als im Druck. Viele Reproduktionen sind außerdem hochauflösend, ideal ausgeleuchtet und ermöglichen den Betrachter*innen durch Heranzoomen einen näheren und längeren Blick auf das Kunstwerk als im Museum. Zudem sind Digitalisate flexibel, was ihren Ausstellungs- und Gebrauchskontext betrifft, da sie sich binnen Sekunden reproduzieren und so für mannigfaltige Zwecke nutzen lassen.⁵³⁴ Schon Walter Benjamin schrieb, dass die technische Reproduktion „das Abbild des Originals in Situationen bringen [könne], die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen“.⁵³⁵ Jay David Bolter und Richard Grusin weisen zudem darauf hin, dass

⁵³² Vgl. PRATSCHKE 2008.

⁵³³ 3D-Techniken seien dabei außen vorgelassen, weil auch diese nur eine virtuelle Dreidimensionalität herstellen.

⁵³⁴ Vgl. NIEWERTH 2018, S. 280.

⁵³⁵ BENJAMIN 2018, S. 12–13.

der (vor allem museale) Raum zwischen Betrachter*innen und Kunstwerk „controlled, institutionalized, and policed“ sei,⁵³⁶ was Nähe zum Werk zum besonderen Privileg mache.

Ein prägnantes ‚Manko‘ digitaler Reproduktionen liegt in der Umsetzung von Farbtönen, da den Zahlenreihen des Codes, so Hans Dieter Huber, nur „jeweils ein bestimmter Helligkeits-, Sättigungs- und Tonwert aus maximal 256 Möglichkeiten auf dem Bildschirm zugeordnet werden kann“.⁵³⁷ Dabei handelt es sich also weniger um eine Einschränkung des Aufzeichnungsmediums (der Kamera oder des Scanners), sondern vielmehr des Bildschirms als Präsentationsmedium. Dies sind freilich Probleme, die sich auch in Offline-Kontexten stellen, etwa bei der Kalibrierung von Abbildungen in Büchern („Proofs“). Darüber hinaus fehlen dem digitalisierten Kunstwerk die situativen Variablen des dreidimensionalen Exponats im Ausstellungsraum: die wechselnde Farbigekeit je nach Beleuchtung und Perspektive, die Größe des Objekts und seine relative Lage im Raum bzw. im Verhältnis zu den Betrachter*innen.⁵³⁸ Jedoch weisen auch Digitalisate flexible Faktoren auf, da sie in unterschiedlichen Größen, Auflösungen und Farbschemata existieren. Diese könnten als Vielfaltsphänomene Wertschätzung erfahren, wurden bislang jedoch vor allem problematisiert,⁵³⁹ wie etwa die Debatte um das „Yellow Milkmaid Syndrome“ verdeutlicht.⁵⁴⁰ Sarah Stierch verbreitete diese Bezeichnung mit ihrem gleichnamigen Tumblr-Blog, den sie von 2014 bis 2017 betrieb, um auf die vielen verschiedenen digitalen ‚Versionen‘ (Abb. 44) von Jan Vermeers Gemälde „Dienstmagd mit Milchkrug“ (1658–60) sowie weiterer Werke aufmerksam zu machen. Bei diesen Digitalisaten ist nicht ohne Weiteres ersichtlich, welche dem analogen Kunstwerk am stärksten ähneln.

⁵³⁶ BOLTER/GRUSIN 1999, S. 59.

⁵³⁷ HUBER 1991, S. 111.

⁵³⁸ Vgl. ebd., S. 115.

⁵³⁹ Bemerkenswert ist, dass flexible Parameter bei Gemälden oftmals als bereichernd, bei Digitalisaten jedoch als störend wahrgenommen werden. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass Digitalisate in der Regel nicht als eigenständige Bilder verstanden werden, sondern im Dienste einer möglichst ‚getreuen‘ Wiedergabe des Vorbildes stehen (vgl. weiterführend SCHWEIBENZ 2018). Außerdem können Reproduktionen ihre eigenen Qualitäten gegenüber dem Original besitzen. Wolfgang Ullrich beschreibt schon für die frühen Reproduktionstechniken, dass „Reproduktionsgrafiker oft ein wenig schönerten und idealisierten, manchmal sogar Schwächen der Vorbilder ausmerzten.“ (ULLRICH 2009, S. 10.) Auch für fotografische Aufnahmen stellt er fest, dass Originale „unfertig oder, noch eher, verlebt erscheinen“ können (ebd., S. 8) – vor allem im Vergleich zur fotografischen Abbildung, die durch ihr technisches Verfahren „immateriell und daher zeitlos: wie verjüngt“ wirke (ebd., S. 75).

⁵⁴⁰ Die Bezeichnung selbst geht auf den Artikel „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“ von Martijn Arnoldus, Peter B. Kaufman und Harry Verwayen zurück (ARNOLDUS/KAUFMAN/VERWAYEN 2011).

Zuweilen entwickeln sie aufgrund ihrer großen Zahl und weiten Verbreitung im Netz auch eine Eigendynamik, wie Werner Schweibenz aus Amsterdam berichtet:

Obwohl für Experten als qualitativ minderwertig erkennbar, scheinen sie auf Laien echt zu wirken und eine konditionierende Wirkung zu entfalten. Wie das Rijksmuseum feststellen musste, glaubten Besucher nicht, dass die qualitativ hochwertigen Postkarten im Museumsshop das originale Gemälde abbilden.⁵⁴¹

So wird das „Yellow Milkmaid Syndrome“ zumeist als Argument dafür genutzt, dass Kunstsammlungen hochauflösende Digitalisate ihrer Werke online zur Verfügung stellen sollten, um ‚schlechte‘ Reproduktionen zu verdrängen und auf diese Weise die Rezeption zu kontrollieren.⁵⁴² Hier wird deutlich, dass die größtmögliche Nähe bzw. der Erhalt des ‚Originals‘ nach wie vor als das oberste Ziel von Reproduktionen gilt. Maria Männig beschreibt dieses „Sich-Reiben am unzureichenden Abbildungsmaterial“ als „permanente Unzulänglichkeitserfahrung“⁵⁴³ der Kunstgeschichte, die der Fachkultur eingeschrieben sei. Abbildungen dienten hier primär als „Sehhilfe“, zu deren Optimierung „immer neue Reproduktionen angefertigt werden.“⁵⁴⁴

Dabei könne für den digitalen Bereich kaum sinnvoll argumentiert werden, so Dennis Niewerth, dass eine „Mona Lisa in Form bunter Pixel auf einem Bildschirm“⁵⁴⁵ die ‚richtigere‘ oder ‚falschere‘ Darstellung sei als in jedem anderen Medium. Dem Digitalisat käme somit nicht unbedingt ein untergeordneter Wert zu, wie Olivia Frost mit Blick auf veränderte Sehgewohnheiten deutlich macht: „To some extent, and particularly when users are more accustomed to seeing digital representations than originals in museums, users may view the images as artifacts having their own intrinsic value rather than as imperfect surrogates to be compared against the original.“⁵⁴⁶ Hier spielt auch die zeitliche Dimension eine Rolle, da Online-Digitalisate oftmals (und zunehmend) die erste Begegnung mit einem Kunstwerk darstellen und somit die klassische Chronologie von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ zunehmend aufbrechen.⁵⁴⁷ Hito Steyerl nutzt die Bezeichnung „poor image“, um Bilder zu untersuchen, die durch digitale Zirkulations- und Kompressionsprozesse eine niedrige Auflösung haben

⁵⁴¹ SCHWEIBENZ 2018, S. 219.

⁵⁴² Vgl. MILKMAID 2015.

⁵⁴³ MÄNNIG 2018b.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ NIEWERTH 2018, S. 249.

⁵⁴⁶ FROST 2002, S. 84.

⁵⁴⁷ Vgl. SCHWEIBENZ 2018, S. 220.

und in der Regel als ‚wertlos‘ eingeschätzt würden: „Poor images are poor because they are not assigned any value within the class society of images – their status as illicit or degraded grants them exemption from its criteria. Their lack of resolution attests to their appropriation and displacement.“⁵⁴⁸ Dadurch würden sie auf der anderen Seite an Flexibilität gewinnen und eine alternative Logik der Bilder etablieren, die sich immer weiter vom Ursprungsbild als Bewertungsmaßstab löse. Anstatt diese Bilder also als ‚mangelhaft‘ zu disqualifizieren, könnten sie als Untersuchungsobjekte für digitale Bildphänomene („swarm circulation, digital dispersion, fractured and flexible temporalities“)⁵⁴⁹ herangezogen werden. Brian Feldman weist sogar auf den besonderen Wert hin, den ‚Gebrauchsspuren‘ einem Internetmem geben würden: „A pristine-looking meme engenders skepticism – ‚This can’t be that funny, it hasn’t been imperfectly replicated enough.“⁵⁵⁰

Um den medialen Unterschied der in den Remake-Fotografien aufeinandertreffenden Bilder herausarbeiten zu können, muss schließlich zwischen der Speicherung und der Erscheinung digitaler Bilder unterschieden werden. Diese sind als binäre Codes gespeichert, doch nur dieser Code ist im eigentlichen Sinne als *digital*, d. h. als reine Information zu bezeichnen. Digitale Bilder würden dagegen „immer nur in Formen gebunden in Erscheinung [treten]. Es gibt keine Daten ohne Datenträger. Es gibt keine Bilder ohne Bildschirme.“⁵⁵¹ Somit wiesen Digitalisate, wie Männig betont, „eine doppelte Existenzform“ auf: „die Form der Daten und die jeweilige Erscheinungsweise des digitalen Objekts“.⁵⁵² Ein digitales Bild wäre daher, so Dennis Niewerth, „ohne den strategischen Einsatz von Interfacetechnologien wie eben dem Computerbildschirm überhaupt nicht mehr als ein ‚Etwas‘ zu erkennen“.⁵⁵³ Hier handelt es sich, so Michel Frizot, um eine Abstraktion, „die vom Betrachter rückübersetzt werden muss. Die Dimensionen werden beim Entschlüsseln rekonstruiert, also gedanklich wieder hinzugefügt.“⁵⁵⁴ Auf der Ebene dessen, was demnach nicht *ist*, aber dennoch *sichtbar* gemacht wird, lassen sich schließlich die medialen Unterschiede der am Remake-Wettbewerb beteiligten Bilder verorten.

⁵⁴⁸ STEYERL 2009.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ FELDMAN 2014.

⁵⁵¹ PIAS 2003.

⁵⁵² MÄNNIG 2018b.

⁵⁵³ NIEWERTH 2018, S. 249.

⁵⁵⁴ FRIZOT 2014, S. 69.

Social-Media-Nutzer*innen verfügen in der Regel über eine „digital literacy“, d. h. über Medienkompetenzen und Sehgewohnheiten, die es ermöglichen, durch das digitale Interface hindurch mediale Marker des Gezeigten zu erkennen und kulturelle Zusammenhänge einzubeziehen. Solche Marker bleiben vor allem in hochauflösenden Reproduktionen sichtbar, die sich zum Beispiel auf den Webseiten der Museen, bei Europeana⁵⁵⁵ oder Wikimedia Commons finden, deren Digitalisate bei Anfragen auf Google Images oftmals in den ersten Reihen erscheinen. Diese lassen etwa Charakteristika der Farbe erkennen, ob der Farbauftrag lasierend, pastos, im Impasto, gewischt, getropft oder gesprüht ist. Die Farbkraft kann leuchtend, blass oder vergilbt sein. Auch sichtbar bleiben Krakelees, Kratzer oder Risse in der Farbe und im Malgrund. Einige dieser Eigenschaften sind in der Anschauung des analogen Werkes als dreidimensionale Phänomene zu erfassen, wohingegen sie im Digitalisat flach, aber durch eine hohe Auflösung in ihrer Erhabenheit (virtuell) sichtbar bleiben. Die Remake-Teilnehmer*innen beziehen diese medialen Charakteristika in ihre künstlerischen Strategien ein und stärken damit die palimpsestartigen Strukturen ihrer Fotografien, wie sich im Folgenden zeigen wird.

Stella Vulas Re-Inszenierung von Henri Matisse's Gemälde „Frau mit Hut“ (1905) zeigt eine junge Frau, die den Betrachter*innen in Dreiviertelsicht zugewandt ist (Abb. 45 und 46). Die Fotografie entspricht zeitgenössischen Sehgewohnheiten: Sie ist gleichmäßig ausgeleuchtet, die Farben sind brillant, die Bildqualität ist scharf, kontrastreich und detailgetreu. Durch die Beleuchtung bildet sich hinter der Person ein Schatten, sodass sich diese deutlicher vom Hintergrund abhebt als die Figur in Matisse's Gemälde. Dessen abstrakter, mehrfarbiger Hintergrund wird fotografisch übersetzt in ein rotes Polstermöbelstück und ein rot-beiges Bild an der Wand. Der gelbe Fleck hinter dem Kopf der Frau wird mit einer warm leuchtenden Papierlampe nachgestellt. Die in der Malerei nur angedeuteten, unscharfen Details des Hutes sind in der Fotografie in konkrete Objekte übersetzt: Ein lilafarbenes Tuch, zu einem Turban gebunden, und ein pinkfarbenes Band halten mehrere Früchte, darunter eine Banane, rote Weintrauben und einen roten Apfel. Auch die Farbkleckse auf dem Körper der Frau werden mit einem bunt gemusterten Kleidungsstoff umgesetzt. Damit überträgt die Fotografie abstrakte malerische Details des Vorbildes in konkrete Objekte der außerbildlichen Wirklichkeit, die vor der Linse arrangiert und abgelichtet werden. Mit dieser

⁵⁵⁵ Europeana betont sogar den ‚Authentizitätswert‘ ihrer Digitalisate: „what’s unique about our repository is that our metadata describes the original material, authenticated by reliable, sector experts“ (EUROPEANA 2015).

Strategie stärkt Vula die Eigenständigkeit ihres fotografischen Bildes. Demgegenüber stehen die bunten Muster im Gesicht und am Hals der Frau, die in Matisse's Gemälde als Ausdrucksmittel der Farbe verwendet werden und keinen motivischen Zweck erfüllen. Vula übernimmt diese Elemente, indem sie sie mit Schminke nachmalt und somit ein genuin malerisches Gestaltungsmittel nutzt. Hier bleiben die abstrakten Elemente der Malerei erhalten, anstatt gänzlich in die fotografische Sprache übersetzt zu werden; das Bild befindet sich somit zwischen zwei Medien.⁵⁵⁶

Während es sich bei Vula um künstlerische Strategien *vor* der Kamera handelt, bedient sich Glynn's Thomas Mitteln der Digitalfotografie selbst, um verschiedene Medialitäten ins Bild zu holen. Ihre Fotografie zeigt in Dreiviertelansicht ein junges Mädchen mit heller Haut und langem blondem Haar, das den Kopf auf ihrem linken Arm abgelegt hat und schläft (Abb. 47). Sie trägt ein orangefarbenes Kleid, das nur die Arme und den Kopf entblößt. Ihr Körper befindet sich in einer halb sitzenden, halb liegenden Position; das rechte Bein ist angewinkelt. Sie ist auf hellbraune Decken gebettet, unter denen ein dunkelbrauner Sessel zu erkennen ist. Im Hintergrund befindet sich eine weiße Brüstung, die das Mädchen horizontal überfängt. Darüber sind die weißen Blüten einer Hortensie sowie, hinter einem Glasfenster, weitere Grünpflanzen zu sehen. Die Fotografin übernimmt im Wesentlichen die Motivik und Komposition ihres Vorbildes, Frederick Leightons Ölgemälde „Flammender Juni“ (1895, Abb. 48), nur die Körperhaltung des Mädchens und der Faltenwurf der Stoffe weisen geringe Abweichungen auf. Markantere Unterschiede finden sich bei Details im Hintergrund, wo Leightons Gemälde eine Marmorbrüstung, eine Pflanze mit roten Blüten sowie eine sonnenbestrahlte Wasseroberfläche, vermutlich das Meer, zeigt. Der Himmel darüber ist in hellen Rosé- und Blautönen gehalten, eine verzierte goldene Bordüre schließt das Gemälde am oberen Bildrand ab. Darüber hinaus fällt der veränderte Bildausschnitt auf, der die Person in Thomas' Fotografie näher an die Betrachter*innen heranholt. Was jenseits der Motivik und Komposition ins Auge fällt, ist das eigentümliche Leuchten der Fotografie, das vermutlich durch einen digitalen Weichzeichner erreicht wurde. Dieses lässt die Fotografie geradezu ‚glühen‘, wodurch besonders das Kleid eine fast übersinnliche Wirkung erhält. Hier nutzt Thomas die Bearbeitungsmöglichkeiten der Digitalfotografie, um eine mediale Eigenschaft des Vorbildes in ein anderes Medium zu übertragen: die Leuchtkraft der Farbe.

⁵⁵⁶ Rosemary Hawker bezeichnet diesen Zustand als „trajectory“ von einem Medium ins andere (HAWKER 2009, S. 272).

Mit der Imitation malerischer Charakteristika gehen die Fotografinnen über jene Merkmale hinaus, die für die Wiedererkennung ihres Vorbildes ausreichend wären. Dabei macht sich Thomas mit Schärfe und Unschärfe gestalterische Mittel zunutze, die fotografischer Natur sind.⁵⁵⁷ Doch ähnlich wie Vulas malerische Muster wirken diese in ihrer Fotografie fremdartig, geradezu kitschig, da sie dem malerischen Vorbild zur Produktion einer künstlerischen Wirkung entliehen sind.⁵⁵⁸ Gillo Dorfles beschreibt dieses Phänomen als mediale Übertragung, bei der „ein Kunstwerk von der ihm eigenen und charakteristischen Sprache in eine andere“,⁵⁵⁹ ihm nicht angepasste Sprache übersetzt würde. Dabei würde oftmals „nur der äußerliche und ‚anekdotische‘ Aspekt“⁵⁶⁰ des Vorbildes festgehalten werden, sodass Form und Inhalt nicht korrespondierten. Auch Rosemary Hawker betont, ein Medium könne zwar ein anderes imitieren, dabei würden jedoch die ‚idiomatischen‘ Aspekte verloren gehen; diese seien „untranslatable yet, paradoxically, known only through translation and its failure.“⁵⁶¹ Dies bedeutet, dass es der Übersetzung in ein anderes Medium bedarf, um die charakteristischen (bzw. idiomatischen) Eigenschaften eines Mediums vollends zu erkennen: „It is only through translation that we can know painting or photography.“⁵⁶²

Auch Vulas und Thomas' Fotografien thematisieren das malerische Medium anhand seiner unübersetzbaren Elemente, etwa des Pinselstriches oder der Unschärfe. Damit betonen sie die Lücke bzw. Reibung der beteiligten Bilder. Letztlich führen die medialen Annäherungen also dazu, dass der inszenierte Charakter der Fotografie auch in seiner medialen Konstruiertheit expliziert wird. Dadurch vergrößert sich wiederum der Vergleichsraum zwischen den beteiligten Bildern, was eine distanziertere Rezeptionshaltung ermöglicht. Dieses Phänomen bezeichnet Johannes Meinhardt als mediale „Brüche“ oder „Sprünge“, die dazu führten, dass die „Einheit der Bildfläche“ bzw. die „Bildidentität“⁵⁶³ gestört würde,

⁵⁵⁷ Schärfe und Unschärfe sind Konzepte, die der Fotografie entstammen und in der Regel nicht auf die Malerei angewandt werden, denn: „Von einem Gemälde wird keine Schärfe erwartet“. Unschärfe in der Malerei wird vielmehr als „Anderssein im Vergleich zum dargestellten Gegenstand“ begriffen, die in der Malerei nicht als störend, sondern als notwendig gilt. (Gerhard Richter in: HERMSDORF 2002, S. 81.)

⁵⁵⁸ Auch aus diesem Grund wirkt hyperrealistische Malerei oftmals irritierend; bei dieser liegt der umgekehrte Fall zum vorliegenden Beispiel vor.

⁵⁵⁹ DORFLES 1969, S. 87.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ HAWKER 2009, S. 275.

⁵⁶² Ebd., S. 277.

⁵⁶³ MEINHARDT 2019, S. 28.

wodurch die Re-Inszenierung als „Verfahren figuriert und beobachtbar“⁵⁶⁴ wird, so Joachim Paech. Dies stärkt wiederum den eigenständigen Status der beteiligten Bilder und erlaubt ihnen, in Kopräsenz zu existieren, statt sich hybridartig zu verbinden. Zahlreiche Remake-Fotografien reflektieren mit diesen oder ähnlichen Mitteln die analoge Medialität ihrer Vorbilder. Daneben finden sich jedoch auch einige Beispiele, die dezidiert die Digitalität des Vorbildes aufgreifen und auf diese Weise Distanz und Nähe der beteiligten Bilder ausloten.

Ivo Vieira zeigt das Profil einer Frau, die im Büro an einem Schreibtisch sitzt (Abb. 49). Hinter ihr ist neben einigen Regalen ein Computerbildschirm zu sehen, der auf dem Desktop das Vorbild der Fotografie zeigt: ein Digitalisat von Jean-Honoré Fragonards „Lesendem Mädchen“ (um 1769, Abb. 50). Somit erscheint die Fotografie als wortwörtliches Doppelporträt, in dem das digitale „Mädchen“ als verkleinerte Version der Frau im Vordergrund fungiert. Ihre Körperhaltungen sind größtenteils identisch, dabei halten sie unterschiedliche Gegenstände in ihren Händen: das Mädchen ein Buch, die Frau ein Tablet, das auf den technischen Fortschritt des 21. Jahrhunderts gegenüber dem 18. Jahrhundert hinweist. Diese mediale Verjüngung verhält sich antithetisch zum Alter der Frauen, wodurch die Fotografie als Porträt ein und derselben Person zu unterschiedlichen Zeitpunkten ihrer Lebensgeschichte erscheint: als jüngere Frau mit Buch, als ältere Frau mit Tablet. Die historische Figur geht damit über ihre Rolle als *Vorbild* hinaus und baut eine quasi persönliche Verbindung zu der zeitgenössischen Person auf. Diese Nähe wird jedoch durch den Bildschirm, der das Digitalisat zeigt, gestört. Dieser legt den konstruierten Charakter der Fotografie offen, unterbricht die Bildeinheit und stärkt den eigenständigen Status der beteiligten Bilder. Zugleich ermöglicht seine Integration in die Fotografie jedoch, die in der motivischen Re-Inszenierung bereits angelegte Kopräsenz von Vorbild und Nachbild auch medial auszuformulieren. Schließlich sind die beiden Personen durch digitale Medien (Computerbildschirm und Tablet) miteinander verbunden. Außerdem sind beide digitale Repräsentationen zu bezeichnen, denn auch bei der fotografierten Frau handelt es sich um eine digitale Abbildung, die im Internet präsentiert und damit über einen Bildschirm rezipiert wird. Diese medialen Verbindungen stärken letztlich die strukturelle Verschränkung der an dieser Fotografie beteiligten Personen und Bilder.

⁵⁶⁴ PAECH 2011, S. 8.

Ein ähnlicher Fall liegt bei Gerlando Giugnos schon erwähnter Re-Inszenierung von Leonardo da Vincis „Das letzte Abendmahl“ (1495–98) vor, der die berühmte Szene am Vorabend der Kreuzigung Jesu in einen Seminarraum bzw. Vorlesungssaal verlegt: An einem großen braunen Holztisch sitzen 13 junge Männer, die die Gesten von Jesus und seinen Jüngern aus Leonardos Wandmalerei nachstellen (vgl. Abb. 42). Dahinter ist eine graue Tafel zu sehen, auf die mit weißer Kreide ein Diagramm gezeichnet wurde, das die Verschiebung vom Glaubens- in den Wissenschaftskontext nahelegt. Die damit verbundene Bildungsthematik erscheint vor dem Hintergrund der Lehrerrolle Jesu durchaus sinnvoll. Aufschlussreich für mediale Fragen ist der Laptopbildschirm, der in der unteren rechten Bildecke zu erkennen ist und ein Digitalisat des Vorbildes zeigt. Dies erweckt den Anschein, als habe Giugno die Nachstellung mit gleichzeitigem Blick auf den Bildschirm angeleitet und nach einem Abgleich seine Darsteller*innen um Justierungen gebeten. Mit dem Bildschirm wird die Nachstellung selbst als Bildthema expliziert;⁵⁶⁵ er bringt Vorbild und Nachbild genauso zusammen, wie er sie voneinander scheidet und fungiert somit als Verbindung und Störung der Bildeinheit zugleich. Dies ermöglicht eine vergleichende Rezeptionshaltung, die sich durch den Bildschirm gleichsam medial doppelt: genauso wie Giugno das Digitalisat auf seinem Laptop dazu nutzt, Vorbild und Nachbild zu vergleichen, blicken auch die Betrachter*innen seiner Fotografie auf einen Computerbildschirm, um seine Fotografie auf dem Booooooom-Blog zu betrachten und mit den dortigen Bildern zu vergleichen.

5.2 Künstlerische Strategien

Aufbauend auf den strukturellen Überlegungen sollen im Folgenden die künstlerischen Strategien und ihre semantische Wirksamkeit, d. h. die Bedeutungskonstitution interkulturaler Bezüge in den Blick genommen werden. Dazu wird gefragt, welche Motive und Themen der Vorbilder übernommen werden, welche weggelassen oder geändert und wie bzw. durch was sie ersetzt werden. Schließlich gehen rekursive Verfahren mit Selektionsentscheidungen einher, die unter Umständen Aspekte des Vorbildes zum Vorschein bringen, die in der Kunstgeschichte bislang wenig Beachtung gefunden hatten, für die Rezeption in den sozialen Medien aber von zentraler Bedeutung sind. Auch verschüttete Perspektiven können auf diese Weise geborgen werden, wie Verena Gamper

⁵⁶⁵ Vgl. KRÜGER 1980, S. 86.

schreibt: „Die fotografische Reinszenierung fungiert dabei als Brennglas, das jene im ursprünglichen Bild zwar vorhandenen oder angelegten, aber durch Kanonisierung und damit einhergehende Abnutzung verschütteten Informationen hervorholt.“⁵⁶⁶ Die Analyse arbeitet entlang von fünf Kategorien – Nachahmung, Aneignung, Aktualisierung, Zuspitzung und Inversion –, um die künstlerischen Strategien, mit denen sich die Remake-Fotograf*innen ihren Vorbildern widmen, systematisch zu erschließen. Diese Kategorien dienen freilich nur der Annäherung, denn kein Verweis sei „jemals rein kritisch, zynisch überspitzend oder replikativ“; vielmehr basiere er „auf Differenzen ebenso wie auf Schnittmengen, die je unterschiedlich ausgelegt werden“,⁵⁶⁷ wie Astrid Köhler schreibt. Damit sind die Strategien deutungs- bzw. rezeptionsabhängig, schließlich richten sich die Fotografien an verschiedene Betrachter*innen, sodass die kunsthistorisch informierte Perspektive der vorliegenden Arbeit nur eine von vielen möglichen Blickwinkeln darstellt.⁵⁶⁸

5.2.1 Nachahmung

Die Fotografie von Tania Brassesco und Lazlo Passi Norberto grenzt auf den ersten Blick an eine Kopie. Sie re-inszeniert Herbert James Drapers klassizistisches Gemälde „Pot pourri“ (1897) und weist in ihrer Komposition und Motivik nahezu Deckungsgleichheit mit dem Vorbild auf (Abb. 51 und 52). Beide Bilder zeigen im Profil eine junge Frau mit heller Haut und rotbraunem Haar, das gelockt und hochgesteckt ist. Sie trägt ein dunkelviolettes Kleid mit spitzem Rückenausschnitt. In ihrer linken Hand hält sie einen silbernen Teller, in der rechten eine rosafarbene Rose. Sie sitzt hinter einem weißen Tisch, der mit Rosen in Rot- und Weißtönen übersät ist. Am rechten Bildrand ist eine blau-weiß gemusterte Vase zu sehen, aus der grüne Blätter ragen. Diese Elemente übernehmen die Fotograf*innen minutiös; der einzige wesentliche Unterschied liegt im medialen Wechsel zur Fotografie. Dieser geht mit einer leicht veränderten Farbigkeit einher, da die Fotografie wärmere Töne als ihr Vorbild aufweist. Die weitere Gestaltung, selbst genuin fotografische Mittel wie Licht und Schatten, folgt dem Vorbild, womit die möglichst genaue Nachahmung im Zentrum dieser Fotografie steht.

⁵⁶⁶ GAMPER 2017b, S. 135 (in Bezug auf die Re-Inszenierungen Lisl Pongers).

⁵⁶⁷ KÖHLER 2018, S. 166.

⁵⁶⁸ Vgl. weiterführend zum Konzept des „situiereten Wissens“: HARAWAY 1988.

Brassesso und Norberto wählten mit „Pot Pourri“ ein Gemälde aus, das sich in einer Privatsammlung befindet und zu den unbekannteren Werken des englischen Klassizismus zählt. Mit ihrer Re-Inszenierung scheinen sie diesen Missstand beheben zu wollen. So äußerten die beiden Fotograf*innen in einem Interview, dass sie sich für „the enigmatic muses of minor artists“ interessieren und es ermöglichen wollen, „less celebrated works“ sowie „times and outlooks often neglected“⁵⁶⁹ zu entdecken. Der Wunsch nach einer Aufwertung dieser Künstler*innen bzw. ihrer Werke und zugleich nach Teilhabe und Nähe gleicht bei Brassesso und Norberto einer fetischisierenden Verehrung, die vor dem Hintergrund interessant ist, dass Drapers Gemälde selbst bereits fetischisierende Tendenzen aufweist. Der Fetischbegriff wird hier in seiner alltagssprachlichen Bedeutung als extreme Form der Verehrung verwendet und meint nicht den Fetisch im ursprünglichen Sinne als heidnische Gebräuche bzw. „Zaubermittel“.⁵⁷⁰ Im 19. Jahrhundert wurde er zunehmend zu einem „entgrenzten Sammelbegriff, unter welchem alles subsumiert wird, was als irrationale, abergläubische, perverse Objektbeziehung gilt.“⁵⁷¹

Draper zeigt eine Frau mit wächserner Blässe, feinen Zügen und zarten Händen, die wohl als Zeichen junger, unberührter Weiblichkeit gelten können. Gerahmt wird diese sichtbar lustvolle Betrachtung mit einem Potpourri aus Rosen, die hier in großer Menge ihre Symbolkraft (Schönheit, Liebe, Jugend)⁵⁷² voll entfalten. Zudem zeigt Draper die Frau in einem verschatteten „profil perdu“, das ihr Gesicht zwar verheißungsvoll andeutet, doch nicht zur vollen Anschauung bringt. Klaus Krüger erläutert, dass solche Darstellungen „um der Betrachtung und um der Wirkung auf den Betrachter willen“ gewählt würden, „diese Aufgabe aber erst dann bestmöglich zu leisten vermögen, wenn sie gestaltet sind, als existiere kein Betrachter“.⁵⁷³ Durch ihre Abwendung entzieht sich die Frau den Blicken und steigert doch nur weiter das Interesse der Betrachter*innen. Der Tisch, der zwischen ihr und dem Maler bzw. den Betrachter*innen steht, reichert diese Ambivalenz um ein voyeuristisches Moment an. Schließlich erweckt die Darstellung den Eindruck, als ermögliche sie die unbemerkte Beobachtung eines in sich gekehrten, intimen Moments. Diese Perspektive verwundert nicht im Kontext des viktorianischen Frauenbildes, das den weiblichen Körper

⁵⁶⁹ Brassesso und Norberto in: STANSKA 2017.

⁵⁷⁰ BÖHME 2013, S. 209.

⁵⁷¹ Ebd., S. 210.

⁵⁷² Vgl. NICKLAS 2008.

⁵⁷³ KRÜGER 1995, S. 155. Hier bezieht er sich auf FRIED 1980, bes. S. 92ff. und S. 171ff.

als Objekt des Mannes verstand. Damit reiht sich das Gemälde in typische Werke Drapers ein, der oft im Rahmen mythologischer Themen Frauen zeigte, nicht selten unbekleidet, und damit ihre Schönheit fokussierte bzw. zuweilen explizit sexualisierte. Diese motivische Fetischisierung übernehmen Brassesco und Norberto nun, indem sie sie gleichsam auf das Bild als solches übertragen. Ihre Fotografie fetischisiert nicht nur die dargestellte Frau, sondern auch das Vorbild als Bild. Auf diese Weise führen sie Inhalt und Form zusammen.⁵⁷⁴

Der Perfektionierung imitativer Strategien wohnt im Kontext des Remake-Wettbewerbs auch ein kompetitives Moment inne. Schließlich treten die Fotograf*innen damit in Konkurrenz zu ihren Mitstreiter*innen um das Erreichen einer größtmöglichen Nähe zum jeweiligen Vorbild bzw. um das Ausstellen imitativer Virtuosität. So erfährt Brassescos und Norbertos Fotografie auch Zuspruch in der Community, obwohl sie im schnelllebigen digitalen Kontext, der von einem zerstreuten Rezeptionsmodus geprägt ist, wie aus der Zeit gefallen wirkt. Einige User*innen loben etwa die Detailgenauigkeit („attention to detail“⁵⁷⁵), die Originaltreue („almost literally true to the originals“⁵⁷⁶) oder die Verwechslungsgefahr („at first glance I thought it was the original!“)⁵⁷⁷. Andere beschwerten sich sogar, wenn die Nachstellung zu weit abweicht oder das Vorbild nicht mehr zu erkennen ist.⁵⁷⁸ Eine wichtige Rolle spielt auch das handwerkliche Geschick, um eine genaue Wiedergabe zu erreichen („mechanics to get a close reproduction“⁵⁷⁹) oder solche Techniken, in die viel Zeit und Arbeit geflossen zu sein scheinen.⁵⁸⁰ Aus einem Interview mit dem Sieger des Wettbewerbs, Justin Nunnink, ist etwa bekannt, dass er eine Woche lang an den Segeln des gezeigten Schiffes arbeitete, sie mit Tee einfärbte und Masten baute.⁵⁸¹

Ein ähnliches und doch anders gelagertes Beispiel stellt Seth Johnsons „Remake“ von Vincent van Goghs „Selbstbildnis“ (1889) dar (Abb. 53 und 54). Auch Johnson bemüht sich um eine genaue Nachstellung, ungleich stärker fallen hier jedoch die bemerkenswert

⁵⁷⁴ Vgl. VICARI 2012 zu Gus Van Sants gleichnamigem Remake von Hitchcocks Thriller „Psycho“ (US 1998), der sich ebenfalls fetischisierender Strategien bedient.

⁵⁷⁵ Skyring: „Some great work! [...]“, in: HAMADA 2011a.

⁵⁷⁶ Dave: „I like how some of the remakes are almost literally true to the originals (e.g. Pot Pourri)“, in: ebd.

⁵⁷⁷ Joel: „Wow, the Van Gogh one is really amazing [...]“, in: ebd.

⁵⁷⁸ casagranda: „Grande Odalisque“, can't be recognized after the remake :“(“, in: ebd.

⁵⁷⁹ Olivia Callender: „Some great work! [...]“, in: ebd.

⁵⁸⁰ Simone B. in Bezug auf Nunninks Fotografie: „The Ship gets my vote. Looks like it took a long time to rig those sails“, in: ebd.

⁵⁸¹ Vgl. EBERHARDT 2012, S. 87.

ähnlichen Gesichtszüge der fotografierten Person und van Gogh auf. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Vorbild aufgrund dieser Ähnlichkeit zur Nachstellung ausgewählt wurde, sodass das imitative Interesse hier die Person und nicht das Bildganze fokussiert. Bei Johnsons Fotografie handelt es sich augenscheinlich um die Darstellung einer zeitgenössischen Person (Johnson selbst),⁵⁸² die aktuellen Sehgewohnheiten des fotografischen Porträts entspricht. Sie zeigt aber nicht *nur* die zeitgenössische Person Johnson, sondern erhält durch die Bezüge zur Kunstgeschichte zugleich ein historisches Kostüm, mit dem ein ikonischer Status und damit eine kulturelle Aufwertung bzw. Nobilitierung des Dargestellten einhergeht („Ich als van Gogh“). Dabei fasziniert auch die Idee eines berühmten ‚historischen Zwillinges‘, der durch die Re-Inszenierung mit einer zeitgenössischen Person gleichsam ‚wiederbelebt‘ bzw. als Zeitreisender das 19. mit dem 21. Jahrhundert verbindet. Dieser Eindruck ist überraschend, da der umgekehrte Fall, d. h. die Bildwerdung einer Person vertrauter ist als die Verlebendigung eines Bildes, das somit „mit der Tiefe und Alterität von Subjektivität und Leiblichkeit gefüttert“⁵⁸³ wird, wie es Johannes Meinhardt beschreibt.

Diese Transformation wird auch durch die gewählte Kleidung unterstützt. Beide Personen tragen eine graue Jacke, darunter eine gleichfarbige Weste – in Johnsons Fall eventuell einen Pullover – und ein weißes Hemd mit Kragen; sogar der Faltenwurf ist nahezu identisch. Während van Goghs Jacke jedoch locker über den Schultern hängt, handelt es sich bei Johnson um ein fein meliertes Jackett mit klaren Linien, das deutlich ‚aufgeräumter‘ und moderner wirkt. Das Gel in seinen Haaren und der gepflegte Bart unterstützen diesen Eindruck, ebenso der mediale Transfer von der Malerei zur Fotografie. Hierzu nutzt Johnson fotografische Mittel, die die Zeitgenossenschaft bzw. Lebendigkeit der dargestellten Person(en) hervorheben. So weicht van Goghs expressiver (und damit abstrahierender) Pinselduktus glatteren Flächen, wie etwa der Rückwand mit weichem Farbverlauf, vor der die Person markant hervortritt. Sie wirkt dank der intensivierten Beleuchtung und Farbkontraste deutlich plastischer als im Gemälde, bei dem Person und Hintergrund durch die Pinselführung und monochrome Farben stärker miteinander verbunden sind.⁵⁸⁴

⁵⁸² Vgl. ebd.

⁵⁸³ MEINHARDT 2019, S. 24.

⁵⁸⁴ Die (zeitgenössische) Licht- und Farbgestaltung wurde von einigen Betrachter*innen dezidiert gelobt: „van gogh light is so beautiful [sic], unbelievable“ (mercedes) und „i’ve been stunned by the colors and spirit of the Van Gogh self portrait remake by Seth Johnson“ (Fanelle). (Beide in: HAMADA 2011a.)

Zudem nutzt Johnson den hohen Schärfegrad, den zeitgenössische Fotografie ermöglicht, um Unmittelbarkeit zu suggerieren. Dabei liegt der Schärfefokus auf dem Gesicht, sodass Johnsons Augen – bzw. in Verlängerung von Goghs Augen – die Betrachter*innen direkt anzublicken scheinen. Diesen Effekt nutzte 2013 auch der französische Brillenhändler Keloptic, der Johnsons Fotografie in einer Werbeaktion zeigte, um den Kontrast von verschwommener und scharfer Sicht zu visualisieren, verbunden mit dem Slogan: „Turning impressionism into hyperrealism“ (Abb. 55).

Je schärfer eine Fotografie ist, umso transparenter wird sie wahrgenommen und umso stärker erscheint ihr Versprechen, einen unverstellten Blick auf ihr Objekt zu ermöglichen.⁵⁸⁵ Diese Idee wird auch durch die Vorstellung der Fotografie als automatische Technik genährt, bei der es so scheint, als würde die Kamera bzw. die Fotograf*innen zwischen den Betrachter*innen und dem abgebildeten Objekt verschwinden.⁵⁸⁶ Bei allen anderen künstlerischen Medien – mit Ausnahme des Films –, aber auch bei unscharfen Fotografien, bleibt das Medium als Schnittstelle in der Regel stärker sichtbar.⁵⁸⁷ Dabei müssen jedoch auch kulturelle Prägungen in den Blick genommen werden. Roland Barthes etablierte, dass die Fotografie „mehr als jede andere Kunst, eine unmittelbare Präsenz in die Welt“⁵⁸⁸ setze, sodass die Betrachter*innen dem Gezeigten authentisch begegnen könnten. Damit prägte er wesentlich das europäische Verständnis von Fotografie, das dem Medium „gleichsam reflexartig eine physische Anbindung an die außerbildliche Realität unterstellt“.⁵⁸⁹ Dies bestätigt auch Lars Blunck, wenn er schreibt, die Lebendigkeit von Fotografien, mögen sie noch so retuschiert wirken, speise sich „aus jenem (auch heute noch) vorhandenen Restglauben an eine Wirklichkeitsreferenz von Fotografie, an ihr indexikalisches Vermögen,

⁵⁸⁵ Vgl. für die Gegenposition GOODMAN 1973.

⁵⁸⁶ Vgl. BOLTER/GRUSIN 1999, S. 26.

⁵⁸⁷ Vgl. GELDER/WESTGEEST 2011, S. 57. Auch in den analogen Medien wurde Unmittelbarkeit zum Ziel erklärt. Maler*innen etwa setzten Farbe und Malgrund lange Zeit so ein, dass sie als Medium möglichst unsichtbar seien, wie Norman Bryson schreibt: „through much of the Western tradition oil paint is treated primarily as an erasive medium. What it must first erase is the surface of the picture-plane: visibility of the surface would threaten the coherence of the fundamental technique through which the Western representational image classically works the trace, of ground-to-figure relations“ (BRYSON 1983, S. 92.) Eine wichtige Rolle spielte dafür auch die Linearperspektive; Perspektive bedeutet etymologisch schließlich „durchblickend“ (vgl. weiterführend DÜRER 1981, GOMBRICH 1984 und PANOFSKY 1998). Die Linearperspektive sei eine Technik, so Bolter und Grusin, die sich als Technik unsichtbar machen möchte, um eine unmittelbare Darstellung zu ermöglichen. Dieses Ziel wurde durch automatisierte Verfahren immer stärker erreicht, zunächst durch die Camera obscura, später durch die Fotografie (vgl. BOLTER/GRUSIN 1999, S. 24–25).

⁵⁸⁸ BARTHES 1985, S. 93.

⁵⁸⁹ KÖHLER 2011, S. 53.

ihre deiktische Kraft“.⁵⁹⁰ Da es für dieses Konzept jedoch keine empirische Grundlage gibt, muss das Erleben fotografischer Transparenz als Konstruktion westlicher Gesellschaften gelten, die im Laufe ihrer Fotografie- und Bildgeschichte gelernt haben, durch Fotografien ‚hindurchzusehen‘ und ihr Trägermaterial (das Papier oder den Bildschirm) sowie die Tatsache, dass sie nur einen statischen, monokularen Blickwinkel ermöglichen, zu ignorieren. Studien konnten zeigen, dass die gleichen Fotografien, die Personen des Globalen Nordens ‚transparent‘ vorkamen, Betrachter*innen aus afrikanischen Ländern hoch mediatisiert erschienen.⁵⁹¹

Trotz dieses (erlernten) Eindrucks von Unmittelbarkeit wirkt Johnsons Fotografie aufgrund des offenkundigen kunsthistorischen Verweises hochgradig inszeniert, schließlich wurden die Gesichtszüge, aber auch die blau-grüne Farbgestaltung, Komposition, Perspektive und Ausschnitt nahezu deckungsgleich vom Vorbild übernommen. Damit wird deutlich, dass re-inszenierte Fotografien immer eine vermittelte, opake Ebene aufweisen, die „die Illusion von Transparenz und Authentizität“⁵⁹² störe, so Klaus Krüger, und ihnen ein „Signum des Uneigentlichen“⁵⁹³ verleihe. Hier zeigt sich erneut die palimpsestartige Struktur der Fotografien, die zwischen fotografischer ‚Glaubwürdigkeit‘ und künstlerischer Inszenierung, zwischen Teilhabe und Distanz oszilliert.

Auf Ebene der gezeigten Personen tritt zunächst van Gogh als Protagonist der Fotografie hervor, schließlich steht seine Figur im Zentrum der darstellerischen Bemühungen. Zugleich seien Fotografien, so Astrid Köhler, stets „an die physische Präsenz realer Körper gebunden“,⁵⁹⁴ sodass Johnson in den Fokus der Wahrnehmung rückt, nicht zuletzt auch durch den Medienwechsel von der Malerei zur Fotografie. Im Gegensatz zu ersterer könne die Fotografie ihre Darsteller*innen schließlich nur schwerlich verhüllen. So rühre auch die „unfreiwillige Komik manch alter Fotografien von Tableaux vivants [...] daher, dass die irreduzible Kontingenz individueller Gesichter oder Körperlichkeiten partout nicht abzuschütteln“⁵⁹⁵ sei, so Christian Janecke. Die Darstellung von Johnson als individueller Person wird jedoch durch die Rekurse auf das kunsthistorische Vorbild sogleich wieder

⁵⁹⁰ BLUNCK 2010, S. 34. Vgl. außerdem COLEMAN 1983, S. 239–240.

⁵⁹¹ BOLTER/GRUSIN 1999, S. 73. Hier beziehen sie sich auf MESSARIS 1994.

⁵⁹² KÖHLER 2011, S. 46.

⁵⁹³ Roland Barthes in: KRÜGER 2005, S. 84.

⁵⁹⁴ KÖHLER 2011, S. 59.

⁵⁹⁵ JANECKE 2010, S. 68. Hier bezieht er sich auf REISSBERGER 1994.

unterminiert. So führt die (re-)inszenierte Ebene der Fotografie dazu, dass „das Ineinsetzen von Darsteller und Rolle“⁵⁹⁶ vereitelt wird, wie Köhler beschreibt, und beide Personen unterscheidbar bleiben. Das heißt, die Fotografie zeigt nicht den einen oder anderen, Johnson oder van Gogh, sie verbinden sich auch nicht, sondern sind immer beide zugleich sichtbar, sodass der Blick der Betrachter*innen zwischen ihnen oszillieren kann. Hier zeigen sich Bewegungen innerhalb eines eigentlich statischen Bildes, die mit dem Begriff des Palimpsests beschrieben werden können. Zugleich tritt die Nachahmung als künstlerische Strategie und als Bildthema in den Vordergrund.

5.2.2 Aneignung

Unter den Remake-Fotograf*innen finden sich auch solche, die mit ihrem imitativen Interesse über die Nachahmung hinausgehen und sich die kunsthistorischen Werke für persönliche Zwecke aneignen. Der Begriff „Aneignung“ wird hier im kulturwissenschaftlichen Sinne gebraucht. Er hat im Laufe seiner Geschichte sehr unterschiedliche Bewertungen erfahren: Er wurde kritisch verwendet für die kolonialistische Aneignung der Welt, positiv bewertet in der Appropriation Art der 1980er Jahre⁵⁹⁷ und erfuhr jüngst wieder einen negativen Gebrauch, um Phänomene der Cultural Appropriation zu beschreiben.⁵⁹⁸ In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff im Sinne von Stuart Hall und Michel de Certeau als individuelle, kreative Nutzung kultureller Güter verstanden, die ggf. von dem durch die Produzent*innen vorgesehenen Gebrauch abweicht.

Bei Marianna Oboevas „Remake“ von Pierre-Auguste Renoirs „Bildnis der Schauspielerin Jeanne Samary“ (1877) handelt es sich wie auch bei Johnson um ein delegiertes Selbstporträt (Abb. 56 und 57). Ebenso steht hier die Ähnlichkeit zum Vorbild im Vordergrund, die mit viel Aufwand im Haarstyling, Make-up und Kostüm sowie mit der Komposition und Farbgestaltung unterstützt wird. Auch die Mittel der Kamera selbst dienen der möglichst

⁵⁹⁶ KÖHLER 2011, S. 59. Hier bezieht sie sich auf die re-inszenierten Fotografien von Tatiana Antoshina.

⁵⁹⁷ GRAW 2017, S. 84. Der Aneignungsbegriff der Appropriation Art baut auf marxistischen Konzepten auf, die etwa die Eigentumslogik in Frage stellen. Hinzukommen feministische Anliegen, wie Graw am Beispiel von Sherrie Levine verdeutlicht: „So als habe Levine den männlichen Künstlern ihre männlichen Privilegien oder ihren Geniestatus weggenommen. Künstlerische Aneignung wurde zu einer legitimen, in diesem Fall feministisch motivierten Gegenmaßnahme.“ (Ebd., S. 88.)

⁵⁹⁸ Hier wird die westliche Geschichte des Begriffs skizziert. Die chinesische Sicht auf Aneignung etwa hat eine gänzlich andere historische Grundlage (vgl. den Begriff „Shanzhai“, weiterführend HUSS/WINKLER 2017, S. 17–18).

lückenlosen Annäherung an das Vorbild: Die Perspektive und der Ausschnitt sind nahezu identisch gewählt, ebenso die Beleuchtung, wie die Lichtreflexe in den Augen verdeutlichen. Renoirs impressionistisch getupfter Malstil lässt sich indes allenfalls noch in den gelockten Haaren und in den Rüschen am Kragen erkennen. Die Fotografie weist eine idealisierte Studio-Ästhetik mit glatten Flächen und plastisch modellierten Formen auf, die die dargestellte Person als zeitgenössisch kennzeichnen.

Beim Vergleich der beiden Frauen fällt auf, dass Oboeva deutlich älter wirkt als ihr Pendant im Gemälde. In der Tat war die gezeigte Jeanne Samary (1857–1890) zum Zeitpunkt der Darstellung erst 20 Jahre alt. Bei ihr handelt es sich um eine bekannte französische Schauspielerin an der Pariser Comédie-Française, die regelmäßig Modell für Maler*innen stand und als Renoirs Muse galt. Bereits durch die Auswahl zur Nachstellung bestätigt die Fotografin Samarys Ruhm und bringt zugleich ihren Wunsch nach Teilhabe zum Ausdruck. Sie richtet alle inszenatorischen Mittel auf die Ähnlichkeit aus, was den Wunsch nahelegt, Samarys künstlerische Aura, ihre Jugend und Schönheit mögen auf sie abfärben. Man könnte hier auch von einer ‚parasitären‘ Nutznießung sprechen, schließlich eignet sich Oboeva eine kunsthistorische Ikone zur Selbstdarstellung an und schmückt sich so mit fremden Federn, statt eine Ausdrucksform für die eigene Identität finden zu müssen. Hier gilt, was Justin Vicari schon für die Intertextualität beschrieb:

Like a successful alias/alibi, intertextuality protects someone from the demands of identity. To create anything new is to experience doubt, to have one's self thrown into question; there is paradise in drawing on a universal, unconscious reservoir of meanings that seem to have always already existed.⁵⁹⁹

Dieses Versprechen scheint umso verlockender im Social Web, dessen User*innen „im Sichtbarkeits- und Aufmerksamkeitswettbewerb zunehmend unter einen Profilierungszwang“⁶⁰⁰ geraten, so Marc Pirogan, zu dem ganz maßgeblich auch die (vorteilhafte) Inszenierung der eigenen Person gehört, wie die vielfältigen Praktiken der Selbstfotografie zeigen.

⁵⁹⁹ VICARI 2012, 68.

⁶⁰⁰ PIROGAN 2019. Er bezieht sich hier auf den Vortrag „Digitalisierung und Gesellschaft der Singularitäten“ von Andreas Reckwitz bei der Redenreihe „Making Sense of the Digital Society“ am Alexander von Humboldt Institut für Internet und Gesellschaft, 12. Dezember 2019.

Eine ähnliche und doch anders gelagerte Intention legt Camilla Eletti (ebenfalls delegierte) Selbstdarstellung nahe,⁶⁰¹ bei der es sich um eine Re-Inszenierung von Gerard Malangas Fotografie „Edie Sedgwick“ (1966) handelt (Abb. 58 und 59). Malanga, Andy Warhols erster Assistent, zeigt das US-amerikanische It-Girl Edie Sedgwick (1943–1971), die als enge Begleiterin Warhols gilt und für ihre jugendliche, durch den frühen Tod verewigte Schönheit bekannt ist. Die Schwarz-Weiß-Fotografie ist in ein Raster von vier mal vier Bildern geteilt, in denen Sedgwick mit unterschiedlichen Gesten vor der Kamera posiert, den Blick stets auf die Linse fokussiert. Von diesem Vorbild übernimmt Eletti die schwarz-weiße Gestaltung sowie den Aufbau; auch Sedgwicks Gestik und Mimik stellt sie recht genau nach. An kleinen Abweichungen wird jedoch deutlich, dass es ihr weder um die Ähnlichkeit der Gesichter noch um eine passgenaue Nachstellung geht. Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden Fotografien besteht – abgesehen vom Entstehungskontext – vor allem in den dargestellten Personen: Sedgwick, Warhols berühmte Muse, und Eletti, eine italienische Hobbyfotografin.⁶⁰² Sedgwick ist blond, Eletti brünett, aber beide sind jung und entsprechen westlichen Schönheitsidealen. Indem sich Eletti an Sedgwicks Position setzt, untermauert sie zunächst deren ikonenhaften Status, nur um ihn sogleich für die eigene Person fruchtbar zu machen. So schlüpft sie in Sedgwicks Körper und in ihre Position vor der Kamera, d. h. in den nobilitierenden Blick des Factory-Fotografens. Dort kann Eletti ihr schauspielerisches Talent zum Besten geben und in einen paragoneartigen Wettstreit um Aufmerksamkeit, Schönheit und Jugend mit Sedgwick eintreten. Womöglich spielen auch biografische Parallelen eine Rolle, die für die Betrachter*innen nicht unbedingt sichtbar, aber dennoch behauptet oder unterstellt sein können. Zudem bietet der ‚Deckmantel‘ einer berühmten Fotografie Anlass zur Selbstdarstellung, ohne sich der Lächerlichkeit preiszugeben. Malangas Fotografie stellt schließlich einen bewährten und durchaus vorteilhaften Rahmen dar, der Elettis Porträt kulturell aufwertet und ihr die Möglichkeit gibt, mit ihrem individuellen Gesicht und Körper an der Kunst- bzw. Fotografiegeschichte teilzuhaben.⁶⁰³

⁶⁰¹ Dass die Fotografie Camilla Eletti selbst zeigt, kann eine Google-Recherche bestätigen.

⁶⁰² Eine Online-Recherche erbrachte, dass es sich bei Eletti aller Wahrscheinlichkeit nach nicht um eine professionelle Fotografin handelt. Laut dem beruflichen Netzwerk LinkedIn arbeitet sie als Social-Media-Expertin bei einer Werbeagentur.

⁶⁰³ Das individuelle Gesicht spielt eine zentrale Rolle im Social Web: Mit Selfies zeigen Menschen – vermittelt über ihr Gesicht – wer sie sind bzw. wer sie gerne wären; zugleich sind Selfies ein unverwechselbarer Ausdruck von Identität und Standort („Ich war hier“). Auch Apps, die sogenannte „face swaps“ ermöglichen, also die Vermischung verschiedener Gesichter, sind beliebt. Sie entfalten eine verstörende Wirkung, weil sie eigentlich individuelle Merkmale und damit zusammenhängende Identitätsbilder verwischen. Zur Nutzung individueller Gesichter für die Künstliche Intelligenz, etwa zur Gesichtserkennung, vgl. MEYER 2019.

Wenngleich es sich in beiden Fällen um delegierte Selbstporträts handelt, fungieren Oboeva und Eletti als Künstlerinnen und Darstellerinnen zugleich, schließlich werden sie in der Fotografie gezeigt und namentlich als Urheberinnen genannt. Damit überwinden sie das tradierte Verhältnis von (männlichem) Künstler und (weiblichem) Modell. Somit können ihre Fotografien auch als Ermächtigungsgeste gelesen werden, schließlich stellten weibliche Selbstdarstellungen in der Kunstgeschichte für lange Jahre eine Ausnahme dar,⁶⁰⁴ sodass ihnen immer noch feministische Schlagkraft innewohnt. Zugleich kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Fotografien dennoch (primär) männliche Betrachter adressieren, schließlich wählen beide Fotografinnen solche Vorbilder aus, die konventionellen, vom „male gaze“ geprägten Schönheits- und Weiblichkeitsidealen entsprechen. Daneben könnte hier auch eine autoerotische Situation vorliegen, bei der die Darstellung der Lust am eigenen Selbst dient.

In einen nochmals anders gelagerten ‚Wettbewerb‘ mit dem Vorbild treten Stephan Hoffman und SoYeon Kim mit ihrem „Remake“ von Otto Dix’ ‚Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden‘ (1926) ein (Abb. 60 und 61). Dieses zeigt die gleichnamige deutsche Journalistin und Dichterin, die mit Bobfriseur, Monokel, Zigarette und Cocktail den Typus der ‚Neuen Frau‘ der 1920er Jahre verkörpert. Diese interessiert sich weniger für (konventionelle) Schönheit als vielmehr für Eigenständigkeit und Modernität. Das „Remake“ zeigt eine jüngere, asiatische Frau (SoYeon Kim), die dagegen deutlich den aktuellen Schönheitsidealen entspricht; ihre Schönheit tritt vor der Folie von Hardens gleichsam stärker hervor. Kims Gesichtszüge sind feiner und ihre Haut weist einen Roséton gegenüber dem gelben, kränklichen Unterton bei von Harden auf. Zudem ist sie freizügiger gekleidet und platziert ihre linke Hand auf dem nackten Oberschenkel, während von Hardens Kleid bis zu ihren Knien reicht. Vom Vorbild übernommen sind das Monokel – mit schwarzer Schminke nachgemalt –, die Zigarette und das hohe Cocktailglas, während die Zigarettenpackung durch ein Handy ersetzt wurde, das die Darstellung im 21. Jahrhundert verankert. Die Bobfrisur ist durch einen modischen Knoten ersetzt, der schwarze Lippenstift durch einen roten; beides unterstützt ein konventionelleres Weiblichkeitsbild. Mit dieser Re-Inszenierung profitiert Kim von der Mondänität und Exzentrizität der Bohémienne von Harden, tritt zugleich aber in

⁶⁰⁴ Vgl. PARKER/POLLOCK 2008, S. 29f.

einen Wettbewerb ein, aus dem sie als die schönere, jüngere und zeitgemäßere Person hervorgeht.

Eine besondere Ausprägung erhält der Schönheitsdiskurs, der viele Remake-Fotografien durchzieht, mit dem Thema Nacktheit. Oft werden dazu Vorbilder ausgewählt, die bereits unbedeckte Personen darstellen und als Anlass genutzt werden, um nackte Haut zu zeigen. Dies ist zum Beispiel bei Kevin Thoms „Remake“ von Sandro Botticellis Gemälde „Die Geburt der Venus“ (um 1485) der Fall (Abb. 62, vgl. Abb. 28). Während die bisherigen Beispiele bei der Nachstellung größtenteils um Vollständigkeit bemüht sind, liegt bei Thoms Fotografie eine stärkere Fokussierung vor. Bei ihm ist die Venus aus dem Narrativ der griechischen Mythologie gelöst. Auch in seiner Szene weht der Wind, wie an den schäumenden Wellen und an einem flatternden Band in der linken Hand der Dargestellten zu erkennen ist, aber ohne das sichtbare Zutun der Gottheiten Zephyr und Aura, die Botticelli links der Venus zeigt. Auch die Hilfe der Frühlingshore, die rechts im Gemälde mit einem Tuch heraneilt, um den nackten Körper der Venus zu bedecken, benötigt die fotografierte Person nicht, deren Körper im knappen Bikini präsentiert wird. Von Botticellis Darstellung bleibt nur die Venus selbst, die Muschel, die sie an Land treibt, sowie Strand und Meer als Umgebung. Für den zeitgenössischen Blick ist die mythologische Erzählung offenbar irrelevant: In erster Linie geht es um den Körper der Schönheitsgöttin, der durch die umgebende Landschaft exotisiert wird. Diese Inszenierung unterstützt Thom auch durch fotografische Mittel; so ist seine Dargestellte sanft beleuchtet und durch modellierende Schatten vignettenartig eingefasst. Ob es sich bei ihr um die Partnerin, eine Freundin, eine Bekannte oder um ein fremdes Modell handelt, lässt sich nicht ohne Weiteres beantworten. In jedem Fall bietet die Nachstellung einen Anlass, den schönen Körper einer jungen Frau zur Schau zu stellen und durch den Verweis auf die Schönheitsgöttin zusätzlich aufzuwerten. Wie auch bei den vorangegangenen Fotografien bestärkt die Nachstellung die Autorität von Botticellis Venus im Schönheitswettbewerb und verspricht zugleich die Teilhabe an ihrem Ruhm – für die dargestellte Frau, in Verlängerung aber auch für den Fotografen.

Bei einige Remake-Fotografien fällt auf, dass sie deutlich freizügiger sind als ihr Vorbild und im Kontrast die bereits angelegte Intimität oder zuweilen Erotik der Szene steigern. Nicht selten verbindet sich der Blick auf den Körper hier mit Einblicken in das Privatleben, etwa das Bad oder Schlafzimmer. Deni Takedas Fotografie re-inszeniert Caravaggios Gemälde

„Berufung des Heiligen Matthäus“ (1599–1600), das fünf Männer zeigt, die in einer einfachen Stube an einem Holztisch sitzen (Abb. 63 und 64). Einer von ihnen ist der römische Zöllner Matthäus, der in dieser Szene von Jesus Christus – begleitet durch Simon Petrus – zu einem seiner Jünger auserkoren wird. In Takedas Nachstellung ist eine ähnlich dunkle Szene zu sehen, die ähnlich wie das Vorbild durch starke Licht-Schatten-Kontraste dramatisiert wird. Auch er zeigt fünf Männer an einem Tisch, jedoch jünger und oberkörperfrei, was die Intimität der Szene verstärkt. Im Gegensatz zum Vorbild ist die Figur des Jesus nicht sichtbar, nur seine Hand ragt als Pars pro toto von rechts in die Fotografie. Diese wirkt aufgrund ihrer schlanken Form jedoch einer weiblichen Person zugehörig und hat auffordernden Charakter. In Kombination mit den nackten Oberkörpern der Männer und der düsteren Beleuchtung mutet die Geste erotisch an. Im Fokus dieser Nachstellung steht damit ein privates Treffen unter Männern, das durch eine Frau unterbrochen wird, die einen der Männer dazu auffordert, ihr aus dem Zimmer hinaus zu folgen. Die Geste Jesu wird damit gänzlich neu kontextualisiert: Palimpsestartig verbindet sich diese Szene mit der biblischen Ursprungsgeschichte und steigert in diesem Vergleich ihre Provokation. Das Motiv der ‚Erwählung‘ wird hier vom Spirituellen ins Sexuelle verlagert.

Weniger provokant, dafür umso intimer wirkt Gayle Walsworths Nachstellung von Jan Vermeers „Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge“ (1665) (Abb. 65 und 66). Sie ersetzt die junge Frau durch einen Mann mit rötlichem Bart, der sich statt ihres blau-gelben Turbans ein weißes Handtuch um den Kopf gewickelt hat. Der berühmte Perlenohrring ist durch eine nicht näher zu bestimmende Klammer ersetzt. Sein Körper, der nur bis unter die Schulter zu sehen ist, ist unbekleidet. Während das Mädchen die Betrachter*innen über die Schulter aufmerksam anschaut, blickt der fotografierte Mann geradezu aufgeschreckt hoch und leicht rechts an der Kamera vorbei, vermutlich auf die Fotografin. Das Handtuch könnte darauf hindeuten, dass er sich im Badezimmer befindet und dort von der Fotografin überrascht wurde, die den Moment paparazzaartig festhielt. Dieser Eindruck wird durch die Überbelichtung verstärkt. Blitzlichtfotografie „hellt [...] ungemütlich auf“ und bringe „Stellen zum Vorschein, die ohne Kamera gar nicht sichtbar geworden wären“,⁶⁰⁵ wie Julia Catherine Berger betont. Diese Fotografie beschönigt ihre Objekte nicht, sondern holt sie aus ihrem Versteck und lichtet sie ‚gnadenlos‘, d. h. detailreich ab. Zugleich erzeugt sie durch

⁶⁰⁵ BERGER 2019.

den künstlich wirkenden Hell-Dunkel-Kontrast von stark beleuchtetem Objekt und schwarzer Umgebung eine Art Bühne oder Schaukasten, die das Objekt exponiert.⁶⁰⁶ Die Intimität des – wortwörtlich – abgeleuchteten Moments wird dadurch verstärkt, dass der fotografische Ausschnitt kleiner ist als bei Vermeer und die gezeigte Person näher an die Betrachter*innen heranrückt.

Schließlich sei auf den Geschlechtertausch hingewiesen. Vermeers Gemälde ist als männlicher Blick auf weibliche Schönheit bekannt, nicht zuletzt durch Tracy Chevaliers Roman (2000) und Peter Webbers Hollywood-Verfilmung (GB 2003), die die Dargestellte als Vermeers Hausmädchen interpretieren, das dieser auf Wunsch seines Mäzens Pieter van Ruijven porträtierte. Das Mädchen wird dabei zum Objekt der Begierde van Ruijvens sowie zur Muse Vermeers. Zudem ist der Blick über die Schulter, der „ritratto di spalla“, ein Bildnistyp, der mit Verführung assoziiert wird. Er wurde im Laufe der Kunstgeschichte wiederholt eingesetzt, um Begehren zu schüren, zugleich aber die „Uneinholbarkeit endgültiger Erfüllung“,⁶⁰⁷ so Klaus Krüger, d. h. im vorliegenden Fall die Unerreichbarkeit des Mädchens zum Ausdruck zu bringen. Bei Walsworths handelt es sich allerdings um eine weibliche Fotografin, vor deren Linse sich ein Mann befindet. Damit dreht sie das im Vorbild angelegte Machtverhältnis um, was durch die Intimität der Badezimmerszene potenziert wird und zugleich ein unkonventionelles Männlichkeitsbild zeichnet.

Die Befragung von typisch weiblichen und männlichen Darstellungsmodi im Schönheitsdiskurs findet sich an zahlreichen Stellen des Remake-Wettbewerbs. Dabei fällt die Häufung der Werke Frida Kahlos als Vorbilder auf. Als Beispiel sei Emilie Esders Fotografie herangezogen, bei der es sich um eine Nachstellung von Kahlos Gemälde „Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar“ (1940) handelt (Abb. 67 und 68). Dieses Vorbild zeigt die mexikanische Malerin mit kurzen Haaren und in einen grauen, weit geschnittenen Anzug gekleidet. Sie sitzt auf einem gelben Stuhl, auf dem Boden um sie herum sind schwarze Haarsträhnen verteilt. Die Schere, mit der sie sich selbst die Haare abschnitt, hält sie noch in ihrer rechten Hand.⁶⁰⁸ Über ihrem Kopf ist eine Notenzeile und ein spanischer Text zu sehen: „Mira que si te quise, fué por el pelo / Ahora que estás pelona, ya no

⁶⁰⁶ Vgl. ebd.

⁶⁰⁷ KRÜGER 1995, S. 169.

⁶⁰⁸ Diese Geste deutet darauf hin, dass Kahlo das Ende der Beziehung selbst(-bestimmt) herbeigeführt hat (vgl. WEIß 2021).

te quiero.“⁶⁰⁹ Kahlo malte das Gemälde kurz nach ihrer Scheidung von Diego Rivera, der – so wirft sie ihm im Text vor – sie nur für ihr Aussehen geliebt hätte; der Anzug, den sie trägt, gehörte demnach vermutlich ihrem Exmann. Weiblichkeit und Männlichkeit sind Konzepte, mit denen Kahlo gerne spielte. Ihr Vater, mit dem sie eine enge Beziehung verband, ermöglichte ihr eine Bildung, die im machistisch geprägten Mexiko des frühen 20. Jahrhunderts für gewöhnlich Männern vorbehalten war.⁶¹⁰ Als sie im Alter von sechs Jahren an Kinderlähmung erkrankte, motivierte ihr Vater sie dazu, Sport zu treiben, etwa zu boxen und Fußball zu spielen, um das verkürzte und geschwächte Bein zu stärken. Auch in der Schule beschrieben ihre Freund*innen sie als burschikos. Dieser Eindruck wurde maßgeblich durch Kahlos Selbstinszenierung unterstützt, die mit gesellschaftlichen Konventionen spielte. So betonte sie ihre Gesichtsbehaarung, etwa die markanten Augenbrauen oder ihren Damenbart, und schnitt sich, wie das Gemälde zeigt, ihre langen Haare als Symbol konventioneller Weiblichkeit ab.⁶¹¹ Einen besonderen Stellenwert nimmt auch Kahlos Kleidung ein: Einerseits ist sie für ihre traditionellen Kleider, Schleifen und Blumen bekannt,⁶¹² andererseits trug sie männlich konnotierte Anzüge. Zudem lebte Kahlo offen bisexuell. Auch in ihren Werken verhandelt Kahlo Fragen nach Geschlecht bzw. Gender, deren neuerliche Diskussion bzw. Re-Inszenierung sich daher anbietet.

Esders greift Kahlos Porträtpraxis auf und zeigt sich in ihrer Fotografie ebenfalls selbst: eine junge, weiße, blonde Frau, mit kurzen (oder zusammengebundenen) Haaren, die einen – hier schwarzen statt grauen – Anzug trägt. Auch die Notenzeile und den spanischen Text übernimmt sie mithilfe eines handschriftlich beschriebenen Papierbogens, den sie an der Wand über ihrem Kopf befestigte. Auf dem Boden um sie herum zeigt sie ebenfalls abgeschnittene schwarze Haarsträhnen, bei denen es sich jedoch nicht um ihre eigenen (blonden) Haare handeln kann. An dieser Stelle wird der re-inszenierte Charakter umso deutlicher: Esders behält den Rahmen des Vorbildes bei, d. h. alle Elemente, die sich um Kahlo herum befinden – den Stuhl, die Notenzeile, den Text, die schwarzen Haare auf dem Boden, selbst die Kleidung – und tauscht einzig die Person durch sich selbst aus. Diese Strategien evoziert eine Zeitreise, mithilfe derer sich Esders an Kahlos Stelle setzt und eine

⁶⁰⁹ „Sieh, wenn ich dich liebte, dann wegen deiner Haare / Jetzt, da du eine Glatze hast, liebe ich dich nicht mehr.“ (Übers. IH.)

⁶¹⁰ Vgl. hier und im Folgenden: BRADFORD 2017.

⁶¹¹ Vgl. KAHLO o. J.

⁶¹² Vgl. zur Blume als Weiblichkeitssymbol PARKER/POLLOCK 1981.

Brücke zwischen den beiden Frauen schlägt. Somit scheint es der Fotografin hier weniger um die persönliche Aneignung zu gehen, sondern vielmehr um eine Solidaritätsbekundung,⁶¹³ eine Art Stellvertreterinnenposition im 21. Jahrhundert, das sich schließlich immer noch nicht von normativen Geschlechterrollen befreit hat. Esders scheint hier für ein weibliches Empowerment einzustehen, für das Kahlo – und im Speziellen dieses Porträt – eine Identifikationsgrundlage darstellt.

Diese Verbindung wird jedoch ausgerechnet durch eine Ungenauigkeit in der Kleidung gestört: Während Kahlos Anzug zu groß ist und einen Schnitt aufweist, der eher der Männermode zugeordnet wird, entspricht Esders Anzug viel eher ihrer Konfektionsgröße. Zudem ist das Sakko weiter geöffnet und gibt den Blick frei auf ein enganliegendes Oberteil, das ihre Büste erkennen lässt. Größe und Schnitt von Kahlos Anzug sind jedoch ganz wesentlich für die Interpretation ihres Porträts. Schließlich würde eine Frau im Anzug als „Frau in Männerkleidung“⁶¹⁴ gelten, so Weiß, und damit einen ‚Regelverstoß‘ begehen. Zudem verhüllt Kahlos (bzw. Riveras) Anzug ihren Körper samt seiner weiblich konnotierten Kurven, was bei Esders weniger der Fall ist. Damit möchte sich Kahlo männlich konnotierte Eigenschaften wie Freiheit und Unabhängigkeit aneignen; sie verneint ihre Weiblichkeit somit nicht per se, sondern nur jene Ausprägung, die „als auf den Mann bezogen und als von ihm abhängig gedacht wird.“⁶¹⁵

Eine weniger politische und vielmehr ästhetische Lesart legt Eda Tes Fotografie nahe, die Kahlos „Selbstbildnis als Tehuana (Diego in meinen Gedanken)“ (1943) nachstellt (Abb. 70 und 71). Hier zeigt sich die Malerin mit einem traditionellen Kopfschmuck aus der

⁶¹³ Bei der Solidaritätsbekundung handelt es sich um eine wiederholt auftretende Funktion re-inszenierter Fotografie. Besonders deutlich macht dies eine Fotocollage, die die US-amerikanische Sängerin Solange Knowles am 27. August 2020 auf ihrem Instagram-Kanal veröffentlichte (Abb. 69). Diese zeigt links die Fotografie „Gordon, Scourged Back“ von Mathew Brady (1863), die den vernarbten Rücken einer schwarzen Person zeigt und auf die Sklaverei verweist. Rechts daneben ist eine zeitgenössische Fotografie platziert, die ebenfalls den Rücken einer Person of Color zeigt, hier allerdings mit Schusswunden, die auf die Black-Lives-Matter-Bewegung hindeuten, wie die hinzugefügten Hashtags bekräftigen. Auch hier wird eine Analogie genutzt, um über die Jahrhunderte hinweg Solidarität mit People of Color und ihren Gewalterfahrungen herzustellen.

⁶¹⁴ WEIB 2021. Das Motiv der Frau im Anzug ließe sich auch an lesbische Darstellungskonventionen zurückbinden, wie Weiß deutlich macht: „Besonders ausgeprägt war solch ein Kleidungsverhalten in der lesbischen Subkultur, die sich vor allem in den Berliner Nachtclubs der Zwanzigerjahre entfalten konnte. Ziel der Frauen war es, gängige Rollenzuweisungen zu unterlaufen, um daraus erotischen Gewinn zu ziehen, aber auch Unabhängigkeit und Selbst-Bestimmung zu demonstrieren.“ (WEIB 2021.) Vgl. weiterführend LEHNERT 1997.

⁶¹⁵ WEIB 2021.

mexikanischen Region Tehuantepec, der aus gestärkter weißer Spitze und Blüten besteht. Auf Kahlos Stirn ist ein Miniaturporträt von Diego Rivera zu sehen, mit dem sie 1943 erneut verheiratet war und dem sie, in Kombination mit dem Bildtitel, eine zentrale Rolle in ihren Gedanken zuspricht. Durch die Positionierung gleicht sein Porträt zudem dem sogenannten ‚dritten Auge‘, das für Kreativität und für eine erkennende Wahrnehmung jenseits des physischen Sehens steht; konstitutive Fähigkeiten der Künstlerin Kahlo, in denen sie sich offenbar maßgeblich von Rivera beeinflusst fühlt. Ob sie dies als Last oder Inspiration empfindet, muss offenbleiben,⁶¹⁶ wobei die spinnennetzartigen, beklemmenden Strukturen um ihren Kopf herum die erstere Lesart nahelegen.

Te's Re-Inszenierung übernimmt die Motive des Vorbildes größtenteils, das entscheidende Element, Riveras Porträt, fällt jedoch weg. Diese Entscheidung könnte als Befreiungsschlag gedeutet werden, aber auch als Hinweis darauf, dass Kahlos Inszenierung, ihre Kleidung und Schmuckstücke der Fotografin bedeutsamer erschienen als die persönliche Botschaft des Porträts. Te scheint Kahlos Tracht in erster Linie für eine unkonventionelle, mitunter exotistische Inszenierung ihrer eigenen Person zu nutzen.⁶¹⁷ Für diese Interpretation spricht auch, dass sie jene Elemente ausspart, die konventionellen Weiblichkeitsidealen zuwiderlaufen, etwa Kahlos markante Augenbrauen oder ihren Damenbart. Nur solche Merkmale werden übernommen, die der Schönheit nicht im Wege stehen oder sie durch Exotismus nur interessanter machen. Unsichtbar bleibt dabei, dass Kahlos Schminke und Kleidung wesentliche Ausdrucksmittel ihrer nationalen und ethnischen Identitätssuche waren. Sie wurde in Mexiko geboren, ihre Mutter war Mexikanerin und ihr Vater Deutscher, der sich in Mexiko einbürgern ließ. Kahlo betonte stets ihre mexikanische Herkunft und änderte in Anbetracht des erstarkenden Nationalsozialismus in Deutschland die Schreibweise ihres Namens von „Frieda“ zu „Frida“. Die Tracht, die das vorliegende Gemälde zeigt, übernahm sie von den Zapotekinnen in Tehuantepec, die als besonders emanzipierte Frauen galten, wodurch Kahlos Kleidung eine geschlechterpolitische Dimension erhält, daneben aber auch als Ausdruck der mexikanischen Identität („Mexicanidad“) gegenüber den hegemonialen Bestrebungen der USA gelesen werden kann.⁶¹⁸ Gleichzeitig ist auch Kahlo nicht gegen den Vorwurf der Cultural Appropriation

⁶¹⁶ GROVIER 2017.

⁶¹⁷ Mit Exotismus ist hier der verklärende, mit Projektionen angereicherte Blick auf als ‚fremd‘ wahrgenommene Personen bzw. Kulturen gemeint.

⁶¹⁸ Vgl. WEIB 2021.

gefeit, schließlich übernimmt sie die Tracht einer kulturellen Gruppe, der sie selbst nicht angehört. Zudem nutzt sie die Trachten ebenfalls zur Steigerung der eigenen Attraktivität: Die bodenlangen Röcke konnten ihr versehrtes Bein verdecken, und die „Stoffe, Muster, Blüten und Bänder verliehen ihr innerhalb ihres meist westlich gekleideten Umfelds etwas geradezu Spektakuläres“,⁶¹⁹ wie Weiß verdeutlicht. Diese Dimension von Kahlos Kleidung wird durch die Fotografin Te wiederholt und tritt durch die Re-Inszenierung umso deutlicher hervor.

5.2.3 Aktualisierung

Während bei den bisherigen Beispielen vor allem persönliche Darstellungsweisen und -konventionen im Fokus standen, soll es im Folgenden um Fotografien gehen, die stärker auf thematischer Ebene operieren und ihre Vorbilder mit aktualisierenden Strategien ins 21. Jahrhundert übertragen. Die Remake-Teilnehmerin Sophia⁶²⁰ etwa re-inszeniert mit ihrer Schwarz-Weiß-Fotografie René Magrittes Gemälde „La trahison des images“ (1929) (Abb. 72 und 73). Während Magritte eine Pfeife zeigt und darunter den Satz „Ceci n’est pas une pipe“ setzt, übernimmt Sophia das Konzept, ändert das Motiv jedoch in eine weibliche Person und den Satz in „Ceci n’est pas moi“. Geht man davon aus, dass die Fotografie Sophia selbst zeigt, wie das Pronomen „moi“ nahelegt, so kann sie auf zweierlei Weise verstanden werden. Entweder: Die gezeigte Person zeigt nicht mich (Sophia), sondern eine andere Person, oder: Das *bin* nicht ich (Sophia), obwohl die Fotografie mich *zeigt*. In Analogie zu Magrittes Vorbild liegt die zweite Interpretation nahe, die auf den Unterschied zwischen bildlicher Repräsentation und außerbildlicher Existenz hinweist. Genauso wenig wie es sich in Magrittes Gemälde um eine tatsächliche Pfeife handelt, handelt es sich in Sophias Fotografie um sie selbst – sondern um ein Abbild. Auch medial unterstützt Sophia diese Analogie. Während Magritte eine hyperrealistische Malweise nutzt, um die Illusion bildlicher Repräsentation zu stärken, nutzt Sophia mit der Fotografie das Medium, dem nach wie vor der stärkste Realitätsbezug unterstellt wird. Mit der Doppelbelichtung tritt ein weiteres fotografisches Mittel hinzu. Dieses ermöglicht, zwei Fotografien bzw. zwei unterschiedliche Positionen von Sophias Gesicht gleichzeitig zu zeigen und so darauf hinzuweisen, dass Abbildungen immer nur Teile einer Person erfassen. Diese Strategie erinnert an künstlerische

⁶¹⁹ Ebd.

⁶²⁰ Der Nachname wird auf dem Blog nicht genannt.

Versuche der ‚Mehransichtigkeit‘ im 20. Jahrhundert, zum Beispiel im Kubismus oder Bauhaus. Josef Albers etwa fertigte Collagen aus mehreren Fotografien ein und derselben Person, um aus den vielen Ansichten am Ende ein umfassendes Bild zu formen.⁶²¹ Sophia knüpft damit auch an aktuelle Diskurse im Social Web an, die etwa danach fragen, wie Selfies und Identitätsfragen zusammenhängen, ob sich die Personen zeigen, wie sie *sind* oder wie sie gerne *wären*, und welche Rolle Bildbearbeitungsprogrammen dabei zukommt.

Dagegen verbinden die meisten Remake-Fotograf*innen die Aktualisierung ihrer Vorbilder weniger mit philosophischen als mit freizeithlichen Interessen. Sie zeigen Urlaubsszenen, Abendessen, Kneipenbesuche oder Hobbies wie Surfen und Skateboardfahren. Auch diese Strategien verwandeln das Geschehen in etwas Bekanntes, das im Kontrast steht zu unter Umständen schwer verständlichen Kontexten, für die kunsthistorisches Wissen vonnöten wäre. Hier findet ein Anknüpfen an Handlungen und Beziehungen statt, die für die Fotograf*innen in ihren eigenen Kontexten sinnhafter sind als im Vorbild, mitunter aber auch überraschende Analogien offenbaren. Als Beispiel sei Maria Eduarda Vieira Delgados „Remake“ von Leonardo da Vincis Wandmalerei „Das letzte Abendmahl“ (1495–98) herangezogen (Abb. 74 und 75). Die Fotografin übernimmt Jesus als zentrale Figur, deutet diese jedoch zum Rettungsschwimmer um und ersetzt analog dazu die Jünger durch Surfer*innen, die sich um ihn herum gruppieren. Der mit Essen und Wein gedeckte Tisch wird durch ein Surfbrett ausgetauscht, das auf zwei Klappstühle gelegt eine Ablagefläche ergibt, auf der sich Strandutensilien wie eine Sonnencreme und eine Flasche Wasser befinden. An das Brett angelehnt sind eine Gitarre sowie ein weiteres Surfbrett. Der Rettungsschwimmer trägt ein gelb-rotes ärmelloses Hemd, rote kurze Hosen und hält in seiner rechten Hand ein Schild mit dem portugiesischen Schriftzug „Salvamento“ (dt. Rettung), das er in die Höhe streckt. Die Surfer*innen um ihm herum tragen Neoprenanzüge und stellen die Körperhaltungen und Gesten der Jünger in Leonardos Vorbild nach. Diese wirken künstlich, da aus der Szene nicht ersichtlich wird, auf welche Aussage oder Handlung des Rettungsschwimmers sie reagieren könnten.

⁶²¹ Vgl. weiterführend HERMANSON 2016.

Sinnvoll ist der Vergleich von Jesus und einem Rettungsschwimmer insofern, als dass er die Rolle Jesu als Retter aufgreift⁶²² und sie in einem freizeithlichen Umfeld aktualisiert, wo sie für viele zeitgenössische Betrachter*innen vermutlich anschlussfähiger ist. Zudem eröffnet sich eine sinnige Verbindung zwischen der gläubigen Gemeinschaft um Jesus und der eingeschworenen Gruppe in der Fotografie, die ein quasireligiöses Gefühl von Verbundenheit und Lebensfreude zum Ausdruck bringt. Zugleich wohnt Vieira Delgados Nachstellung freilich auch eine spöttische, schamlose, nahezu blasphemische Geste inne. Sie maßt sich an, hochheilige Figuren mit einer profanen Urlaubsszene in Verbindung zu bringen, in der ‚Jesus‘ kurze Hosen und grelle Farben, die ‚Jünger‘ körperbetonte Neoprenanzüge tragen. Schließlich entfaltet sich der Witz von Vieira Delgados Fotografie an der Reibung zweier Bilder, die palimpsestartig miteinander verschränkt werden: Jesus und seine Jünger in ernste Gespräche vertieft – und die bunte Surfer*innen-Gemeinde, die am Strand dem Rettungsschwimmer huldigt. Gleichzeitig wird hier ebenso deutlich, dass es sich bei Leonardos Werk um eine Ikone handelt, die aufgrund ihrer zahlreichen Re-Inszenierungen und (auch kapitalistischen) Verwertungen ihren sakralen Status eingebüßt hat und Teil einer warenartigen Bildzirkulation geworden ist, bei der die Hemmschwelle zur Profanisierung gering ist.

Noch deutlicher als Vieira Delgado bemüht sich Or Eitan mit seiner Fotografie um einen sinnvollen historischen Vergleich bzw. ein passendes zeitgenössisches Pendant (Abb. 76). Er stellt Edward Hoppers Gemälde „Automat“ (1927, Abb. 77) nach und zeigt, ebenso wie sein Vorbild, eine junge Frau, die an einem runden Tisch sitzt; andere Personen sind nicht zu sehen. Beide Frauen tragen zeitgemäße, großstädtische Kleidung: Bei Hopper ist es ein Glockenhut der 1920er Jahre sowie ein langer dunkelgrüner Mantel mit Pelzbesatz, bei Eitan eine leuchtend rote Sweatshirt-Jacke über einem weißen, bunt bedruckten T-Shirt. Die Protagonistinnen haben den Kopf gesenkt und wirken in sich gekehrt, wie von der Außenwelt isoliert. Beide halten ein Getränk in Händen, wobei Hoppers klassische Porzellantasse bei Eitan der zeitgenössischeren Version eines Pappbechers mit Plastikdeckel weicht. Hoppers Szene spielt sich in einem typisch großstädtischen Café der 1920er Jahre mit funktionalem Mobiliar ab, bei Eitan ist es das Pendant des 21. Jahrhunderts:

⁶²² Im Remake-Wettbewerb werden unterschiedliche Christusbilder aufgegriffen; im vorliegenden Beispiel ist es Jesus als Retter, bei Gerlando Giugnos „Remake“ desselben Vorbildes etwa die Lehrerrolle Jesu (vgl. Abb. 42).

McDonalds mit seinen modernen Plastikstühlen. Analog ist auch die Lichtsituation: In beiden Fällen handelt es sich um grell beleuchtete Räume, während durch die großen Fenster im Hintergrund die dunkle Nacht zu sehen ist. Auch die Deckenlampen spiegeln sich auf ähnliche Weise im Fenster. Hopper und Eitan produzieren ihre Bilder zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Medien, vermögen es aber gleichermaßen, die Melancholie, Vereinzelung und Anonymität der Großstadterfahrung einzufangen. Eitan nutzt dazu das von Hopper bereits erprobte Arrangement, lüftet aber seinen historischen Schleier und birgt dadurch das darunterliegende Gefühl für die Betrachter*innen. Das Vorbild überträgt seine Stimmung auf die Fotografie, die zeitliche und mediale Reibung lässt ihre Zeitgenossenschaft umso deutlicher hervortreten. Diese Übertragung überzeugt auch die Betrachter*innen: „Get’s [sic] the mood, the composition and best of all the place in history.“⁶²³

Ein ähnlicher und doch anders gelagerter Fall liegt in der Fotografie von Katie Jackson vor (Abb. 78). Sie re-inszeniert Piet Mondrians Gemälde „Komposition in Rot, Blau und Gelb“ (1930, Abb. 79). Im Sinne der ungegenständlichen Malerei macht Mondrian einen abstrakten Gebrauch seiner Farben, die von Jackson wiederum in identifizierbare Objekte übersetzt werden, genauer: in einen Koffer, dessen Inhalt die geometrisch organisierten Formen in die Gegenständlichkeit überführt. Plötzlich benennen sie konkrete Objekte: Aus der großen roten Fläche oben rechts werden gefaltete rote Kleidungsstücke, aus dem weißen Rechteck unten eine Mischung aus weißer Kleidung und Kosmetikflaschen, die schwarzen Umrandungslinien werden mit einem Gürtel, einer Schere, schwarzer Kleidung und Schatten nachgestellt. Hatte sich Mondrian bewusst von der Repräsentation entfernt, findet nun eine Rückführung in die dingliche Welt statt, die das Formenspiel an alltägliche, zeitgenössische Erfahrungen zurückbindet. Hier kreierte Jackson ein überraschendes Vergleichsmoment, dessen Tertium comparationis in der Geometrie liegt: Mondrians geordneten Flächen steht ein Kofferinhalt gegenüber, der unwahrscheinlich penibel gepackt ist, schließlich erklärt sich seine Ordnung nur durch die Anlehnung an Mondrians Farbfelder. Dieser Gegenüberstellung entspringt die Pointe der Fotografie, d. h. die plötzliche Einsicht in die Kongruenz zweier eigentlich inkongruenter Elemente.⁶²⁴ Überraschende Analogien erfreuen

⁶²³ Michael Rasmussen: „Wow! Get’s the mood [...]“, in: HAMADA 2011a.

⁶²⁴ Vgl. KÖHLER/MÜLLER 2007, S. 115.

sich im Social Web großer Beliebtheit; so traf auch Jacksons Fotografie auf Anklang und gehörte zu den zehn Favoriten bei der Abstimmung des Wettbewerbs.

Auf zwei Fotografien sei abschließend eingegangen, weil sie eine Strategie nutzen, die im Social Web äußerst beliebt ist, um historische Szenen unmissverständlich in die Gegenwart zu transportieren: den Einsatz technischer Geräte wie Smartphones oder Laptops. Hadas Boneh und Juan de Ezcurra nutzen für ihre Re-Inszenierungen (Abb. 80 und 81) von René Magrittes „Der Sohn des Menschen“ (1964, Abb. 82) jeweils ein iPhone, auf dessen Rückseite sich ein Apfel als Markenlogo befindet.⁶²⁵ Das surrealistische Vorbild zeigt einen Mann mit langem schwarzem Mantel, weißem Hemd, roter Krawatte und schwarzer Melone. Vor seinem Gesicht schwebt ein grüner Apfel. Dieses enigmatische bzw. surreale Moment lösen die beiden Fotografen auf, indem sie das Schweben des Apfels durch die Positionierung des iPhones beim Fotografieren eines Selfies erklären. Jenes Element des Gemäldes, das den Betrachter*innen seltsam erscheinen mag, wird hier kurzerhand technisch und realweltlich erklärt. Bonehs und de Ezcurras Apple-Analogie ergibt jedoch auch jenseits des Markenlogos Sinn. So verwendete Magritte das Apfelmotiv bekanntermaßen dazu, das Gesicht des Dargestellten zu verdecken und damit seine Identität zu verschleiern. Ganz ähnlich verhält es sich bei der zeitgenössischen Selbstfotografie. Hier verdeckt das Smartphone durch die Positionierung der Frontkamera ebenfalls das Gesicht, das es ablichtet – eine Strategie, die im Social Web zum Schutz der Privatsphäre oder zu Zwecken der Anonymisierung verwendet wird und ähnliche Spekulationen über die Identität auf den Plan ruft.⁶²⁶

5.2.4 Zuspitzung

Während die bisherigen Fotografien ihr imitatives Interesse darauf richteten, dem Vorbild möglichst nahe zu kommen oder eine sinnvolle zeitgenössische Übersetzung zu finden, verfolgen andere eine dezidiert aemulative Intention. Schon in den antiken Diskursen zur „imitatio“ stellte man fest, dass nachahmende Praktiken zuweilen darauf zielten, das Vorbild übertreffen zu wollen – im Sinne einer „spezifisch ‚modernen‘ Überlegenheit auf eigenem

⁶²⁵ Tatsächlich diente Magrittes Kunst als Inspiration für Steve Jobs Entscheidung, seine Firma „Apple“ zu nennen und das Apfelmotiv als Logo zu verwenden (vgl. BRAKE 2006).

⁶²⁶ Vgl. SCHANKWEILER 2016, S. 7.

Terrain.“⁶²⁷ Im Remake-Wettbewerb zeigt sich diese Tendenz in künstlerischen Strategien der Zuspitzung.

Ein Beispiel sei mit Andrea Di Carlos Nachstellung von Egon Schieles Gouache „Liegende Frau mit grünen Strümpfen“ (1917) genauer betrachtet (Abb. 83 und 84). Der Fotograf sorgt zunächst für einen Verfremdungseffekt, indem er Schieles mehrfarbige Gouachemalerei in eine Schwarz-Weiß-Fotografie überführt. Diese wird nach wie vor mit der Kunstfotografie assoziiert, weshalb es auch nicht verwundert, dass sich zahlreiche Remake-Teilnehmer*innen dieser Strategie bedienen, um ihre Fotografien unmissverständlich im künstlerischen Feld zu positionieren. Bei Di Carlo kommt hinzu, dass er sein Vorbild horizontal spiegelt und einen kleineren Ausschnitt wählt. Bildzuschnitte (etwa durch Zoom) werden meist dazu verwendet, die Komposition zu variieren oder Details zu fokussieren, um letztlich eine motivische Zuspitzung zu erreichen. Dies ist auch hier der Fall, da Di Carlos Fotografie nur den Unterkörper der Frau zeigt, sodass ihre Beine im Fokus stehen, wohingegen Oberkörper und Kopf nicht sichtbar sind. Somit ist es der Frau nicht möglich, die Betrachter*innen wie in Schieles Darstellung anzublicken, was den im Vorbild angelegten voyeuristischen, hier nun gänzlich unbemerkten Blick auf den anonymen Körper der Frau verdeutlicht. Dieser Eindruck wird auch dadurch verstärkt, dass Di Carlos Ästhetik an die fetischisierenden Fotografien Robert Mapplethorpes erinnern, wie sich noch genauer zeigen wird.⁶²⁸ Zudem, und das ist an dieser Stelle entscheidend, dient Di Carlos Gestaltung auch einer künstlerischen Erforschung der Komposition. So lässt der Fokus auf die Beine ihre komplizierte, ineinander verschränkte Position deutlicher hervortreten als in Schieles Vorbild, was durch das binäre Schwarzweiß sowie das – im Vorbild nicht vorhandene – Rautenmuster der Strumpfhose betont wird. Dem Fotografen gelingt damit eine kompositionelle Zuspitzung, die einen künstlerischen Mehrwert gegenüber dem Vorbild etabliert.

Ein letztes Beispiel sei besprochen, um zu verdeutlichen, dass zuspitzende Techniken auch den dezidiert zeitgenössischen Blick auf ein Vorbild pointieren können. Bei Emile Barrets Re-Inszenierung des Gemäldes „Gabrielle d’Estrées und eine ihrer Schwestern“ (um 1575–1600) fallen zunächst einige Verschiebungen ins Auge (Abb. 85, vgl. Abb. 37). Das Vorbild

⁶²⁷ KAMINSKI/RENTIS 1998.

⁶²⁸ Vgl. Kap. 6.

zeigt zwei unbedeckte junge Frauen in einer Badewanne: rechts Gabrielle d'Estrées, eine französische Herzogin und Markgräfin, die als Mätresse des französischen Königs Heinrich IV. bekannt wurde. Links ist eine ihrer Schwestern zu sehen, wie der Titel suggeriert. Diese ist in Barrets Fotografie durch eine weiße, dunkelhaarige Frau ersetzt, Gabrielle d'Estrées selbst durch eine männliche Person of Color, mit der sowohl in Bezug auf das Geschlecht als auch die Hautfarbe eine (darstellungskritische) Verschiebung stattfindet. Damit geht jedoch die Bedeutung der zentralen Geste des Gemäldes verloren: Gabrielle d'Estrées wird von ihrer Schwester in die Brustwarze gezwickt, was in der Regel als Hinweis auf ihre Schwangerschaft gedeutet wird.

In der Re-Inszenierung wird diese Geste – und das ist das entscheidende Element der Fotografie – zugespitzt durch eine Luftpolsterfolie, die über die gesamte Szene und so auch über die Brustwarze gelegt ist. Dabei irritiert zunächst der Materialkontrast zwischen der Luftpolsterfolie, die als Verpackungsmaterial aus Transportkontexten bekannt ist, und dem altherwürdigen, im Louvre ausgestellten Gemälde. Diese Engführung vermittelt Spaß an der Provokation. Gleichzeitig hebt die Folie jene Geste, die ohne historisches Wissen kaum zu verstehen ist und für viele zeitgenössische Betrachter*innen vermutlich seltsam anmutet, ins Zentrum des Bildes, indem sie sowohl taktil als auch auditiv – das Luftpolster könnte platzen – verstärkt wird. Damit wird deutlich, dass die historische Bedeutung dieser Szene – der Hinweis auf das zukünftige Kind von Gabrielle d'Estrées und Heinrich IV. – für den zeitgenössischen Fotografen weniger von Belang war als die Intimität und Skurrilität der zentralen Geste. So wird auch die Bedienstete, die im Hintergrund des Vorbildes unter einem Gemälde Heinrich des IV. zu sehen ist und vermutlich Kinderkleidung näht, in der Fotografie nur durch abstrakte Formen angedeutet. Was sich in dieser Fotografie zeigt, ist eine präsentistische Haltung: Von Interesse ist vor allem jenes Element, das den zeitgenössischen Betrachter*innen unterhaltsam erscheint – die ursprüngliche Bedeutung spielt keine Rolle. Auf dieses Element konzentriert sich die Nachstellung und spitzt sie zu.

5.2.5 Inversion

Die Re-Inszenierung ist ein künstlerisches Verfahren, das mit seiner palimpsestartigen Struktur Vor- und Nachbild zugleich sichtbar macht und sich damit neben den gezeigten Strategien auch für Inversionen eignet, die tiefgreifende Reflexionen oder gar Subversionen

ermöglichen. Eine zentrale Rolle spielen dabei Strukturkategorien, die an der Konstitution sozialer Ungleichheiten beteiligt sind, wie Gender, Race und Class.⁶²⁹ Remake-Fotografien, die sich dieser annehmen, öffnen damit einen kunst- und gesellschaftskritischen Raum. Kritik kann bei rekursiven Verfahren jedoch nur relativ sein, denn Re-Inszenierungen affirmieren in der Regel zunächst die Autorität des Vorbildes. Fotografien, die etwa eine weiße Person durch eine Person of Color ersetzen, laufen somit Gefahr, Weißsein als Norm und Schwarzsein als (nachgeordnete) Abweichung zu kennzeichnen, wie Monica Juneja verdeutlicht:

Inclusion [of the Non-West] by dignifying as different and yet distant only reinscribes the framework [...] which subjects its history to a form of linearity wherein the non-West is perpetually in a temporal moment of ‚catching up‘.⁶³⁰

Dennoch können re-inszenierte Fotografien Diskussionen dazu anregen, welche Themen und Personen im Kunstkontext gezeigt werden bzw. welchen Darstellungskonventionen sie unterliegen. Der Möglichkeit, sich als Privatperson an dieser Diskussion zu beteiligen, wohnt durchaus ermächtigendes Potenzial inne. Bemerkenswert ist auch, dass sie im fotografischen Medium stattfindet: War die Produktion und Veröffentlichung von Bildern lange professionellen Künstler*innen und Fotograf*innen vorbehalten, steht sie mit dem Social Web auch Lai*innen offen.⁶³¹ So kann sich an dieser Diskussion per se jede Person beteiligen, die Internet und eine Fotokamera hat; einer speziellen Ausbildung bedarf es nicht. Verschiedene Bevölkerungsgruppen haben jedoch ungleichen Zugang zu diesen Kontexten, wie bereits unter dem Begriff „digital divide“ diskutiert wurde.⁶³² Damit sei nicht gesagt, dass von gebildeten, privilegierten Bevölkerungsgruppen keine kritischen Anliegen zu erwarten sind, sie sind aber umso wichtiger für Menschen, die selbst schon Alteritätserfahrungen machen mussten.⁶³³

⁶²⁹ In der vorliegenden Arbeit werden die englischen Begriffe benutzt, da eine Übersetzung schwierig ist, wie das Beispiel „Race“ zeigt: „So ist zum einen die Übersetzung der Kategorie *Race* umstrittenes Terrain, da der Begriff im Englischsprachigen durch eine jahrzehntelange Geschichte der politischen und theoretischen Wiederaneignung durch ethnisierte beziehungsweise rassisierte Sprecher_innen gekennzeichnet ist, die im Deutschen fehlt. Die wörtliche Übersetzung ‚Rasse‘ ist insofern problematisch, als dass diese unumgänglich auf nationalsozialistische Ideologien verweist, weshalb sie hierzulande weniger als kategoriale Ressource denn als Gegenstand kritischer Analysen dienen sollte“ (vgl. KÜPPERS 2014).

⁶³⁰ JUNEJA 2017, S. 89–90.

⁶³¹ Vgl. ULLRICH 2016b, S. 69.

⁶³² Kap. 3.3.

⁶³³ Vgl. weiterführend SPIVAK 2008.

Als Beispiel sei Isabella Maternes und Christiane Königs „Remake“ näher beleuchtet (Abb. 86). Es basiert auf Dominique Ingres' Gemälde „Napoleon I auf seinem Kaiserlichen Thron“ (1806, Abb. 87), das zahlreiche Attribute nutzt, um die Macht Napoleons zu symbolisieren und seine Herrschaft zu legitimieren. Die Fotografinnen ersetzen den Mann durch eine Frau, übernehmen aber die weiße Haut, die damals wie heute in weiten Teilen der Welt mit Wohlstand und Macht assoziiert wird. Auch der strenge, geradeaus gerichtete Blick findet sich wieder, ebenso die frontale Körperhaltung – beides Attribute eines starken Selbstbewusstseins. Im Gegensatz zu Napoleon hat die Frau jedoch ihre Beine übereinandergeschlagen – eine weiblich konnotierte Sitzposition, die zugleich schicklich und distanziert, aber auch machtvoll wirkt. Sie trägt eine kurze blonde Ponyfrisur, die Napoleons goldenen Lorbeerkranz ersetzt; eine Ehreninsigne in Erinnerung an Cäsar weicht damit einem modischen, weiblichen Haarschnitt.

Um den Hals tragen beide Personen Schmuck, der grundsätzlich eine hohe gesellschaftliche Position, Wohlstand und legitime Herrschaftsansprüche anzeigt. Bei Napoleon ist es die Kette der französischen Ehrenlegion, in der Fotografie eine nicht weiter zu bestimmende silberne Kette oder ein schmuckhafter Kleiderkragen. Der hermelingefütterte, rote Samtmantel Napoleons wird ersetzt durch ein kurzes schwarzes Kleid und transparente schwarze Strumpfhosen. In Kombination mit den rot geschminkten Lippen verweist die körperbetonte Kleidung auf die (sexuelle) Macht des jungen weiblichen Körpers. Beim Kleid handelt es sich um ein Business-Dress, dessen geschäftsmäßiger Eindruck durch schwarze Pumps komplettiert wird. Napoleon hingegen trägt weiße, goldbesticte Schuhe, die keinem Schmutz ausgesetzt werden sollen. Sie sind auf ein Kissen gebettet, an dessen Stelle sich in der Fotografie ein Geldkoffer findet, aus dem einige Scheine heraushängen, die das Symbol des Kaiseradlers auf dem Teppich unter dem Thron ersetzen. Napoleons weiße Handschuhe weichen unbekleideten Händen, wodurch sich eine Verschiebung im Machtverständnis von privilegierter Lebensferne zu pragmatischer Tatkräftigkeit andeutet. Der Hermelinkragen wird durch einen roten Pullover ersetzt, der der Frau locker um die Schultern gelegt ist und somit die Form des Kragens nachahmt, zugleich aber als zeitgenössisches Wohlstandsattribut („Kampen-“ oder „Sylt-Kringel“) bekannt ist. Dazu passt auch, dass das Zepter durch einen Golfschläger ersetzt wurde. Die Krönungsinsignien weichen hier Statussymbolen eines wohlhabenden Lebensstils.

Die Fotografie übernimmt auch den Thron, der auf einem Podest steht und damit eine erhöhte Sitzposition ermöglicht, was durch die Froschperspektive der Kamera noch verstärkt wird. Aufschlussreich ist seine Gestaltung: Statt Goldfarbe findet sich in der Fotografie silberne Aluminiumfolie, deren Glanz vor dem dunklen Hintergrund deutlich ins Auge fällt. Das glänzende Erscheinungsbild, der wortwörtliche Schein, ist hier zentraler als der tatsächliche Materialwert. Die silberne Farbigekeit wird links oben durch einen kleinen Fußball komplettiert, der die Elfenbeinkugel im Vorbild ersetzt. Der Verweis auf das Fußballspiel ergibt in diesem Kontext ebenfalls Sinn, schließlich nimmt die weltweit beliebteste Mannschaftssportart auch wirtschaftlichen und damit machtvollen Einfluss. Weiterhin finden sich an der rechten Seite des Throns Medikamentenschachteln und weiße Tabletten. Während Napoleon durch die Weltherrschaft Gottesgleichheit anstrebte, sind es im 21. Jahrhundert Medikamente, mit denen über Leben und Tod entschieden werden kann. Auch ein Verweis auf Suchtverhalten – etwa in Folge hoher Leistungserwartungen – ist denkbar.

Die offenkundigste Abweichung vom Vorbild betrifft schließlich das Geschlecht. Statt eines Mannes mittleren Alters wird eine junge Frau gezeigt: Isabelle Materne selbst.⁶³⁴ Bereits dieser Verschiebung wohnt subversives Potenzial inne, da Macht in der Regel mit männlichen und älteren Personen assoziiert wird. So war auch das Amt des regierenden Kaisers mehrheitlich Männern vorbehalten, wodurch die Bildgattung des Kaiserporträts männlich besetzt ist. Judith Butler sieht in Strategien der abweichenden Wiederholung die Möglichkeit, historisch gewachsene Geschlechterzuschreibungen zu durchbrechen. Da diese ein kulturelles Konstrukt seien, das durch die „stilisierte Wiederholung“⁶³⁵ gestärkt würde, müsste sie sich mit den gleichen Mitteln verändern lassen. Eine Re-Inszenierung, die sich der Inversion bedient, wäre demnach, so auch Astrid Köhler, als ein Akt „subversiven Bildhandelns zu bewerten“, der zugleich „die Funktion der Kunstgeschichte als bildproduzierende und normierende Institution“⁶³⁶ reflektiert. Gleichzeitig bestätigen Inversionen jedoch immer auch den Status quo. In der Auswahl eines männlichen Vorbildes stärken sie den Mann als Norm und markieren die Frau als Abweichung. Dies ist bei re-inszenierten Fotografien ob ihrer palimpsestartigen Struktur umso mehr der Fall, da der

⁶³⁴ Dies legt eine Google-Recherche nahe.

⁶³⁵ BUTLER 2002, S. 302.

⁶³⁶ KÖHLER 2011, S. 57.

Mann sichtbar bleibt und die Darstellung auf diese Weise weiter dominieren kann. Griselda Pollock und Rozsika Parker sprechen inversiven Strategien daher nur ein begrenztes Interventionspotenzial zu. Dies läge vor allem an der bestehenden asymmetrischen Machtverteilung in patriarchalen Gesellschaften, die auch die Bildrezeption beeinflusse. Schließlich würde die Wahrnehmung von Kunst immer davon abhängen, „von welcher ideologischen Position aus sie rezipiert“⁶³⁷ wird. Im Patriarchat sei Weiblichkeit keine „Alternative zur Männlichkeit, sondern deren Negativ“⁶³⁸ sodass „die Bedeutungen und Konnotationen, die der Frau in der Kunst als Körper, als Natur, als sexuell und als Objekt männlichen Besitzes zukommen“⁶³⁹ nicht ohne Weiteres gesprengt werden könnten. Damit seien Darstellungen von Frauen leicht im patriarchalen Sinne „zurückzuerobert und zu konsumieren.“⁶⁴⁰ Ohne einen fundamentalen, d. h. auch strukturellen gesellschaftlichen Wandel gäbe es daher keine Möglichkeit, „positive und alternative Bedeutungen für Frauen zu beschwören und zu bekräftigen“.⁶⁴¹ Künstlerische Inversionen könnten aber immerhin eine Sensibilisierung erreichen, indem sie „auf das ideologische Werk der Kunst“⁶⁴² also ihre Bedeutung bei der Festigung von Rollenzuschreibungen und Darstellungskonventionen, aufmerksam machen.

Dieses Potenzial inversiver Strategien nutzen die Remake-Fotograf*innen für zahlreiche geschlechterpolitische Themen, etwa zur Diskussion beruflicher Teilhabe. Avi Naim re-inszeniert mit seiner Fotografie (Abb. 88) Rembrandts Gemälde „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (1632, Abb. 89), das acht (männliche) Chirurgen zeigt. Dies verwundert nicht vor dem Hintergrund, dass Frauen erst ab dem 18. Jahrhundert vereinzelt zum Medizinstudium zugelassen wurden.⁶⁴³ Während der Maler seinen Bildraum mit Männern füllt, tauscht Naim die gesamte Ärzteschaft durch Frauen aus; allein die zu obduzierende Person bleibt männlich. Diese Entscheidung hat auch im 21. Jahrhundert noch subversive Schlagkraft, da die Medizin-Studentinnen zwar mancherorts zahlenmäßig überwiegen,⁶⁴⁴ die leitenden

⁶³⁷ PARKER/POLLOCK 2008, S. 37.

⁶³⁸ Ebd., S. 40.

⁶³⁹ Ebd., S. 37.

⁶⁴⁰ Ebd.

⁶⁴¹ Ebd., S. 40.

⁶⁴² Ebd., S. 41.

⁶⁴³ Vgl. weiterführend Volker Klimpel: Frauen der Medizin. Historisch-biographisches Lexikon von den Anfängen bis zum zwanzigsten Jahrhundert, Hürtgenwald 2001.

⁶⁴⁴ So etwa in den USA (vgl. Patrick Boyle: „More women than men are enrolled in medical school“, in: AAMC [online], 9. Dezember 2019, <https://www.aamc.org/news-insights/more-women-men-are-enrolled-medical-school>, letzter Zugriff am 28. Juli 2021).

Funktionen aber nach wie vor männlich dominiert sind.⁶⁴⁵ Vom Vorbild übernommen ist die Kleidung der Ärztinnen, die dunkle Talare tragen und weiße Rüschenkrägen aus gefaltetem Papier. Eine von ihnen hält zudem einen Laptop in Händen, der als zeitgemäßes Pendant zum Lehrbuch, das sich in Rembrandts Vorbild am rechten Bildrand befindet, gedeutet werden kann. Im Gegensatz zu Dr. Tulp seziert die leitende Ärztin in der Fotografie jedoch nicht den Arm, sondern deutet mit einem Stift auf den Mann – auf Höhe seines Schoßes, der (noch) von einem weißen Tuch bedeckt ist. Diese Geste verstärkt die weibliche Dominanz der Szene.

Rosanna Grisorio bezieht sich mit ihrer Nachstellung ebenfalls auf ein berufliches Feld, das heute noch von Geschlechterungerechtigkeit geprägt ist: der Sport. Ihre Fotografie reinszeniert die Statue „Diskobolos“ (um 460–450 v. Chr.) des griechischen Bildhauers Myron (vgl. Abb. 39 und 40). Diese stellt einen unbedeckten Sportler mit kurzen Haaren dar, wenige Sekunden vor dem Abwurf eines Diskus. In Grisorios Fotografie hingegen ist eine junge Frau mit dunkelbraunen Locken zu sehen, vermutlich Grisorio selbst.⁶⁴⁶ Während der Mund des Diskuswerfers vor Konzentration geschlossen ist, ist ihr Mund zum Schrei geöffnet. Sie trägt eine rot-weiß gestreifte Sonnenbrille, ein T-Shirt der britischen Rockband „The Clash“, das mit einem Knoten hochgebunden ist und ihren Bauch entblößt, sowie geblünte kurze Hosen; ihre Füße sind nackt. In der Hand hält sie statt eines Diskus eine CD, die in ihrer runden Form, aber auch wörtlich (Disc) dem Diskus ähnelt. Es steht zu vermuten, dass es diese Analogie war, die Grisorio zur Nachstellung bewogen hat. Ganz wesentlich ist aber auch die Umkehrung des Geschlechts, mit der sie sich selbstbewusst und kraftvoll in einem männlich dominierten Feld zeigt. Schließlich waren bei den Olympischen Spielen der Antike nur männliche Teilnehmer zugelassen, sodass auch die Statuen dieser Zeit in großer Mehrheit Sportler und keine Sportlerinnen zeigen.⁶⁴⁷ Damit bricht Grisorio eine kunsthistorische Tendenz in der Darstellung weiblicher Körper auf, die über lange Jahrhunderte hinweg eher passiv, sanft, zurückhaltend gezeigt wurden, während männliche Körper in ihrer Aktivität und Stärke betont wurden. Und auch im Sport selbst ist heute noch

⁶⁴⁵ Vgl. für die USA: „AAMC Statement on Gender Equity“, in: AAMC [online], 2020, <https://www.aamc.org/what-we-do/equity-diversity-inclusion/aamc-statement-gender-equity>, letzter Zugriff am 4. August 2021.

⁶⁴⁶ Dies legte eine Recherche auf Facebook nahe.

⁶⁴⁷ Weiterführend zu Sportlerinnen in der Antike: Maximilian Stegner: „Frauen und Sport in der Archaik und Klassik“, in: Sport und Spiele im antiken Griechenland [online], hrsg. vom Lehrstuhl für Alte Geschichte, Universität Mannheim, <http://antikersport.uni-mannheim.de/Griechenland/leben02.html>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

keine Geschlechtergleichheit erreicht, wie sich in Preisgeldern, TV-Sendeplätzen und Publikumszahlen zeigt. Noch immer gilt der weibliche Körper als schlechter geeignet für die Anstrengungen des Sports, und zu viel Muskelmasse widerspricht dem gängigen Schönheitsideal.

Während die bisherigen Fotografien Männer durch Frauen ersetzen, finden sich auch solche, die den umgekehrten Fall erproben und damit sehr unterschiedliche Intentionen verbinden. Carson Nevada etwa re-inszeniert Annie Leibovitz' Fotografie „John Lennon und Yoko Ono“ (1980), die als Titelbild für die Musikzeitschrift „Rolling Stone“ produziert wurde (Abb. 90 und 91). Es handelt sich um eine Polaroidaufnahme, die die japanisch-amerikanische Künstlerin und den britischen Musiker auf einem cremefarbenen Teppichboden in ihrer New Yorker Wohnung liegend zeigt. Rechts von den beiden deutet sich ein roséfarbenes Sofa sowie das Hosenbein einer blauen Jeans an. Ono liegt auf ihrem Rücken und trägt dunkle Jeanshosen sowie ein schwarzes, langärmiges Shirt. Ihre Arme streckt sie über den Kopf, der von ihren schwarzen Haaren gleich einem Fächer eingerahmt wird. Sie neigt ihren Kopf zu Lennon nach rechts; ihre Augen sind leicht geöffnet. Lennon ist unbekleidet, wendet sich seiner Frau seitlich zu und umschließt ihren Körper mit angewinkelten Beinen. Seine Arme sind um ihren Kopf gelegt, mit geschlossenen Augen küsst er ihre Wange. Die Fotografie zeigt einen Moment großer Nähe, dessen spontaner Eindruck durch die Polaroidfotografie medial unterstützt wird. Die Momenthaftigkeit ist vor allem deshalb bedeutsam, weil Lennon einige Stunden nach dieser Aufnahme vor seinem Wohnhaus erschossen wurde. Leibovitz' Fotografie zeigt somit einen der letzten gemeinsamen Momente des Paares und wurde zum Denkmal dieser Liebesziehung.

In Nevadas Fotografie sind ebenfalls eine Frau und ein Mann zu sehen. Anders als bei Leibovitz liegen sie nicht auf dem Boden, sondern auf einem weiß bezogenen Bett; an einem Ort also, der zwar intim, aber deutlich konventioneller und weniger spontan erscheint. Beide Personen sind bis auf die Unterwäsche unbekleidet und in ihren Rollen vertauscht: Der Mann liegt ausgestreckt auf dem Rücken und schaut direkt in die Kamera, während sich die Frau von links an ihn schmiegt und ihren Kopf auf seiner Brust ablegt. Dadurch ist das Dominanzverhältnis in Bezug auf die Geschlechter vertauscht. Während es in Leibovitz' Fotografie der Mann ist, der sich nackt und damit verletzlich an seine bekleidete Frau schmiegt, ist es bei Nevada die Frau, die sich dem Mann zuwendet, während dieser

selbstbewusst in die Kamera blickt und damit viel stärker als Lennon stereotypen Männlichkeitvorstellungen entspricht. Hier wird deutlich, dass ebenso (oder vielmehr) Leibovitz' Fotografie als Inversion zu bezeichnen ist, da sie eine ungewohnte Konstellation von Mann und Frau zeigt. Vor diesem Hintergrund kann die neuerliche Inversion durch Nevada als „Backlash“ gelesen werden, der sich im Sinne eines konservativen Rückschlags gegen Leibovitz' Inszenierung und die damit verbundenen (progressiven) Werte richtet.

Hinzukommt ein Detail am Bildrand. Der Mann umarmt die Frau mit seinem rechten Arm, den linken Arm aber streckt er nach rechts, wo ihm eine weitere, offenkundig weibliche Hand entgegenkommt. Mit dieser Geste bezieht sich der Fotograf nach eigener Angabe auf Michelangelos Fresko „Die Erschaffung Adams“ (um 1508–12), in dem Adam durch die Berührung Gottes den Lebensfunken erhält.⁶⁴⁸ Bereits dieser Bezug stützt die dominante Rolle des Mannes in der Fotografie, das Setting deutet aber vielmehr auf zweite Frau, ggf. eine Geliebte hin, von der nur die verheißungsvolle Geste zu sehen ist. Während es bei Leibovitz um die Auflösung konventioneller Rollenbilder geht, nutzt Nevada die Geschlechterinversion, um gerade diese Konvention wieder herzustellen. Und wo Leibovitz eine starke Liebesbeziehung zeigt, scheint eben diese in Nevadas Darstellung infrage gestellt. Dabei bleibt offen, ob die Fotografie eine affirmative oder kritische Lesart der gezeigten Konstellation anregt, wobei der Verweis auf die Übertragung des göttlichen Funkens und die damit verbundene Lebenserweckung erstere nahelegt.

Während Nevada die Inversion zur Wiederherstellung patriarchaler Muster nutzt, wird die Strategie häufiger konventions*kritisch* genutzt. Praktiken des Cross-Dressings dienen etwa dazu, mit weiblichen und männlichen Darstellungskonventionen zu spielen. Ein Vorbild, das sich in diesen Fällen erneut wiederholt findet, ist Frida Kahlo. Ariel Levin und Danilo Ursini beziehen sich mit ihren Re-Inszenierungen (Abb. 92 und 93) auf die Fotografie „Frida auf einer weißen Bank“ (1939, Abb. 94) von Nickolas Muray, die die Künstlerin frontal auf einer weißen, ornamental gestalteten Bank zeigt. Kahlo trägt hier eine geblümete Tehuana-Tracht, zahlreiche Schmuckstücke sowie roséfarbene Blüten im Haar. Im Hintergrund ist eine grüne Tapete mit Blumenmotiven zu sehen. Die beiden Fotografien verbindet über das Vorbild

⁶⁴⁸ In Bezug auf das zweite Vorbild könnte der ausgeprägte Faltenwurf des weißen Bettlakens auch *mediale* Eigenschaften aufgreifen, nämlich die Risse im hellen Putz von Michelangelos Fresko, die hochauflösende Digitalisate sichtbar machen.

hinaus die männliche Person, die sie an Kahlos Stelle setzen. Levins Fotografie zeigt einen Mann, der mit seiner schwarzen Bob-Perücke, rot geschminkten Lippen, Schmuck, gemustertem Rock und rosafarbener Spitzenbluse stereotypen Männlichkeitsbildern deutlich widerspricht. Bei Ursini sind es ebenfalls die Kleidung und Schminke sowie die Blüten am Kopf, die geschlechtsuntypisch wirken. Es liegt daher nahe, diese Nachstellungen als Ermächtigungsgesten zu lesen, die an Kahlos Versuche anschließen, die Grenzen von Weiblichkeit und Männlichkeit aufzuweichen bzw. (vermeintlich) ‚weiblichere‘ Männlichkeitskonzepte zu etablieren.

Gleichzeitig wirken die Nachstellungen durch das offensichtliche kunsthistorische Zitat kostümhaft und erinnern an Praktiken der Travestie. Sie brechen zwar Stereotype auf, allerdings im sicheren Rahmen der Re-Inszenierung, der sich aufgrund seiner Bühnenhaftigkeit von einer Integration in den Alltag unterscheidet. Travestie ist eine Kunstform und – anders als bei Kahlo – nicht notwendigerweise eine Frage der Identität. Auch den Betrachter*innen ist ob des offenkundigen Zitats jederzeit bewusst, „dass die Bildpersonen nicht mit realen Identitäten zu verwechseln sind“,⁶⁴⁹ wie Astrid Köhler für die re-inszenierte Fotografie feststellt. Freilich bedeutet dies nicht, dass travestieähnliche Praktiken nicht auch als Probiefelder für Identitätsfragen fungieren können, auf denen Geschlechterrollen spielerisch ausgelotet werden. Dennoch kann nicht ausgeschlossen werden, dass diese Fotografien keinerlei subversives Anliegen verfolgen, sondern in erster Linie ein Spiel mit der Maskerade betreiben, für das sie sich eine wichtige Figur der Frauenbewegung zu eigen machen. Damit würden sie Kahlos Anliegen entkontextualisieren, entpolitisieren und letztlich bagatellisieren. Die gesellschaftlichen Konventionen oder Regeln, die Kahlo bricht, würden rückwirkend wieder hergestellt, indem die Transgressionen dem Spott preisgegeben werden.

Bei anderen Remake-Fotografien verbinden sich geschlechtliche Themen auch mit ethnischen Fragen, die wiederum mit inversiven Strategien bearbeitet werden. Ileana Alvarez Reyes verkehrt für ihr „Remake“ von Édouard Manets „Das Frühstück im Grünen“ (1863) die Komposition ihres Vorbildes spiegelbildlich und weist so bereits darauf hin, dass in diesem Bild wortwörtlich ‚andersherum‘ gedacht werden soll (Abb. 95, vgl. Abb. 25).

⁶⁴⁹ KÖHLER 2011, S. 58. Vgl. John L. Austin, demzufolge Äußerungen „unernst oder nichtig [sind], wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut.“ (AUSTIN 2002, S. 70.)

Manets Gemälde zeigt vier Personen bei einem Picknick in der Natur, vorne links ist eine unbedeckte Frau zu sehen. Ihr Körper ist einer starken Beleuchtung ausgesetzt, die eher an eine (fotografische) Überbelichtung als an natürliches Licht „en plein air“ erinnert. Die Frau schaut die Betrachter*innen direkt an. Links und ihr gegenüber sind zwei Männer in Dandy-Kleidung gezeigt, die in ein Gespräch vertieft sind, an dem die Frau nicht teilnimmt. Vor der Gruppe befinden sich ein Obstkorb, ein runder Brotlaib sowie die Kleider der Frau, während im Hintergrund eine weitere, badende Frau an einem Bach zu sehen ist. Manets Gemälde trug ursprünglich den Titel „Le Bain“ (dt. Das Bad), dann „La Partie carrée“ (dt. sinngemäß Der flotte Vierer), sodass eine sexuelle Konnotation der Szene naheliegt. Aus den Tagebüchern Antonin Prousts ist bekannt, dass Manet einen Ausflug an das Seineufer in Argenteuil gemacht und dort die badenden Menschen beobachtet hatte:

Kurz, ehe er das Frühstück im Grase und die Olympia schuf, waren wir eines Sonntags in Argenteuil, wo wir, am Ufer hingestreckt, die weissen Boote verfolgten, die die Seine durchschnitten und glänzende Streifen auf dem dunkelblauen Wasser hinterliessen. Einige Frauen badeten im Flusse. Manets Blicke hafteten auf dem nackten Fleisch der Frauen, die dem Wasser entstiegen. „Wie mir scheint,“ sagte er, „muss ich einen Akt malen. Nun gut, sie sollen einen haben, und was für einen! Als wir noch im Atelier waren, habe ich die Frauen des Giorgione kopiert, die mit den Musikanten. Das Bild ist schwarz. Der Grund ist durchgekommen. Das will ich nochmal machen und zwar in der Durchsichtigkeit der Luft, mit Akten, wie wir sie dort drüben sehen.“⁶⁵⁰

Dem Vorbild ist demnach ein männlicher, voyeuristischer Blick auf unbedeckte weibliche Körper eingeschrieben. Auch Manets Vorbild, Tizians Gemälde „Ländliches Konzert“ (1511), das seinerzeit noch Giorgione zugeschrieben wurde, zeigt Nymphen, die als Wesen der ‚wilden‘ Natur mit weiblicher Sexualität und Fruchtbarkeit assoziiert werden. In ihrer Fotografie kehrt Alvarez Reyes nun die Geschlechter und ihre Rollen um: Anders als im Vorbild zeigt sie die Männer nackt oder nur leicht bekleidet, wohingegen die Frauen bunte Sommerkleider tragen. Hier sind es die Frauen, die die Männer keines Blickes würdigen und die Szene dadurch dominieren.

Zusätzlich wird die ursprünglich weiße und damit homogene Gruppe in Alvarez Reyes' Fotografie durch verschiedene Hautfarben diverser. Beim Mann im Vordergrund sowie der Frau links im Bild handelt es sich um People of Color, die Frau rechts weist asiatische Züge auf. Nur der Mann im Hintergrund des Bildes ist weiß. Die Fotografin eignet sich damit ein

⁶⁵⁰ PROUST 1913, S. 140.

Werk des (westlich geprägten) Kanons mit Protagonist*innen an, die nicht dem stereotypen Erscheinungsbild von Personen im Globalen Norden entsprechen. Damit macht sie zum einen auf die Homogenität der Kunstgeschichte aufmerksam, deutet aber auch die Möglichkeit der Verschiebung von Darstellungskonventionen an und kann darin als Ermächtigungsgeste gelesen werden. Zugleich wohnt der Fotografie eine problematische Komponente inne, da die Darstellung einer unbedeckten Person of Color auch an die Kolonialfotografie erinnert.⁶⁵¹ Diese produzierte „unter dem Deckmantel eines ethnografisch motivierten Erkenntnisinteresses“,⁶⁵² so erneut Köhler, auch solche Bilder, die auf kunsthistorischen Darstellungen unbedeckter liegender Frauen aufbauten und die fotografierten Personen damit erotisierten und objektivierten. Mit dieser Inszenierung wurde ihre Individualität und Identität verschleiert, schließlich sei es typisch für Aktdarstellungen, so John Berger, „von anderen nackt gesehen und doch nicht als man selbst erkannt“⁶⁵³ zu werden. Die Kamera übernimmt dabei die Perspektive des imaginären Gegenübers, für dessen Blick die Person aufbereitet bzw. fetischisiert wird.⁶⁵⁴

Die Fotografie von Craig White ergänzt die Gender-Diskurse wiederum um Fragen von Class sowie von High und Low, d. h. der Hoch- und Popkultur (Abb. 96). White stellt Jean Auguste Dominique Ingres' Gemälde „Die große Odaliske“ (1814) nach, das eine Konkubine in einem orientalischen Harem zeigt (Abb. 97). Die Frau mit weißer Haut und braunem Haar ist unbedeckt und wird in einer liegenden Position von hinten gezeigt. Sie schaut über ihre rechte Schulter die Betrachter*innen direkt an; erneut wird hier der Bildnistyp des „ritratto di spalla“ eingesetzt, um die Verführungskraft und Unerreichbarkeit der Frau zu betonen.

Bei White wird die Frau durch einen weißen Mann mit kurzem grau-braunem Haar ersetzt,⁶⁵⁵ der ebenfalls unbedeckt und in der gleichen Position wie die Frau gezeigt ist. Wie schon Manets Beispiel zeigte, handelt es sich beim liegenden Akt um eine weiblich konnotierte

⁶⁵¹ Eine Online-Recherche hat ergeben, dass es sich bei der Fotografin wahrscheinlich um eine Spanierin handelt, die in Norwegen lebt. Der ursprüngliche Produktions- und Rezeptionskontext dieser Fotografie ist demnach vermutlich westlich geprägt.

⁶⁵² KÖHLER 2011, S. 60.

⁶⁵³ BERGER 1998, S. 51.

⁶⁵⁴ Vgl. KÖHLER 2011, S. 63.

⁶⁵⁵ Bei dieser Person handelt es sich nicht um den Fotografen selbst, wie ein Instagram-Post verrät, der den dargestellten Mann zeigt und den Namen „James“ nennt, vgl. <https://www.instagram.com/p/3DhigTTHau/>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

Bildtradition, die „mit Passivität, Objektivierung und Verletzlichkeit verbunden ist“,⁶⁵⁶ wie Köhler schreibt. Diese Inszenierung feminisiert den fotografierten Mann, erscheint zugleich aber wie eine Maskerade. Schließlich wirkt der Mann ungleich weniger nackt als die Odaliske, da ihn die kunsthistorische Referenz wie eine Patina der Vergangenheit umhüllt.⁶⁵⁷ Dabei lässt die Fotografie auch keinerlei Zweifel am Geschlecht ihres Vorbildes, etwa wenn sich der Mann eine Zitrusfrucht unter den Arm klemmt, um die weibliche Brust nachzustellen, anstatt die Charakteristika seines männlichen Körpers einzusetzen. Die Wahl einer Frucht liegt als Weiblichkeitssymbol nahe,⁶⁵⁸ birgt aber auch eine gewisse Komik, besonders vor dem Hintergrund der kunsthistorischen Schwere dieses Gemäldes. Wie bereits gezeigt wurde, verbinden sich Phänomene der Hochkultur nicht selten mit angespannten Erwartungshaltungen, etwa in Bezug auf die ‚richtige‘ Reaktion bzw. den ‚angemessenen‘ Umgang mit ihnen. Dagegen erlauben Fotografien wie die von White, eine lustvolle Haltung einzunehmen und die Anspannung zu lösen. Dieses Angebot scheint von der Community dankbar angenommen zu werden, wie sich in zahlreichen positiven Kommentaren zeigt.⁶⁵⁹ Schließlich kreiert Humor Gruppen, die sich gemeinsam amüsieren und dadurch verbunden fühlen. Dem wohnt auch ein subversives Potenzial inne, denn Humor entsteht laut Lorient bekanntermaßen, „wenn Ordnung durchbrochen wird“⁶⁶⁰ und Bekanntes somit in einem anderen Licht erscheint.

Näher noch als die Begriffe Humor oder Witz liegt daher das englische Wort „wit“, das am ehesten mit „Gewitztheit“ übersetzt werden kann. Es bezeichnet seit dem 18. Jahrhundert „die originelle Anspielung, die überraschende Pointe, ein erhellendes Aha-Erlebnis beim Erkennen einer unvorhergesehenen Beziehung zwischen Dingen oder Begriffen, oder auch einfach nur den intelligenten Verweis auf Zusammenhänge“,⁶⁶¹ wie Werner Busch schreibt. Ein solcher „wit“ wohnt besonders deutlich der Ausstattung von Whites Fotografie inne. Wo Ingres’ orientalistisches Vorbild wertvolle Materialien zeigt, setzt die Fotografie günstige Alltagsobjekte ein. Im Gemälde liegt die Frau etwa auf einem Diwan mit zahlreichen Polstern, Tüchern und Fellen; in der rechten Bildhälfte ist ein blauer Seidenvorhang zu sehen.

⁶⁵⁶ KÖHLER 2011, S. 55.

⁶⁵⁷ Vgl. BRODY 2001, S. 115.

⁶⁵⁸ Vgl. PARKER/POLLOCK 2008, S. 30.

⁶⁵⁹ So beschreibt *cuvbe* die Fotografie von White als „hilarious“, und auch das „LOL“ von *stardrms48* erscheint wie ein befreites Lachen (HAMADA 2011a).

⁶⁶⁰ Lorient [unbekannte Quelle].

⁶⁶¹ BUSCH 1993, S. 404.

Diese Stoffe werden bei White durch einfache Decken und Kissen ersetzt, der Vorhang gar durch eine blaue Plastikplane. Auf ihrem Kopf trägt die Odaliske einen ausgeschmückten Turban, verziert mit goldenen Bändern, Perlen und Edelsteinen. Bei White ist dort ein kariertes Kleidungsstück oder Küchentuch sowie ein Haarreif zu sehen. Statt einen perlenbestickten Fächer aus Pfauenfedern, hält seine Person ein Bündel Getreidehalme in der Hand. Am rechten Bildrand zeigt Ingres' Gemälde schließlich eine Wasserpfeife und einen Räucherofen, die bei White durch eine einfache Holzpfeife und einen blauen Plastikstuhl ersetzt sind. Diese alltäglichen, improvisierten Materialien streichen abermals den inszenierten Charakter der Fotografie heraus. Zudem wirken sie unpassend gegenüber der Opulenz des Vorbildes bzw. nachgerade respektlos angesichts seines historischen Stellenwertes. Der augenfällige Kontrast legt nahe, dass sich White ganz bewusst solcher Materialien bedient. Er vermittelt Spaß am ‚Trash‘⁶⁶² bzw. an ‚Do it yourself‘-Praktiken, besonders in Abgrenzung zur Hochkultur oder sogar im Sinne ihrer Demontage.

Bei dieser Inversion – von High zu Low – handelt es sich keineswegs um einen Einzelfall, sondern um eine häufig angewandte Strategie der Remake-Fotograf*innen. Zur Verdeutlichung sei mit Kastanie Pestalozzis Nachstellung der „Freiheitsstatue“ (1886) ein letztes Beispiel herangezogen (Abb. 98 und 99). Sie verwandelt Frédéric-Auguste Bartholdis Kolossalstatue, die als Geschenk Frankreichs an die USA, Unabhängigkeitsdenkmal und Weltkulturerbe eine immense politische Bedeutung hat, in eine unbekannt junge Frau (Pestalozzi selbst).⁶⁶³ Die eingesetzten Attribute kennzeichnen sie als Putz- oder Hausfrau: In ihrer rechten Hand hält sie statt der Flamme der Freiheit einen (zur Flamme geformten) Wischmopp, statt der Pella liegt ihr ein blau-weiß-gestreiftes Geschirrtuch über der Schulter, die Stola darunter weicht einer dunkelblauen Bluse mit weißen Punkten. Auf ihrem Kopf trägt Pestalozzi ein dunkelgraues Tuch, zum Turban gewickelt, in das sechs hölzerne Wäscheklammern gesteckt sind, die die siebenstrahlige Krone der Freiheitsgöttin ersetzen.

⁶⁶² Der sogenannte Trash wendet sich ab „von (kultur-)essentialistischen, auf Homogenie-Idealen gründenden, von strengen vertikalen Hierarchien gekennzeichneten Gesellschaftsmodellen“ und dem „durch die Polarität von ‚high and low‘ gegliederten Kunstkanon.“ (SCHELLER 2017, S. 216.) Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden Objekte oder Motive, die „als ‚Schmutz und Schund‘, als obszön, pervers, verwerflich und anstößig“ (ebd.) galten, immer weniger als solche bezeichnet und zuweilen kulturell aufgewertet. Schon die Avantgarden am Anfang des 20. Jahrhunderts wiesen eine Affinität zum Marginalen auf, in der Postmoderne entwickelte sich Trash „von einem avantgardistisch-subkulturellen Instrument der Kritik [...] zu einem offiziellen Instrument der Herrschaft wie auch der Normalisierung“ (ebd., S. 221). Vgl. weiterführend auch GROYS 2004.

⁶⁶³ Dass es sich um Pestalozzi selbst handelt, macht eine weitere Fotografie deutlich, die sie auf Facebook veröffentlichte, vgl. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10203493034517346&set=ecnf.1558204842&type=3&theater>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

Die Tabula ansata (mit dem Datum der Unabhängigkeitserklärung) in der linken Hand der Statue fällt weg, da Pestalozzi diese aus dem Bild ragen lässt.

Die genannten Analogien provozieren das symbolträchtige, vielfach idealisierte Werk. Zugleich ermöglichen sie die Aufwertung einer profanen Tätigkeit, die in der Regel nicht mit Freiheit, sondern im Fall der Putzkraft mit schlechter Bezahlung, unsicheren Arbeitsbedingungen und gesellschaftlicher Marginalisierung assoziiert wird. Das Bild der Hausfrau evoziert starre Rollenbilder, weibliche Unterdrückung und unentgeltliches Arbeiten im Haushalt. Pestalozzi gibt sich in dieser Rolle jedoch durchaus kraftvoll und blickt bestimmt aus dem Bild hinaus. Zudem verdeutlicht sie mit dem Gebrauch einfacher Materialien, die im Kontrast zu Bartholdis wertvollen Metallen (Kupfer und Gold) besonders hervorstechen, ihre Kreativität. Schließlich vermag sie es auch mit Wischmopp und Wäscheklammern, die Freiheitsstatue erkennbar zu lassen und mit einfachen Mitteln ein großes Werk der Kunstgeschichte zu imitieren.

Die Fotografien von White und Pestalozzi nutzen somit alltägliche Objekte, die Anschlusspotenzial für die Betrachter*innen bieten. Sie befreien ihre Vorbilder von festen historischen Attributen und öffnen sie für individuelle Aneignungen. Zudem heben sie den handwerklichen, selbstgemachten Charakter ihrer Fotografien hervor und bringen zum Ausdruck, dass eine solche kreative Praxis potenziell jeder Person ohne umfängliche Materialsammlung oder bestimmte Ausbildung offensteht.⁶⁶⁴ Dabei wirken ihre Materialkombinationen derart überraschend oder geradezu beliebig, sodass die Hemmschwelle, sich ebenfalls an einer solchen Konstellation zu versuchen, niedrig erscheint. Damit entfalten sie eine inspirierende Wirkung und mitunter einen Domino-Effekt, der für memetische Phänomene des Social Web von zentraler Bedeutung ist, wie das nachfolgende Kapitel umso deutlicher machen wird.

⁶⁶⁴ Vgl. ULLRICH 2016b, S. 41. Vgl. zum Erfolg leicht nachzuahmender YouTube-Videos: SHIFMAN 2014, S. 36.

6. Mehrfache Bildbezüge

Die bisherigen Analysen bezogen sich auf *einfache* Bildbezüge, d. h. auf das Verhältnis einzelner Paare aus kunsthistorischem Vorbild und fotografischem Nachbild. Darüber hinaus weisen die Remake-Fotografien jedoch Verbindungen zu weiteren Bildern und damit *mehrfache* Bezüge auf. Freilich stellt das kunsthistorische Vorbild stets den zentralen Bezugspunkt dar, der eine Fotografie überhaupt erst als Re-Inszenierung erkennbar macht. Dennoch lassen sich daneben weitere Bilder ausmachen, die als – motivische und/oder mediale – Vorbilder in die Produktion der Fotografien eingeflossen sind oder als verwandte bzw. benachbarte Bilder ihre Rezeption lenken. Diese Phänomene sollen in ihrer Komplexität und Verwobenheit untersucht werden. Neben dem Palimpsest wird dazu ein weiteres Denkmodell herangezogen: das Rhizom von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Schließlich beschreibt das Palimpsest nur solche Bezüge, die sich innerhalb einzelner Remake-Fotografie manifestieren. Im Folgenden soll es jedoch wortwörtlich um *interpikturale* Querverbindungen gehen, d. h. konkreter: um Bezüge, die die kunsthistorischen Vorbilder selbst bereits mitbringen, um Verbindungen der Remake-Fotografien zu verwandten oder (räumlich) benachbarten Bildern, um Beziehungen zwischen den Remake-Fotografien selbst sowie um weiterführende Re-Inszenierungen. Diese können in ihren konkreten Ausprägungen nur punktuell nachvollzogen werden, das Denkmodell des Rhizoms macht jedoch übergeordnete strukturelle Einsichten in ihre Funktionsweisen möglich.⁶⁶⁵

6.1 Das Rhizom

Das Rhizom wurde von Deleuze und Guattari in der 1976 vorveröffentlichten Einleitung des zweiten Bandes von „Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie“ (1980) als Konzept eingeführt. Im Kontext der poststrukturalistischen Theorie leistet dieses einen Anteil an der Kritik binaristischer Perspektiven auf Texte (und Bilder), aus der eine

⁶⁶⁵ Die Nutzung des Rhizombegriffs stellt in der Kunstgeschichte nach wie vor eine Seltenheit dar, was angesichts der dominanten chronologischen bzw. linearen Denkmodelle der Geschichtswissenschaften nicht verwundert. Im fotografischen Feld stellt Astrid Köhler eine Ausnahme dar, die mit Bezug auf Georges Didi-Huberman darauf hinweist, dass re-inszenierte Fotografien „keine ‚progressive Linie, aber omnidirektionale Folgen, verzweigte Rhizome‘ zwischen den Bildern“ aufwiesen, diesen Ansatz aber nicht weiter ausführt (KÖHLER 2018, S. 195; zitiert DIDI-HUBERMAN 2000, S. 102, übers. AK).

privilegierte Position von (Erst-)Autor*innen und ‚Originalen‘ erwächst.⁶⁶⁶ Den Begriff fanden Deleuze und Guattari in der Botanik vor, wo er ein unterirdisches oder dicht über dem Boden wachsendes Sprosssystem ohne erkennbare Ordnung bezeichnet; ein geläufiges Beispiel ist Ingwer. Sein Pflanzenstamm sendet Wurzeln und Triebe aus, die sich kreuzen oder verknoten und in stetem Austausch mit der Umwelt stehen.⁶⁶⁷ Durch diese „Verkettung“ von „Konnexionen“,⁶⁶⁸ wie es Deleuze und Guattari selbst beschreiben, könne das Rhizom „die verschiedensten Formen annehmen“⁶⁶⁹ und seine Dimensionen vermehren. Sobald es eine gewisse Größe erreicht hat, sterbe es „am alten Ende ebenso ab, wie es sich am treibenden verjüngt, so dass es nach einiger Zeit ein vollkommen anderes, erneuertes Gewächs darstellt“,⁶⁷⁰ wie Jörg Seidel schreibt.

Deleuze und Guattari nutzen das Rhizom zum einen als ontologisches Modell. Im Vorwort von „Tausend Plateaus“ dient es dazu, die rhizomorphe Anlage des Buches zu erläutern, das nicht nur von vorne bis hinten gelesen werden kann, sondern verschiedene Zugriffe ermöglicht. Daneben werden weitere rhizomorphe Phänomene genannt; viele entstammen der Biologie, andere weisen darüber hinaus: „So kommt es, dass von Amsterdam, Amerika, von Musik und Literatur, Bürokratie und Ökonomie, Geographie und Geschichte die Rede ist“,⁶⁷¹ wie es Seidel zusammenfasst. Zum anderen ist das Rhizom ein epistemologisches Modell, das als postmoderne Antithese zur seit der Antike etablierten Metapher des „Wissensbaumes“ gilt.⁶⁷² Bei diesem gehen lineare Abzweigungen von einer zentralen Wurzel aus: „aus Eins wird zwei, aus zwei wird vier“,⁶⁷³ wie Deleuze und Guattari selbst schreiben. Im Gegensatz dazu habe das Rhizom keinen eindeutigen Ausgangspunkt; statt rein binärer Verzweigungen weise es Querverbindungen und Überschneidungen auf, die jedes Element mit mehreren Ordnungsebenen verknüpfen: „[j]eder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muß mit jedem anderen verbunden werden.“⁶⁷⁴ Somit kenne das Rhizom auch keine

⁶⁶⁶ Vgl. weiterführend O’SULLIVAN 2006, bes. S. 15.

⁶⁶⁷ Vgl. KUHN 2013, S. 25–26.

⁶⁶⁸ DELEUZE/GUATTARI 1977, S. 14.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 11.

⁶⁷⁰ SEIDEL 2014.

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² Deleuzes und Guattaris Konzept muss auch vor dem Hintergrund wissenschaftstheoretischer Überlegungen verstanden werden. So habe der Wissensbaum die Methodik zahlreicher Disziplinen geprägt; mit dem Rhizom gingen sie daher „gegen das akademisch vorherrschende Programm der Auslotung von Bedeutungstiefen“ an, etwa der Hermeneutik, des Strukturalismus und der Psychoanalyse (HARTMANN o. J.).

⁶⁷³ DELEUZE/GUATTARI 1977, S. 8.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 11.

Hierarchien oder Chronologien, es habe keinen Anfang und kein Ende. Die beiden Autoren grenzen es daher auch vom Begriff der „mimesis“ ab, „der einer binären Logik folgt, um Phänomene zu erfassen, die ganz andersartig sind.“⁶⁷⁵ Dieses Verständnis hänge fundamental mit dem Baummodell zusammen, das einer hierarchischen „Logik der Kopie und der Reproduktion“ folge: „die Kopien sind sozusagen Blätter des Baumes.“⁶⁷⁶ Das Rhizom hingegen weise „viele Eingänge“⁶⁷⁷ auf und könne heterogene Elemente in sich aufnehmen, ohne diese zu hierarchisieren oder zu einem „Amalgam“ zu vergießen; stattdessen bliebe ihre „Heterogenität in der Konnexion erhalten“,⁶⁷⁸ so Seidel.

Das Modell wurde dafür kritisiert, dass es Totalität zwar ablehne, dabei aber selbst entsprechende Tendenzen aufweise, indem es nur das Rhizom als zeitgemäße Denkform postuliere.⁶⁷⁹ Jedoch wird ihm das Baum- und Wurzelmodell nicht komplementär gegenüber gestellt, wie in Deleuzes und Guattaris eigenem Text deutlich wird: „Es gibt Baumknoten in Rhizomen und rhizomatische Schübe in Wurzeln“.⁶⁸⁰ Somit ist das Rhizom selbst nicht strikt antihierarchisch aufgebaut, sondern weist Knoten auf, die eine höhere Anzahl an Verbindungen eingehen als andere, wie das Beispiel der (Land-)karte nahelegt,⁶⁸¹ bei dem etwa wichtige Städte Knotenpunkten gleichen. Diesen ähneln die Wiederholungen bzw. Verdichtungen in der re-inszenierten Fotografie, schließlich sind manche Bilder erfolgreicher als andere, werden häufiger ‚geteilt‘ und/oder lösen mehr Re-Inszenierungen aus. Helke Kuhn weist zudem darauf hin, dass Dichotomien nur konstruiert würden, „um sie anschließend auflösen zu können.“⁶⁸² Etwas als rhizomatisch zu beschreiben, heiße demnach nicht, so Seidel, „alle rhizomatischen Bestandteile auffinden zu wollen“,⁶⁸³ da das Modell freilich idealtypische Anteile aufweise. Als Denkbild dient es somit der Annäherung und stellt Schablonen für Erkenntnisprozesse zur Verfügung.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 19.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 20–21.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 21.

⁶⁷⁸ SEIDEL 2014.

⁶⁷⁹ Vgl. WELSCH 1995, bes. S. 366–367, und BEYERSDÖRFER 2004.

⁶⁸⁰ DELEUZE/GUATTARI 1977, S. 33.

⁶⁸¹ Vgl. ebd., bes. S. 21–25.

⁶⁸² KUHN 2013, S. 37.

⁶⁸³ SEIDEL 2014. Herv. im Original.

Als besonders fruchtbar erwies sich das Rhizom am Anfang des 21. Jahrhunderts zur Beschreibung des Internets:⁶⁸⁴ „In browsing the Web, one finds elements to be linked, in a nascent rhizome,⁶⁸⁵ wie etwa Alice van der Klei konstatierte. Dies liege an Strukturen wie dem Hypertext und dem Hyperlink,⁶⁸⁶ mit denen, so Felix Thürlemann, „jedes der über die Server eingespeisten Datenpakete [...] mit jedem anderen verlinkt, d. h. verknüpft werden kann“.⁶⁸⁷ Ähnlich wie das Rhizom habe das Internet daher ebenfalls „multiple entry points and each one connects to many others“,⁶⁸⁸ schreibt Aaron Hess. Christian Fuchs weist darauf hin, dass weniger das technische System des Internets, sondern vielmehr seine Nutzung durch die User*innen als Rhizom in den Blick genommen werden müsste.⁶⁸⁹ Damit deutet er bereits auf die Zweifel hin, die an der Analogie geäußert wurden.⁶⁹⁰

Insbesondere Gatekeeper wie Google stünden einer rhizomatischen Erfahrung im Wege: „its day-to-day usage by millions via search engines precludes experiencing the random interconnectedness and potential democratizing function“,⁶⁹¹ wie es Hess beschreibt. Schließlich würden durch die Suchalgorithmen neue Hierarchien installiert, die bestimmte Suchergebnisse gegenüber anderen priorisierten, etwa die Inhalte etablierter (gegenüber neuer) Webseiten.⁶⁹² Hinzukämen kommerzielle Interessen von Homepagebetreiber*innen sowie die Möglichkeit, durch Geld eine privilegierte Position zu erkaufen.⁶⁹³ Daneben spielt das sogenannte „Internet-Cookie“ eine entscheidende Rolle. Bei diesem handelt es sich um „a small piece of text sent to your browser by a website you visit. It helps the website to remember information about your visit, like your preferred language and other settings.“⁶⁹⁴

⁶⁸⁴ Weiterführende Literatur: HAMMAN 1996, BUYDENS 1997, SUHAIL 1997, CALLEJA/SCHWAGER 2004, SINCLAIR 2005 und BLUEMINK 2015.

⁶⁸⁵ KLEI 2002, S. 48.

⁶⁸⁶ Vgl. weiterführend BURNETT 1993, LANDOW 2006, bes. S. 58–62, und HØSTAKER 2017, bes. S. 158.

⁶⁸⁷ THÜRLEMANN 2004a, S. 223.

⁶⁸⁸ HESS 2008, S. 39.

⁶⁸⁹ Vgl. Christian Fuchs: „[O]ne must also take a look at the social usage of the Internet, at the immanent social systems, in order to analyse whether the Internet is or is not or can be a rhizome. Considering the Internet as a purely technological system doesn't satisfy the quality of the rhizome that it is open and connected“ (FUCHS 2005, S. 24).

⁶⁹⁰ Vgl. für kritische Stimmen MOULTHROP 1995 und BUCHANAN 2007.

⁶⁹¹ HESS 2008, S. 35.

⁶⁹² Vgl. ebd., S. 45. Diese Einschränkungen hätten auch ihre Vorteile, wie Felix Stalder betont. So handle es sich bei Algorithmen um „Entscheidungsverfahren, die den Informationsüberfluss reduzieren und formen“ und es somit verhinderten, angesichts der riesigen digitalen Datenmengen „blind“ zu werden (STALDER 2016, S. 13).

⁶⁹³ Vgl. Felix Stalder: „The commercially sponsored sites are more able to become the roots for other sites and dictate their construction.“ (STALDER 2016, S. 13.)

⁶⁹⁴ Vgl. „How Google Uses Cookies“, in: Google. Privacy & Terms [online], <https://policies.google.com/technologies/cookies?hl=en>, letzter Zugriff am 4. November 2020.

Damit ermöglichen Cookies, Suchvorgänge zu beobachten und zu speichern, um künftige Ergebnisse daran anzupassen, was zu regulierenden Feedbackschleifen führt.⁶⁹⁵ Diese schränken den rhizomatischen Charakter des Internets weiter ein, so Hess: „the more I search, the more limiting and defined my searching becomes.“⁶⁹⁶ Martin Stingelin fasst zusammen, „daß mit den wachsenden Rechenkapazitäten, die eine Beschleunigung des Wucherns gestatten würden, gleichzeitig die Struktur zusehends starrer wird.“⁶⁹⁷

Neben Suchmaschinen stellen die sozialen Medien den zweiten zentralen Zugang zum Internet dar, der ebenfalls rhizomatische Charakteristika aufweist. Bereits ihre Funktionsweise als Netzwerke weist auf Möglichkeiten „des Einfangens und Einwickelns“ hin, schließlich könne man sich in Netzen „verheddern und verfangen“,⁶⁹⁸ wie es Anja Breljak und Rainer Mühlhoff beschreiben. Hier liegen rhizomatische Knoten bzw. Verdichtungen nahe. Auf Ebene der Bilder wird in diesem Sinne auch von „networked images“⁶⁹⁹ gesprochen, was die wortwörtliche Vernetzung von Bildern, etwa durch presumptive Praktiken, in den Blick nimmt. Dadurch werden sie immer weiter von ihren Ursprüngen gelöst und gehen neue Verbindungen ein, auf bildlicher Ebene, aber auch über Hyperlinks, Tags oder Suchbegriffe.⁷⁰⁰ David Kergel bindet diese Überlegungen zurück an Fragen der Autor*innenschaft. Deleuzes und Guattaris Rhizombegriff finde „seine mediale Entsprechung in der sogenannten ‚Remix- und Mash up-Culture‘, [...] die mit dem Creative Commons Ansatz ein passendes Lizenzmodell findet.“⁷⁰¹ Hier zeige sich eine „dezentrale, rhizomatische Hyperkultur“,⁷⁰² die mit einer Pluralität der Autor*innen einhergehe. Er regt daher an, das Rhizom im Kontext des Social Web als einen „Gegenentwurf zu einem taxonomischen Modell kultureller Wurzeln [zu] verstehen, die Kultur an einen Ort bindet.“⁷⁰³

⁶⁹⁵ Vgl. GERLING/HOLSCHBACH/LÖFFLER 2018, S. 245.

⁶⁹⁶ HESS 2008, S. 46.

⁶⁹⁷ STINGELIN 2000, S. 24. Er bezieht sich hier auf COY 1998.

⁶⁹⁸ BRELJAK/MÜHLHOFF 2019, S. 11.

⁶⁹⁹ RUBINSTEIN/SLUIS 2008, S. 14.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd., S. 16 und 19. Vgl. außerdem GUNTHERT 2019, S. 83.

⁷⁰¹ KERDEL 2018, S. 81. Bei Creative Commons handelt es sich um eine „Open-Source- und Open-Content-Bewegung, die Ergebnisse kreativer Tätigkeit (wie Software oder auch kulturelle Güter) als Gemeingut – commons – betrachtet, das anderen zur Weiterentwicklung zur Verfügung stehen sollte.“ (GERLING/HOLSCHBACH/LÖFFLER 2018, S. 45.)

⁷⁰² KERDEL 2018, S. 41.

⁷⁰³ Ebd., S. 40.

Im Folgenden soll diese Einführung von Rhizom und digitaler Bildkultur auf die Remake-Fotografien übertragen und für die Analyse ihrer mehrfachen Rekursivität fruchtbar gemacht werden. Hier zeigen sich vier Ebenen, die die Untersuchung strukturieren: die kunsthistorischen Vorbilder, die unter diesen Vorzeichen erneut befragt werden, der Einfluss des (individuellen wie kollektiven) Bildgedächtnisses, die Bildumgebung des Social Web sowie Re-Inszenierungen der Remake-Fotografien selbst.

6.2 Revision der Vorbilder

Bei neuerlicher Betrachtung der kunsthistorischen Vorbilder fällt umso mehr auf, dass diese oftmals selbst als „Remakes“ zu bezeichnen sind, weil sie sich ihrerseits schon auf historische Vorgänger beziehen. Auch das im Wettbewerb am häufigsten nachgestellte Werk, Leonardo da Vincis „Das letzte Abendmahl“ (1495–98), weist insofern eine Re-Inszenierungsgeschichte auf, als dass Leonardo auf einen Bildtypus zurückgriff, der im 15. Jahrhundert vor allem bei Fresken in klösterlichen Refektorien weit verbreitet war.⁷⁰⁴ Auch die liegenden Frauenakte, die bei den Vorbildern mehrfach vertreten sind, etwa durch Ingres' „Die große Odaliske“ (1814) oder Manets „Olympia“ (1863), weisen zahlreiche Vorbilder wie Giorgione bzw. Tizians „Schlummernde Venus“ (1510) oder Tizians „Venus von Urbino“ (1538) auf. Die Beobachtung, dass Bilder auf bestehenden Bildern aufbauen, ist freilich nicht neu, sondern wurde besonders in den postmodernen Debatten der 1980er Jahre intensiv diskutiert.⁷⁰⁵ Rosalind Krauss wies etwa darauf hin, dass es keine Bilder ohne Vorbilder gäbe, vielmehr sei die Kopie „the underlying condition of the original“.⁷⁰⁶ Künstlerische Originalität könne daher nur eine Hypothese sein, „that itself emerges from a ground of repetition and recurrence“.⁷⁰⁷ In ähnlichem Sinne postulierte auch Gilles Deleuze, dass alle Maler*innen „auf bereits vorhandene Bilder“⁷⁰⁸ malten. Dennoch verweisen einige

⁷⁰⁴ Beispiele liefern etwa das Fresko von Sant' Angelo in Formis bei Capua (1100) oder die Florentiner Fresken: von Andrea del Castagno im Kloster Sant' Apollonia (um 1445), von Domenico Ghirlandaio in der Ognissanti-Kirche (1480) oder von Pietro Perugino im Kloster Fuligno (1493–96).

⁷⁰⁵ Ihre praktische Entsprechung fanden diese Theorien bekanntlich in der Appropriation Art. Sherrie Levines Serie „After Walker Evans“ (1979–81) ist ein Paradebeispiel für die Dekonstruktion des modernen Originalitätskonzept (vgl. KRAUSS 1988, S. 17 und 19). Indem Levine fremde Bilder nachahmt, deckt sie deren zugrundeliegende Nachahmungen auf, schließlich lassen sich auch Walker Evans' Fotografien auf Vorbilder zurückführen. Damit sei jedes Kunstwerk Teil eines „system of reproductions without an original“ (ebd., S. 11).

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 7.

⁷⁰⁸ DELEUZE 1995, S. 55.

Bilder deutlicher auf konkrete Vorbilder als andere, legen diese Bezugnahmen bewusst offen oder nutzen sie als künstlerische Strategie.

Medial besonders aufschlussreich sind die zahlreichen Nachstellungen von Grant Woods „American Gothic“ (1930, vgl. Abb. 36), der sich bei seiner Arbeit bekanntermaßen auf (fotografische) Vorlagen stützte. Nicht bestätigt, aber wahrscheinlich ist, dass Woods Gemälde auf der Fotografie „Nebraska Gothic“ (1886) von Solomon D. Butcher basiert (Abb. 100 und 101).⁷⁰⁹ In diesem Fall findet durch die Remake-Fotografie eine Rückübersetzung in das ursprüngliche fotografische Medium statt. Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich anführen – etwa Nachstellungen von Cindy Shermans Appropriation Art, die die Nachstellung selbst zum künstlerischen Prinzip erhoben hatte, oder von Roy Lichtensteins Gemälden, die auf den Comics berühmter US-amerikanischer Zeichner*innen basieren.⁷¹⁰ Bei den entsprechenden Remake-Fotografien handelt es sich somit um Re-Inszenierungen „au second degré“,⁷¹¹ bei denen deutlich wird, dass sie „Geschichte nicht nur fortschreiben“, sondern dass ihnen „die eigene Geschichte unauslöschlich eingeschrieben ist“,⁷¹² wie Matthias Weiß betont.

Daneben finden sich unter den Vorbildern auch solche, deren Motive von den Künstler*innen selbst schon innerhalb des eigenen Œuvres wiederholt bzw. variiert wurden. Als Beispiele seien etwa die zahlreichen Venusdarstellungen Botticellis oder Magrittes Apfelmotiv genannt. Die Wiederholung verhindere, so Annekathrin Kohout, dass ein Kunstwerk „werkschwer“⁷¹³ wirke, d. h. als abgeschlossen und unantastbar wahrgenommen würde. Variationen bürden die Möglichkeit immer weiterer Variationen in sich. Insofern besäßen etwa die Bilder Magrittes eine „Kick-Off-Qualität“,⁷¹⁴ da sie den Startschuss für neue Bilder und Bedeutungen gäben. Hier wird deutlich, dass Bilder, die selbst schon eine Re-Inszenierungsgeschichte aufweise, eher zur erneuten Nachstellung einladen, oder anders: Re-Inszenierungen in der Geschichte eines Bildes hängen mit der Wahrscheinlichkeit von zukünftigen Re-Inszenierungen zusammen. Zudem weisen die genannten Werke nicht nur

⁷⁰⁹ Vgl. DOEZEMA/MILROY 1998, S. 392, sowie die Websites der Regierung von Nebraska (<https://history.nebraska.gov/collections/john-curry-homestead>) und des Dibble House (<https://americangothichouse.org/american-gothic>), letzter Zugriff am 4. August 2021.

⁷¹⁰ Etwa von Tony Abruzzo, Russ Heath, John Romita oder Bernhard Sachs (vgl. GOPNICK/VARNEDO 1990).

⁷¹¹ Vgl. Gérard Genettes „Palimpsestes. La littérature au second degré“ (1982).

⁷¹² WEISS 2017, S. 102.

⁷¹³ KOHOUT 2016a.

⁷¹⁴ Ebd. Vgl. weiterführend auch KOHOUT 2018.

rekursive Elemente auf, sie wurden im Laufe ihrer Geschichte auch selbst schon zahlreich re-inszeniert,⁷¹⁵ d. h. sie haben mannigfaltige, mitunter popkulturelle Aneignungen erfahren. Bei Stefano Vittoris Nachstellung (Abb. 102) von Caravaggios Gemälde „Junge mit Früchtekorb“ (um 1593–94, Abb. 103) fällt es etwa schwer, zu sagen, ob es sich bei dem Vorbild (nur) um das Gemälde oder (ebenso) um das Filmplakat von Derek Jarman's Film „Caravaggio“ handelt (GB 1986, Abb. 104).⁷¹⁶ Diese mehrfache Re-Inszenierungssituation relativiert die Singularität und Unantastbarkeit der zugrundeliegenden „Meisterwerke“ und öffnet sie gegenüber der Variation. Zugleich – auf dieses Paradox wurde wiederholt hingewiesen – festigen bzw. erhöhen sie damit auch den ikonenhaften Status des Vorbildes.

Ein bereits bekanntes Beispiel sei in dieser Hinsicht genauer in den Blick genommen: Gayle Walsworths „Remake“ (vgl. Abb. 65) von Vermeers „Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge“ (1665). Vermeer greift bereits mit der Wahl des „ritratto di spalla“ auf einen wiederholt genutzten Porträttypus zurück; zudem rekurriert der Turban des Mädchens auf orientalistische Darstellungen, die vor dem Hintergrund der Türkenkriege und eines wachsenden Interesses für die morgenländische Kultur in der Kunst des 17. Jahrhunderts häufig zu finden sind. Bei Walsworths „Remake“ ist die Vorbildlage ebenfalls unübersichtlich. Freilich stellt Vermeers Porträt den wesentlichen Bezugspunkt dar. Doch aufgrund der weißen Farbe des Turbans und des rechts an den Betrachter*innen vorbeigehenden Blickes könnte sich das „Remake“ auch auf einen online wiederholt auftauchenden Filmstill aus Peter Webbers Film „Das Mädchen mit dem Perlenohr“ (GB 2003) beziehen, bei dem es sich freilich ebenfalls um eine Re-Inszenierung von Vermeers Porträt handelt (Abb. 105). Schließlich ähneln sich die beiden Dargestellten – bei Walsworth ein unbekannter Mann, bei Webber die US-amerikanisch-dänische Schauspieler*in Scarlett Johansson – mit ihrer hellen Haut und den roten Haaren auch phänotypisch.

Und noch eine Referenz ist denkbar: Das Handtuch und die nackte Haut, die Walsworth zeigt, erinnern an den Internet-Trend „Towel Turban“, bei dem sich Personen mit einem Handtuchturban fotografieren, oftmals im Kontext des Badezimmers.⁷¹⁷ Auf Facebook

⁷¹⁵ Manets „Olympia“ wurde etwa von Paul Cézanne (1874), René Magritte (1948) oder Jean Dubuffet (1950) re-inszeniert (vgl. EISENTRAUT 2014, S. 102–107).

⁷¹⁶ Die Werke Caravaggios weisen ebenfalls eine reiche Re-Inszenierungsgeschichte auf, wie Mieke Bal deutlich macht (vgl. BAL 1999).

⁷¹⁷ Vgl. PETE 2013. Ein ähnliches Beispiel sind Toilettenszenen, wie etwa das weitverbreitete Hashtag #morningroutine zeigt, unter dem morgendliche Schönheitsrituale veröffentlicht werden.

wurde 2010 etwa eine „Towel Turban Group“⁷¹⁸ gegründet, die zum Austausch von entsprechenden Selfies genutzt wird (Abb. 106). Auch auf der Fotoplattform Flickr gibt es einige diesbezügliche Gruppen, etwa „Towel Headed Women“ (seit 2007).⁷¹⁹ Wenngleich hier die Selbstdarstellung sowie die Inszenierung von Intimität im Vordergrund stehen, könnte dieser Trend auch auf Vorbilder der Fotografiegeschichte reagieren. Schon 1986 zierte Madonna mit einem weißen Handtuch auf dem Kopf das Cover der britischen Publikumszeitschrift „Tatler“ (Abb. 107). Und auch in der Kunstfotografie findet sich dieses Motiv, etwa in Hendrik Kerstens „Pimp up Towel“ (2006, Abb. 108), bei dessen Kunst es sich ebenfalls um Re-Inszenierungen, etwa der Werke Vermeers, handelt und die wiederum unter dem Hashtag #hendrikerstensstyle zahlreich im Social Web nachgestellt wird. Auch im Remake-Wettbewerb findet sich das Motiv wiederholt, etwa bei Ewa Wiktorja Dyszlewiczs Re-Inszenierung (Abb. 109) von Davids „Der Tod des Marat“ (1793). 2013, also zwei Jahre nach dem Remake-Wettbewerb, begann Mario Testino schließlich mit seiner „Towel Series“ (Abb. 110), die inzwischen vielerorts in den sozialen Medien aufgegriffen wird, wie das Hashtag #towelseries beweist. Testino selbst veröffentlichte die erste Fotografie der Serie, die Kate Moss zeigt, auf seinem Instagram-Kanal und äußerte sich dort zum Erfolg dieses Motivs: „I think girls and guys feel this freedom at being able to express themselves because there is no predetermined way of how they should put the towel on. You can do anything you want ... wear it however you want.“⁷²⁰

Diese Beispiele machen deutlich, dass die Remake-Fotografien in vielen Fällen nicht (nur) auf einer zentralen ‚Wurzel‘ basieren, sondern auf einem mitunter komplexen Geflecht, zu dem sie selbst beitragen.⁷²¹ So können Re-Inszenierungen zu Vorbildern weiterer Re-Inszenierungen werden; die rekursiven Strukturen sind somit „potenziell unabschließbar“,⁷²² wodurch Kategorien wie Vorbild und Nachbild verschwimmen. Schon Deleuze und Guattari betonten, dass rhizomatische Prozesse dadurch gekennzeichnet seien, dass sie keinen Ausgangspunkt haben; sie stellen unendliche Prozesse dar, die an einem Ende absterben, nur um am anderen weiterzuwachsen.

⁷¹⁸ Vgl. <https://www.facebook.com/groups/towelturban>, erstellt am 16. November 2010, letzter Zugriff am 5. November 2020.

⁷¹⁹ Vgl. <https://www.flickr.com/groups/550212@N20/>, erstellt am 10. November 2007, letzter Zugriff am 5. November 2020.

⁷²⁰ Vgl. <https://www.mariotestino.com/photography/personal-projects/the-towel-series/?selection=0>, letzter Zugriff am 6. Juli 2021.

⁷²¹ Vgl. Kap. 6.5.

⁷²² WEIB 2017, S. 102.

6.3 Zur Rolle des Bildgedächtnisses

Bei Carson Nevadas Remake-Fotografie „The Rosenbergs as American Gothic“ (2011, Abb. 111) deutet bereits der Titel darauf hin, dass es sich hier um eine Kombination mehrerer Bilder handelt. Sie zeigt zwei junge Personen, links eine Frau, rechts einen Mann, vor einer roten Backsteinwand. Die beiden stehen frontal zur Kamera und blicken die Betrachter*innen ernst an. Sie werden bis zum Schienbein gezeigt. Die Frau hat weiße Haut und schwarze, zurückgebundene Haare. Sie trägt ein kurzes schwarzes Kleid mit weißem Schleifenkragen sowie einige Perlenschmuckstücke. Der Mann in Nevadas Fotografie hat weiße Haut und kurzes dunkelbraunes Haar. Er ist in ein weißes Hemd und dunkle Hosen mit einem braunen Gürtel gekleidet. In Händen hält er einen Schutzkoffer aus schwarzem Kunststoff. Nevadas Bildtitel legt nahe, dass seine Fotografie das Ehepaar Rosenberg bzw. fotografische Aufnahmen von ihm nachstellt, und zwar im Stil von („as“) Grant Woods Gemälde „American Gothic“ (1930, vgl. Abb. 36). Damit setzt er mehrere Bilder, die sich im kollektiven Gedächtnis der US-amerikanischen Bevölkerung befinden, in ein Verhältnis zueinander.

Bei Ethel und Julius Rosenberg handelt es sich um ein US-amerikanisches Ehepaar, dem Rüstungsspionage für die Sowjetunion vorgeworfen wurde und das 1953 in New York hingerichtet wurde. Der Strafprozess erregte internationales Aufsehen, da die Schuld der beiden Personen bis heute umstritten ist und das Strafmaß für Zivilist*innen ungewöhnlich hoch war.⁷²³ Berühmt geworden sind die schwarz-weißen Polizeifotos („mugshots“) des Paares (Abb. 112) sowie weitere Aufnahmen aus dem „Sing Sing“-Gefängnis in Ossining, New York, und von ihrem Weg zum Gericht. Die meisten Fotografien zeigen das Paar nebeneinanderstehend, oft in frontaler Ansicht und mit ernstem Blick in die Kamera. Diese Charakteristika übernimmt Nevada in seiner Fotografie ebenso wie das äußere Erscheinungsbild der Rosenbergs, die überwiegend elegante Kleidung tragen: Ethel ein Kleid, Handschuhe, Pumps, zuweilen mit Hut und Tasche; Julius einen dunklen Anzug, weißes Hemd, Brille und schwarze Lederschuhe. Die Personen in Nevadas Remake-

⁷²³ Es handelt sich bei dem Ehepaar um die einzigen US-amerikanischen Zivilist*innen, die während des Kalten Krieges wegen Spionage angeklagt und in Friedenszeiten wegen Spionage hingerichtet wurden. Der Fall wird in linken politischen Kreisen als antikommunistisch und zuweilen antisemitisch gewertet. Vgl. weiterführend Sina Arnold und Olaf Kistenmacher: Der Fall Ethel und Julius Rosenberg. Antikommunismus, Antisemitismus und Sexismus in den USA zu Beginn des Kalten Krieges, Münster 2016.

Fotografie sind ähnlich gekleidet, wenngleich das schwarze Kleid und der Perlenschmuck der Frau eher an die 1920er als an die 1950er Jahre erinnern. Dennoch scheint die modische Inszenierung auf die Wiedererkennung des Ehepaars zu zielen.

Rund 20 Jahre früher als die Rosenberg-Fotografien entstand Grant Woods Gemälde „American Gothic“. Während die Rosenbergs mit dem jüdischen Großstadtleben in New York City assoziiert werden, bannte Wood das ländliche Leben in Iowa auf seine Leinwand. Das Gemälde zeigt einen Bauer und seine Tochter vor dem bereits erwähnten „Dibble House“ in Eldon, einem weißen Holzhaus mit spitzbogigem Fenster, dessen Architekturstil als „Carpenter Gothic“ bezeichnet wird. Der Bauer, mit weißer Haut und lichtem grauen Haar, schaut die Betrachter*innen direkt und ernst an; in seiner rechten Hand hält er eine Heugabel. Seine Tochter links von ihm hat ebenso helle Haut und zurückgebundenes blondes Haar. Auch sie blickt ernst, jedoch rechts an den Betrachter*innen vorbei aus dem Bild. Beide tragen einfache, ländliche Kleidung, die sich deutlich vom mondänen Erscheinungsbild der Rosenbergs unterscheidet. Nevada greift die Kleidung dennoch farblich auf: Beide Frauen tragen ein dunkles Kleid mit weißem Kragen, die Männer jeweils ein weißes Hemd. Das zentrale Attribut, die Heugabel, ist in der Fotografie durch einen schwarzen Schutzkoffer ersetzt, der wiederum auf die vermutlichen Spionagetätigkeiten der Rosenbergs hinweisen könnte. Den deutlichsten Bezug zwischen „American Gothic“ und den Rosenberg-Fotografien stellt schließlich die Komposition dar: Die Frauen stehen links, die Männer rechts, jeweils mit aufrechter, frontaler Körperhaltung und ernstem Blick. Letzterer könnte eine Verbindung stiften zwischen den sorgenvollen Gedanken der Dargestellten: im Fall der Rosenbergs um den Strafprozess, bei der bäuerlichen Familie um die wirtschaftliche Situation, schließlich entstand Woods Gemälde zur Zeit der „Great Depression“. Wenngleich die Paare sehr unterschiedlichen Kontexten angehören, teilen sie die Bedrohlichkeit ihrer Lebenssituation. Deren Ausweglosigkeit wird durch die Mauer im Hintergrund der Fotografie noch verstärkt, die zugleich ein weiteres rekursives Element darstellt: Sie ähnelt dem roten Backstein des Rosenberg-Denkmals, das 1983 von dem kubanischen Bildhauer José Delarra gestaltet und in Havanna aufgestellt wurde (Abb. 113).

Nevadas „Remake“ stellt ein Beispiel für die zentrale Rolle des Bildgedächtnisses bei der re-inszenierten Fotografie dar. Jeder Aufruf zur Re-Inszenierung, so auch der Remake-Wettbewerb, legt den Rückgriff auf erinnerte Bilder nahe. So ging Nevadas Kombination der

verschiedenen Bilder vermutlich ein Moment des Erinnerns und eine intuitive Einsicht in ihre kompositionelle Ähnlichkeit voraus, für die er daraufhin eine fotografische Form fand. Diese ermöglicht eine überraschende Vergleichssituation, fördert aber nicht unbedingt tiefgründige Analogien zutage. Dennoch vermag Nevada, auf Kontinuitäten in der (US-amerikanischen) Bildgeschichte hinzuweisen und damit zugleich sein kunst- bzw. fotohistorisches Wissen wie auch sein kreatives Talent zu demonstrieren. Diese Prozesse sind als assoziativ bzw. spielerisch zu beschreiben und somit oftmals hochgradig individuell, d. h. für die Betrachter*innen nicht immer unmittelbar erkennbar;⁷²⁴ in Nevadas Fall unterstützt der Bildtitel den Nachvollzug. Zugleich kann davon ausgegangen werden, dass US-Amerikaner*innen aufgrund ihres kollektiven Bildgedächtnisses die Bezüge besser erkennen können als Betrachter*innen anderer Nationalitäten.

Nevada ist nicht der einzige Wettbewerbsteilnehmer, der mehrere Vorbilder in seiner Fotografie verschränkt, andere weisen jedoch nicht so dezidiert darauf hin. Als weiteres Beispiel sei erneut Andrea Di Carlos Re-Inszenierung von Egon Schieles Gouache „Liegende Frau mit grünen Strümpfen“ (1917, vgl. Abb. 83) genannt. Die starken Schwarz-Weiß-Kontraste sowie der Fokus auf die untere Körperhälfte der Frau sind gestalterische Entscheidungen, die das „Remake“ deutlich vom Vorbild abheben und zugleich an die Fotografien Robert Mapplethorpes (1946–1989) erinnern. Nahe liegt etwa die Reihe „Lady: Lisa Lyon“ (1980–83), in der der Fotograf die gleichnamige US-amerikanische Performance-Künstlerin und Bodybuilderin zeigt (Abb. 114). Ähnlich wie Di Carlo deutet auch Mapplethorpe ihren Körper verheißungsvoll an, in dem er etwa auf Lyons nackte Beine fokussiert, und steigert die Spannung durch markante Schwarz-Weiß-Kontraste. Ob sich Di Carlo tatsächlich auf Mapplethorpes Fotografien bezieht, kann freilich nicht abschließend geklärt werden. Dennoch fördert der Vergleich die fetischisierenden Tendenzen seiner Fotografie umso deutlicher zutage, wodurch sie sich in die Tradition erotischer Schwarzweiß-Fotografie von Mapplethorpe oder auch Elmer Batters (1919–1997) und Helmut Newton (1920–2004) einreihet.

Während sich Di Carlo eher stilistisch auf historische Vorgänger*innen bezieht, liegen bei Thomas Albdorfs Fotografie zwei konkrete Vorbilder nahe (Abb. 115). Seine Re-

⁷²⁴ BREDEKAMP 1993, S. 72. Vgl. auch Claude Lévi-Strauss' Konzept der Bricolage sowie seine These vom „Sehen, Assoziieren und Denken als Spiel“ (LÉVI-STRAUSS 1973, S. 65).

Inszenierung bezieht sich in erster Linie auf Marcel Duchamps Readymade „Fahrrad-Rad“ (1913), für das der Künstler die Gabelscheide eines umgedrehten Speichenrades auf einen weißen Holzhocker montierte (Abb. 116). Auch Albdorf nutzte für sein Arrangement vorgefundene Fahrradteile, vom Lenker bis zum Kettenschutz, und befestigte sie auf einer kleinen eierschalfarbenen Kommode. Durch die umgedrehte Position gleichen der Kettenschutz und das Schutzblech rechts einem Tierkopf, was wiederum an Pablo Picassos „Stierkopf“ (1942) erinnert, der ebenfalls aus Fahrradteilen – einem Sattel und einem Lenker – zusammengesetzt ist (Abb. 117). Die Verbindung von Duchamp und Picasso liegt neben den verwandten Readymade-Praktiken auch aufgrund der Rivalität der beiden Künstler nahe.⁷²⁵

Auch bei Di Carlo und Albdorf kann nicht ohne Weiteres geklärt werden, ob die Fotografen die dargelegten Bezüge bewusst oder unbewusst einsetzen. Mitunter könnten die Verbindungen schlicht Ausdruck des (westlichen) kollektiven Bildgedächtnisses sein, das zu unbewussten Übernahmen führt. Letztlich kann auch nicht ausgeschlossen werden, dass die Assoziationen erst im Auge der Betrachter*innen entstehen. Denn auch diese greifen beim Blick auf die Remake-Fotografien – geradezu unwillkürlich – auf ihr Bildgedächtnis zurück und beziehen weitere Bilder in die Entschlüsselung der Re-Inszenierungen ein. Astrid Köhler weist darauf hin, dass „[a]nders als verbale Zitate, die sich etwa mittels Fußnoten mit konkreten Bezugstexten verbinden lassen, [...] ‚Bildzitate‘ weitgehend ohne feste Verankerung und somit potenziell offen für betrachterseitige Umdeutungen“⁷²⁶ blieben. Grundsätzlich sei es den Betrachter*innen auch gar nicht möglich, so Peter Geimer, „zu sehen, ohne zu vergleichen“,⁷²⁷ da sie stets „durch eine Reihe von Vorprägungen und Erfahrungen“⁷²⁸ auf die Bilder schauten, wie David Ganz und Felix Thürlemann schreiben.

Hier klingt die Forschung zum „vergleichenden Sehen“ an, das einen Wahrnehmungsmodus sowie eine kunsthistorische Methode beschreibt, die sich spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch stilhistorische Vergleiche und unter Einfluss der damals neuen Medien Fotografie und Diaprojektion entwickelte.⁷²⁹ André Malraux legte in den

⁷²⁵ Bekannt wurde die Aussage „He was wrong“, die Pablo Picasso nach Marcel Duchamps Tod 1968 tätigte (vgl. BIRNBAUM 2012).

⁷²⁶ KÖHLER 2018, S. 12–13.

⁷²⁷ GEIMER 2010a, S. 46.

⁷²⁸ BLUM/BOGEN/GANZ/RIMMEL 2012, S. 16.

⁷²⁹ Vgl. BADER 2010, S. 19.

1940er Jahren dar, dass die fotografische Reproduktion von Kunstwerken ihre Reichweite deutlich vergrößere und ein „imaginäres Museum“ mit einem „unauslotbare[n] Reservoir an Vergleichbarem“⁷³⁰ ermögliche. Im Internet potenzierte sich diese Idee in ihren zentralen Aspekten „Ortsunabhängigkeit, Immaterialität, totale Verfügbarkeit“,⁷³¹ wie es Ganz und Thürlemann zusammenfassen. Wurden die Bilder bereits durch die Fotografie beweglicher, können sie online noch leichter aufgefunden und miteinander in Beziehung gesetzt werden.⁷³² Das Vergleichen avancierte in Anschluss an Malraux zu einem epistemologischen Verfahren,⁷³³ dem demonstrative, wissenschaftliche Beweiskraft zugesprochen wird. Nach Gottfried Wilhelm Leibniz schaut der Vergleich, „worin zwei Dinge übereinstimmen und worin sie verschieden sind, so daß aus der Erkenntnis des einen das andere erkannt werden kann“.⁷³⁴ Dieser Prozess geht in zwei Richtungen, wie am Beispiel der Remake-Fotografien deutlich wird: Der Vergleich der Fotografie mit ihrem kunsthistorischen Vorbild erläutert die Fotografie, umgekehrt kann aber auch die Fotografie Details über das Vorbild zutage fördern, die außerhalb des Vergleichs unbemerkt blieben. Gleichwohl handelt es sich dabei um einen selektiven Prozess, bei dem mitunter „Sichtbares unsichtbar gemacht“ wird, sodass durch einen „Abblendeffekt“⁷³⁵ bestimmte Bilddetails in den Vordergrund, andere jedoch in den Hintergrund rücken.

Re-Inszenierungen motivieren eine vergleichende Haltung in besonderem Maße, sodass der Einbezug weiterer Bilder in der Suche nach Vorbildern naheliegt. Welche Bildbezüge die Betrachter*innen in diesem Vergleichsprozess erkennen, ist eine individuelle Frage, „wenngleich ein geteiltes ‚kulturelles Gedächtnis‘ (J. Assmann) bei verschiedenen Betrachtern ähnliche Déjà-vu-Effekte hervorbringen kann“.⁷³⁶ Uneindeutigkeit ist jedoch ein konstitutives Element der re-inszenierten Fotografie, deren rhizomatische Verweisstrukturen niemals vollends nachvollzogen werden können. Somit kann auch nicht ausgeschlossen werden, dass die aufgezeigten Bezüge schlicht Folgen des kunsthistorisch

⁷³⁰ GEIMER 2010a, S. 48. Vgl. MALRAUX 1947.

⁷³¹ GANZ/THÜRLEMANN 2010, S. 2.

⁷³² Vgl. THÜRLEMANN 2004b, S. 207.

⁷³³ Vgl. KRAUSE/SCHENK 2007.

⁷³⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz in: KRAUSE/SCHENK 2007.

⁷³⁵ WOLF 2010, S. 267.

⁷³⁶ KÖHLER 2018, S. 197.

informierten Blickes der Verfasserin der vorliegenden Arbeit sind,⁷³⁷ denn, so formuliert es Frank Beyersdörfer: „Wer über rhizomatische Verhältnisse schreibt, macht bereits Rhizom und ist bereits in die Verhältnisse einbezogen und hineinverwoben.“⁷³⁸

6.4 Die Bildumgebung als Hyperimage

Neben dem Bildgedächtnis beeinflusst auch die visuelle Umgebung, welche Bilder miteinander in Vergleich oder gar Verbindung treten. Dies betrifft die Produktionskontexte der Remake-Fotografien wie auch jene, in denen sie präsentiert und rezipiert werden – innerhalb und außerhalb des Booooooom-Blogs. Hier, das sei betont, geht es demnach nicht um Bildbezüge, die sich *innerhalb* einzelner Fotografien manifestieren, die bereits mithilfe des Palimpsestmodells in den Blick genommen wurden. Stattdessen soll der räumlich gestiftete Zusammenhang *zwischen* den Fotografien und denen sie umgebenden Bildern im Fokus stehen. Für diesen Unterschied existieren mehrere Begrifflichkeiten. Die Herausgeber des für interpikturale Fragen grundlegenden Bandes „Pendant Plus“ (2012) bezeichnen die „Kombinatorik von Elementen und Figuren *im* Bild“ als „summierende Bilder“, bei denen „die Nahtstellen zwischen den Binnen-Bildern in einem übergeordneten Imaginationsraum aufgehen“.⁷³⁹ Demgegenüber stünde die „Kombinatorik *von* Bildern, die als autonome Objekte zusammengestellt werden“, wodurch der physische Zwischenraum „durch Augen und Körperbewegungen überbrückt werden muss“.⁷⁴⁰ Diese „Bild-Ensembles“ sollen im Folgenden untersucht werden.

In der kunsthistorischen Analyse mehrteiliger Bildgefüge hat sich schließlich der Begriff „Hyperimage“ etabliert. Felix Thürlemann verwendete ihn erstmals 2004 in Anlehnung an Ted Nelsons „Hypertext“, mit dem dieser seit 1965 nicht-lineare Texte beschreibt. Nelson definierte den Hypertext als „a body of written or pictorial material interconnected in a complex way that it could not be conveniently represented on paper.“⁷⁴¹ In Analogie zur

⁷³⁷ Vgl. BAL/BRYSON 1991, S. 175. Bader, Gaier und Wolf weisen zudem auf die Imagination als wichtigen Faktor hin, d. h. auf die „teils bewusste, teils unbewusste [...] Beteiligung der Einbildungskraft beim vergleichenden Sehen“ (BADER/GAIER/WOLF 2010, S. 14).

⁷³⁸ BEYERSDÖRFER 2004, S. 202.

⁷³⁹ BLUM/BOGEN/GANZ/RIMMEL 2012, S. 10. Herv. im Original.

⁷⁴⁰ Ebd. Herv. im Original.

⁷⁴¹ NELSON 1965.

Grammatik sprachlicher Texte bezeichnet Thürlemann Hyperimages als „Bildsatzgefüge“,⁷⁴² die durch kalkulierte Prozesse der „Syntagmatisierung“⁷⁴³ entstünden. Autonome Bildobjekte, die unabhängig voneinander geschaffen wurden, würden auf diese Weise „zu räumlichen Anordnungen zusammengefasst“.⁷⁴⁴ Somit handle es sich bei Hyperimages um Phänomene der Bedeutungsproduktion, da sie mit einer Neukontextualisierung und „Resemantisierung“⁷⁴⁵ der beteiligten Bilder einhergingen.

Thürlemann nennt als Beispiele die museale Bilderhängung, die Anordnung von Abbildungen in Kunstbüchern und die Dia-Doppelprojektion. Diese würden die Bilder im Sinne einer möglichst großen Vergleichbarkeit ihrer Kontexte entledigen und im Format einander anpassen.⁷⁴⁶ Er kritisiert, dass solche Hyperimages bis dato (2004)⁷⁴⁷ wenig Aufmerksamkeit in der kunsthistorischen Forschung erfahren hätten, da sich diese – aufgrund einer Analogisierung von Bildern zu (linearen) Texten – vor allem auf die Analyse von Einzelwerken konzentrierte.⁷⁴⁸ Jedoch sei die Bildung von Hyperimages nicht unbedeutsam für die Interpretation der beteiligten Bilder, die sich schließlich gegenseitig kommentierten und deuteten. Ein Einzelbild könne so durch angrenzende Bilder „inhaltlich entfaltet, expliziert“⁷⁴⁹ werden. Bekanntermaßen verwendete Aby Warburg seinen Bilderatlas „Mnemosyne“ (1924–29), der ebenfalls ein Hyperimage darstellt, als kunsthistorische Methode.⁷⁵⁰ Doch auch bei den Betrachter*innen sprächen Hyperimages die vergleichende Sehkompetenz an und motivierten dazu, „nach ‚versteckten‘ semantischen Bezügen zu

⁷⁴² THÜRLEMANN 2004b, S. 206.

⁷⁴³ Ebd., S. 207.

⁷⁴⁴ GANZ//THÜRLEMANN 2010, S. 14. Vgl. auch THÜRLEMANN 2013, S. 8.

⁷⁴⁵ THÜRLEMANN 2004b, S. 206.

⁷⁴⁶ Vgl. THÜRLEMANN 2004, S. 226. Vgl. außerdem NELSON 2000, S. 422.

⁷⁴⁷ Seitdem hat sich die Forschungslage freilich verändert, etwa durch die Gründung der Reihe „Bild+Bild“ im Dietrich Reimer Verlag, Berlin, in der seit 2010 Bände erscheinen, die sich dezidiert mit multiplen Bildformen befassen; Felix Thürlemann ist einer der Autor*innen dieser Reihe.

⁷⁴⁸ Vgl. THÜRLEMANN 2004a, S. 225. Schon 1996 kritisierte Bruce Ferguson: „Contemporary art history and art criticism continue to privilege the single art object as an autonomous experience just as they did in the past.“ (FERGUSON 1996, S. 176f.) Diese Position erläutert Bettina Dunker wie folgt: „Für Ferguson liegt das Festhalten am Einzelbild darin begründet, dass davon die Position von Kunstwerken und KünstlerInnen auf dem Markt am stärksten profitiert.“ (DUNKER 2018, S. 8.)

⁷⁴⁹ THÜRLEMANN 2004a, S. 236.

⁷⁵⁰ Aby Warburgs Vorgehen, Bildertafeln zusammenzustellen, um das Fortleben von seit der Antike wiederholt auftretenden Motiven und Gesten (Pathosformeln) zu untersuchen, galt seinerzeit als revolutionär. Schließlich stellt es eine kunsthistorische Methode dar, mit der „Bilder durch Bilder“ erforscht werden (vgl. MÄNNIG 2018b). Den Bilderordnungen des Social Web ähnelt Warburgs Atlas neben der clusterartigen Anordnung auch darin, dass er diese verändern konnte: „Der textile Dunkelgrund der Mnemosyne-Tafeln erlaubt flexible Arrangements der Reproduktionen mit Hilfe von Reißzwecken, deren vorläufige Ordnung stets revidierbar bleibt.“ (Ebd.)

suchen.⁷⁵¹ Diese Sinnsuche sei grundsätzlich offen, da sie keine abgeschlossene Zielvorgabe habe, sensibilisiere die Betrachter*innen aber für bestimmte Qualitäten der einzelnen Werke.⁷⁵² Disparate Zusammenstellungen würden diese Suche besonders motivieren, da die Entdeckung von Bezügen und Analogien den Betrachter*innen mitunter als Beweis ihrer raffinierten „Ingeniosität“⁷⁵³ vorkämen.

Die Anordnung der Remake-Fotografien und ihrer kunsthistorischen Vorbilder auf dem Blog ähnelt Thürlemanns Hyperimage bereits darin, dass auch hier verschiedene Formate und Medien im Sinne der Vergleichbarkeit einander angeglichen wurden. Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, dass Thürlemann ausschließlich intentional gestiftete Hyperimages untersucht. Hamadas Zusammenstellung der Bilder auf dem Blog ist jedoch nur bedingt als kalkuliert zu bezeichnen bzw. als konkrete „Lektürevorgabe“⁷⁵⁴ zu verstehen. Dennoch wirft das Hyperimage als Denkbild die Frage auf, welchen Einfluss die Zusammenstellung bzw. gemeinsame Präsentation der Remake-Fotografien auf ihre Rezeption nimmt – auch unabhängig von der vermeintlichen Intention des Arrangeurs Hamada. Schließlich ergeben sich neue Sinnkonstitutionen auch in unkalkulierten Zusammenstellungen. Thürlemann selbst hat Hyperimages im Online-Kontext nicht genauer untersucht.⁷⁵⁵ Dies gehöre zu den Paradoxien des Konzepts, so Sabine Bertelsheim, da „der Begriff zwar aus der Sprache des Internets abgeleitet ist, Erscheinungsformen des Hyperimages im digitalen Raum jedoch seltener diskutiert oder gar ausgeschlossen werden.“⁷⁵⁶ Dieses Versäumnis sei im Folgenden am Beispiel der Remake-Fotografien behoben.

⁷⁵¹ THÜRLEMANN 2004a, S. 237.

⁷⁵² Vgl ebd., S. 238.

⁷⁵³ Ebd., S. 237.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 236.

⁷⁵⁵ Thürlemann weist darauf hin, dass das Internet „durch eine zum Teil unkontrollierte syntagmatische Praxis charakterisiert“ sei, in der „weitgehend Regellosigkeit und Willkür“ herrsche. Hier hätten „nur wenige professionelle *user* die Kompetenz, die Ebenen des Signifikanten für die kreative Sinnproduktion autonom zu bearbeiten.“ (Ebd., S. 225. Herv. im Original.) Diese Beobachtungen machte er 2004; sie erscheinen angesichts der zahlreichen partizipativen Praktiken des Social Web nicht mehr aktuell.

⁷⁵⁶ BARTELSHEIM 2016, o. S. [2].

6.4.1 Einfluss auf die Produktion

Wie bereits gezeigt werden konnte, haben die Teilnehmer*innen des Remake-Wettbewerbs ihre Vorbilder vermutlich online, d. h. als digitale Reproduktionen vorgefunden. Als Ort der Suche liegt der Marktführer Google Images nahe. Hier erscheinen Digitalisate kunsthistorischer Werke neben zahlreichen unterschiedlich stark verwandten Bildern wie Merchandise-Produkten, Memen oder auch fotografischen Re-Inszenierungen. Die Darstellung von Bildern erfolgt auf Google in Form von Thumbnails, d. h. als Miniaturversionen mit einheitlicher Bildhöhe in gekachelter Ansicht („Grid“). Neben dem gemeinsamen Suchbegriff stärkt bereits diese formale Anpassung ihren Zusammenhang. Die Digitalisate kunsthistorischer Werke werden hier nicht (nur) als Einzelwerke, sondern stets (auch) im Rahmen des Bilderverbunds rezipiert. Über die Auswahl und Reihenfolge der angezeigten Bilder entscheidet wiederum eine durch Google gesteuerte und für den externen Blick nicht weiter nachvollziehbare Kombination aus Suchbegriffen und Algorithmen.⁷⁵⁷

Die direkte Nachbarschaft zu anderen Bildern lädt bereits bei der Suche nach einem Vorbild für die eigene Re-Inszenierung zum Vergleich ein. Dies kann zur Folge haben, dass benachbarte Bilder – vielleicht auch unbewusst – die Produktion der re-inszenierten Fotografie beeinflussen. Zugleich führt die Nachbarschaft dazu, dass der Anschluss an das Vorbild für die Remake-Fotograf*innen niedrighschwelliger erscheint, da es bereits von Adaptionen umgeben aufgefunden wird, die zu weiteren Variationen einladen. Dies wird durch die digitalen Benutzungsoberflächen unterstützt, die, so Sabine Wirth, nicht auf eine „distanzierte Betrachtung, sondern auf das Interagieren und das Ausführen bestimmter Operationen“⁷⁵⁸ angelegt sind und demnach zum Anklicken, Abspeichern und Verwenden der angezeigten Bilder einladen. Hier lassen sich mediale Affordanzen beobachten, d. h. Handlungsangebote, die zur Verwendung der Bilder, etwa in Form von Re-Inszenierungen, motivieren. Somit beeinflussen die digitalen Infrastrukturen „nicht nur die Auswahl, Präsentation und Ordnung fotografischer Bilder, sondern wirken ihrerseits auf die Weisen des Bildermachens zurück“,⁷⁵⁹ wie Gerling, Holschbach und Löffler schreiben.

⁷⁵⁷ Inzwischen gibt es auch die Möglichkeit, neben sprachlichen Suchbegriffen Bilder zur Suche zu verwenden („reverse image search“), etwa über die Suchmaschine „TinEye“ (seit 2008), die nachvollziehbar macht, auf welchen Webseiten ein Bild verwendet wurde. Seit Juni 2011 existiert eine vergleichbare Suchfunktion auch bei Google Images, wobei hier die Suche nach (optisch) ähnlichen Bildern im Vordergrund steht.

⁷⁵⁸ WIRTH 2014, S. 164.

⁷⁵⁹ GERLING/HOLSCHBACH/LÖFFLER 2018, S. 9.

Auch im Social Web werden Bilder meist rasterartig in einem Verbund präsentiert. Die Auswahl und Anordnung funktionieren dabei auf vielfältige Weise: Sie folgen etwa dem Gestaltungswillen der Betreiber*innen von Websites oder Blogs, einer Kombination aus Algorithmus und Suchbegriff oder den hinzugefügten Hashtags. Diese, so wurde bereits deutlich, sind für die digitalen Bilderordnungen besonders relevant, da Hashtags Verweisstrukturen zugleich ermöglichen, befördern und sichtbar machen. Indem sie Bilder verschlagworten, etwa mit dem Hashtag #kunstgeschichte, haben sie wesentlichen Anteil daran, welche – mitunter ganz unterschiedlichen – Bilder sich mit bestimmten Konzepten verknüpfen.⁷⁶⁰ Mithilfe der Suchfunktion können schließlich alle mit dem gleichen Hashtag versehenen Bilder in einem Raster gebündelt und gleichwertig dargestellt werden.⁷⁶¹ So liefern sie einen Überblick dazu, welche Bilder zu einem bestimmten Zeitpunkt mit einem Begriff verbunden werden. Auch beim Remake-Wettbewerb könnten solche Hashtags zur Suche nach Vorbildern verwendet worden sein, um Inspirationen für die eigene Re-Inszenierung zu suchen. Schließlich steht zu vermuten, dass sich die Fotograf*innen im Bildgefüge des Social Web umgeschaut haben, bevor sie selbst ein – möglichst erfolgreiches – Bild für diesen Kontext produziert haben.⁷⁶²

Bilder, die mit dem gleichen Hashtag versehen sind, treten nicht nur in ein *räumliches*, sondern auch in ein *zeitliches* Verhältnis zueinander, wie Maria Männig betont. Schließlich würden Hashtags auch dazu genutzt, das eigene Bild mit einem Begriff zu versehen, der es als Reaktion auf bereits existierende Bilder markiert. So bilde sich „ein evolutiver Prozess ab, der sich aus Varianten und Abbildern kontinuierlich weiterentwickelt. Nicht nur als Bildmasse, sondern auch in ihrer Entwicklungslogik bilden sich somit dynamische Hyperimages, da jedes neue Bild ein Resultat der vorher gezeigten Varianten ist.“⁷⁶³ Hier beschreibt Männig rhizomatische Prozesse, denn: „Jede erfolgreiche Aneignung erzeugt neue Varianten und wird somit ihrerseits reproduzierbar.“⁷⁶⁴ Dadurch entsteht ein Gefüge, dessen Ursprung oftmals unbekannt ist oder im Laufe der Zeit zumindest immer stärker verwischt. Die Nutzer*innen können ein Hashtag zwar kreieren und in Umlauf bringen, die weitere Zirkulation aber nicht steuern. Werden Bilder mit einem Hashtag versehen, gelangen diese

⁷⁶⁰ Vgl. MÄNNIG 2017, o. S. [5].

⁷⁶¹ Vgl. ebd., o. S. [2].

⁷⁶² Alise Tifentale und Lev Manovich: „Arguably people learn the art of making likable pictures from other photographers.“ (TIFENTALE/MANOVICH 2018, S. 175.)

⁷⁶³ MÄNNIG 2017, o. S. [8–9].

⁷⁶⁴ Ebd., o. S. [8].

miteinander in Kontakt; bei mehreren Hashtags sind sie zugleich in weitere Verbindungen integriert. Auch Deleuze und Guattari schreiben, dass sich jeder Punkt des Rhizoms mit jedem anderen verbinden kann, wie Kathy A. Mills für das Social Web bestätigt. Dessen User*innen nutzten „diverse hypertextual rhizomes or connected trajectories, entering in the middle rather than a beginning or end, and often generate unpredictable trajectories of flight in their interactions.“⁷⁶⁵ So bezeichnen auch die Hashtags, die mit re-inszenierten Fotografien verbunden werden (zum Beispiel #monalisa), nicht mehr nur das ‚offizielle‘ Digitalisat bzw. das erste Bild, das unter diesem Schlagwort veröffentlicht wurde, sondern jegliche Variationen. Hier wird deutlich, dass Hashtags einerseits eine Ordnung etablieren und Bedeutungen zuschreiben,⁷⁶⁶ auf der anderen Seite aber ebenso ermöglichen, dass sich Bilder auf unvorhergesehene Weise ausbreiten und verbinden. Sie bieten eine Infrastruktur für komplexe Verweisstrukturen bzw. ermöglichen es Bildern aus mannigfaltigen Kontexten, rhizomatische (d. h. auch flexible) Verbindungen miteinander einzugehen.

Konkrete Einflussnahmen, die Bilder aus der digitalen Umgebung auf die Produktion der Remake-Fotografien genommen haben, können nur bedingt nachvollzogen werden. Als Indiz können jedoch augenscheinliche Rekurse auf visuelle Online-Trends der Jahre um den Wettbewerb (2011) dienen. Das bekannteste Phänomen ist sicher das „Selfie“. Bereits 2002 wurde der Begriff das erste Mal verwendet,⁷⁶⁷ weite Verbreitung fand er aber erst in den frühen 2010er Jahren, woraufhin er 2013 vom Oxford English Dictionary zum Wort des Jahres gekürt wurde.⁷⁶⁸ Somit kann davon ausgegangen werden, dass auch zum Zeitpunkt des Wettbewerbs schon Selfies im Social Web kursierten, die sie sich aufgrund ihres schnell wachsenden Erfolgs besonders großer Aufmerksamkeit erfreuten und zur Nachahmung einluden. Tatsächlich handelt es sich bei rund 63 Prozent der Remake-Fotografien um Aufnahmen einzelner Personen,⁷⁶⁹ von denen nicht wenige auf Armlänge fotografiert sind. Diese Strategie eignet sich besonders für Praktiken der Selbstinszenierung. So posiert auch Camilla Eletti für ihre bereits gezeigte Nachstellung der Schönheitsikone Edie Sedgwick selfietypisch vor der Kamera, zudem in verschiedenen Posen und

⁷⁶⁵ MILLS 2015, S. 106. Sie bezieht sich hier auf GIBBS/KRAUSE 2006, S. 154.

⁷⁶⁶ Katja Müller-Helle weist sogar auf die einschränkenden bzw. zensurierenden Effekte von Taggingpraktiken hin (vgl. MÜLLER-HELLE 2020).

⁷⁶⁷ Vgl. SELFIE 2013.

⁷⁶⁸ Vgl. STEINMETZ 2012. Auf Instagram wurde das erste Selfie mit dem entsprechenden Hashtag im Januar 2011 veröffentlicht (vgl. LAIRD 2013).

⁷⁶⁹ Bei 162 von 257 Remake-Fotografien handelt es sich um Einzeldarstellungen.

Gesichtsausdrücken (vgl. Abb. 58). Dies erscheint insofern passend, als dass die Factory-Fotograf*innen, etwa Andy Warhol und Gerard Malanga, schon in den 1960er Jahren zahlreiche Selbstfotografien in Fotoautomaten anfertigten.⁷⁷⁰

Neben den Selfiepraktiken sei auf ein motivisches Phänomen hingewiesen, das für den Einfluss der digitalen Bildumgebung auf die Remake-Fotografien spricht: den Einsatz elektronischer Geräte in historische Szenen. So verbreiteten sich in den frühen 2010er Jahren erstmals Meme, bei denen technische Geräte wie Smartphones oder Laptops mit Bildbearbeitungsprogrammen in kunsthistorische Reproduktionen eingesetzt wurden. Zahlreiche Beispiele liefert seit 2007 der Flickr-User Mike Licht (Abb. 118).⁷⁷¹ In den darauffolgenden Jahren hat sich diese Strategie verbreitet bzw. ausdifferenziert, wie etwa das „Museum of Selfies“ (seit 2014) zeigt, das auf Instagram und Tumblr Fotografien veröffentlicht, bei denen Smartphones derart vor Kunstwerke gehalten werden, dass der Eindruck entsteht, die dargestellten Figuren würden ein Selfie von sich aufnehmen (Abb. 119). Im Remake-Wettbewerb wird diese Tendenz aufgegriffen. Bruna Pelissari etwa ersetzt in ihrer Re-Inszenierung von Édouard Manets „Olympia“ (1863) den zentralen Blumenstrauß durch die digitale Fotografie eines Blumenstraußes, die auf einem Laptopbildschirm gezeigt wird (Abb. 120). Diese Lösung erscheint im Internet geradezu selbstverständlich: Ist kein Blumenstrauß zur Hand, funktioniert das digitale Pendant genauso gut. Vergleichbare Tendenzen sind online weit verbreitet, etwa wenn Webseiten ein Kaminfeuer nachstellen oder Geräusche wie Meeresrauschen als Entspannungskulisse imitieren.

Als letztes Beispiel sei der Einsatz digitaler Filter genannt. Der Remake-Wettbewerb fand zu einer Zeit statt, als sich die Retrofotografie großer Beliebtheit erfreute. Besonders die „Lomografie“, die mit den Kameras und Filmen der österreichischen Firma Lomography verbunden wird, erhob die kreative Schnappschussfotografie sowie technische Mängel zur künstlerischen Praxis.⁷⁷² Lomografien weisen eine charakteristische Unschärfe und eine

⁷⁷⁰ Diese Fotografien können freilich nur bedingt als „Selfies“ bezeichnet werden, weil sie nicht in die entsprechenden kommunikativen Strukturen eingebunden waren (vgl. ULLRICH 2019b).

⁷⁷¹ Vgl. JACKSON/GREENFIELD 2010.

⁷⁷² Die Google-Statistiken weisen darauf hin, dass sich Lomography im Dezember 2011 der bislang größten Aufmerksamkeit erfreute, vgl. <https://trends.google.com/trends/explore?date=all&q=lomography>, letzter Zugriff am 24. August 2021. Vgl. weiterführend zur Lomografie: GERLING/HOLSCHBACH/LÖFFLER 2018, S. 34–35.

starke Vignettierung auf, womit sie Polaroidfotografien ähneln (Abb. 121). Um mit der Smartphone-Kamera einen vergleichbaren Effekt zu erzielen, wurden Apps mit entsprechenden digitalen Filtern entwickelt.⁷⁷³ Ein prägnantes Beispiel für die Übernahme dieses Trends liefert Valentina Brunos Re-Inszenierung von Henri Cartier-Bressons „Hinter dem Gare Saint-Lazare“ (1932), die mit ihrer bläulichen Färbung und Vignettierung deutlich an die Lomografie bzw. entsprechende Filter erinnert (Abb. 122). Auch Breno Rodrigues’ Nachstellung von Vincent van Goghs „Sternennacht über der Rhone“ (1888) scheint mit einem digitalen Filter bearbeitet worden zu sein, der die grobe Körnung der Nachtaufnahme noch verstärkt und so einen Retro-Effekt erzielt (Abb. 123). Damit passen sich die Remake-Fotografien der visuellen Umgebung an, innerhalb derer sie produziert und rezipiert werden. Die genannten Beispiele können somit als Indizien dafür gelten, dass die digitale Bildumgebung Einfluss nimmt auf die Gestaltung der Re-Inszenierungen. Auf diese Weise werden Social-Media-Bilder motivisch wie medial einbezogen und gelangen in die machtvolle Position, Einfluss auf jene Bilder zu nehmen, die sich die digitale Gesellschaft – etwa mittels Re-Inszenierungen – von der Kunstgeschichte macht.

6.4.2 Einfluss auf die Rezeption

Neben der *Produktion* wird auch die *Rezeption* der Remake-Fotografien durch die Bildumgebung geprägt. Schließlich werden diese ebenfalls in einer Gruppe präsentiert, etwa auf dem Blog, auf anderen Plattformen des Social Web oder auf Google Images. Diese Orte bringen ihre je eigenen Infrastrukturen mit sich, die die Fotografien auf unterschiedliche Weise organisieren und in ein Verhältnis zu anderen Bildern setzen. Auf dem Booooooom-Blog wurden die eingereichten Fotografien auf mehrere Longscrolling-Seiten aufgeteilt und dort jeweils über ihrem kunsthistorischen Vorbild präsentiert. Je nach Bildhöhe sind drei bis fünf Fotografien gleichzeitig auf dem Bildschirm zu sehen. Durch Herunterscrollen werden sie nach und nach angeschaut, wobei das Hochscrollen auch die Rückwärtsbewegung möglich macht. Durch diese Prozesse können sich mehrere Fotografien in der Wahrnehmung der Betrachter*innen überlagern; es kommt zu einem für digitale Scroll- und

⁷⁷³ Die iPhone-App „Hipstamatic“ erschien im Dezember 2009 und wurde 2010 von Apple als „App of the Year“ ausgezeichnet. Im Mai 2010 kam die App „PicPlz“ hinzu, die ein ähnliches Angebot für Android-Nutzer*innen bereitstellte. Instagram wurde im Oktober 2010 zunächst im App Store, im April 2012 auch für Android veröffentlicht, und avancierte schnell zum Marktführer, der nicht nur zahlreiche Filter zur Bearbeitung der Fotografien, sondern auch ein Netzwerk für ihre Verbreitung bereitstellt.

Swipe-Bewegungen typischen „accumulation effect“,⁷⁷⁴ wie es Pascale Borrel bezeichnet. Der Fokus liegt damit nicht (nur) auf den einzelnen Fotografien, sondern (auch) auf der Bilderreihe bzw. -gruppe. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass die Bilder nur durch kleine Abstände voneinander getrennt sind sowie die gleiche Auflösung (72 dpi)⁷⁷⁵ und Bildbreite (500 Pixel) aufweisen. Dadurch sind sie normiert bzw. einander angeglichen und legen die gemeinsame, vergleichende Rezeption nahe.

Die Reihenfolge, in der die Fotografien auf dem Blog präsentiert werden, folgt der Zuordnung zum Vorbild sowie dem Zeitpunkt ihrer Einreichung, keiner kunsthistorisch motivierten Logik. Die hier evozierte Zeitlosigkeit wird dadurch unterstützt, dass unter den Bildern keine Jahreszahlen genannt werden. Dort finden sich nur die Namen der Fotograf*innen und der nachgestellten Künstler*innen sowie deren Werktitel; Informationen zur historischen Einordnung fehlen gänzlich. Dadurch rücken die Bilder noch näher zusammen und loten ihre chronologischen Beziehungen neu aus. Schließlich werden die Fotografien *über* ihren jeweiligen Vorbildern abgebildet, sodass sie diesen in der Rezeption *zuworkommen*. Das kunsthistorische Werk erscheint also als letztes Element der Bildreihe und unterscheidet sich nur aufgrund seines Bekanntheitsgrades sowie des (digitalisierten) künstlerischen Mediums von den Fotografien. Freilich verliert es dabei nicht die Rolle als zentrale Referenz, doch die Präsentationsweise, die angegliche Bildgröße und die Ähnlichkeit von Vorbild und Re-Inszenierung(en) führen dazu, dass ersteres – als eine Version von vielen – in der Gruppe geradezu untergeht.

Hier wird umso deutlicher, dass die Remake-Fotografien ihre Faszination nicht nur aus dem Vergleich mit ihrem kunsthistorischen Vorbild ziehen, sondern auch aus ihrer Zusammenschau.⁷⁷⁶ Diese stiftet Beziehungen und lässt die Fotografien zugleich in ihren Gemeinsamkeiten und Unterschieden hervortreten. So entsteht neben den Vorbild-Nachbild-Paaren ein zweites Vergleichsmoment, das durchaus im Sinne von Hamadas

⁷⁷⁴ BORREL 2020.

⁷⁷⁵ Die niedrige Auflösung erklärt sich vermutlich auch durch praktische Gründe, da die hohe Anzahl an Bildern auf dem (begrenzt großen) Server des Blogs gespeichert werden muss. Nicht ausgeschlossen werden kann, dass die Größe und Auflösung der Fotografien ursprünglich höher waren, aber dem Layout bzw. der Auflösung des Blogs angepasst wurden.

⁷⁷⁶ Daher entspricht die Extraktion eines Bilderpaares im Sinne einer vergleichenden Analyse von Vor- und Nachbild nur bedingt der ursprünglichen Rezeptionssituation. An Orten außerhalb des Booooooom-Blogs, etwa auf anderen Social-Media-Kanälen, wurden die Bildpaare mitunter stärker voneinander getrennt präsentiert, ebenso in der Darstellung auf Google Images.

Wettbewerbsgedanken ist. Wie Felix Thürlemann in Bezug auf Hyperimages aufgezeigt hat, können in diesem Vergleich Details oder Bedeutungen zutage treten, die das einzelne Bild nicht offenbart. Diese seien im Folgenden untersucht, um weiterführende Lesarten der Remake-Fotografien (wie auch ihrer Vorbilder) zu ermöglichen.

Im Vergleich mehrerer Re-Inszenierungen desselben Vorbildes fällt das mimetische Interesse einiger Fotograf*innen umso deutlicher ins Auge. Die Nachstellungen von Gustave Courbets Selbstporträt „Der Verzweifelte“ (1844–45) etwa bemühen sich in erster Linie um die größtmögliche Übereinstimmung mit dem Vorbild, genauer: mit dem äußeren Erscheinungsbild – Gesichtszüge, Haare, Mimik, Gestik – der dargestellten Person (Abb. 124). Dies lädt die Betrachter*innen dazu ein, die Fotografien nicht nur mit dem Vorbild, sondern auch untereinander zu vergleichen, um zu entscheiden, welche ihrem Ziel am nächsten kommt. Dieser bewertende Blick liegt auch wegen des Wettbewerbskontextes nahe. Auf der anderen Seite fallen auch Beispiele auf, bei denen die Zusammenschau gerade die Individualität der Darstellenden stärker herausstreicht. Bei den „Remakes“ (Abb. 125) von Jan Vermeers „Mädchen mit dem Perlenohrgehänge“ (1665) könnte aufgrund des ikonenhaften Status des Porträts angenommen werden, dass dieses als Maske fungiert, die die Nachstellungen einander angleicht und Individualität eher nivelliert. Doch das Gegenteil ist der Fall, wie im Hyperimage deutlich wird. Da die Fotografien geradezu dieselben inszenatorischen Mittel bemühen, treten die dargestellten Personen – mit ihren individuellen Gesichtszügen, Kleidern, Attributen und farblichen Gestaltungen – stärker hervor und behalten so ihre Unterscheidungsmerkmale bei.

In einigen Fällen treten auch Fragen der technischen Umsetzung in den Vordergrund. Für die Nachstellungen (Abb. 126) von Sandro Botticellis „Primavera“ (1477) bringt das Vorbild drei zentrale Herausforderungen mit sich: die blau-grüne Haut des Windgottes Zephyr (rechts im Bild), der fliegende Amor (oben mittig) sowie die starke Beleuchtung des Vordergrunds, die im Kontrast zum dunklen Hintergrund unnatürlich erscheint. So fällt im Vergleich der Fotografien auf, dass Kate Coffey an zahlreichen Stellen ein digitales Bildbearbeitungsprogramm zur Hilfe nimmt; mit einem blauen Filter etwa erhält ihr „Zephyr“ seine Färbung. Zudem scheinen alle Personen separat fotografiert, um dann mithilfe eines digitalen Werkzeuges freigestellt und vor den dunklen Hintergrund gesetzt zu werden. Auf diese Weise erreicht Coffey den Hell-Dunkel-Kontrast von Vorder- und

Hintergrund. Zugleich ermöglicht diese Methode, einen ‚fliegenden‘ Amor einzusetzen und auch die Größenverhältnisse dem Vorbild anzupassen. So erscheint ihre Venus, wie auch bei Botticelli, unnatürlich groß gegenüber den anderen Personen. Da Hamada darum bat, keine digitalen Hilfsmittel zu verwenden, hinterlässt Coffeys Fotografie im Vergleich mit den Lösungen, die andere Fotograf*innen fanden, den Eindruck von (durchaus gewitzter) Schummelei. Auch Gianluca Fabrizio nutzt ein Bildbearbeitungsprogramm, um seinen „Amor“ am oberen Bildrand platzieren zu können; die Haut des „Zephyrs“ hingegen setzt er mit einem blauen Stoffgewand um. Lucille Lawrence schließlich löst die Frage der Hautfarbe durch blau-grüne Schminke und lässt ihren „Amor“ nicht fliegen, sondern platziert ihn im Hintergrund der Szene, wo er ebenso unbemerkt seine Pfeile auf die Gruppe richten kann. Beide Fotograf*innen erreichen schließlich den Hell-Dunkel-Kontrast nicht mit digitalen Mitteln, sondern durch die hellen Kleider und eine raffinierte Beleuchtung vor Ort. Letztlich fällt im Vergleich auch der künstlerische Eigenwert einzelner Fotografien stärker ins Auge. Lawrence etwa scheint auf den ersten Blick ein ganz anderes Vorbild zu reinszenieren als ihre Mitstreiter*innen. Tatsächlich weicht sie kompositionell schlichtweg stärker von ihrem Vorbild ab, indem sie die Personen lockerer im Bildraum verteilt, dabei aber ihre Gesten dramatisiert. Somit werden die Dynamiken bzw. Spannungen zwischen den Personen verstärkt. Dieser Eindruck wird im direkten Vergleich mit den kompakten, sich geradezu sklavisch am Vorbild orientierenden Kompositionen der anderen Fotografien intensiviert.

Daneben können Hyperimages auch eine Steigerung im Sinne einer Addition oder gar Multiplikation verbindender Charakteristika bewirken. Bei den Nachstellungen von Henri Cartier-Bressons Fotografie „Hinter dem Gare Saint-Lazare“ (1932) fällt auf, dass alle Teilnehmer*innen das zentrale Sprungmotiv übernehmen und sich darum bemühen, seine Dynamik zu reproduzieren (Abb. 127). Diese Bewegung wird intensiviert, wenn die Fotografien als Bilderreihe rezipiert werden: Es erscheint geradezu so, als sprängen hier fünf Personen miteinander um die Wette, wobei sich das kunsthistorische Vorbild in die kollektive Bewegung einreicht und zu einem Sprung unter vielen wird. Ähnlich stellt sich der starke Hell-Dunkel-Kontrast dar, der im Vorbild angelegt ist, durch die Gruppe aber verstärkt erscheint. Selbst in den Farbfotografien wird versucht, die Duochromie beizubehalten: Der Hintergrund ist in allen drei Fällen in blassem Hellblau gestaltet, wovon die jeweilige Person dunkel hervortritt.

Ein ähnlicher Effekt kann bei Fotografien mit großen Personengruppen beobachtet werden. So greifen etwa alle „Remakes“ von Leonardo da Vincis „Das letzte Abendmahl“ (1495–98) die Gruppengröße des Vorbildes auf, die sich in der Zusammenschau addiert: Den 13 Personen des Vorbildes stehen nun 124 nachstellende Personen gegenüber (Abb. 128). Das Zusammenkommen vieler Menschen ist in Leonardos Szene angelegt und wird durch die Nachstellungen herausgekehrt und potenziert. Dieser Effekt kann auch künstlerische Strategien wie die Inversion verstärken, die durch hohe Personenzahlen eine größere Schlagkraft entwickeln. Geschlechterinversionen, wie sie etwa in Re-Inszenierungen von Rembrandts „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (1632) vorkommen, erscheinen noch bedeutsamer, wenn sich mehrere Frauen – gleichsam über die Bildergrenzen hinweg – solidarisieren und für ein feministisches Anliegen ‚zusammenkommen‘. So stehen den acht Männern in Rembrandts Gemälde hier 14 Frauen gegenüber (Abb. 129). Umgekehrt fällt auch die Reduktion von Personenzahlen ins Auge, etwa wenn sie eine Zuspitzung oder Umdeutung zur Folge hat. In Claudia Kents Re-Inszenierung desselben Vorbildes sind die männlichen Chirurgen durch Frauen ersetzt und in ihrer Anzahl reduziert: Drei statt acht Personen versammeln sich um eine vierte Frau auf der Liege und gruppieren sich derart, dass die Szene weniger lehrhaft als das Vorbild erscheint und vielmehr einer (weiblichen) Kooperation gleicht.

Doch nicht nur motivische, auch formale Abweichungen können im Gruppenvergleich deutlicher hervortreten. Unter den Nachstellungen (Abb. 130) von Edward Hoppers „Morning Sun“ (1952) fällt die Fotografie von Tim Morrish auf, der einen veränderten Zuschnitt sowie einen Perspektivwechsel nutzt. Gleich seinem Vorbild zeigt er eine Frau, auf einem Bett sitzend, allerdings nicht im Profil, sondern in einer Dreiviertelansicht von hinten, sodass sich zugleich der Blick in den Raum verändert. Da die ursprüngliche Perspektive des Gemäldes unter der Fotografie zweifach zu sehen ist – im Digitalisat von Hoppers Gemälde und in der Re-Inszenierung durch eine andere Remake-Fotografin – fällt Morrishs Abweichung umso deutlicher ins Auge. Bei ihm scheint sich die Kamera um die dargestellte Person herumbewegt zu haben; ein Eindruck, der auch dadurch verstärkt wird, dass der Kopf der Dargestellten der Kamera folgt, wodurch sich die Szene geradezu filmartig in Bewegung setzt. Dies ist vor dem Hintergrund sinnig, dass Hoppers Gemälde filmische

Einflüsse aufweisen, wiederholt mit Filmstills verglichen wurden und selbst filmische Re-Inszenierungen erfahren haben.⁷⁷⁷

Die bisherigen Überlegungen beziehen sich auf die Präsentation der Remake-Fotografien auf dem Booooooom-Blog, allerdings finden sie sich auch an anderen Orten des Internets, etwa bei Google Images. Dies ist zum einen durch die Popularität des Blogs zu erklären, was seine Inhalte interessant macht für Googlebot, den Webcrawler von Google, der Webseiteninhalte herunterlädt und der Suchmaschine einspeist. Zum anderen spielt auch die Berichterstattung zum Wettbewerb eine Rolle, die auf zahlreichen Blogs oder Nachrichtenportalen mit den entsprechenden Fotografien illustriert wurde.⁷⁷⁸ Auch ihr Speichern auf der Online-Pinnwand „Pinterest“ (seit 2010) erhöht die Chance, dass die Fotografien auf Google Images erscheinen. Google registriert die Klickzahlen und lässt die Inhalte in den Suchergebnissen nach oben wandern. Im Fokus steht hier ein möglichst passendes Ergebnis für den Suchbegriff, eine hohe Bildqualität sowie eine seriöse oder populäre Quelle,⁷⁷⁹ wodurch mitunter heterogene Bilder in Kontakt gebracht werden. Konkrete Hyperimages können hier nur bedingt analysiert werden, da die Anzeige auf Google einem ständigen Wandel unterliegt und zudem von den Internet-Cookies der jeweiligen Benutzer*innen abhängt. Dennoch sind strukturelle Beobachtungen möglich.

Ähnlich wie auf dem Blog führen auch die normierten Thumbnails auf Google dazu, dass die angezeigten Bilder einander angeglichen werden. Anders als bei Hamada hat jedoch die Reihenfolge, in der sie erscheinen, einen hierarchisierenden Effekt, schließlich werden besonders ‚passende‘ Suchergebnisse in den ersten Reihen angezeigt und so auch zuerst rezipiert, wodurch ihnen eine größere Bedeutsamkeit zukommt. Bei der Suche nach Leonardo da Vincis „Dame mit dem Hermelin“ (1489–90) erscheint dabei gleich in der

⁷⁷⁷ Alfred Hitchcock greift Hoppers Gemälde bekanntermaßen auf, aber auch Michael Curtiz, Ridley Scott oder Wim Wenders; jüngst zudem der Film „Shirley. Visionen der Realität“ von Gustav Deutsch (AT 2013). Wiederholt wurde auch auf die filmischen Einflüsse hingewiesen, die Hoppers Werk selbst geprägt haben: „He was very much influenced by film, especially by film noir, a genre that has its sources in German expressionist filmmaking and hard-boiled crime literature from the US. [...] There are also other sources and influences from the history of art and science, as well as from popular American culture, that can be detected in Hopper's work such as trompe-l'oeil paintings of the Renaissance, dioramas and panoramas of the 19th century, symbolic and metaphoric objects in the works of the Surrealists, and commercial advertising in American print media.“ (SCHIMANEK 2014.)

⁷⁷⁸ Etwa die populären Webseiten von AOL, The Boston Globe, The Guardian, Huffington Post, MSNBC, Reader's Digest und Yahoo News, deren Artikel jedoch nur temporär online verfügbar waren.

⁷⁷⁹ Vgl. THEKKETHIL 2018.

ersten Reihe eine Fotografie des Remake-Wettbewerbs – neben Digitalisaten des Gemäldes, Memen sowie weiteren fotografischen Re-Inszenierungen (Abb. 131). Das zugrundeliegende Gemälde (bzw. sein Digitalisat) bleibt dabei freilich als ‚Hauptwerk‘ markiert, dennoch nehmen die weiteren Bilder Einfluss auf seine Rezeption. Schließlich liefern auch sie eine (visuelle) Antwort auf die kunsthistorische Anfrage. Zudem können re-inszenierte Fotografien durch ihre Sichtbarkeit auf Google Images selbst zu Vorbildern weiterer Re-Inszenierungen werden, die wiederum bei Google eingespeist werden und das ‚Original‘ in immer neue, sich rhizomatisch fortsetzende Variationen überführen.

Über Google Images hinaus erlangten die Remake-Fotografien auch in den sozialen Netzwerken eine große Aufmerksamkeit. Allein auf Facebook, der schon 2011 größten Social-Media-Plattform,⁷⁸⁰ erhielten die Beiträge, die Hamada zum Remake-Projekt veröffentlichte, jeweils bis zu 400 Klicks auf „Gefällt mir“ und 60 auf „Teilen“. Facebook ermöglicht es, auf der eigenen Profilseite Bilder in der sogenannten „Chronik“ zu posten, die dann im „News Feed“, einer Longscrolling-Seite, der vernetzten Personen („Freunde“) veröffentlicht werden. Dabei werden die Bilder in der Regel mit Text kombiniert und erscheinen untereinander sowie umgeben von weiteren Bildern (Profilbildern, Urlaubsfotografien, Werbung etc.), die ihre Rezeption beeinflussen können. Auch heute, d. h. einige Jahre nach dem Remake-Wettbewerb werden die Fotografien immer noch an unterschiedlichen Stellen des Social Web hochgeladen, wo sie stets neue Verbindungen eingehen.⁷⁸¹ Dabei können die Remake-Fotografien auch dem kunsthistorischen ‚Original‘ zuvorkommen bzw. eine Auseinandersetzung mit diesem erst anregen,⁷⁸² etwa wenn sie ohne Verweis auf ihr Vorbild verbreitet werden und sich auf diese Weise verselbstständigen. Denn: „the more famous an art image becomes, the less its author will be attributed“,⁷⁸³ wie Brad Troemel schreibt.

⁷⁸⁰ Facebook hatte 2011 bereits rund 766 Millionen Nutzer*innen, mit weitem Abstand folgten Google Buzz (170 Millionen), Tumblr (146,89 Millionen in 2012), Twitter (92,75 Millionen) und Flickr (66,95 Millionen) (vgl. ORTIZ-OSPINA 2019).

⁷⁸¹ Dies zeigt etwa die Suche nach Frida Kahlos Gemälde „Die zwei Fridas“ (1939) mithilfe des Hashtags #thetwofridas auf Instagram: Die Remake-Fotografie von Claire Ball wurde hier erst 2018 von dem User amd2wo hochgeladen und so in das dortige Hyperimage eingespeist (Abb. 132).

⁷⁸² Dieses ‚Zuvorkommen‘ ist ein typisches Phänomen der Popkultur, das der Schriftsteller Jonathan Lethem als Rückwärts-Geboren-Werden beschreibt: „Die Welt ist eine Wohnung, übersät mit Produkten der Popkultur und deren Emblemen. Beim Aufwachen wurde ich überschwemmt mit den Parodien auf Originale, die mir unbekannt und geheimnisvoll waren – ich kannte die Monkees früher als die Beatles und Belmondo früher als Bogart. Ich stehe nicht allein damit, dass ich rückwärts geboren bin, hinein in ein chaotisches Reich der Texte, Produkte und Bilder.“ (LETHEM 2007, S. 60.)

⁷⁸³ TROEMEL 2013, S. 13.

Zusammenfassend sei festgehalten, dass neben den kunsthistorischen Vorbildern sowie dem Bildgedächtnis auch die verschiedenen visuellen Umgebungen des Internets die Verflechtungen der Remake-Fotografien füttern. Rhizomatische Prozesse sind schließlich dadurch gekennzeichnet, dass ihre Elemente in ständigem Austausch mit der Umwelt stehen. So können Bilder, die bei der Online-Suche nach einem Vorbild ‚mitgesehen‘ werden, in die Produktion der Remake-Fotografien einfließen und ihr Vorbildgeflecht auf diese Weise erweitern. Zudem werden die Fotografien auf dem Blog sowie an weiteren Orten des Internets in Hyperimages präsentiert, sodass in ihrer Rezeption stets mehrere Bilder aufeinandertreffen. Die Fotografien weisen damit zahlreiche dynamische und mitunter unvorhersehbare Querverbindungen auf, die wiederum Ausgangspunkte für weitere Re-Inszenierungen anbieten.

6.5 Fortführungen

Da das Remake-Projekt den ersten internationalen Wettbewerb für re-inszenierte Fotografien im Social Web darstellte, erscheint es wahrscheinlich, dass es Anteil an der weiteren Verbreitung des Phänomens hat. Dies wird durch die rhizomatischen Strukturen des Social Web zusätzlich befördert. Schließlich, so konnte gezeigt werden, motivieren bestehende Re-Inszenierungen weitere Re-Inszenierungen. Sie beziehen ihre Betrachter*innen besonders stark ein, indem sie sie dazu auffordern, das Vorbild zu erkennen, zu vergleichen, Details zu beachten – also genau hinzuschauen und sich selbst mit dem eigenen Wissen und Talent einzubringen. Bereits diese Grundanlage befördert eine aktive Haltung, die im nächsten Schritt zur Produktion einer eigenen Re-Inszenierung führen kann. Re-Inszenierungen ermöglichen somit einen Rückblick auf das zugrundeliegende Vorbild, sie weisen aber auch in die Zukunft.⁷⁸⁴ Daher seien im Folgenden die wichtigsten Projekte, die nach Hamadas Wettbewerb 2011 ins Leben gerufen wurden, vorgestellt und auf ihren Zusammenhang mit den Remake-Fotografien hin überprüft. Dezidierte Bezugnahmen auf einzelne Fotografien können dabei freilich nur punktuell nachvollzogen werden. Sie weisen aber darauf hin, dass das Phänomen re-inszenierter Online-Fotografie größer als der Remake-Wettbewerb und darüber hinaus stetig am Wachsen ist.

⁷⁸⁴ Vgl. die Überlegungen zum Verhältnis von *Reenactment* und *Preenactment* in: CZIRAK/NIKOLEIT/OBERKROME/STRAUB/WALTER-JOCHUM/WETZELS 2019, S. 200. Hier beziehen sich die Autor*innen auf OTTO 2005.

6.5.1 VanGoYourself

Seit 2014 existiert die Website „VanGoYourself“, die mit den Slogans „Tired of just looking at paintings?“ und „Recreate artworks with your friends“⁷⁸⁵ ebenfalls dazu aufruft, Werke der Kunstgeschichte fotografisch nachzustellen und die Ergebnisse online hochzuladen. Damit stellt sie die zweite große Initiative dieser Art nach dem Remake-Wettbewerb dar. Hier handelt es sich um ein Projekt von Culture24, einer auf digitale Kulturangebote spezialisierten Non-Profit-Organisation aus Großbritannien, sowie des luxemburgischen Kulturportals Plurio.net. Es wurde im Rahmen der EU-finanzierten Initiative „Europeana Creative“ (2013–2015) ins Leben gerufen, um das europäische Kulturerbe wertzuschätzen und einen kreativen Umgang mit ihm zu befördern.⁷⁸⁶ VanGoYourself erlangte große Aufmerksamkeit im Social Web und einen Platz auf der Shortlist der britischen „Museums + Heritage Awards“ 2015 in der Kategorie „Innovation“;⁷⁸⁷ im selben Jahr gewann es den Preis „Best of the Web“ bei der „Museums and the Web“-Konferenz, ausgetragen von der US-amerikanischen MuseWeb Foundation. In der Begründung heißt es, VanGoYourself erlaube es den Teilnehmer*innen, eine Ausdrucksform für das emotionale Verhältnis zur Kunst zu finden und es mit sozialen Interessen – etwa der gemeinsamen Kreativität unter Freund*innen oder der Präsentation im Social Web – zu verbinden.⁷⁸⁸ Freilich lässt sich diese Beobachtung auch auf die Remake-Fotografien übertragen, dennoch erhielt „VanGoYourself“ von institutioneller Seite mehr Aufmerksamkeit und Anerkennung als Hamadas Wettbewerb, was vor dem Hintergrund der groß angelegten Europeana-Initiative als Trägerin nicht verwundert.

Die Website hält Abbildungen von über 100 Werken aus rund 40 größtenteils europäischen Sammlungen bereit.⁷⁸⁹ Diese lassen sich in einem gekachelten Stream unsortiert auf der Website anzeigen, sind aber auch mit Kategorien wie „+4 people“, „18th century“ oder „English Art“ verschlagwortet. Neben einem kurzen Text mit Informationen zu den Künstler*innen und ihrem Werk finden sich auch „Tipps & Tricks“ für die eigene

⁷⁸⁵ Vgl. <https://vangoyourself.com>, letzter Zugriff am 25. August 2021.

⁷⁸⁶ VANGOYOURSELF o. J.

⁷⁸⁷ Vgl. die „Hall of Fame“ der Museums + Heritage Awards, <https://awards.museumsandheritage.com/hall-of-fame/>, letzter Zugriff am 29. Oktober 2018.

⁷⁸⁸ MW 2015.

⁷⁸⁹ Stand: Oktober 2020. Die meisten Sammlungen befinden sich in Großbritannien, Deutschland, den Niederlanden und Italien. Außerhalb von Europa liegen nur das Waikato Museum in Hamilton (Neuseeland) und die Freer and Sackler Galleries, Smithsonian Institution, in Washington, D. C. (USA).

fotografische Adaption. Bei den zur Verfügung stehenden Werken handelt es sich vor allem um europäische Kunst, ergänzt durch wenige Werke aus nicht-europäischen Ländern, etwa Neuseeland oder dem Iran. Hier scheint die Stärkung einer europäischen Identität im Vordergrund zu stehen, weniger der interkulturelle Austausch. Anders als beim Remake-Wettbewerb stellen die Sammlungen die Vorbilder selbst zur Verfügung, sodass die Auswahl von vornherein eingeschränkt und institutionell gelenkt ist. Dabei müssen die Bilder zum einen lizenzfrei sein, zum anderen werden vermutlich jene Werke ausgewählt, von denen man sich eine möglichst große Anschlussfähigkeit im Social Web erhofft. Dies dient in der Regel auch dazu, auf die eigene Sammlung aufmerksam zu machen und eine Interaktion mit potenziellen Besucher*innen anzuregen. Mitunter haben die Lizenzfreiheit und die Auswahlkriterien der Sammlungen somit einen Anteil daran, welche Kunstwerke sich digital verbreiten, und nehmen so potenziell Einfluss auf den sich online formierenden Kunstkanon, der sich durch die Re-Inszenierungen festigt.

Die eingesandten Fotografien werden von VanGoYourself-Mitarbeiter*innen auf ihre Qualität hin überprüft, denn nur „the best of your recreations“⁷⁹⁰ werden auf der Website präsentiert; als Kacheln neben oder unter dem jeweiligen Vorbild. Durch Anklicken erscheint die Fotografie über weiteren Re-Inszenierungen des gleichen Werkes, die sich auf diese Weise vergleichen lassen.⁷⁹¹ Alle anderen Einsendungen werden auf einem unkuratierten Tumblr-Blog veröffentlicht.⁷⁹² Neben der Website betreibt VanGoYourself auch Facebook- und Twitter-Profile, auf denen besonders gelungene Nachstellungen veröffentlicht werden.⁷⁹³ Außerdem hat sich das Hashtag #VanGoYourself etabliert, das auch abseits des eigentlichen Projekts zur Verschlagwortung von re-inszenierten Fotografien genutzt wird. Außerhalb des Internets führen Museen Veranstaltungen unter dem Namen „VanGoYourself“ mit entsprechenden Requisiten in ihren Häusern durch.⁷⁹⁴

⁷⁹⁰ VANGOYOURSELF o. J.

⁷⁹¹ Vgl. die offizielle Galerie „VanGo’d“, <http://vangoyourself.com/category/vango/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

⁷⁹² Vgl. „The Unmoderated VanGoYourself.com“, <https://vangoyourself.tumblr.com>, letzter Zugriff am 4. November 2020; zu diesem Zeitpunkt wurden die Bilder bereits nicht mehr angezeigt („Image not found“).

⁷⁹³ Vgl. <https://www.facebook.com/VanGoYourself/> und <https://twitter.com/VanGoYourself>, letzter Zugriff am 3. Oktober 2020. Auf Twitter erfolgte der letzte Post am 29. September 2017, auf Facebook am 3. Januar 2020 (Stand: August 2021).

⁷⁹⁴ Dies geschah etwa zum Auftakt des Projekts am 15. Mai 2014 bei der britischen Veranstaltung „Museums at Night“ im Rahmen des Internationalen Museumstags (vgl. CLARKE 2014). Auch in Deutschland wurden ähnliche Aktionen veranstaltet, zum Beispiel bei der „Nacht der Trierer Museen“ am 13. September 2014 (vgl. SIMEONSTIFT 2014).

Die Website hält zudem die Möglichkeit bereit, die einzelnen Fotografien auf Merchandise-Produkte wie T-Shirts oder Tassen drucken zu lassen und käuflich zu erwerben.⁷⁹⁵ Dadurch werden die kreativen Praktiken der User*innen monetär angereichert, sie erfahren also eine Kommerzialisierung bzw. Kommodifizierung, die die digitale Partizipationskultur maßgeblich prägt, wie Christian Fuchs verdeutlicht: „Creativity is a force that enables Internet prosumer commodification, the commodification and exploitation of the users’ activities and the data they generate. Creativity is not outside or alongside exploitation on Web 2.0; it is its very foundation“.⁷⁹⁶ Hier zeigt sich erneut die kapitalistische Verwertungslogik, von der viele Kulturinstitutionen und -akteur*innen abhängen. Wie bereits gezeigt wurde, weist auch Hamadas Wettbewerb solche Strukturen auf, etwa in der Zusammenarbeit mit Adobe Inc. als Sponsor, der letztlich seinen Anteil daran leistet, das Überleben des Blogs sowie Hamadas künstlerischer Arbeit zu sichern.

Beim Blick auf die Fotografien fallen bei beiden Initiativen Ähnlichkeiten in der Wahl der künstlerischen Strategien auf, die im Folgenden knapp beleuchtet seien. Freilich lässt sich nicht belegen, dass diese Strategien dezidiert von Remake-Fotografien übernommen wurden. Leider finden sich auch keine Aussagen dazu, ob die Akteur*innen bei VanGoYourself, seien es die Mitarbeiter*innen oder die Teilnehmenden, Hamadas Wettbewerb kennen. Dies erscheint jedoch nicht unwahrscheinlich, da die Remake-Fotografien wohl auch 2014, als VanGoYourself ins Leben gerufen wurde, noch die größte Gruppe re-inszenierter Fotografien im Social Web dargestellt haben. Daher liegt ihre Rolle als Inspirationsquelle nahe.

So bemühen sich auch bei VanGoYourself einige Fotograf*innen primär um die möglichst genaue *Nachahmung* des Vorbilds, wobei diese Dimension weniger stark ausgeprägt ist als beim Remake-Wettbewerb. Dagegen finden sich deutlich mehr ‚Schnappschüsse‘, also schnell angefertigte und weniger genaue Nachstellungen, die oftmals nur durch kleinste Gemeinsamkeiten mit dem Vorbild in Verbindung stehen. Dies mag damit zusammenhängen, dass die Teilnahme niedrigschwelliger gestaltet ist, etwa durch die Vorauswahl der Werke, die die Suche nach einem Vorbild leichter macht. Zudem ist die

Zudem veröffentlichte die Initiative selbst Informationen dazu, wie „VanGoYourself“ als Veranstaltung in einem Museum o. Ä. umgesetzt werden kann (vgl. HOLDING o. J.).

⁷⁹⁵ Vgl. weiterführend VALTYSSON/HOLDGAARD 2019, S. 166.

⁷⁹⁶ FUCHS 2014, S. 61.

Website für Smartphones optimiert, sodass schnell angefertigte Fotografien unkompliziert hochgeladen werden können. Dabei können sich die Teilnehmer*innen sicher sein, dass ihre Fotografie auch zur Veröffentlichung gelangt, schließlich entscheidet die Qualität nur über den Ort (Website oder Tumblr). So wird das Projekt in einigen Fällen wohl eher als Vorwand zur Präsentation eigener Fotografien bzw. der eigenen Person genutzt; auch Kinder und Jugendliche kommen deutlich häufiger zum Zug als im Remake-Wettbewerb.

Häufiger als mimetische Anliegen zeigen sich Strategien, die in der vorliegenden Arbeit als *Aneignungen* untersucht wurden. Auch bei VanGoYourself finden sich Fotografien, die das kunsthistorische Vorbild für individuelle Zwecke, etwa zur vorteilhaften Selbstdarstellung nutzen. Dies macht zum Beispiel Sofie Greys Fotografie deutlich, die mit Arthur Hughes Porträt „Madeleine“ (1862–65) eine intime Darstellung weiblicher Schönheit zum Vorbild hat (Abb. 133). Die mystische Atmosphäre wird übernommen, ebenso das hochgeschlossene Kleid, das bei Grey allerdings – deutlich freizügiger – die Schulter ausspart. Die roten Locken werden in eine glänzende blonde Haarpracht übersetzt, die stärker beleuchtet ist als im Vorbild und so der gezeigten Frau mehr Sichtbarkeit bzw. Präsenz erlaubt als im düsteren, zurückhaltender gestalteten Vorbild. Die Re-Inszenierung verbindet die beiden jungen Frauen durch ein überzeitliches Schönheitsideal, das in Greys Fotografie jedoch deutlicher ausformuliert und an zeitgenössische Sehgewohnheiten angepasst ist. Daneben finden sich auch dezidierte *Aktualisierungen* wieder, etwa bei Elliots Nachstellung von Christopher Woods Gemälde „Junge mit Katze“ (1926), bei dem die Katze durch die digitale Fotografie einer ebensolchen ersetzt wurde, die auf einem Laptopbildschirm angezeigt wird (Abb. 134). Hierbei handelt es sich um eine Strategie, die aus dem Remake-Wettbewerb bekannt ist und den digitalen Kontext der Nachstellung motivisch aufgreift, aber auch eine einfache, praktische Lösung zur Darstellung von Elementen bietet, die nicht gleich zur Hand sind. Der fragende Blick des fotografierten Jungens lässt sich demnach als Zweifel an dieser gewitzten, aber schnellen und mitunter nicht zufriedenstellenden Lösung lesen.

Lurdes Martins Re-Inszenierung von Michelangelos Fresko „Die Erschaffung Adams“ (um 1508–12) nutzt das Prinzip der *Zuspitzung*: Sie fokussiert auf die Geste der ausgestreckten Zeigefinger, durch die Adam zum Leben erweckt wird (Abb. 135). Dieses Detail übersetzt sie in ein digitales Narrativ, da sich die beiden gezeigten Finger über einen – mit Rissen übersäten – Smartphone-Bildschirm zu berühren versuchen. Die Unmöglichkeit dieses

Unterfangens macht deutlich, dass der digitale Raum körperliche Berührungen nicht nur ausschließt, er ist als technikbasiertes Kommunikationsmedium auch vor Zerstörung nicht gefeit. Wenngleich soziale Kontakt im Internet nur ‚einen Klick entfernt‘ scheinen, sind diese in ihrer Körperlosigkeit und technischen Abhängigkeit fragil, so bringt Martins Fotografie zum Ausdruck. Zu guter Letzt sind bei VanGoYourself auch *Inversionen* zu beobachten, deren kritische Implikationen allerdings weniger weit gestreut sind als beim Remake-Wettbewerb; die meisten beziehen sich auf Geschlechterkonstellationen. So schlüpft etwa Adam Gonzalez in seiner Nachstellung von Jean-Etienne Liotards Porträt „Marie Fargues“ (1756–58) in die Rolle der gezeigten Ehefrau des Künstlers und übernimmt ihre orientalistisch anmutende Inszenierung mit ausladenden Stoffen und Blumenmustern (Abb. 136). Auch der private, geradezu intime häusliche Kontext wird übernommen. Darin erinnert die Fotografie an das besprochene „Remake“ von Ingres’ Gemälde „Die große Odaliske“ (1814) durch Craig White, der auf vergleichbare Weise Darstellungskonventionen, die im Laufe Kunstgeschichte weiblich konnotiert wurden, auf ein männliches Modell überträgt und damit die Attribute der ‚Männlichkeit‘ befragt bzw. ein (nach wie vor) ungewöhnliches Männerbild zeichnet.

6.5.2 Tussen Kunst & Quarantaine

In den darauffolgenden Jahren tauchten zahlreiche weitere Projekte der re-inszenierten Fotografie im Social Web auf, entweder einzelne Fotografien oder Serien, viele von ihnen auch auf privaten Kanälen, was die Lage unübersichtlich macht. Die bisher größte Aufmerksamkeit erhielten fotografische Nachstellungen von Kunstwerken zu Beginn der COVID-19-Pandemie im Frühjahr 2020, als mehrere Kulturinstitutionen auf ihren Social-Media-Kanälen zur Re-Inszenierung aufriefen.⁷⁹⁷ Den Ausgangspunkt für diese Initiativen lieferte die Niederländerin Anneloes Officier mit ihrem Instagram-Account „Tussen Kunst & Quarantaine“ (dt. Zwischen Kunst & Quarantäne), der am 14. März 2020 online ging (Abb. 137). Er ruft die User*innen dazu auf, ein Kunstwerk ihrer Wahl nachzustellen und die Fotografie auf Instagram hochzuladen. Bereits ein halbes Jahr später fanden sich unter dem entsprechenden Hashtag rund 65.000 Beiträge und der Kanal wies 277.000 Follower*innen auf. Für die Nachstellungen liefert Officier eine dreiteilige Anleitung, mit der sie darauf hinweist, dass nur drei Objekte aus dem Haushalt und keine

⁷⁹⁷ Vgl. weiterführend HARTWIG 2021.

Bildbearbeitungsprogramme zum Einsatz kommen sollen: „1. Choose artwork / 2. Use 3 household items / 3. Tag @tussenkunstenquarantaine / 📷 photoshop“.⁷⁹⁸ Diese Beschränkungen machten die Teilnahme zum einen niedrigschwelliger, stellten zum anderen aber auch eine besondere Herausforderung an die Kreativität und den Einfallsreichtum der Fotograf*innen dar.

Wenige Tage später veröffentlichte das Rijksmuseum in Amsterdam auf seinen Social-Media-Kanälen einen ähnlichen Aufruf, der dezidiert auf „Tussen Kunst & Quarantaine“ reagiert (Abb. 138). Bei seiner Anleitung greift das Museum die drei Regeln von Officier auf, verbindet diese aber mit einem Verweis auf die eigene Sammlung: „Looking for inspiration? Our collection is available on our website!“⁷⁹⁹ Einen vergleichbaren Beitrag publizierte Ende März auch das Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 139). Dieser nimmt Bezug auf die niederländische Initiative, formuliert aber keine genauen Regeln, sondern ruft die User*innen schlicht dazu auf, ihre Re-Inszenierungen unter den Hashtags #MetTwining und #MetAnywhere zu veröffentlichen. Dazu zeigte das Metropolitan Museum Inspirationsbeispiele, die auf Werken der eigenen Sammlung basieren. Da Kulturinstitutionen während pandemiebedingter Lockdown-Zeiten schließen müssen, stellen diese Projekte zweifelsfrei eine Möglichkeit dar, sichtbar und relevant zu bleiben, den Kontakt mit der Community aufrecht zu erhalten und mitunter das Interesse zukünftiger Besucher*innen zu wecken. Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnig, dass die Museen die Teilnehmer*innen bitten, Werke der eigenen Sammlung für ihre Re-Inszenierung zu verwenden. Auf diese Weise werden sie dazu angeleitet, mit den Werken auf eine persönliche Weise zu interagieren und individuelle Anknüpfungspunkte zu finden, sie aber auch einer genauen, aufmerksamen Betrachtung zu unterziehen: „Kunstwerke nachstellen heißt, sie mit den Augen zu durchdringen und ihre Komposition zu verstehen“,⁸⁰⁰ so Hartwig Dingfelder von der Kunsthalle Bremen.

⁷⁹⁸ tussenkunstenquarantaine, Instagram, <https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

⁷⁹⁹ rijksmuseum: „We love this Stay At Home Challenge! [...]“, in: Instagram [online], 19. März 2020, <https://www.instagram.com/p/B96sCDmiliv/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

⁸⁰⁰ DINGFELDER 2020.

Die größte internationale Aufmerksamkeit unter diesen Initiativen erhielt die „Getty Museum Challenge“ des gleichnamigen Museums in Los Angeles (Abb. 140).⁸⁰¹ Auch diese orientiert sich an Officiers Anleitung, ohne allerdings auf den Instagram-Account zu verweisen. Unter den Hashtags #gettymuseumchallenge und #gettychallenge wurden die entsprechenden Fotografien daraufhin von den Teilnehmer*innen im Social Web veröffentlicht. Auch das Getty Museum weist auf seine Sammlung hin („To find artworks, search keywords in our online collection“)⁸⁰² und liefert Inspirationsbeispiele, die auf eigenen Werken basieren. Dazu verweist es auf das „Open Content Program, which offers thousands of high-resolution images of art for free.“⁸⁰³ Annelisa Stephan, verantwortlich für die digitalen Programme des Museums, äußerte im August 2020, dass mehr als 100.000 Personen ihre Fotografien beigesteuert hätten. Erweitere man den Blickwinkel auf „likes, shares, and forms of more passive engagement“, habe das Projekt „tens of millions“⁸⁰⁴ erreicht, was über die gewöhnliche Reichweite solcher Kampagnen weit hinausgehe. Zudem wurden ausgewählte Einreichungen im Juli 2020 im hauseigenen Verlag Getty Publications in Buchform veröffentlicht. Bei diesem fällt auf, dass es im Hauptteil das kunsthistorische Vorbild und sein fotografisches Nachbild neben- oder untereinander zeigt, dort aber nur die Namen der historischen Künstler*innen nennt; die jeweiligen Fotograf*innen sind erst im Anhang genannt. Diesen kommt somit eine untergeordnete Stellung zu, während es sich bei Hamadas Buch genau andersherum verhält.

Abseits der großen Kulturinstitutionen haben sich im Social Web auch einige private Initiativen etabliert. Neben „Tussen Kunst & Quarantaine“ sei eine russische Facebook-Gruppe aufgrund ihrer Popularität hervorgehoben (Abb. 141). Diese ging am 30. März 2020 unter den Namen „Изоляция | Izoizolyacia“ (dt. Kunstisolation) online und wies ein halbes Jahr später bereits über eine halbe Million Mitglieder auf. Sie wurde von einer Gruppe befreundeter Personen ins Leben gerufen, die strenge Regeln für die Einreichung der re-inszenierten Fotografien erarbeitete. Zunächst soll es sich ausschließlich um Fotografien handeln, die während der Pandemie und ohne Zuhilfenahme von Bildbearbeitungs-

⁸⁰¹ Der Aufruf wurde unter anderem auf der Facebook-Seite des Museums veröffentlicht, vgl. gettymuseum: „We challenge you to recreate a work of art [...]“, in: Facebook [online], 25. März 2020, <https://www.facebook.com/107440850096/posts/10158231504365097?sfsns=mo>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

⁸⁰² GettyMuseum: „To find artworks [...]“, in: Twitter [online], 25. März 2020, <https://twitter.com/GettyMuseum/status/1242845956053204992>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

⁸⁰³ WALDORF/STEPHAN 2020, S. 4.

⁸⁰⁴ Annelisa Stephan in: DAFOE 2020.

programmen entstanden sind.⁸⁰⁵ Außerdem sind nur Nachstellungen von „a famous artist’s [...] painting or sculpture“⁸⁰⁶ erlaubt, dessen Berühmtheit etwa mit der Wikipedia-Seite der Künstler*innen bestätigt werden kann. Nicht in Frage kommen „[m]ovie and animated cartoon screenshots, photography, comics, covers or postcards“⁸⁰⁷ – diese widersprechen offenbar dem Kunstverständnis der Betreiber*innen oder weisen einen zu geringen medialen Kontrast zur fotografischen Nachstellung auf. Zudem bitten die Initiator*innen darum, von Re-Inszenierungen bereits häufig nachgestellter Werke abzusehen: „Be original. [...] Please try to avoid simple repetitions of already published works.“⁸⁰⁸ Es scheint ihnen wichtig zu sein, wenige Wiederholungen bzw. eine möglichst große Bandbreite an kunsthistorischen Werken und kreativen Strategien präsentieren zu können. Daneben regen die Betreiber*innen die Vernetzung mit verwandten Initiativen an und machen somit deutlich, dass sie ihre eigene Gruppe als Teil einer kollektiven Bewegung verstehen, insbesondere mit Blick auf den pandemischen Kontext.⁸⁰⁹

Schließlich geben sie Hinweise für die Gestaltung einer möglichst erfolgreichen Nachstellung, was sich in einer hohen Anzahl an Likes und positiven Kommentaren zeige. Dabei würde zunächst die Auswahl berühmter Werke mit wiedererkennbaren Details helfen, zudem solle man „Humor und Einfallsreichtum“ beweisen: „Versuchen Sie nicht nur, ein Bild zu kopieren, sondern ein Original oder eine lustige Performance zu machen, und noch besser – beides.“⁸¹⁰ Zudem würden sich zeitgemäße Interpretationen mit ungewöhnlichen oder überraschenden Analogien auszahlen, etwa durch das „Ersetzen von Objekten aus einem Bild durch Objekte aus unserem Leben (auch wenn sie in ihrer Funktionalität nicht übereinstimmen).“⁸¹¹ Auch Fotografien mit vielen Requisiten, die also opulent erscheinen bzw. einen gewissen Aufwand bezeugen, würden bevorzugt. In der Tat fällt bei den eingereichten Fotografien ein überdurchschnittlicher Detailreichtum, Genauigkeit in der

⁸⁰⁵ Vgl. BRUDNAYA-CHELYADINOVA 2020.

⁸⁰⁶ Ebd.

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Ebd. Dies erklärt Katerina Brudnaya-Chelyadina, eine der Initiator*innen, in einer Facebook-Nachricht wie folgt: „[I]n the first months of the group of works based on these paintings there were so many [sic] and they were all the same. There was no manifestation of fantasy. But if someone comes with these pictures and a cool idea, we will definitely accept.“ (14. September 2020.)

⁸⁰⁹ Katerina Brudnaya-Chelyadina: „We are aware of other similar projects elsewhere; if you share our posts with your friends, please use the relevant hashtags: #artisolation #isolation #ИЗОИЗОЛЯЦИЯ and #tussenkunstenquarantaine #сфоткайтшнаРембрант #covidclassics. Let’s bring the world together and stay healthy through our artistic imagination!“, in: BRUDNAYA-CHELYADINOVA 2020.

⁸¹⁰ ИЗОИЗОЛЯЦИЯ 2020, übers. IH.

⁸¹¹ Ebd., übers. IH.

Nachstellung, aufwendige Verfahren sowie die Veröffentlichung ausführlicher Erklärungen zur eigenen Motivation oder Vorgehensweise, zum Teil in Videoform, auf.

Aufseiten der User*innen lassen sich vor dem Hintergrund der COVID-19-Pandemie bzw. des Lockdowns spezielle Motivationen zur Teilnahme an diesen Initiativen ausmachen. Bedeutsam ist sicherlich die *creative* Praxis, die hier angeregt wird. Ein kunsthistorisches Werk mit wenigen (oftmals drei) Haushaltsobjekten nachzustellen, erfordert ein gewisses Maß an gestalterischem und handwerklichem Geschick. Diese Aufgabe stellt eine Herausforderung dar, geht aber auch mit Zerstreuung einher, was ein wesentlicher Motivationsfaktor und eine Ablenkungsstrategie vom krisengeprägten Alltag sein kann. Einige Fotograf*innen integrieren daher auch humorvolle Elemente – eine Strategie, die im Sinne des „comic relief“ für Entspannung in belastenden Zeiten sorgen kann. So werden ‚pandemietypische‘ Objekte eingesetzt, wenn etwa Toilettenpapier in Renaissance-Halskrausen verwandelt wird (Abb. 142).⁸¹² Auch bei der Auswahl der kunsthistorischen Vorbilder fallen Zusammenhänge mit der Lockdown-Situation auf. So wurden vermehrt surrealistische Werke nachgestellt, die vermutlich als Sinnbilder der ungewohnten oder gar als bedrohlich wahrgenommenen Lebenssituation aufzufassen sind, oder expressionistische Gemälde wie Edvard Munchs „Der Schrei“ (1893), mit dem auf Ängste hingewiesen werden kann (Abb. 143).⁸¹³ Die Nachstellungen können somit auch dem *emotionalen* Ausdruck dienen, etwa für Gefühle wie Einsamkeit und Ohnmacht oder Hoffnung, Solidarität und Verbundenheit.

Zentral ist daneben die *soziale* Komponente. Diese entsteht zum einen durch die Interaktion vor und hinter der Kamera: Die Re-Inszenierung liefert einen Anlass zur Zusammenarbeit mit Mitgliedern des eigenen Haushaltes, was in Zeiten der sozialen Kontaktbeschränkungen eine Abwechslung in die alltäglichen Routinen bringt. Neben der kreativen Aufgabe ermöglicht dies auch, in eine ungewöhnliche Szene oder Rolle zu schlüpfen und so den Restriktionen des Alltags zumindest kurzzeitig zu entkommen. Nicht wenige Teilnehmer*innen binden dabei ihre Kinder ein, die mit Requisiten und Kostümen spielen können, und verknüpfen somit eine kurzweilige Aktivität mit kultureller Bildung. Neben der

⁸¹² Zu Beginn der COVID-19-Pandemie im Frühjahr 2020 wurden die Toilettenpapiervorräte in den Supermärkten knapp, da sich große Teile der Bevölkerung mit Produkten des alltäglichen Bedarfs ausstatteten, um lange Quarantänezeiten oder Ausgangssperren überbrücken zu können.

⁸¹³ DAFOE 2020.

Nachstellung selbst hat zum anderen auch das Hochladen der Fotografien einen sozialisierenden Effekt. Online-Communities bieten im Lockdown die Möglichkeit, im Sinne der „distant closeness“,⁸¹⁴ so Nancy van House, mit anderen Menschen zu interagieren, die mitunter ähnliche Interessen haben. Schließlich habe die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe, so äußern Sarah Waldorf und Annelisa Stephan in Bezug auf die „Getty Museum Challenge“, eine verbindende Kraft: „Art invites us into the experience of others and connects us with our shared past.“⁸¹⁵

Ob sich die Produzent*innen dieser ‚Corona-Fotografien‘ auch auf bestehende Re-Inszenierungen im Social Web beziehen, kann erneut nur in Einzelfällen nachvollzogen werden. Diese Vermutung liegt bei der Fotografie von Jaime Lyn Beatty nah, die sie am 22. April 2020 auf Instagram unter dem Hashtag #gettymuseumchallenge veröffentlichte (Abb. 144). Diese stellt Frida Kahlos Selbstporträt „Ich und mein Papagei“ (1941) nach, das die mexikanische Künstlerin als Halbfigur im Viertelprofil vor braunem Hintergrund zeigt. Auf ihren Schultern und ihren Unterarmen haben vier Papageien platzgenommen. Von Kahlo ist bekannt, dass sie mehrere Haustiere besaß, die ihr – besonders in Zeiten gesundheitlicher Einschränkungen – Gesellschaft leisteten. Die Verbindung zum Lockdown baut Beatty dadurch auf, dass sie die Papageien durch verschiedene Putzmittel mit grünen Verpackungen, d. h. typische Gehilfen des häuslichen Alltags ersetzt. Diese motivische Verschiebung war jedoch schon zweieinhalb Wochen früher im Social Web aufgetaucht, und zwar in einer Fotografie von Alana Archer, die ebenfalls Kahlos Porträt für die „Getty Museum Challenge“ nachgestellt hatte (Abb. 145). Ob Beatty diese Fotografie kannte, kann nicht ohne Weiteres nachgewiesen werden, mitunter ist sie ihr auch nur ‚im Augenwinkel‘ begegnet. Naheliegt dennoch die Beobachtung, dass Kahlos Gemälde hier nicht die einzige Referenz darstellt, sondern eine vorangegangene Nachstellung Einfluss auf neuerliche Re-Inszenierungen nimmt.

⁸¹⁴ HOUSE 2006.

⁸¹⁵ WALDORF/STEPHAN 2020, S. 5.

6.5.3 Christian Jankowskis „Neue Malerei“

Ein Projekt, das zwar abseits des Social Web angesiedelt ist, aber ganz dezidierte Bezugnahmen zum Remake-Wettbewerb offenbart, ist Christian Jankowskis Serie „Neue Malerei“ (2017). Der deutsche Konzeptkünstler ließ re-inszenierte Fotografien, die er im Internet fand, von Kopist*innen in einem eigens dafür aufgebauten Atelier im chinesischen Shenzhen in Öl auf Leinwand nachmalen.⁸¹⁶ Der Titel der Serie bezieht sich vermutlich darauf, dass Jankowskis Gemälde auf Re-Inszenierungen ‚alter‘ Werke, unter anderem der ‚Alten Meister‘, aufbauen und diese damit ‚erneuern‘. Zum anderen ist Jankowski selbst kein Maler, sodass er für die Ausführung seines Konzepts auf professionelle Maler*innen in China zurückgriff. Damit handelt es sich um eine (vorgeblich) ‚neue‘ Form der Malerei, die zwar unter dem Namen des Künstlers Jankowski veröffentlicht und verkauft wird, aber nicht von ihm selbst ausgeführt wird.⁸¹⁷ Unter den Vorbildern der 54 Gemälde finden sich Fotografien aus diversen Kontexten, von privaten Social-Media-Accounts bis hin zu einer Werbung für den Möbelhersteller IKEA, darunter aber auch 13 Fotografien aus dem Remake-Wettbewerb (Abb. 146, vgl. Abb. 109). Die Kriterien für die Auswahl bleiben für die Betrachter*innen nur bedingt nachvollziehbar bzw. folgen schlicht Jankowskis persönlichem Geschmack. So hätten sie, wie Florian Illies erklärt, dem Künstler „besonders gut oder besonders schlecht gefallen“, seien ihm „aussagekräftig“⁸¹⁸ oder „spannend[...]“⁸¹⁹ erschienen bzw. hätten „Diversität“⁸²⁰ mit sich gebracht. Genauer erörtert werden diese Kriterien nicht, dennoch wird deutlich, dass die ausgewählten Fotografien eine ‚neue‘ Perspektive auf das zugrundeliegende historische Kunstwerk ermöglichen sollen.

Jankowski führt zunächst den Medienwechsel fort, der seinen Vorbildern bereits innewohnt, wie er selbst beschreibt: „from the oil painted master piece, to a tableau vivant re-enactment,

⁸¹⁶ Vgl. ILLIES 2018, S. 5. Jankowskis Konzept erinnert an die Serie „Lieber Maler, mal mir“ (1981) von Martin Kippenberger, der Fotografien von professionellen Plakatmaler*innen nachmalen ließ, aber unter seinem eigenen Namen vermarktete. Der Zusammenhang der beiden Künstler liegt nicht fern, schließlich entwarf Jankowski die Bühnenbilder für Angela Richters Theaterstück „Kippenberger! – Ein Exzess des Moments“ (2013) und setzte sich in seiner Ausstellung „Die Legende des Künstlers und andere Baustellen“ (2016) im Haus am Lützowplatz, Berlin, ebenfalls mit Kippenberger auseinander (vgl. <https://www.hal-berlin.de/ausstellung/christian-jankowski/>, letzter Zugriff am 4. August 2021).

⁸¹⁷ So ‚neu‘ ist diese Form der Malerei freilich nicht mehr, schließlich sind ähnliche Praktiken aus zahlreichen künstlerischen Studios bekannt, etwa von Jeff Koons oder Takashi Murakami.

⁸¹⁸ ILLIES 2018, S. 5.

⁸¹⁹ Christian Jankowski in: BÖHM/JANKOWSKI 2018.

⁸²⁰ Christian Jankowski in: ebd.

to a photograph posted to the world wide web and back to an oil-painting“.⁸²¹ Somit führt er Kunstwerke, die digitalisiert und fotografisch re-inszeniert wurden, wieder in ihr ursprüngliches Medium zurück. Auf diese Weise werden die Bilder erneut auf Leinwände gebannt, wo sie unbeweglicher sind als im Social Web. Dort sind Bilder, wie gezeigt werden konnte, mobil und gehen stetig wechselnde Verbindungen untereinander ein. Zudem ist die digitale Bildkultur von Schnelllebigkeit geprägt: Ein Bild, das an einem Tag tausendfach ‚geteilt‘ wird, kann am nächsten Tag bereits an Bedeutsamkeit verlieren. Dagegen werden die Bilder bei Jankowski, so beschreibt es auch Illies, „wieder zum fixen Bild, zum Gemälde“,⁸²² das Tableau vivant zum Tableau. Die Fotografien werden aus ihrem Online-Kontext entfernt und in Tafelbilder verwandelt, die beim Berliner Auktionshaus Grisebach im März 2018 größtenteils einzeln an die weiße Galeriewand gehängt und verkauft wurden. Somit weist Jankowskis Projekt auch konservative Züge auf. Er führt die Werke an die traditionellen Orte der Kunstgeschichte zurück: auf die mit Öl bemalte Leinwand und in das Museum bzw. die Kunstgalerie.

Zugleich geht diese Rückholung in den Kunstkontext mit einer medialen Reflexion einher. So fällt auf, dass Jankowski den Transformationsprozess sichtbar lässt bzw. die unterschiedlichen Medien miteinander verquickt, indem seine Gemälde die (oftmals verpixelte) Bildqualität der Fotografien aufgreifen.⁸²³ Zudem lässt er an jeweils einer Seite einen unterschiedlich großen Rand der Leinwand unbemalt. Die Größe und das Format der Leinwand übernimmt Jankowski von seinen Vorbildern, sodass die unbemalten Ränder auf Formatunterschiede zu den fotografischen Re-Inszenierungen hinweisen. Dadurch wird die (neuerliche) Re-Inszenierung als Strategie offenbar. Auf diese Weise macht Jankowski auf vormalige, ähnlich gelagerte Prozesse der Kopie oder Aneignung aufmerksam, denen kunsthistorische Werke im Laufe ihrer Geschichte – wenngleich mit unterschiedlichen Kontexten und Funktionen – wiederholt unterlagen. Seine Rückführung in die Malerei macht frühere Medienwechsel umso deutlicher, durch die Übertragung auf die Leinwand (und in den Ausstellungsraum) tritt die Mobilität der Online-Bilder umso markanter hervor.

⁸²¹ JANKOWSKI 2017.

⁸²² Vgl. ILLIES 2018, S. 5.

⁸²³ ILLIES/JANKOWSKI/ZWIRNER 2017.

Zugleich befragen Jankowskis Gemälde den Wirklichkeitsbezug bzw. die mediale Vermittlung ‚bildlicher‘ Wirklichkeit.⁸²⁴ Auf den ersten Blick liegt die Vermutung nahe, es handle sich bei seinen Bildern um gemalte Porträts. Tatsächlich bilden diese aber nicht (direkt) die Personen ab, die sie zeigen, sondern basieren auf deren fotografischen Aufnahmen, etwa den Remake-Fotografien. Der Wirklichkeitsbezug, also die Referenz zu einer lebendigen Person, weist hier eine zusätzliche Vermittlungsebene auf. Jankowskis Gemälde bezeugen somit nicht die Gegenwart der gezeigten Person, sondern jene der fotografischen Aufnahme. Doch wie gezeigt werden konnte wohnt auch dieser mitunter eine vermittelte Ebene inne, wenn sie neben der gezeigten Person weitere Bilder (als Re-Inszenierung) in sich aufnimmt. Klaus Krüger beschreibt etwa, wie Gerhard Richters Gemälde „Betty“ (1988) und „Lesende Frau“ (1994), die ebenfalls auf Fotografien basieren, „eine Reproduktion der Wirklichkeit durch Malerei“⁸²⁵ reproduzierten. Dadurch entstehe ein paradoxer Realitätsbezug: „Was als getreues Abbild vor Augen steht, entpuppt sich als Abbild eines Abbildes, und die Konsistenz der Wirklichkeit entschwindet hinter der Wirklichkeit des Mediums.“⁸²⁶ Diese – medial markierte – „Staffelung von Simulationen“⁸²⁷ wird bei Richter und auch bei Jankowski zum eigentlichen Bildthema.

Schließlich thematisiert Jankowskis Serie auch die Unterscheidung zwischen der sogenannten Hoch- und Amateurkultur. Auf seiner Homepage erklärt er, dass „[i]nvolvement, participation and collaboration“⁸²⁸ sowie der Einbezug von Menschen „outside the artworld“ wichtige und wiederkehrende Themen seiner Arbeit seien. Begrifflich unterscheidet er jedoch deutlich die historischen Maler*innen („Van Gogh, or Dürer“) und die „professional painters from China“ von den „amateur tableau vivant artists“, die er durch sein Projekt zusammenbringen wolle. Somit öffne er die Kunstgeschichte, ein „highly exclusive field“, für die sogenannten Amateur*innen. Damit scheint er zu implizieren, dass re-inszenierte Online-Fotografien grundsätzlich ‚amateurhaft‘ seien. Jedoch konnte bereits gezeigt werden, dass dies nicht unbedingt der Fall ist, schließlich haben sich am Remake-Wettbewerb auch zahlreiche Künstler*innen oder professionelle Fotograf*innen beteiligt. Die Unterscheidung in ‚amateurhaft‘ und ‚professionell‘ kann in Kontexten des Social Web ohnehin nur bedingt

⁸²⁴ Vgl. weiterführend WILSON 2011, S. 163.

⁸²⁵ KRÜGER 1995, S. 158. Vgl. weiterführend HAWKER 2009.

⁸²⁶ KRÜGER 1995, S. 158.

⁸²⁷ Ebd., S. 180.

⁸²⁸ Hier und im Folgenden: JANKOWSKI 2017.

aufrechterhalten werden, da sich diese Status sehr schnell wandeln können. Zudem wird die Kunstgeschichte in Jankowskis Aussagen als ein Ort konstruiert, der ‚Amateur*innen‘ nicht offen stünde; erst durch sein Zutun erhielten sie Zugang. Zunehmend lässt sich das Social Web jedoch als *alternativer* Ort der Kunstgeschichte mit eigenen Dynamiken und Regeln bzw. anderen Gatekeepern verstehen – zu denen eher Google und Facebook als die Museen, Galerien und Künstler*innen gehören. Dies scheint schließlich auch Jankowski anzuerkennen: „Since everybody can post his tableau vivant to the internet everybody gets the chance to be seen and to become an active part of art history.“⁸²⁹ Allerdings wurde diese Annahme demokratisierender Tendenzen des Internets bereits relativiert, schließlich verfügen nicht alle Menschen („everybody“) über die kulturelle oder digitale Vorbildung, einen Internetzugang und eine Fotokamera. Hinzukommen die genannten Gatekeeper, die maßgeblich beeinflussen, wer und was im Internet sichtbar wird.

Mit der Unterscheidung von ‚professioneller‘ gegenüber ‚amateurhafter‘ Kultur geht auch die Frage nach dem Kunstbegriff einher. Welchen künstlerischen Status Jankowskis Gemälde beanspruchen können, wurde bei der Eröffnung seiner Ausstellung in der Villa Grisebach im März 2018 kontrovers diskutiert. Auf dem Podium saßen Jankowski selbst, der Galerist Rudolf Zwirner und Florian Illies, damals Geschäftsführer bei Grisebach, der die Moderation übernahm. Gleich zu Beginn berichtete Zwirner von den „Schmerzen“, die er beim Anblick der „banalen“⁸³⁰ Bilder Jankowskis bekommen hätte. Dieser erwiderte, man hätte schon bei Andy Warhols Arbeiten von Banalität gesprochen und die Komplexität seines Werkes erst auf den zweiten Blick erkannt. In einem Interview mit der ZEIT räumt er allerdings ein, dass seiner Arbeit freilich „eine bestimmte Anmaßung und ein fehlender Respekt“⁸³¹ innewohnen. Sie bewege sich zwischen den Polen „Untergrabung und Hommage“, da die „größte Chance der Kunst [...] in der Irritation des Betrachters“ liege. In diesem Sinne würde seine Serie „Neue Malerei“ an die Respektlosigkeit der zugrundeliegenden Fotografien anknüpfen, die ihn „wegen des Übergriffs, dieser Dreistigkeit, sich die Kunstgeschichte anzueignen“ faszinierten. Diese Aneignung legt er durch die Wiederholung, d. h. durch seine eigene Aneignung der Fotografien, offen.

⁸²⁹ Ebd.

⁸³⁰ ILLIES/JANKOWSKI/ZWIRNER 2017.

⁸³¹ Hier und im Folgenden: Christian Jankowski in: BÖHM/JANKOWSKI 2018.

Illies weist darauf hin, dass Jankowskis Gemälde sicher keine hohe malerische Qualität aufwiesen, aber dennoch diskursstiftend seien: In keiner anderen Ausstellung seines Hauses seien die Menschen bislang so intensiv über den Kunstbegriff ins Gespräch gekommen. Dies sei ein besonderer Verdienst von Jankowskis Serie, die selbst im 21. Jahrhundert – in dem schon alles besprochen schiene – noch „so verwirren, so herausfordern kann“.⁸³² Damit seien die Bilder kein Selbstzweck, vielmehr nähmen sich die Betrachter*innen Jankowskis Reinszenierungen – dieses „gemalte Karaoke“ oder „Echo“⁸³³ – zum Anlass, um zum Vorbild zurückzukehren, d. h. sich mit den darunterliegenden kunsthistorischen Werken auseinanderzusetzen.

Zwirner jedoch weigert sich, im Kontext von Jankowskis Serie überhaupt den Kunstbegriff zu bemühen, und feuert in einem Schlussplädoyer: „Hier wird irgendetwas vermischt, um am Ende doch kommerzielle Produkte herzustellen, die aber keinen kulturhistorischen Wert haben, keinen künstlerischen, keinen kulturhistorischen, einfach gar keinen Wert.“⁸³⁴ Seine heftige Reaktion weist darauf hin, dass Jankowskis Arbeiten ganz fundamental an Zwirners Kunstverständnis bzw. konservativen Perspektiven auf die ‚Hochkultur‘ rütteln. Somit entfachen sie genau jene Debatten, die dem Künstler am Herzen liegen. Ähnlich ablehnend reagierte auch Gerhard Richter, als Jankowski ihn kontaktierte, um für den Katalog die Abbildungserlaubnis von zwei seiner Werke einzuholen. Doch „Herr Richter möchte davon absehen“,⁸³⁵ ließ das Studio verlauten, weshalb seine Bilder nun als hellgraue Kästen im Katalog erscheinen und die Debatte auf diese Weise bezeugen. Ein vergleichbares Phänomen beobachtet Felix Stalder mit Blick auf die Digitalkultur, deren wachsende Bedeutung im Alltag auch auf Ablehnung stieß und „Wellen der Nostalgie, diffuser Ressentiments und intellektueller Panik“⁸³⁶ auslöse. Hier wird erneut jene Hierarchie deutlich, die Jan von Brevern schon bei der digitalen „Bilderflut“ konstatierte, d. h. die Unterscheidung zwischen „wertvollem Kunstbild und minderwertigem populären Bild“:

⁸³² Florian Illies in: ILLIES/JANKOWSKI/ZWIRNER 2017.

⁸³³ Florian Illies in: ebd.

⁸³⁴ Rudolf Zwirner in: ebd.

⁸³⁵ BÖHM/JANKOWSKI 2018.

⁸³⁶ STALDER 2016, S. 10.

Vielleicht zeigt sich an dieser Stelle tatsächlich eine tiefersitzende Angst: weil die Werbung und die sogenannte Unterhaltungsindustrie die visuelle Kultur nicht nur dominieren, sondern zunehmend auch den intellektuellen Vorrang der Kunst in Frage stellen, muss die Unterscheidung von High und Low noch einmal verteidigt werden.⁸³⁷

Die Debatte um den Kunstbegriff wirft zudem die Frage auf, in welchem Verhältnis die an Jankowskis Serie beteiligten Bilder, d. h. die ‚Vorbilder‘ und ‚Nachbilder‘, zueinander stehen. Illies schreibt, dass es sich bei den Gemälden um „Unikate, made in China“⁸³⁸ handle, also um Objekte, die – nimmt man den Unikatbegriff wörtlich – nur einmal vorhanden sind. Dies trifft auf Jankowskis Gemälde *als Gemälde* zu, ihre Motive hingegen lassen sich kaum sinnvoll mit diesem Begriff beschreiben, schließlich sind sie, so konnte gezeigt werden, in rhizomatische Prozesse der Re-Inszenierung eingebunden. So könne man Jankowskis Serie, laut Niklas Maak, „als Kritik einer Kunst lesen, die in einer endlosen Kopierschleife gefangen ist und immer zombihafter wird“.⁸³⁹ Doch der Vergleich mit „Zombies“ hinkt: Bei den allermeisten Vorbildern der Re-Inszenierungen, die man online und somit auch in Jankowskis Serie findet, handelt es sich um ikonische Kunstwerke, die – wie bereits gezeigt wurde – keinesfalls als scheinot bezeichnet werden können, sondern sich durch die dynamische Re-Inszenierungskultur im Social Web bester Lebendigkeit erfreuen. Auch der Begriff der „Kopie“ scheint fehl am Platz, schließlich bezeichnet dieser die originalgetreue Reproduktion. Jedoch bemühen sich weder die fotografischen Re-Inszenierungen noch Jankowskis Gemälde um ‚Originaltreue‘.

Aufschlussreich ist daneben die Präsentation der Bilder im Katalog. Dieser zeigt im Hauptteil Jankowskis Gemälde sowie die kunsthistorischen Vorbilder, die re-inszenierten Fotografien hingegen sind nur schwarz-weiß im Anhang abgebildet. Damit erscheinen diese als ‚Zwischenbilder‘, die nicht für sich alleine stehen, sondern das kunsthistorische Werk quasi nur als ‚Mittler‘ mit Jankowskis Gemälden verbinden. Als ‚Vorbild‘ scheint hier also in erster Linie das kunsthistorische Werk zu gelten, als ‚Nachbild‘ Jankowskis Gemälde. So ähnlich drückt es auch Illies aus, wenn er vom Prinzip der stillen Post schreibt, durch die das Motiv „einen riesigen Umweg“⁸⁴⁰ mache, wengleich diese Analogie nur bedingt passend erscheint,

⁸³⁷ BREVERN 2018, S. 11.

⁸³⁸ ILLIES 2018, S. 5.

⁸³⁹ MAAK 2018, S. 115.

⁸⁴⁰ ILLIES 2018, S. 6.

schließlich bedienen sich die Re-Inszenierungen größtenteils bewusster Abweichungen und Ergänzungen. Somit handelt es sich nicht um zufällige, im Verlauf der Weitergabe verschüttgegangene Details. Das Bild der stillen Post stärkt hingegen die Idee des ‚Originals‘, das durch die Re-Inszenierungen vermeintlich Schaden nimmt; schließlich ist es das (nicht einzulösende) Ziel der stillen Post, die ursprüngliche Aussage möglichst unverfälscht weiterzugeben. Jankowskis Gemälde aber sind auf diese Abweichungen angewiesen, da es sich bei ihnen sonst um – dann wirkliche – Kopien der zugrundeliegenden Werke handeln würde; die fotografischen Re-Inszenierungen machen die notwendige Differenz also erst möglich.

6.5.4 Björn Sieberts „Remakes“

Zur Verdeutlichung des Verhältnisses von ‚Vorbild‘ und ‚Nachbild‘ sei Jankowskis Serie mit einem künstlerischen Projekt verglichen, das ihr in zentralen Punkten ähnelt. Es handelt sich um die Serie „Remakes“ (seit 2006) des deutschen Fotografen Björn Siebert, für die er – wie auch Jankowski – Bilder aus dem Social Web re-inszeniert und in den Museumskontext bzw. Kunstmarkt überführt.⁸⁴¹ Sieberts Vorbilder basieren jedoch nicht auf kunsthistorischen Werken; bei ihnen handelt es sich um Fotografien von privaten Social-Media-Profilen, die (oftmals skurril anmutende) Alltagsszenen zeigen. Somit stellen Sieberts Arbeiten gewissermaßen das umgekehrte Phänomen zu Hamadas Remake-Fotografien dar: Während diese ausgewählte kunsthistorische Werke re-inszenieren und in die rhizomatische Bilderzirkulation des Internets überführen, stellt Siebert massenhaft verfügbare, mitunter schnell produzierte Internetbilder nach und präsentiert diese als aufwendig inszenierte, singuläre Fotografien im Kunstkontext (Abb. 147).⁸⁴²

Die Bilderforen, so Siebert, würden das Internet mit zahlreichen „Amateurbildern“ und „irrelevanten Fotos“⁸⁴³ geradezu „überschwemmen“.⁸⁴⁴ Diese Wortwahl impliziert eine gewisse Bedrohlichkeit oder Ohnmacht gegenüber der digitalen „Bilderflut“ und legt zugleich eine Hierarchie zwischen ‚wichtigen‘ und ‚unwichtigen‘ Bildern fest. In einem

⁸⁴¹ Vielen Dank an Prof. Dr. Marc Ries für den Hinweis auf die Serie von Björn Siebert.

⁸⁴² Vgl. die Fotografien von Jeff Wall, etwa „Mimic“ (1982), die ebenfalls eine (vermeintliche) Momentaufnahme der Street Photography mit großem Aufwand für den Kunstkontext re-inszeniert (vgl. WEIB 2018, S. 2–3).

⁸⁴³ Björn Siebert in: SIEBERT/REISCH 2016.

⁸⁴⁴ SIEBERT o. J.

Interview mit dem Künstler Michael Reisch 2016 äußerte Siebert vor allem Unbehagen in Bezug auf seine Rolle als Fotograf: „Was soll ich jetzt eigentlich noch fotografieren? Wie soll ich mich als künstlerischer Fotograf gegenüber all diesen Bildern positionieren?“⁸⁴⁵ Auf Grundlage dieser Fragen entschied er sich für einen postfotografischen Ansatz, d. h., dass seine Arbeiten auf bereits existierenden Fotografien statt auf der außerbildlichen Wirklichkeit basieren.⁸⁴⁶ Dabei wirken seine Bilder keineswegs so flüchtig wie die Vorbilder, sondern bewusst und auf eine längere Betrachtung hin komponiert, wie seine penible Nachstellungspraxis auch nahegelegt:

Die Orte des Fotoshooting werden nach den Gegebenheiten des Originals hin ausgesucht, Kleindarsteller wenn nötig nach dem Aussehen her gecastet, Kleidung abgesprochen, Räume nachgebaut, Tapeten angefertigt, Positionen wie im Original eingenommen, Bildausschnitte festgelegt.⁸⁴⁷

Damit stellen Sieberts Fotografien ihre ‚Gemachtheit‘ aus, wie Marc Ries betont: „Das, was ursprünglich – für das erste Bild – sich ‚einfach so‘ zum Bild verdichtend formte, wird nun über eine exakte Zerlegung/Diairesis und Wiederzusammenstellung/Synopsis als kunstvolle Architektur rekonstruiert.“⁸⁴⁸ Hinzukämen die Vergrößerung⁸⁴⁹ und die glatte Oberfläche von Sieberts hochauflösenden C-Prints, deren Ästhetik „dem Topos des Kunstwerks geschuldet“⁸⁵⁰ sei. Durch die hohe fotografische Qualität und den Kunstkontext entstehe, so die Wuppertaler Hengesbach Gallery, eine „merkwürdige Betonung“⁸⁵¹ der eigentlich beiläufigen Motive.

Reisch versteht Sieberts Fotografien als Reaktion auf den Aufforderungscharakter von Social-Media-Bildern, die zur Wiederholung einluden. Durch die Re-Inszenierung erhielten die Vorbilder überhaupt erst einen Sinn,⁸⁵² schließlich funktioniere im Internetzeitalter, so Siebert, „das einmalige Bild, selbst wenn es explizit angestrebt wird, einfach nicht mehr.“⁸⁵³ Mit seiner Serie thematisiere er „die Überwindung des Einmaligen durch das massenhaft

⁸⁴⁵ Björn Siebert in: SIEBERT/REISCH 2016.

⁸⁴⁶ Wie auch beim Begriff der „Post-Internet-Art“ bezeichnet das Präfix „post“ hier nicht etwas, das „schon vorbei“, sondern „längst Alltag geworden“ (HEISER 2015) ist. Vgl. weiterführend STALDER 2016, bes. S. 20.

⁸⁴⁷ SIEBERT o. J.

⁸⁴⁸ RIES 2011, S. 6.

⁸⁴⁹ Sieberts Fotografien sind zwischen 33 und 225 cm groß.

⁸⁵⁰ RIES 2011, S. 6.

⁸⁵¹ HENGESBACH 2012.

⁸⁵² Vgl. Michael Reisch in: SIEBERT/REISCH 2016.

⁸⁵³ Björn Siebert in: SIEBERT/REISCH 2016.

Gleichartige⁸⁵⁴ und damit die Wiederholung als leitendes Prinzip der digitalen Bildkultur. Mit der Re-Inszenierung wählt Siebert eine Methode, deren Erkenntnisgewinn laut Ries „über das (Wieder)Herstellen eines Bildes“⁸⁵⁵ ermöglicht würde. Er widmet sich der Welt nicht durch ihre direkte Abbildung, sondern durch eine (fotografische) Analyse ihrer Darstellungsweisen. Somit untersuche Siebert weniger die Motive, sondern vielmehr „die Beziehung einer bestimmten sozialen Wirklichkeit zu ihrer fotografischen Explikation, ihrer Darstellung als ein Bild“, ⁸⁵⁶ so Ries weiter. Damit beabsichtige er vor allem, wie Siebert selbst schreibt, der „kollektiven fotografischen Erfassung von Wirklichkeit“⁸⁵⁷ nachzuspüren, die Internetfotograf*innen mit ihren Bildern offenbarten. Darin ähneln sich Sieberts und Jankowskis Arbeiten, schließlich basiert auch die „Neue Malerei“ nicht auf den kunsthistorischen Werken, sondern auf ihren fotografischen Re-Inszenierungen, die wesentliche Aussagen über die (multiperspektivischen) Rezeptionsweisen von Kunst im Internet zulassen.

Die jeweiligen Vorbilder seiner Fotografien bzw. ihre Produzent*innen zeigt oder nennt Siebert, anders als Jankowski, jedoch an keiner Stelle. Schließlich würden Fragen von Autor*innenschaft und Copyright meist schon bei den Vorbildern eine untergeordnete Rolle spielen.⁸⁵⁸ In einigen Fällen wüsste er selbst nicht genau, wie das Vorbild entstanden sei, sodass ihm nur die Möglichkeit bliebe, ein „möglichst wahrscheinliches Storyboard“⁸⁵⁹ zu entwerfen. Die Vorbilder würden schließlich durch seine Re-Inszenierung „eine Re-Genese außerhalb des Internets“ erleben, da sie „in den Werkkatalog [s]einer künstlerischen Arbeit aufgenommen“⁸⁶⁰ werden. Ähnlich wie Jankowski entwirft auch Siebert den Kunstkontext als Gegenpol zum Internet, der eine Vereinzelung und Aufwertung der Bilder ermögliche.

Daneben fehlen bei Siebert die kunsthistorischen Bezüge, die Jankowskis Fotografien überhaupt erst nachstellungs- und museumswürdig machen, wie er selbst andeutet: „It’s a layering of authorships that thanks to Jankowski bites it’s [sic] own tail. Many authors are involved and all of them contribute to the revitalisation of an icon.“⁸⁶¹ Hier wird das

⁸⁵⁴ Björn Siebert in: ebd.

⁸⁵⁵ RIES 2011, S. 7.

⁸⁵⁶ Ebd.

⁸⁵⁷ SIEBERT o. J.

⁸⁵⁸ Vgl. SIEBERT/REISCH 2016.

⁸⁵⁹ Björn Siebert in: ebd.

⁸⁶⁰ SIEBERT o. J.

⁸⁶¹ JANKOWSKI 2017.

künstlerische Vorbild („icon“) in den Mittelpunkt gestellt und seine Wiederbelebung als Ziel formuliert. Dabei ist der Hinweis auf die Vielzahl an Autor*innen zentral. Mit den zahlreichen medialen und kontextuellen Verschiebungen, die Jankowskis Serie innewohnen, – vom Gemälde im Museum zur Fotografie im Internet zum Gemälde in der Kunstgalerie – gehen auch Wechsel der Autor*innen einher, die nur bedingt nachvollzogen werden können. Zunächst liegt eine vierfache Autor*innenschaft der historischen Künstler*innen, der Fotograf*innen, Jankowski als Konzeptkünstler und der chinesischen Kopist*innen als ausführende Maler*innen nahe. Doch wie gezeigt werden konnte, können bereits die kunsthistorischen Werke selbst weitere Vorbilder in sich aufgenommen haben; ganz zu schweigen von den vielfältigen Rekursen, die die digitale Bildumgebung für die re-inszenierten Fotografien mit sich bringt. Somit wird deutlich, dass Jankowskis Arbeiten – intra- wie auch interpiktural – in rhizomatische Verflechtungen integriert sind, die sich mit dem klassischen Verständnis von Autor*innenschaft als Urheber*innenschaft nicht begreifen lassen. Stattdessen sei auf Maria Männigs Überlegungen zum „Dividualismus“ hingewiesen.⁸⁶² Dieser fußt auf einem Originalitätsverständnis, das nicht das Neue, sondern die Variation als Bezugsgröße etabliert und sich damit auf digitale Bildpraktiken übertragen lässt: „Das Konzept des Dividuellen [eröffnet] die Möglichkeit, die aktuelle Vielfalt von permanenter Varianz zu begreifen. Dividuelle Autor*innenschaft bedeutet kollektive Teilhabe an der Produktion von Inhalten verschiedenster Art“.⁸⁶³ Somit stelle die Produktion von Inhalten im Social Web „keinen ausschließlich auktorialen Gestus mehr dar“,⁸⁶⁴ wie Jankowski und Siebert mit ihren Arbeiten umso deutlicher machen.

6.6 Neue Perspektiven auf das Original

Um die vorangegangenen Analysen zusammenzufassen, sei erneut das Rhizom in den Fokus gerückt, das die Untersuchung der mehrfachen Bildbezüge der Remake-Fotografien als Denkbild begleitet hat. So konnte gezeigt werden, dass sich sowohl innerhalb der Bilder (intrapiktural), zwischen den Bildern (interpiktural) wie auch in Bezug auf die technischen und kommunikativen Strukturen des Social Web rhizomatische Charakteristika

⁸⁶² Das Konzept des Dividualismus stammt ursprünglich von Gerald Raunig (vgl. RAUNIG 2015).

⁸⁶³ MÄNNIG 2018a.

⁸⁶⁴ MÄNNIG 2017, o. S. [10].

erkennen lassen. Diese greifen auf vielfältige Weise ineinander und etablieren ihre je eigenen chronologischen und hierarchischen Ordnungen zwischen den beteiligten Bildern.

Auf Ebene der Produktion der Remake-Fotografien wurde deutlich, dass ihre ‚Wurzeln‘ neben dem kunsthistorischen Vorbild zahlreiche (mitunter heterogene) Bilder umfassen. Auch die Zuordnung von vorgängigen und nachgängigen Bildern ist hier oft nicht eindeutig, sodass sich die klassische Inspirationskette, bei der ein historisches ‚Vorbild‘ ein zeitgenössisches ‚Nachbild‘ motiviert, immer weiter auflöst. Dabei können Re-Inszenierungen das ‚Original‘ sogar ‚überholen‘ und weitere Nachstellungen anregen, wodurch sie zur bedeutungs- und bildgebenden Grundlage neuer Re-Inszenierungen werden. Mehr noch als von Vor- und Nachbildern muss hier von ‚Zwischenbildern‘ die Rede sein. Daher regt Wolfgang Ullrich auch ein neues Verständnis von Originalität an, das „im Original künftig nicht mehr nur das Unmittelbare und Ursprüngliche sucht, sondern darin zugleich das Anfängliche, noch Unfertige und Unvollkommene sähe.“⁸⁶⁵ Originalität entstünde dann in der Variation.⁸⁶⁶

Auch in der Rezeption von Kunst kann eine Re-Inszenierung dem jeweils nachgestellten Werk zuvorkommen, wenn sie etwa im Social Web aufgefunden wird und erstmals Anlass dazu bietet, sich dem zugrundeliegenden Werk zu widmen. Die Fotografie als Medium verstärkt diese Tendenz, denn fotografische Reproduktionen stellen zunehmend häufig den ersten Bezugspunkt dar, um sich dem ‚Original‘ zu nähern. Schließlich sei die westliche Gesellschaft, so Hans Belting, inzwischen vertrauter mit (fotografischen) Vermittlungsmedien als mit den Bildern selbst: „We are more familiar with the medium, the means of transmission than we are with the images that are transmitted. In fact in order to believe images, we require that they come to us through familiar, accepted media.“⁸⁶⁷ Somit entfernt die Fotografie die Betrachter*innen vom ‚Original‘, nur um sie zugleich näher zu bringen.⁸⁶⁸

⁸⁶⁵ ULLRICH 2009, S. 143.

⁸⁶⁶ Vgl. Anaïs Hostettler in: GEHLEN 2011, S. 172.

⁸⁶⁷ BELTING 2011a, S. 20. In der deutschen Textfassung findet sich dieser Abschnitt nur paraphrasiert und in anderer Aufteilung: „Wir erfahren Bilder allein in ihrer medialen Einrichtung [...]. Wir kennen die Verwandlungen, welche die Bilder in den Medien erfahren, besser als die Bilder selbst.“ (BELTING 2011b, S. 31.)

⁸⁶⁸ Griet Bonne bezeichnet dies als „double logic of image perception“ (vgl. BONNE 2020). Schon Walter Benjamin wies darauf hin, dass technische Reproduktionen in der Lage seien, die „Dinge sich räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘“ (BENJAMIN 2018, S. 15).

Festzuhalten bleibt, dass kunsthistorische Werke durch ihre Einbindung in das rhizomatische Netzwerk der re-inszenierten Fotografie im Social Web einem stetigen Wandel unterworfen sind. Hier geraten sie in vielfältige Prozesse der Zirkulation, Kommunikation und Bedeutungszuschreibung, die sie in Kontakt bringen mit medialen und motivischen, künstlerischen und amateurhaften Variationen ihrer selbst. Dadurch werden sie zunächst dekontextualisiert und daraufhin auf vielfältige Weise rekontextualisiert. Schließlich verändert sich das ‚Original‘ durch diese Prozesse unaufhörlich, da es mit jeder Re-Inszenierung aus einer anderen Perspektive gesehen und mit immer neuen Facetten angereichert wird.

Schluss

Abschließend kehre der Blick zum Anfang zurück (vgl. Abb. 1). Die mit der Auftaktfotografie von Bernard Arce zur Diskussion gestellte Frage, ob der Selbst- und Gegenwartsbezug des Narziss als Inbegriff der re-inszenierten Fotografie im Social Web gelten muss, kann nun mit „ja, aber“ beantwortet werden. Tatsächlich brachte die Untersuchung der Remake-Fotografien künstlerische Strategien zum Vorschein, denen vor allem an der Überbrückung von Distanz bzw. der Herstellung von Nähe zwischen Vorbild und Nachbild gelegen scheint. Oftmals stehen dann – etwa im Sinne eines historischen ‚Zwillings‘ – Ähnlichkeiten der gezeigten Personen im Vordergrund, die die Fotograf*innen mit Strategien der *Nachahmung* verstärken. Andere wiederum bemühen die Technik der *Aneignung*, um die positiv konnotierten Attribute des Vorbildes herauszustreichen und für die eigene Darstellung zu nutzen, etwa mit Blick auf Schönheitsideale oder den ikonischen Status der gezeigten Person. Daneben ließen sich *aktualisierende* Tendenzen beobachten, bei denen die historische Szene des Vorbildes in die Alltagsrealität der Fotograf*innen transportiert und auf diese Weise Zeitgenossenschaft hergestellt wird. Auch bei den *zuspitzenden* und *inversiven* Techniken wurde deutlich, dass die Fotograf*innen eine zeitgemäßere Version des Vorbildes anstreben, indem sie solche Details betonen, die aus ihrer (gegenwärtigen) Perspektive besonders anschlussfähig sind, während weniger bedeutsame Elemente weglassen oder variiert werden.

Für diese Strategien gilt, was Inke Arns in Bezug auf Re-Enactments schreibt: „Here the reference to the past is not history for history’s sake; it is about the relevance of what happened in the past for the here and now.“⁸⁶⁹ Dieser Blick auf die Kunstgeschichte kann als „präsentistisch“⁸⁷⁰ beschrieben werden; ein Begriff, der im Kontext der Geschichtswissenschaften meist pejorativ verwendet wird: „It is the golden rule: above all not to ‚project,‘ as they say, our own realities [...] on the realities of the past, the objects of our historical inquiry. Is it not evident that the ‚key‘ to understanding an object from the past is situated in the past itself [...]?“⁸⁷¹ Mit dieser Suggestivfrage deutet Georges Didi-Huberman bereits an, dass Zeitgenossenschaft nicht notwendigerweise ein besseres Verständnis des Gegenstandes mit sich bringe, denn „contemporaries often fail to understand one another any better than individuals who are separated in time“.⁸⁷² Als Beispiel nennt er Leon Battista Alberti und Fra Angelico, die beide im 15. Jahrhundert lebten, doch gänzlich unterschiedlichen Denkschulen angehörten: „they did not at all think ‚at the same time.“⁸⁷³ Albertis Schriften könnten ein Fresko von Fra Angelico somit kaum erhellen, ein modernes Werk jedoch, etwa von Jackson Pollock, mitunter viel mehr.⁸⁷⁴ Hier zeige sich die Möglichkeit einer „heuristic of anachronism“,⁸⁷⁵ die „präsentistische“ Auslegungen durchaus legitimiert, also Lesarten eines Werkes, die den Einfluss der Gegenwart auf die Interpretation dezidiert einbeziehen.⁸⁷⁶

Die Remake-Fotografien können als Paradebeispiel dieser Praxis verstanden werden, wengleich deutlich wurde, dass sie stets mehrere Zeitebenen verbinden: die Vergangenheit, Gegenwart und (potenziell) Zukunft. Durch den Transport ins Zeitgenössische tritt die

⁸⁶⁹ ARNS 2007, S. 2.

⁸⁷⁰ Der Begriff „Präsentismus“ wurde im 20. Jahrhundert vor allem von Historiker*innen geprägt und bezeichnet „the faulty understanding of the past in terms of the present“ (WILSON 2019). Er ist im Kontext zweier entgegengesetzter Auffassungen der Geschichtswissenschaften zu verorten, die entweder ästhetisch-aktualisierende oder historisch-rekonstruktive Interpretationsziele verfolgen, also „unterschiedliche Auffassungen darüber, wie stark die Bedeutung eines ästhetischen Artefakts an den ursprünglichen Produktionskontext und den primären Rezeptionskontext gekoppelt ist.“ (SPOERHASE 2007, S. 147.) Vgl. weiterführend WALSHAM 2017.

⁸⁷¹ DIDI-HUBERMAN 2003, S. 35.

⁸⁷² Ebd., S. 37.

⁸⁷³ Ebd.

⁸⁷⁴ Vgl. Didi Huberman: „It is the very violence and incongruity, the very difference and unverifiability, that will actually have brought about a lifting of censorship, the emergence of a new object to see“ (Ebd., S. 41).

⁸⁷⁵ Ebd.

⁸⁷⁶ Für die historische Forschung weist David Armitage sogar auf die Unumgänglichkeit präsentistischer Perspektiven hin: „the historian can never be entirely disinterested in her choice of historical questions, the tools she brings to them, or the way she constructs her answers to them with a contemporary audience in mind.“ (ARMITAGE 2020, S. 6.)

historische ‚Ausgangssituation‘ umso deutlicher hervor, zugleich entfalten die neuen Lesarten, die die Re-Inszenierungen vorschlagen, nur vor der historischen Folie ihre Bedeutung. Zudem stellt sich die Vergangenheit, die die Fotografien re-inszenieren, oftmals differenzierter dar, als das (unmittelbare) kunsthistorische Vorbild nahelegen mag. Diesem können sich schließlich Bilder zur Seite gesellen, die nicht der Vergangenheit, sondern der Gegenwart der Fotograf*innen entspringen, wie die Ausführungen zu den rhizomatischen Charakteristika des Social Web bzw. der dortigen Bildkulturen zeigen konnten. Hinzu kommt der Blick in die Zukunft, schließlich wohnt den Fotografien ein Aufforderungscharakter inne, der immer weitere Re-Inszenierungen motiviert. Auch die Remake-Fotografien selbst tauchen – mitunter viele Jahre nach ihrem Entstehen – an verschiedenen Orten wieder auf und gehen neue Verbindungen ein.

Somit können fotografische Re-Inszenierungen vergangene Perspektiven auf Kunst bezeugen, gegenwärtige Lesarten visualisieren und zukünftige Blicke prägen. Sie eignen sich daher in besonderem Maße als Anhaltspunkte zur Erforschung der digitalen Kunstrezeption, deren Einsichten auch für Zwecke der kulturellen Bildung und Vermittlung nutzbar gemacht werden können. Wie sich die Betrachtungsweisen der Kunst in Zukunft entwickeln, welche Interessen sich ausbilden und welche Kunst dauerhaft von Bedeutung sein wird, muss sich zeigen. Fest steht, dass der aufmerksame Blick auf das Social Web und die Bildpraktiken seiner Nutzer*innen der Kunstgeschichte nicht mehr abhandenkommen sollte. Dafür möchte die vorliegende Arbeit eine Impulsgeberin sein.

Abbildungen

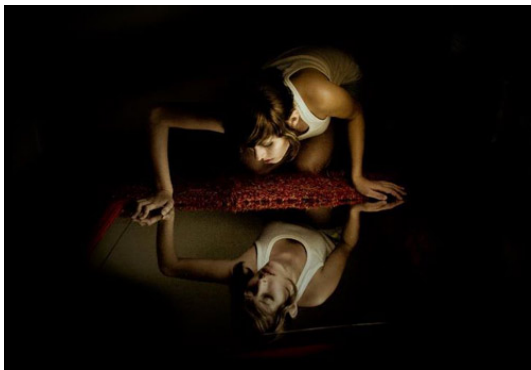


Abb. 1
Bernard Arce: Narcissus, 2011.
Fotografie, ohne Maße. Remake Project,
Online, Booooooom.



Abb. 2
Caravaggio: Narziss, 1598–99.
Öl auf Leinwand, 110 × 92 cm.
Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

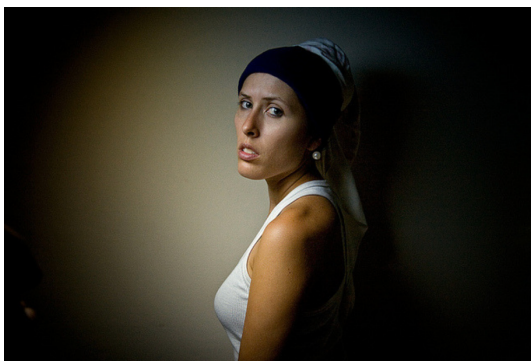


Abb. 3
Bernard Arce: Vermeer, 2011.
Fotografie, ohne Maße. Online, Tumblr.

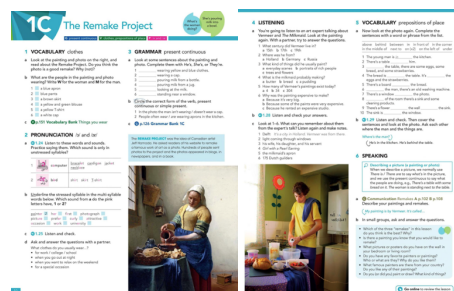


Abb. 4
Christina Latham-Koenig, Clive Oxenden,
Jerry Lambert: The Remake Project, 2021.
Buchseiten, ohne Maße. American English
File 2.



Abb. 5
Cindy Sherman: Untitled # 216, 1989.
Fotografie, 221 × 142,2 cm. New York,
Museum of Modern Art.



Abb. 6
avalonbowser: No one will suspect
a thing, 2018.
Digitales Bild, ohne Maße. Online, Reddit.



Abb. 7
 beyonce: We would like to share our love and happiness [...], 2017.
 Fotografie, ohne Maße. Online, Instagram.

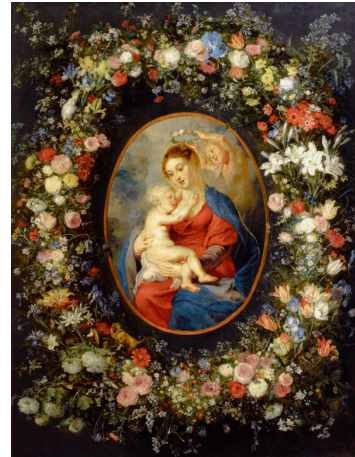


Abb. 8
 Jan Brueghel der Ältere: Madonna im Blumenkranz, um 1617.
 Öl auf Leinwand, auf Holz übertragen, 83,5 × 65 cm. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 9
 Tomás Julián: Virgen de Guadalupe, 18. Jh.
 Öl auf Leinwand, 290 × 219 cm. Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Historia.



Abb. 10
 itsminagerges: Happy to announce that I, too, am expecting a food baby [...], 2017.
 Fotocollage/Screenshot, ohne Maße. Online, Instagram.



Abb. 11
 thefatjewish: BEYONCÉ AND I ARE BOTH PREGNANT AS FUCK [...], 2017.
 Fotocollage/Screenshot, ohne Maße. Online, Instagram.



Abb. 12
 meghanking: If I can't be Queen Bey I'll settle for King Edmonds [...], 2018.
 Fotografie/Screenshot, ohne Maße. Online, Instagram.



Abb. 13
 spinellsz: @thegetty #musepose, 2015.
 Fotografie/Screenshot, ohne Maße.
 Online, Instagram.



Abb. 14
 kelly_lettieri: Was it the same cat? [...], 2018.
 Fotografie/Screenshot, ohne Maße.
 Online, Instagram.

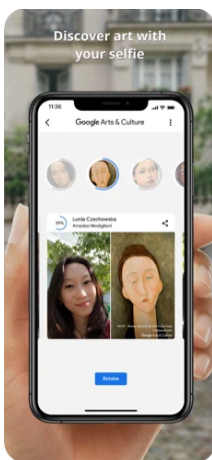


Abb. 15
 Google Arts & Culture: Discover art with your selfie, o. J.
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, App Store.



Abb. 16
 TabloidArtHistory: Britney Spears at Del Taco drivethru, 2007 [...], 2017.
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, Twitter.



Abb. 17
 culturezvous: C'est la fête dans les musées aujourd'hui [...], 2021.
 Still/Screenshot, ohne Maße.
 Online, Instagram.

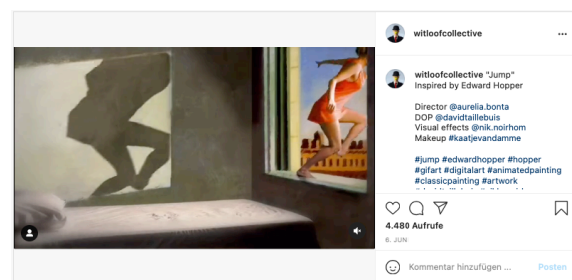


Abb. 18
 witloofcollective: „Jump“ Inspired by Edward Hopper [...], 2021.
 Still/Screenshot, ohne Maße.
 Online, Instagram.

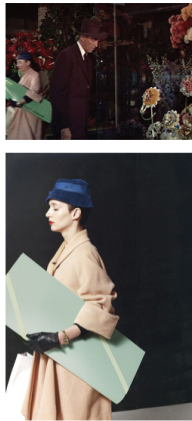


Abb. 19
 Miranda July: Movie Extras, 2009.
 Fotocollage, ohne Maße.
 Online, Booooooom.

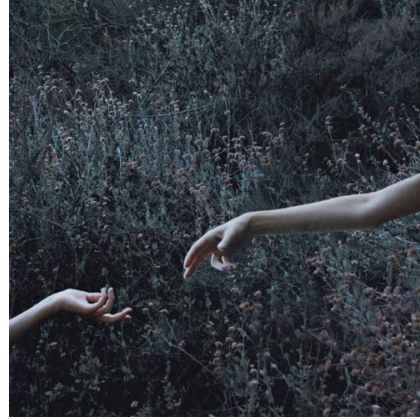


Abb. 20
 Sarah Hermans: Ohne Titel, 2009.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 21
 Justin Nunnink: The Ship, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 22
 Iris Encina Baranda: The Anatomy Lesson
 of Dr. Nicolaes Tulp, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 23
 Bruce Nauman: Self Portrait as a Fountain,
 1966–67 (Druck 1970).
 Fotografie, C-Print, 49,5 × 59,1 cm. New
 York, Whitney Museum of American Art.



Abb. 24
 Édouard Manet: Olympia, 1863.
 Öl auf Leinwand, 130,5 × 190 cm.
 Paris, Musée d'Orsay.



Abb. 25
Édouard Manet: Frühstück im Grünen, 1863.
Öl auf Leinwand, 208 × 264,5 cm.
Paris, Musée d'Orsay.



Abb. 26
Lujian Zeta Zee: Dora Maar Seated, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 27
Frances Adair McKenzie: Weeping Woman, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.

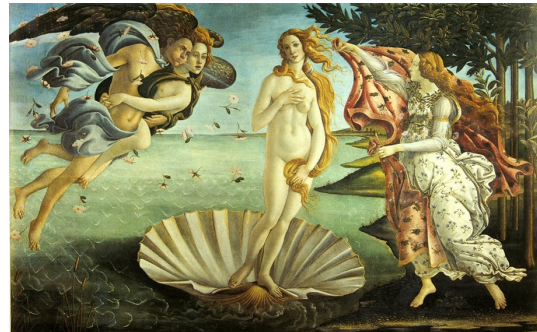


Abb. 28
Sandro Botticelli: Geburt der Venus, um 1485.
Temperamalerei auf Leinwand,
172,5 × 278,5 cm. Florenz, Uffizien.



Abb. 29
Glenna McMullin: American Gothic, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 30
Bastian Vice: Nighthawks, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 37
 Unbekannt [Schule von Fontainebleau]:
 Gabrielle d'Estrées und eine ihrer
 Schwestern, um 1575–1600.
 Öl auf Eichenholz, 1,31 × 1,645 m.
 Paris, Musée du Louvre.



Abb. 38
 Elena Ayllon: Ophelia, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 39
 Rosanna Grisorio: Discobolo, 2011.
 Fotografie, ohne Maße. Online, Booooooom.

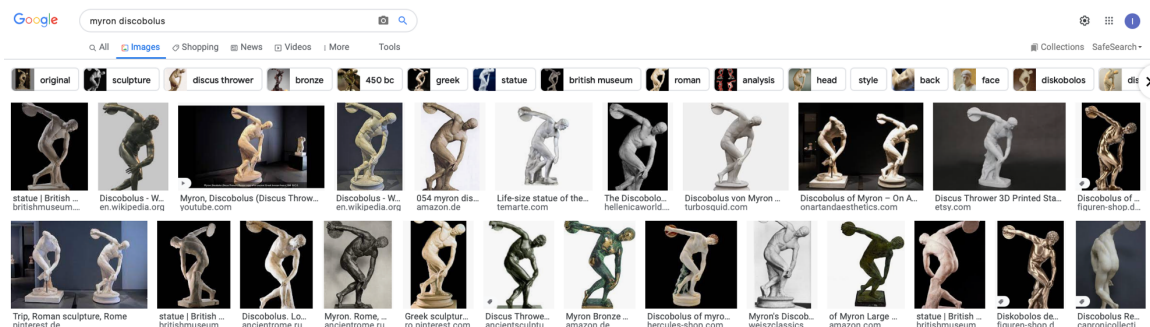


Abb. 40
 Google Images: myron discobolus, 2021.
 Screenshot, ohne Maße. Online, Google Images.



Abb. 41
 Salvador Dalí: Kostüm für „Der wahnsinnige Tristan“ – Das Schiff, 1942–43.
 Aquarell, 63 × 46 cm. St. Petersburg (FL),
 The Salvador Dalí Museum.



Abb. 42
 Gerlando Giugno: The Last Supper, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 43
 Katie O'Neil: Hope 1, 2011.
 Fotocollage, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 44
 Romaine: The Yellow Milkmaid Syndrome, 2016.
 Digitales Bild, ohne Maße.
 Online, Wikimedia Commons.



Abb. 45
 Stella Vula: Femme au chapeau, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 46
 Henri Matisse: Frau mit Hut, 1905.
 Öl auf Leinwand, 80,7 × 59,7 cm.
 San Francisco, San Francisco Museum
 of Modern Art.



Abb. 47
Glynns Thomas: Flaming June, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 48
Frederick Leighton: Flammender Juni, 1895.
Öl auf Leinwand, 119 × 119 cm.
Ponce, Museo de Arte de Ponce.

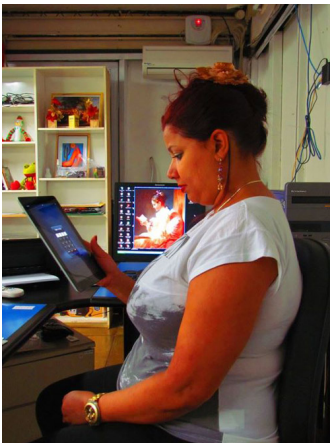


Abb. 49
Ivo Vieira: The Reader, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 50
Jean-Honoré Fragonard: Lesendes Mädchen, um 1769.
Öl auf Leinwand, 81,1 × 64,8 cm.
Washington, D. C., National Gallery of Art.



Abb. 51
Tania Brassesco und Lazlo Passi Norberto: Pot Pourri, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.

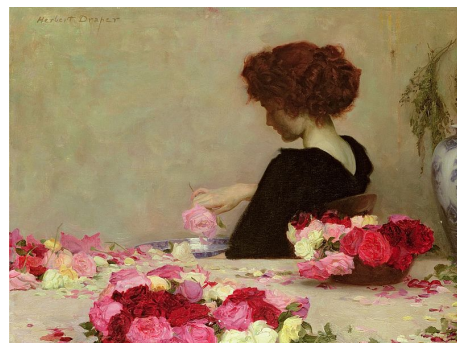


Abb. 52
Herbert James Draper: Pot Pourri, 1897.
Öl auf Leinwand, 50,8 × 68,5 cm.
Privatsammlung.



Abb. 53
Seth Johnson: Self Portrait 1889, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 54
Vincent van Gogh: Selbstbildnis, 1889.
Öl auf Leinwand, 65 × 54,2 cm.
Paris, Musée d'Orsay.



Abb. 55
VMLY&R Paris: Keloptic – „Van Gogh“, 2013–14.
Digitales Bild, ohne Maße. Online, adforum.



Abb. 56
Marianna Oboeva: Portrait of the Actress
Jeanne Samary, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.

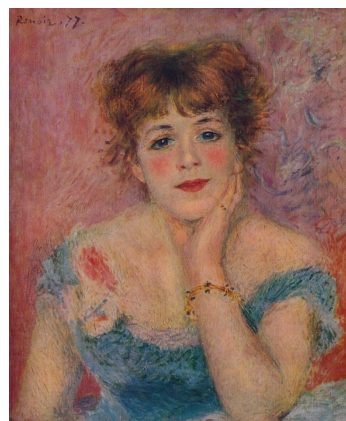


Abb. 57
Pierre-Auguste Renoir: Bildnis der
Schauspielerin Jeanne Samary, 1877.
Öl auf Leinwand, 56 × 46 cm. Moskau,
Staatliches Museum für Bildende Künste
A. S. Puschkin.



Abb. 58
Camilla Eletti: Edie Sedgwick, 2011.
Fotocollage, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 59
Gerard Malanga: Edie Sedgwick, 1966.
Fotocollage, ohne Maße. Online, Instagram.



Abb. 60
Stephan Hoffman und SoYeon Kim: Portrait of Sylvia Von Harden, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.

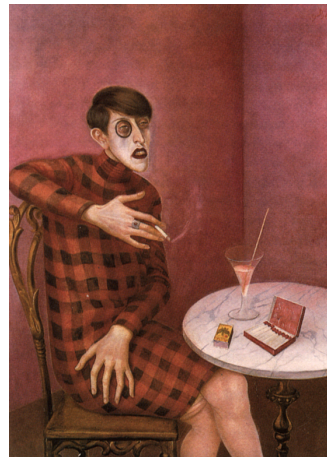


Abb. 61
Otto Dix: Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden, 1926.
Öl auf Leinwand, 121 × 89 cm.
Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.



Abb. 62
Kevin Thom: Birth of Venus, 2011.
Fotografie, ohne Maße. Online, Booooooom.



Abb. 63
Deni Takeda: The Calling of
Saint Matthew, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 64
Michelangelo Merisi da Caravaggio:
Berufung des Heiligen Matthäus,
1599–1600.
Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm.
Rom, San Luigi dei Francesi.



Abb. 65
Gayle Walsworth: The Girl With The
Pearl Earring, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 66
Jan Vermeer: Das Mädchen mit dem
Perlenohrgehänge, 1665.
Öl auf Leinwand, 39 × 44,5 cm.
Den Haag, Mauritshuis.

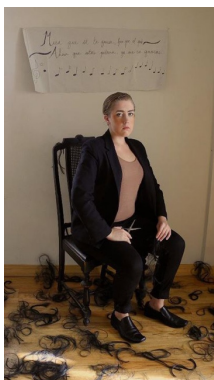


Abb. 67
Emilie Esders: Self Portrait with
Cropped Hair, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 68
Frida Kahlo: Selbstbildnis mit
abgeschnittenem Haar, 1940.
Öl auf Leinwand, 40 × 27,9 cm.
New York, Museum of Modern Art.

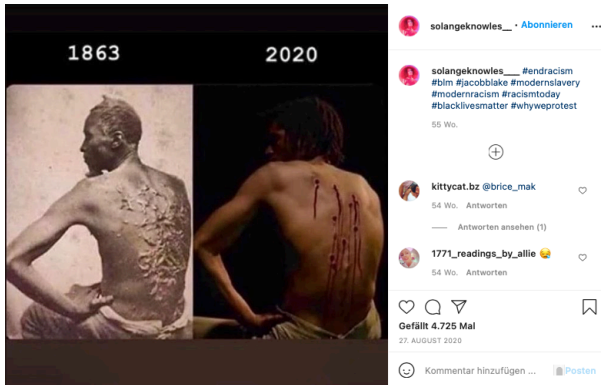


Abb. 69
solangeknowles___: #endracism [...], 2020.
Fotocollage, ohne Maße. Online, Instagram.



Abb. 70
Eda Te: Self Portrait as a Tehuana
(Diego on My Mind), 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 71
Frida Kahlo: Selbstbildnis als Tehuana
(Diego in meinen Gedanken), 1943.
Öl auf Hartfaser, 76 × 61 cm.
Mexiko-Stadt, The Jacques and Natasha
Gelman Collection of Mexican Art.



Abb. 72
Sophia: The Treachery of Images, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 73
René Magritte: La trahison des images, 1929.
Öl auf Leinwand, 60,3 × 81,1 cm.
Los Angeles, Los Angeles County Museum
of Art.



Abb. 74
 Maria Eduarda Vieira Delgado:
 The Last Supper, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.

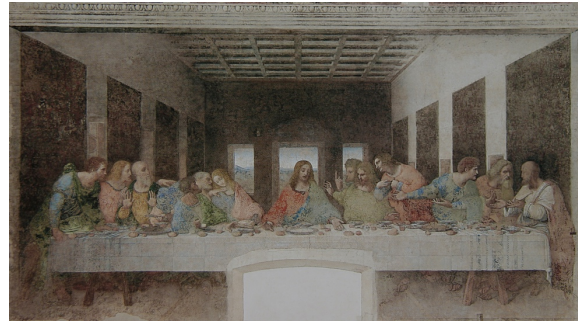


Abb. 75
 Leonardo da Vinci: Das letzte Abendmahl,
 1495–98.
 Seccomalerei, 460 × 880 cm.
 Mailand, Santa Maria delle Grazie.



Abb. 76
 Or Eitan: Automata, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 77
 Edward Hopper: Automat, 1927.
 Öl auf Leinwand, 71,4 × 88,9 cm.
 Des Moines, Des Moines Art Center.

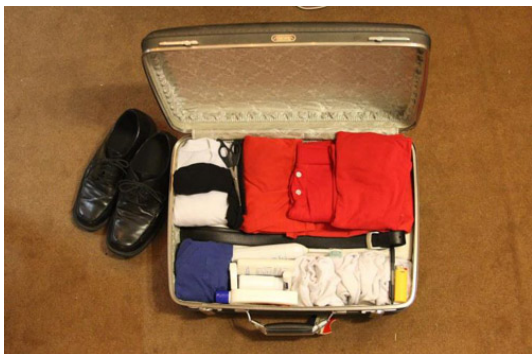


Abb. 78
 Katie Jackson: Composition With Red,
 Blue and Yellow, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.

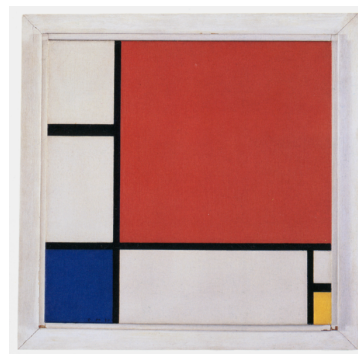


Abb. 79
 Piet Mondrian: Komposition in Rot,
 Blau und Gelb, 1930.
 Öl auf Leinwand, 51 × 51 cm. Fukuoka,
 Sammlung der Fukuoka City Bank, Ltd.



Abb. 80
Hadas Boneh: Son of Man, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 81
Juan de Ezcurra: Son of Man, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 82
René Magritte: Der Sohn des Menschen, 1964.
Öl auf Leinwand, 116 × 89 cm. New York, Privatsammlung.



Abb. 83
Andrea Di Carlo: Adele Harms, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 84
Egon Schiele: Liegende Frau mit grünen Strümpfen, 1917.
Gouache, 29,4 × 46 cm.
New York, Privatsammlung.



Abb. 85
Emile Barret: Gabrielle d'Estrées, 2011.
Fotografie, ohne Maße. Online, Booooooom.



Abb. 86
Isabella Materne und Christiane König:
Napoleon I on his Imperial Throne, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 87
Dominique Ingres: Napoleon I auf seinem
Kaiserlichen Thron, 1806.
Öl auf Leinwand, 259 × 162 cm.
Paris, Musée de l'Armée.



Abb. 88
Avi Naim: The Anatomy Lesson of
Dr. Nicolaes Tulp, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 89
Rembrandt van Rijn: Die Anatomie des
Dr. Tulp, 1632.
Öl auf Leinwand, 169,5 × 216,5 cm.
Den Haag, Mauritshuis.



Abb. 90
Carson Nevada: Lennon and Yoko
and Creation of Adam, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.

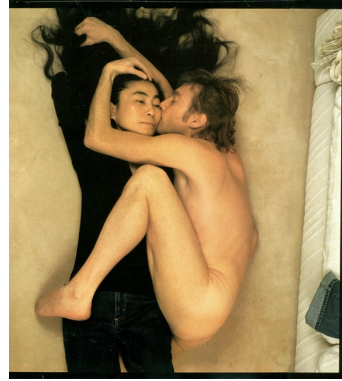


Abb. 91
Annie Leibovitz: John Lennon und
Yoko Ono, 1980.
Fotografie, 30,5 × 31 cm. Edinburgh,
Scottish National Portrait Gallery.



Abb. 92
Ariel Levin: Portrait of Frida Kahlo, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 93
Danilo Ursini: Portrait of Frida Kahlo, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.

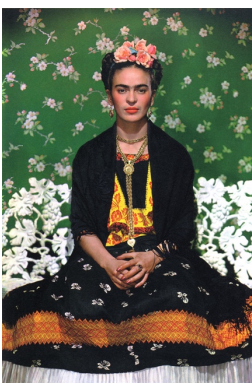


Abb. 94
Nickolas Muray: Frida auf einer weißen
Bank, 1939.
Fotografie, 40,7 × 27,9 cm. Rochester (NY),
George Eastman Museum.

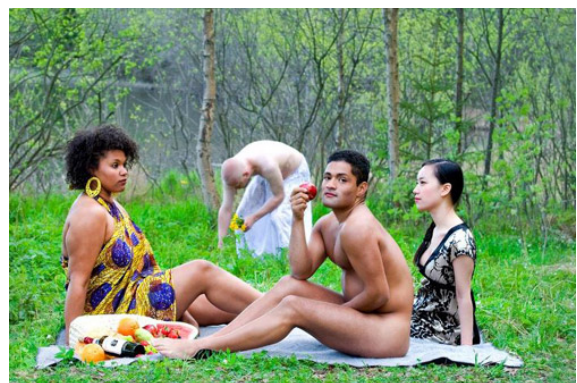


Abb. 95
Ileana Alvarez Reyes: Luncheon on the
Grass, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 96
 Craig White: Grande Odalisque, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.

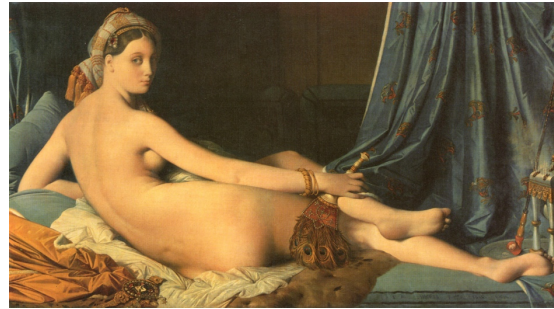


Abb. 97
 Jean Auguste Dominique Ingres:
 Die große Odaliske, 1814.
 Öl auf Leinwand, 91 × 162 cm.
 Paris, Musée du Louvre.



Abb. 98
 Kastanie Pestalozzi: Statue of Liberty, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 99
 Frédéric-Auguste Bartholdi:
 Freiheitsstatue, 1886.
 Kupferhülle auf Stahlgerüst, 46 m.
 New York, Liberty Island.



Abb. 100
 Solomon D. Butcher: Nebraska Gothic,
 1886.
 Glasplattennegativ, 16,51 × 21,59 cm.
 Lincoln (NE), Sammlung der Nebraska State
 Historical Society.



Abb. 101
 Solomon D. Butcher: Nebraska Gothic
 [Ausschnitt], 1886.
 Glasplattennegativ, 16,51 × 21,59 cm.
 Lincoln (NE), Sammlung der Nebraska State
 Historical Society.



Abb. 102

Stefano Vittori: Boy with a Basket of Fruit, 2011.
Fotografie, ohne Maße. Online, Booooooom.



Abb. 103

Michelangelo Merisi da Caravaggio:
Junge mit Früchtekorb, um 1593–94.
Öl auf Leinwand, 70 × 67 cm.
Rom, Galleria Borghese.

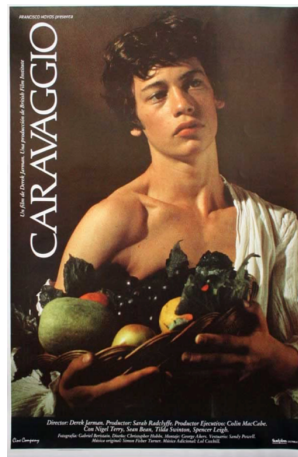


Abb. 104

Derek Jarman: Caravaggio, GB 1986.
Filmplakat, ohne Maße. Online, Internet
Movie Database.



Abb. 105

Peter Webber: Girl with a Pearl Earring,
GB 2003.
Filmstill, ohne Maße. Online, Internet Movie
Database.



Abb. 106

Philip Robert Wood: Ohne Titel, 2015.
Fotografie, ohne Maße. Online, Facebook.



Abb. 107
Herb Ritts: Tatler, March 1986.
Zeitschriftencover, ohne Maße. Los Angeles,
Herb Ritts Foundation.



Abb. 108
Hendrik Kerstens, Pimp up Towel, 2006.
Fotografie, 62,5 × 50 cm, 100 × 80 cm oder
150 × 120 cm. Amsterdam, Flatland Gallery.



Abb. 109
Ewa Wiktorja Dyszlewicz:
The Death of Marat, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.

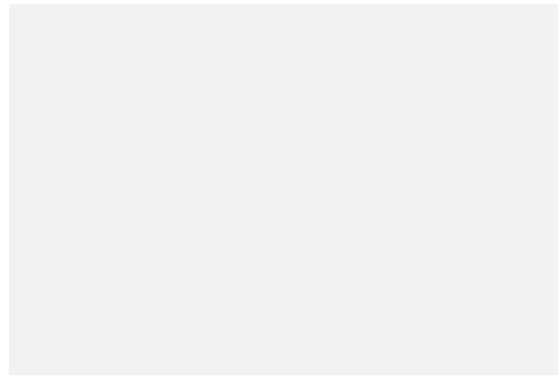


Abb. 110
Mario Testino: Towel Series 37, 2014.
Fotografie, ohne Maße. Online,
MARIOTESTINO+.
[Aus urheberrechtlichen Gründen kann
dieses Bild nicht veröffentlicht werden.]



Abb. 111
Carson Nevada: The Rosenbergs as
American Gothic, 2011.
Fotografie, ohne Maße.
Online, Booooooom.



Abb. 112
Unbekannt: Accused atomic spy Julius
and Ethel Rosenberg in a standing mug
shot, 1951.
Fotografie, ohne Maße.
Online, IMAGO.



Abb. 113
 José Delarra: Denkmal für das Ehepaar
 Rosenberg in Havanna, Kuba, 1983.
 Material und Maße unbekannt.
 Online, Alamy.



Abb. 114
 Robert Mapplethorpe: Lisa Lyon, 1981.
 Fotografie, ohne Maße.
 New York, Robert Mapplethorpe
 Foundation.



Abb. 115
 Thomas Albdorf: Bicycle Wheel, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 116
 Marcel Duchamp: Fahrrad-Rad, 1913.
 Fahrradspeiche mit Rad, Barhocker und
 Ölfarbe, 129,5 × 63,5 × 41,9 cm.
 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



Abb. 117
 Pablo Picasso: Stierkopf, 1942.
 Fahrradsattel und Lenkstange,
 42 × 41 × 15 cm. Privatsammlung.

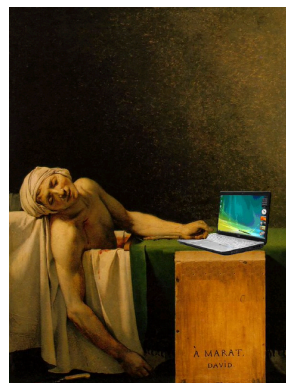


Abb. 118
 Mike Licht: The Death of Marat, after
 Jacques-Louis David, 2010.
 Digitales Bild, ohne Maße. Online, Flickr.



Abb. 119
 museumofselfies: #museumofselfies [...],
 2014.
 Fotocollage, ohne Maße. Online, Instagram.



Abb. 120
 Bruna Pelissari: Olympia, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.

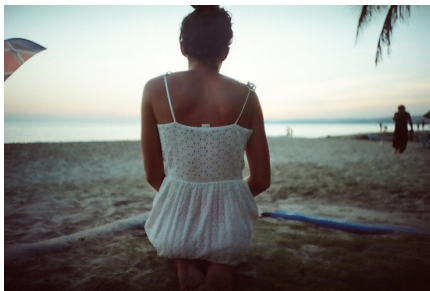


Abb. 121
 lomovan: Ohne Titel, 2014.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Lomography.



Abb. 122
 Valentina Bruno: Behind the Gare Saint-
 Lazare, 1932, 2011.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 123
 Breno Rodrigues: Starry Night over the
 Rhone, 20211.
 Fotografie, ohne Maße.
 Online, Booooooom.

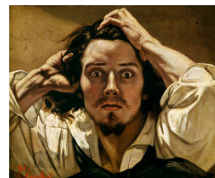


Abb. 124
 Stefano Telloni, Dani Catao und Gustave
 Courbet: Le Désespéré, 2011.
 Screenshot, ohne Maße.
 Online, Booooooom.



Abb. 125

Sarah McCollum, Alex Willms, Sybille de Chavagnac, Rosaria Macri, Rafael Pires, Caterina Volta, Valentina Bruno, Iris van Etten, Kaleena Spackman, Gayle Walsworth, Nienke Zondervan, Lucy Knol und Johannes Vermeer: The Girl With The Pearl Earring, 2011. Screenshots, ohne Maße. Online, Booooooom.

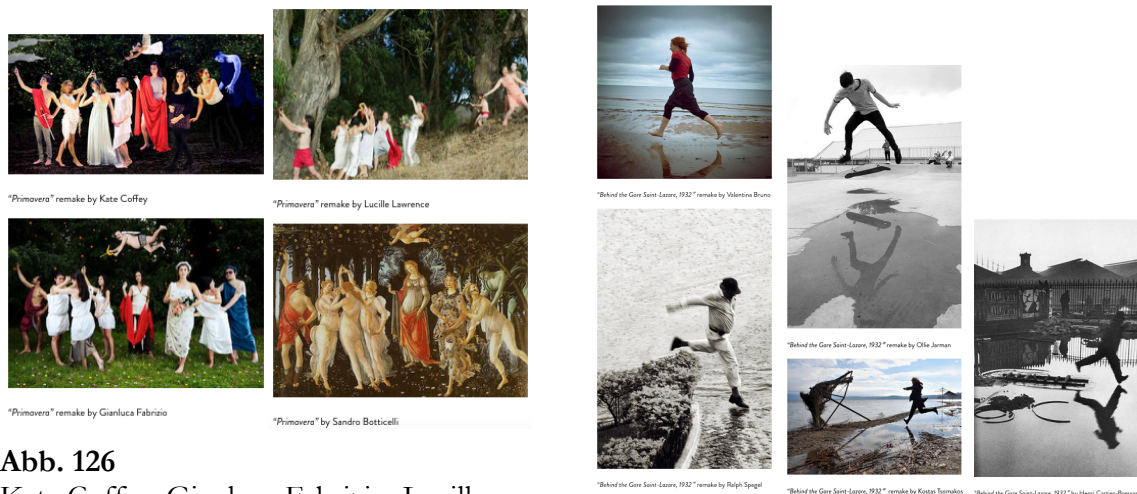


Abb. 126

Kate Coffey, Gianluca Fabrizio, Lucille Lawrence und Sandro Botticelli: Primavera, 2011. Screenshots, ohne Maße. Online, Booooooom.

Abb. 127

Valentina Bruno, Ralph Spegel, Ollie Jarman, Kostas Tsomakos und Henri Cartier-Bresson: Behind the Gare Saint-Lazare, 1932, 2011. Screenshots, ohne Maße. Online, Booooooom.

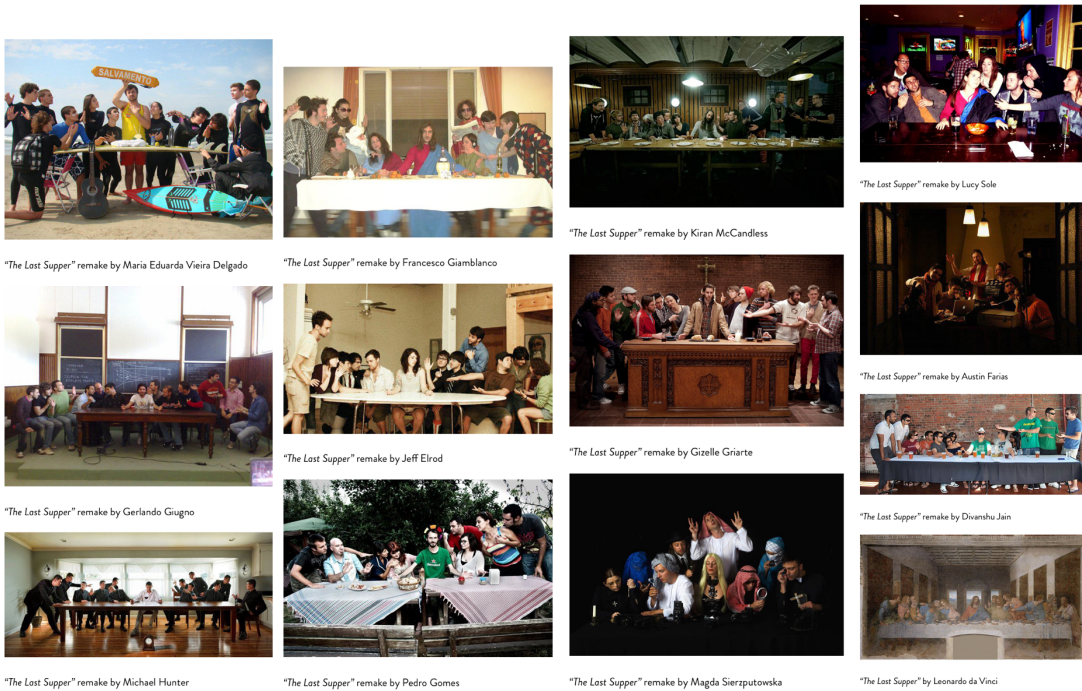


Abb. 128

Maria Eduarda Vieira Delgado, Gerlando Giugno, Michael Hunter, Francesco Giambianco, Jeff Elrod, Pedro Gomes, Kiran McCandless, Gizelle Griarte, Magda Sierzputowska, Lucy Sole, Austin Farias, Divanshu Jain und Leonardo da Vinci: The Last Supper, 2011. Screenshots, ohne Maße. Online, Booooooom.

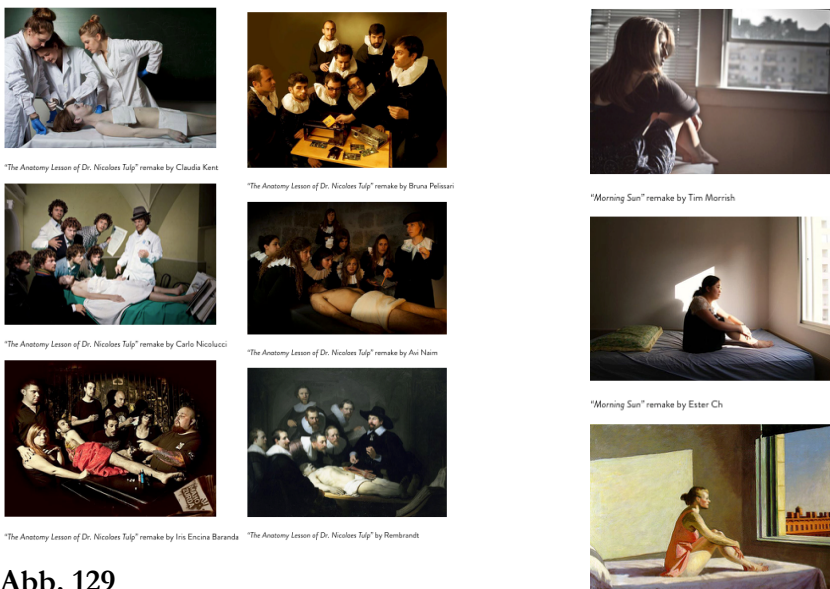


Abb. 129

Claudia Kent, Carlo Nicolucci, Iris Encina Baranda, Bruna Pelissari, Avi Naim und Rembrandt: The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp, 2011. Screenshots, ohne Maße. Online, Booooooom.

Abb. 130

Tim Morrish, Ester Ch und Edward Hopper: Morning Sun, 2011. Screenshot, ohne Maße. Online, Booooooom.

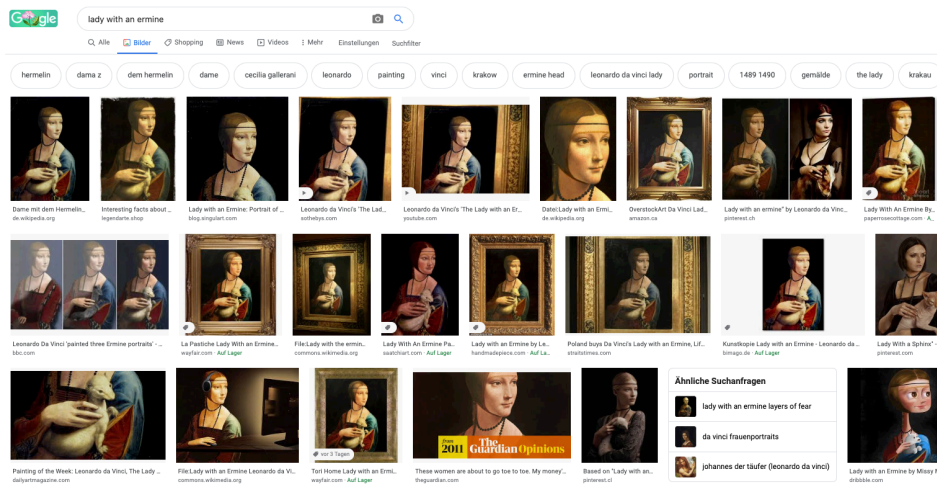


Abb. 131
 Google Images: lady with an ermine, 2020.
 Screenshot, ohne Maße. Online, Google Images.

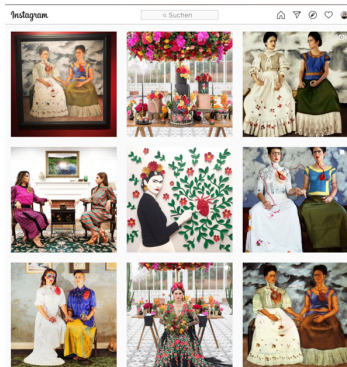


Abb. 132
 Instagram: #thetwofridas, 2020.
 Screenshot, ohne Maße. Online, Instagram.



Abb. 133
 Sofie Gray: Emmeline, ohne Jahr [nach 2013].
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, VanGoYourself.



Abb. 134
 Elliot: Boy with Cat (Jean Bourgoignie),
 ohne Jahr [nach 2013].
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, VanGoYourself.



Abb. 135
 Lurdes Martins: The Creation of Adam,
 ohne Jahr [nach 2013].
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, VanGoYourself.



Abb. 136
 Adam Gonzalez: Portrait of Marie Fargues in a Turkish Dress, ohne Jahr [nach 2013].
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, VanGoYourself.

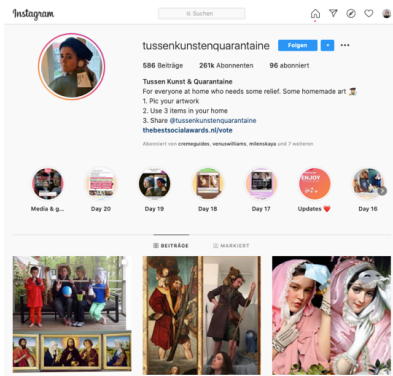


Abb. 137
 tussenkunstenquarantaine, seit 2020.
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, Instagram.

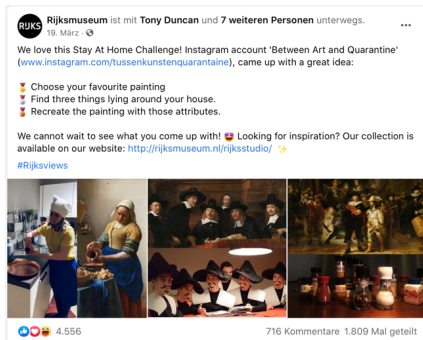


Abb. 138
 Rijksmuseum: We love this Stay At Home Challenge! [...], 2020.
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, Facebook.

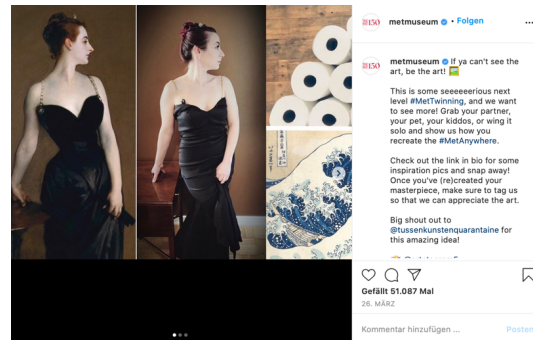


Abb. 139
 metmuseum: If ya can't see the art, be the art! [...], 2020.
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, Instagram.



Abb. 140
 Getty: We challenge you to recreate a work of art [...], 2020.
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, Twitter.



Abb. 141
 Ekaterina Brudnaya-Chelyadinova: Фото, с которого все началось [dt. Das Foto, mit dem alles begann], 2020.
 Collage/Screenshot, ohne Maße.
 Online, Facebook.



Abb. 142
laurabelconde: „Ana de Mendoza de la Cerda, la princesse d'Eboli“ [...], 2020.
Collage/Screenshot, ohne Maße.
Online, Instagram.



Abb. 143
tussenkunstenquarantaine: Vrees niet [...], 2020.
Collage/Screenshot, ohne Maße.
Online, Instagram.



Abb. 144
jlbeatty: Me and My Cleaning Supplies [...], 2020.
Collage/Screenshot, ohne Maße.
Online, Instagram.



Abb. 145
artbyalanaarcher: Getty Museum Challenge Accepted! [...], 2020.
Collage/Screenshot, ohne Maße.
Online, Instagram.



Abb. 146
Christian Jankowski: Neue Malerei – David, 2017.
Öl auf Leinwand, 162 × 128 cm.
Online, STUDIO CHRISTIAN JANKOWSKI.



Abb. 147
Björn Siebert: Girl at a Party Pit #1 [Remake], 2010.
C-Print, 140 × 169 cm.
Online, Björn Siebert.

Abbildungsnachweis

- 1: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submission-part-iii/> [28. Juli 2021]. © Bernard Arce.
- 2: Giorgio Bonsanti: Caravaggio, Florenz 1984, Abb. 14.
- 3: Online: <https://nadaqueber.tumblr.com/post/12246841417/vermeer-on-flickr> [12. November 2020]. © Bernard Arce.
- 4: Christina Latham-Koenig, Clive Oxenden und Jerry Lambert: American English File 2, Oxford 2021, S. 10–11.
- 5: Arthur C. Danto: Cindy Sherman. History Portraits, München und Paris 1991, Taf. 4.
- 6: Online: https://www.reddit.com/r/funny/comments/9c516x/no_one_will_suspect_a_thing/ [13. September 2021]. © avalonbrowser.
- 7: Online: <https://www.instagram.com/p/BP-rXUGBPJa/> [31. August 2022]. © beyonce.
- 8: Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz: Jan Brueghel der Ältere (1568–1625). Kritischer Katalog der Gemälde, Band 3, Lingen 2008, S. 985, Kat. 464.
- 9: Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Bildarchiv Noack/Gretenkord, Mappe 762, Nr. M 20-10. Mex. Bar., S. 57.
- 10: Online: https://www.instagram.com/p/BP_EEVal5XN/ [13. September 2021]. © itsminagerges.
- 11: Online: https://www.instagram.com/p/BP_I007AonJ/ [13. September 2021]. © thefatjewish.
- 12: Online: <https://www.instagram.com/p/BgGsDu0Fq0v/> [13. September 2021]. © meghanking.
- 13: Online: <https://www.instagram.com/p/yiHgZ3L2IG/> [13. September 2021]. © spinellsz.
- 14: Online: <https://www.instagram.com/p/BkDhNQohVI4/> [13. September 2021]. © kelly_lettieri.
- 15: Online: <https://apps.apple.com/app/arts-culture/id1050970557> [13. September 2021]. © Google LLC.
- 16: Online: <https://twitter.com/TabloidArtHist/status/883753381298401280> [13. September 2021]. © TabloidArtHistory.

- 17: Online: <https://www.instagram.com/p/CPCzbfhqwqU/> [13. September 2021].
© culturezvous.
- 18: Online: <https://www.instagram.com/p/CPxxu6MHXr0/> [17. Juni 2021].
© witloofcollective.
- 19: Online: <https://www.booooooom.com/2009/09/24/miranda-july-vice-movie-extra-photos/> [13. September 2021]. © Miranda July.
- 20: Online: <https://www.booooooom.com/2009/05/29/sarah-hermans-photography/> [13. September 2021]. © Sarah Hermans.
- 21: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [13. September 2021]. © Justin Nunnink.
- 22: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/> [13. September 2021]. © Iris Encina Baranda.
- 23: Online: http://www.scalararchives.com/web/dettaglio_immagine.asp?idImmagine=WM00439&posizione=6&inCarrello=False&numImmagini=121& [6. September 2022].
Whitney Museum of American Art, New York / © Photo SCALA, Florence.
- 24: Françoise Cachin und Charles Moffett (Hrsg.): Manet 1832–1883, Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, und Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1983, S. 177.
- 25: Bruce Altshuler (Hrsg.): Salon to Biennial. Exhibitions that made Art History, Band 1: 1863–1959, London u. a. 2008, S. 27 [oben].
- 26: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-iv/> [13. September 2021]. © Lujian Zeta Zee.
- 27: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [13. September 2021]. © Frances Adair Mckenzie.
- 28: Mina Gregori: Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994, S. 94, Abb. 109.
- 29: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-iv/> [13. September 2021]. © Glenna McMullin.
- 30: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [13. September 2021]. © Bastian Vice.
- 31: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-iv/> [13. September 2021]. © Allison Cleveland.
- 32: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-iv/> [13. September 2021]. © Julie Boddorff.

- 33: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-iv/> [13. September 2021]. © Liz Flores.
- 34: Online: <https://www.memecenter.com/fun/26612/magritte-explained> [13. September 2021]. © ben.
- 35: Dieter Eisentraut: Manets neue Kleider. Zur künstlerischen Rezeption der „Olympia“, des „Frühstücks im Grünen“ und der „Bar in den Folies-Bergère“, Hildesheim 2014, S. 73, Abb. 28.
- 36: Thomas Engelhardt (Hrsg.): Die Kunst des Porträts. Aus Erlanger Sammlungen, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Erlangen, Erlangen 2008, S. 15.
- 37: Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 181.
- 38: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-v/> [13. September 2021]. © Elena Ayllon.
- 39: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-vii/> [13. September 2021]. © Rosanna Grisorio.
- 40: Online: <https://www.google.com/search?q=myron+discobolus&tbm=isch> [28. September 2021]. © Google LLC.
- 41: Robert Descharnes und Gilles Néret: Salvador Dali, Band 1: 1904–1946, Köln u. a. 1993, S. 372, Abb. 841.
- 42: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submission-part-iii/> [13. September 2021]. © Gerlando Giugno.
- 43: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-vii/> [13. September 2021]. © Katie O’Neil.
- 44: Online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Yellow_Milkmaid_Syndrome.PNG [16. September 2021]. © Romaine.
- 45: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-v/> [16. September 2021]. © Stella Vula.
- 46: Yve-Alain Bois, Hal Foster und Rosalind Krauss: Art Since 1900, London 2011, S. 74.
- 47: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-vi/> [16. September 2021]. © Glynns Thomas.
- 48: Stephen Jones (Hrsg.): Frederic, Lord Leighton. Eminent Victorian Artist, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London, New York 1996, S. 237.
- 49: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-vii/> [16. September 2021]. © Ivo Vieira.

50: Patricia Burda und Ellen Gross Miles: American Paintings of the Eighteenth Century, Kat. National Gallery of Art, Washington, D. C., New York 1995, S. 337.

51: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [16. September 2021]. © Tania Brassesco und Lazlo Passi Norberto.

52: Online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Draper-Pot_Pourri.jpg [27. September 2021]. Fotografie: © The Maas Gallery, London / Bridgeman Images.

53: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/> [16. September 2021]. © Seth Johnson.

54: Rainer Metzger und Ingo F. Walther: Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde, Band 2, Köln 1997, S. 537.

55: Online: <https://www.adforum.com/talent/81799180-fred-witzgall/work/34486684> [16. September 2021]. © Keloptic.

56: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [16. September 2021]. © Marianna Oboeva.

57: Peter H. Feist: Auguste Renoir, Leipzig 1961, Taf. 29.

58: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-vi/> [16. September 2021]. © Camilla Eletti.

59: Online: https://www.instagram.com/p/B_w8r-7Fd8k/ [16. September 2021]. © Gerard Malanga.

60: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/> [16. September 2021]. © Stephan Hoffman und SoYeon Kim.

61: Ingo F. Walther (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Band 1, Köln 1998, S. 189.

62: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [16. September 2021]. © Kevin Thom.

63: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/> [16. September 2021]. © Deni Takeda.

64: Eberhard König: Michelangelo Merisi da Caravaggio. 1571–1610, Königswinter 2007, S. 96.

65: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submission-part-iii/> [16. September 2021]. © Gayle Walsworth.

66: Walter Liedtke (Hrsg.): Vermeer and the Delft School, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York, und The National Gallery, London, New Haven und London 2001, S. 390.

- 67: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-vii/> [17. September 2021]. © Emilie Esders.
- 68: Uta Grosenick (Hrsg.): *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln 2005, S. 167.
- 69: Online: <https://www.instagram.com/p/CEaAqCiAAsJ/> [17. September 2021]. © solangeknowles_____.
- 70: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [17. September 2021]. © Eda Te.
- 71: Helga Prignitz-Poda (Hrsg.): *Frida Kahlo. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, und Bank Austria Kunstforum, Wien, München u. a. 2010, S. 139, Kat. 38.
- 72: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-iv/> [17. September 2021]. © Sophia.
- 73: David Sylvester: *Magritte*, Köln 2003, S. 212.
- 74: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submission-part-iii/> [17. September 2021]. © Maria Eduarda Vieira Delgado.
- 75: Pinin Brambilla Barcilon und Pietro C. Marani: *Leonardo. L'Ultima Cena*, Mailand 1999, S. 99.
- 76: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/> [17. September 2021]. © Or Eitan.
- 77: Carol Troyen (Hrsg.): *Edward Hopper*, Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts, Boston, National Gallery of Art, Washington, D. C., und The Art Institute of Chicago, London 2007, S. 119.
- 78: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [17. September 2021]. © Katie Jackson.
- 79: Yve-Alain Bois, Joop M. Joosten und Angelica Zander Rudenstine (Hrsg.): *Piet Mondrian. 1872–1944*, Ausst.-Kat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag, National Gallery of Art, London, und Museum of Modern Art, New York, Mailand 1994, S. 201, Kat. 125.
- 80: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-iv/> [17. September 2021]. © Hadas Bonch.
- 81: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-iv/> [17. September 2021]. © Juan de Ezcurra.
- 82: David Sylvester: *Magritte*, London 1992, S. 29.

- 83: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-vi/> [17. September 2021]. © Andrea di Carlo.
- 84: Jane Kallir (Hrsg.): Egon Schiele, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington, D. C., Indianapolis Museum of Art und San Diego Museum of Art, New York 1994, S. 158, Abb. 81.
- 85: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submission-part-iii/> [17. September 2021]. © Emile Barret.
- 86: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/> [17. September 2021]. © Isabella Materne und Christiane König.
- 87: Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 290.
- 88: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/> [20. September 2021]. © Avi Naim.
- 89: Otto Pächt: Rembrandt, hrsg. von Edwin Lachnit, München 1991, S. 44, Taf. 7.
- 90, 111: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-iv/> [20. September 2021]. © Carson Nevada.
- 91: Annie Leibovitz: Photographien. 1970–1990, München u. a. 1991, S. 114/155.
- 92: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/> [20. September 2021]. © Ariel Levin.
- 93: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/> [20. September 2021]. © Danilo Ursini.
- 94: Salomon Grimberg: Ich werde Dich nie vergessen ... Frida Kahlo und Nickolas Muray. Unveröffentlichte Fotografien und Briefe, München 2004, Abb. 22.
- 95: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [21. September 2021]. Ileana Alvarez Reyes.
- 96: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [21. September 2021]. © Craig White.
- 97: Gaëtan Picon: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Genf 1981, S. 30.
- 98: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-vi/> [21. September 2021]. © Kastanie Pestalozzi.
- 99: Bertrand Lemoine: La Statue de la Liberté, Brüssel u. a. 1986, S. 191.
- 100, 101: Online: <https://nebraskahistory.pastperfectonline.com/photo/AA1A6227-1286-47C1-BA1F-301149520274> [21. September 2021]. © Nebraska State Historical Society.

- 102: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-vi/> [21. September 2021]. © Stefano Vittori.
- 103: Roberto Longhi: Caravaggio, Dresden 1968, Abb. 1.
- 104: Online: <https://www.imdb.com/title/tt0090798/mediaviewer/rm2853441792/> [21. September 2021]. © IMDb.com, Inc.
- 105: Online: <https://www.imdb.com/title/tt0335119/mediaviewer/rm2268353280/> [21. September 2021]. © IMDb.com, Inc.
- 106: Online: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10153316241728403&set=pcb.1026212344066453> [21. September 2021]. © Philip Robert Wood.
- 107: Online: <https://www.herbritts.com/#/archive/print/tatler-march-1986/> [21. September 2021]. Courtesy and © Herb Ritts Foundation.
- 108: Online: <https://www.flatlandgallery.com/artists/hendrik-kerstens/works/> [21. September 2021]. © Hendrik Kerstens.
- 109: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-v/> [21. September 2021]. © Ewa Wiktoria Dyzlewicz.
- 110: Online: <https://www.mariotestino.com/photography/personal-projects/the-towel-series/?selection=35> [21. September 2021]. © Mario Testino.
- 112: Online: <https://www.imago-images.com/st/0097324530> [30. August 2022]. Courtesy and © Everett Collection.
- 113: Online: <https://www.alamy.com/stock-photo-memorial-for-american-spies-julius-and-ethel-rosenberg-in-havana-cuba-23680103.html> [30. August 2022]. © Craig M. Eisenberg / Alamy Stock Photo.
- 114: Online: <https://www.mapplethorpe.org/portfolios/portfolio/selected-works/female-nudes?view=slider#18> [6. Oktober 2022]. © Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.
- 115: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-iv/> [21. September 2021]. © Thomas Albdorf.
- 116: Theodora Vischer (Hrsg.): Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, Basel 1992, S. 65, Abb. 64.
- 117: Elizabeth Cowling und John Golding (Hrsg.): Picasso. Sculptor, Painter, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 1994, Abb. 103.
- 118: Online: <https://www.flickr.com/photos/notionscapital/4402607405/in/photolist-7H3vNe-9edek5-ZfJrU-5Tj68L> [21. September 2021]. © Mike Licht.

- 119: Online: <https://www.instagram.com/p/vAjrrRh0bR/> [21. September 2021].
© museumofselfies.
- 120: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/>
[21. September 2021]. © Bruna Pelissari.
- 121: Online: <https://www.lomography.de/photos/20165694> [22. September 2021].
© lomovan.
- 122: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submission-part-iii/>
[22. September 2021]. © Valentina Bruno.
- 123: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-vii/>
[22. September 2021]. © Breno Rodrigues.
- 124: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/>
[22. September 2021]. © BOOOOOOOM DESIGN INC., Stefano Telloni und Dani Catao.
- 125: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submission-part-iii/>
[22. September 2021]. © BOOOOOOOM DESIGN INC., Sarah McCollum, Alex Willms, Sybille de Chavagnac, Rosaria Macri, Rafael Pires, Caterina Volta, Valentina Bruno, Iris van Etten, Kaleena Spackman, Gayle Walsworth, Nienke Zondervan und Lucy Knol.
- 126: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submission-part-iii/>
[22. September 2021]. © BOOOOOOOM DESIGN INC., Kate Coffey, Gianluca Fabrizio und Lucille Lawrence.
- 127: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submission-part-iii/>
[22. September 2021]. © BOOOOOOOM DESIGN INC., Valentina Bruno, Ralph Spegel, Ollie Jarman und Kostas Tsomakos.
- 128: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submission-part-iii/>
[22. September 2021]. © BOOOOOOOM DESIGN INC., Maria Eduarda Vieira Delgado, Gerlando Giugno, Michael Hunter, Francesco Giambianco, Jeff Elrod, Pedro Gomes, Kiran McCandless, Gizelle Griarte, Magda Sierzputowska, Lucy Sole, Austin Farias und Divanshu Jain.
- 129: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-ii/>
[22. September 2021]. © BOOOOOOOM DESIGN INC., Claudia Kent, Carlo Nicolucci, Iris Encina Baranda, Bruna Pelissari und Avi Naim.
- 130: Online: <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions-part-v/>
[22. September 2021]. © BOOOOOOOM DESIGN INC., Tim Morrish und Ester Ch.
- 131: Online: <https://www.google.com/search?q=lady+with+an+ermine&tbm=isch>
[21. Mai 2020]. © Google LLC.

- 132: Online: <https://www.instagram.com/explore/tags/thetwofridas/> [3. September 2020]. © Instagram von Facebook.
- 133: Online: <https://vangoyourself.com/vango/madeleine-arthur-hughes-1832-1915-vangod-by-sofie-gray/> [22. September 2021].
- 134: Online: <https://vangoyourself.com/vango/boy-with-cat-jean-bourgoint-christopher-wood-1901-1930-vangod-by-elliott-3/> [22. September 2021].
- 135: Online: <https://vangoyourself.com/vango/the-creation-of-adam-michelangelo-buonarotti-1475-1564-vangod-by-lurdes-martins/> [22. September 2021].
- 136: Online: <https://vangoyourself.com/vango/portrait-of-marie-fargues-in-a-turkish-dress-jean-etienne-liotard-1702-1789-vangod-by-adam-gonzalez/> [22. September 2021].
- 137: Online: <https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine/> [6. Mai 2020].
© tussenkunstenquarantaine.
- 138: Online: <https://www.facebook.com/rijksmuseum/posts/ken-je-deze-stay-at-home-challenge-al-het-instagram-account-tussen-kunst-en-quar/10163090212705177/> [5. November 2020]. © Rijksmuseum.
- 139: Online: <https://www.instagram.com/p/B-NIynul-QD/> [5. November 2020].
© artstagram5.
- 140: Online: <https://twitter.com/GettyMuseum/status/1242845952974544896?s=20> [5. November 2020]. © GettyMuseum.
- 141: Online: <https://www.facebook.com/groups/izoizolyacia/posts/2536038486645420> [30. Juni 2021]. © Ekaterina Brudnaya-Chelyadinova.
- 142: Online: https://www.instagram.com/p/B_-HB0lDitQ/ [22. September 2021].
© laurabelconde.
- 143: Online: <https://www.instagram.com/p/B97FFlogmrY/> [22. September 2021].
© marjettamse.
- 144: Online: https://www.instagram.com/p/B_SkZ3uA5_q/ [22. September 2021].
© jlbeatty.
- 145: Online: <https://www.instagram.com/p/B-h9CwXBNyA/> [22. September 2021].
© artbyalanaarcher.
- 146: Online: <https://christianjankowski.com/works/2017-2/neue-malerei/> [22. September 2021]. © Christian Jankowski.
- 147: Online: <https://bjoern-siebert.de/portfolio-posts/girl-at-a-party-pit-1/> [22. September 2021]. © Björn Siebert.

Literaturnachweis

Veröffentliche Literatur

ALBERTI 2010

Leon Battista Alberti: Della Pittura. Über die Malkunst [1435–1436], Darmstadt 2010.

ALLEN 2000

Graham Allen: Intertextuality, London und New York 2000.

ALPERS/BAXANDALL 1994

Svetlana Alpers und Michael Baxandall: Tiepolo and the Pictorial Intelligence, New Haven 1994.

ARMITAGE 2020

David Armitage: „In Defense of Presentism“, in: History and Human Flourishing, hrsg. von Darrin M. McMahon, Oxford 2020.

ARNOLD 1995

Matthias Arnold: Vincent van Gogh. Werk und Wirkung, München 1995.

ARNOLDUS/KAUFMAN/VERWAYEN 2011

Martijn Arnoldus, Peter B. Kaufman und Harry Verwayen: „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“, in: Europeana Whitepaper 2 [online], 2011, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Whitepaper_2-The_Yellow_Milkmaid.pdf, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

ARNS 2007

Inke Arns (Hrsg.): History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, Ausst.-Kat. Hartware MedienKunstVerein in der Phoenix-Halle Dortmund, Frankfurt am Main 2007.

AUSTIN 2002

John L. Austin: „Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung“, in: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 63–71.

BADER 2010

Lena Bader: „Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens“, in: Vergleichendes Sehen, hrsg. von ders., Martin Gaier und Falk Wolf, München 2010, S. 18–42.

BADER/GAIER/WOLF 2010

Lena Bader, Martin Geier und Falk Wolf: „Einleitung“, in: Vergleichendes Sehen, hrsg. von dens., München 2010, S. 13–18.

BAL 1999

Mieke Bal: Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History, Chicago 1999.

BAL/BRYSON 1991

Mieke Bal und Norman Bryson: „Semiotics and Art History“, in: The Art Bulletin 73/2, 1991, S. 174–208.

BALKE 2018

Friedrich Balke: Mimesis zur Einführung, Hamburg 2018.

BARCK 2008

Joanna Barck: Hin zum Film – Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini, Bielefeld 2008.

BARTELSHEIM 2016

Sabine Bartelsheim: „Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung. Editorial“, in: kunsttexte – e-Journal für Kunst- und Bildwissenschaft 3 [online], 2016, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8046/bartelsheim.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, letzter Zugriff am 28. Juli 2021.

BARTHES 1985

Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1985.

BARTHES 1990

Roland Barthes: „Der dritte Sinn“, in: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, hrsg. von dems., Frankfurt am Main 1990, S. 47–66.

BASINGER 2005

Jeanine Basinger: „American Gothic‘. A Man, a Woman and a Pitchfork“, in: The New York Times [online], 10. Juli 2005, <https://www.nytimes.com/2005/07/10/books/review/american-gothic-a-man-a-woman-and-a-pitchfork.html>, letzter Zugriff am 3. August 2021.

BAUDELAIRE 1955

Charles Baudelaire: The Mirror of Art, London 1955 [1859].

BAUDRILLARD 1981

Jean Baudrillard: Simulacres et Simulation, Paris 1981.

BECKER 2016

Ilka Becker: „Akte, Agencies und Un/Gefügigkeiten in fotografischen Dispositiven“; in: Fotografisches Handeln, hrsg. von ders., Bettina Lockemann, Astrid Köhler, Ann Kristin Krahn und Linda Sandrock, Marburg 2016, S. 9–37.

BELTING 2007

Hans Belting (Hrsg.), Bilderfragen. Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007.

BELTING 2011a

Hans Belting: *Anthropology of Images. Pictures, Medium, Body*, Princeton 2011.

BELTING 2011b

Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2011.

BENJAMIN 2002

Walter Benjamin: *Selected Writings. Volume 1. 1913–1926*, hrsg. von Marcus Bullock und Michael W. Jennings, Cambridge (MA) und London 2002.

BENJAMIN 2018

Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [1936], in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 2008, S. 7–44.

BERGER 1998

John Berger: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Hamburg 1998.

BERGER 2019

Julia Catherine Berger: „Vom Blitz getroffen. Zur komplexen Ästhetik der Blitzlichtfotografie“, in: *Foto – Kunst – Theorie. Der Sprengel FOTO-Blog* [online], 1. März 2019, <https://www.foto-kunst-theorie.de/vom-blitz-getroffen-zur-komplexen-aesthetik-der-blitzlichtfotografie/>, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

BEYERSDÖRFER 2004

Frank Beyersdörfer: *Multikulturelle Gesellschaft. Begriffe, Phänomene, Verhaltensregeln*, Münster 2004.

BHABHA 1994

Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London 1994.

BILLETER 1984

Erika Billeter (Hrsg.): *Malerei und Photographie im Dialog*, Zürich 1984.

BIRNBAUM 2012

Daniel Birnbaum (Hrsg.): „He was wrong“. *Picasso – Duchamp*, Ausst.-Kat. *Moderne Museet Stockholm*, Köln 2012.

BLUEMINK 2015

Matt Bluemink: „The Web as Rhizome in Deleuze and Guattari“, in: *Blue Labyrinths* [online], 15. Juli 2015, <https://bluelabyrinths.com/2015/07/15/the-web-asrhizome-in-deleuze-and-guattari/>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

BLUM/BOGEN/GANZ/RIMMEL 2012

Gerd Blum, Steffen Bogen, David Ganz und Marius Rimmel: „Pendant Plus. Zur Einführung in das Konzept des Bandes“, in: *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, hrsg. von dens., Berlin 2012, S. 9–22.

BLUME/GAENSHEIMER/MALZ/NICHOLS 2021

Eugen Blume, Susanne Gaensheimer, Isabelle Malz und Catherine Nichols (Hrsg.): Jeder Mensch ist ein Künstler. Kosmopolitische Übungen mit Joseph Beuys, Ausst.-Kat. K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Berlin 2021.

BLUNCK 2010

Lars Blunck: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration, Bielefeld 2010.

BLUNCK 2011

Lars Blunck: „Partizipation“, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 324–327.

BOCKEMÜHL 1985

Michael Bockemühl: Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, Stuttgart 1985.

BÖHM/JANKOWSKI 2018

Katharina Böhm und Christian Jankowski: „Meine Kunst untergräbt Werte“, in: ZEIT ONLINE [online], 23. März 2018, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2018-03/christian-jankowski-tableau-vivant-neue-malerei/seite-2>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

BÖHME 2013

Hartmut Böhme: „Fetisch/Fetischismus“, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 2013, S. 209–211.

BOLTER 2019

Jay David Bolter: The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of Digital Media, Cambridge (MA) 2019.

BOLTER/GRUSIN 1999

Jay David Bolter und Richard Grusin: Remediation. Understanding New Media, Cambridge (MA) 1999.

BOURDIEU/BOLTANSKI/CASTEL/CHAMBOREDON/LAGNEAU/SCHNAPPER 2006

Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Gerard Lagneau und Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt am Main 2006 [1981].

BOURRIAUD 2002

Nicolas Bourriaud: Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World, New York 2002.

BOYD 2014

danah boyd: It's Complicated. The Social Lives of Networked Teens, New Haven und London 2014.

BOYNTON 2001

Carol Boynton: „Dramatizing Art. Tableaux vivants“, in: Yale National Initiative to Strengthen Teaching in Public Schools [online], 2001, https://teachers.yale.edu/curriculum/viewer/initiative_14.01.01_u, letzter Zugriff am 20. Juli 2021.

BRADFORD 2017

Heather Bradford: „Exploring Frida. The Sexuality, Gender, and Politics of Frida Kahlo“, in: broken walls and narratives [online], 18. Mai 2017, <https://brokenwallsandnarratives.wordpress.com/2017/05/18/exploring-frida-the-sexuality-gender-and-politics-of-frida-kahlo/>, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

BRAKE 2006

Michael Brake: „Streit der Apfelmänner“, in: taz. die tageszeitung, 9. Mai 2006, S. 14.

BRANDL-RISI 2014

Bettina Brandl-Risi: „Tableau vivant“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, hrsg. von Erika Fischer-Lichte et al., Stuttgart und Weimar 2014, S. 350–352.

BREDEKAMP 1993

Horst Bredekamp: „Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs“, in: Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Band I, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1993, S.65–79.

BREDEKAMP 2010

Horst Bredekamp, Der Bildakt, Berlin 2010.

BRELJAK 2019

Anja Breljak: „Die Zeit der Datenmaschinen. Zum Zusammenhang von Affekt, Wissen und Kontrolle im Digitalen“, in: Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft, hrsg. von ders., Rainer Mühlhoff und Jan Slaby, Bielefeld 2019, S. 37–54.

BRELJAK/MÜHLHOFF 2019

Anja Breljak und Rainer Mühlhoff: „Was ist Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft? Einleitung“, in: Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft, hrsg. von dens. und Jan Slaby, Bielefeld 2019, S. 7–34.

BREMEN 2020

o. A.: „Remix 2020. Die Sammlung neu sehen“, in: Kunsthalle Bremen [online], 2020, <https://www.kunsthalle-bremen.de/de/view/exhibitions/exb-page/remix-2020>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

BREVERN 2018

Jan von Brevern: „Praxis und Theorie der Bilderflut“, in: Fotogeschichte 38/149, 2018, S. 5–12.

BRODY 2001

Jennifer DeVere Brody: „Black cat fever. Manifestations of Manet’s Olympia“, in: *Theatre Journal* 53/1, 2001, S. 95–118.

BROICH/PFISTER 1985

Ulrich Broich und Manfred Pfister: „Vorwort“, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von dens., Tübingen 1985, S. IX–XII.

BROWN 2019

Forrest Brown: „10 most famous paintings in the world“, in: CNN style [online], 21. November 2019, <https://edition.cnn.com/style/article/most-famous-paintings/index.html>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

BRUDNAYA-CHELYADINOVA 2020

Katerina Brudnaya-Chelyadinova: „The Rules of the Group in English for our Foreign Friends“, in: Facebook [online], 8. April 2020, <https://www.facebook.com/groups/izoizolyacia/permalink/2547291258853476/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

BRUNNER 2012

Philipp Brunner: „Remake“, in: *Lexikon der Filmbegriffe* [online], hrsg. von Felix Trautmann, 12. Oktober 2012, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5455>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

BRYSON 1983

Norman Bryson: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven 1983.

BRYSON 1988

Norman Bryson: „Intertextuality and Visual Poetics“, in: *Style* 22/2, 1988, S. 183–193.

BUCHANAN 2007

Ian Buchanan: „Deleuze and the Internet“, in: *Australian Humanities Review* 43 [online], 2007, <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2411&context=artspapers>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

BURCKHARDT 2017

Martin Burckhardt: „Aufmerksamkeitsökonomie. Der Waschbär grüßt, wir klicken“, in: *ZEIT ONLINE* [online], 3. Dezember 2017, <https://www.zeit.de/kultur/2017-11/aufmerksamkeitsoeconomie-quote-clickbaiting-social-media>, letzter Zugriff am 7. Mai 2021.

BURGESS 2007

Jean Burgess: „Vernacular Creativity and New Media“, Dissertationsschrift, Queensland University of Technology, 2007, https://eprints.qut.edu.au/16378/1/Jean_Burgess_Thesis.pdf, letzter Zugriff am 30. April 2021.

BURNETT 1993

Kathleen Burnett: „The Scholar’s Rhizome. Networked Communication Issues“, in: The Arachnet Electronic Journal on Virtual Culture 1/2 [online], 20. April 1993, <http://serials.infomotions.com/aejvc/aejvc-v1n02-burnett-scholars.txt>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

BURROUGH/GALLAGHER/NASA 2015

xstine burrough, Owen Gallagher und Eduardo Navas (Hrsg.): The Routledge Companion to Remix Studies, New York 2015.

BUSCH 1993

Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

BUTLER 2002

Judith Butler: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“, in: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 301–322.

BÜTTNER 2011

Frank Büttner: „Illusion (ästhetische)“, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar 2011, S. 201–204.

BUYDENS 1997

Mireille Buydens: „La forme dévorée. Pour une approche deleuzienne d’Internet“, in: L’image. Deleuze, Foucault, Lyotard, hrsg. von Thierry Lenain, Paris 1997, S. 41–64.

CALLEJA/SCHWAGER 2004

Gordon Calleja und Christian Schwager: „Rhizomatic Cyborgs. Hypertextual Considerations in a Posthuman Age“, in: Technoethic Arts. A Journal of Speculative Research 2/1, 2004, S. 3–15.

CHAN/WESTOVER/WILLIAMS 2015

Audrey Chan, Andrew Westover und Kelly Williams: „Strike a #MusePose!“, in: Getty [online], 2. Januar 2015, <https://blogs.getty.edu/iris/strike-a-musepose/>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

CHRISTIE’S 2017

o. A.: „Christie’s to Offer the Last Leonardo Da Vinci Painting in Private Hands. Leonardo Da Vinci’s *Salvator Mundi*“, in: Christie’s Press Release, New York [online], 2017, https://www.christies.com/presscenter/pdf/8839/RELEASE_LdV%20Salvator%20Mundi_8839_1.pdf, letzter Zugriff am 2. März 2021.

CLARKE 2014

Rosie Clarke: „VanGoYourself. Recreate Artworks With Your Friends For Museums At Night!“, in: Museums at Night [online], 22. Januar 2014, <http://museumsatnight.org.uk/uncategorized/vangoyourself-recreate-artworks-with-your-friends-for-museums-at-night/#.X5ktzy9XZTY>, letzter Zugriff am 4. November 2020.

CLASSICAL 2004

o. A.: „Classical Art Memes“, in: Know Your Meme [online], 2004, <https://knowyourmeme.com/memes/classical-art-memes>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

COLEMAN 1983

A. D. Coleman: „Inszenierende Fotografie. Annäherung an eine Definition“ [1976], in: Theorie der Fotografie III. 1945–1980, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1983, S. 239–243.

COY 1998

Wolfgang Coy: „Media Control. Wer kontrolliert das Internet?“, in: Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, hrsg. von Sybille Krämer, Frankfurt am Main 1998, S. 133–151.

CRAASEMANN/KRÜGER/WEIß 2011

Leena Crasemann, Klaus Krüger und Matthias Weiß (Hrsg.), Re-Inszenierte Fotografie, München 2011.

CRAASEMANN/WEIß 2011

Leena Crasemann und Matthias Weiß: „Re-Inszenierte Fotografie? Eine Einführung“, in: CRAASEMANN/KRÜGER/WEIß 2011, S. 9–28.

CRAWFORD 2006

Amy Crawford: „An Interview with Stephanie Dickey, author of ‚Rembrandt at 400‘“, in: Smithsonian Magazine [online], 1. Dezember 2006, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/an-interview-with-stephanie-dickey-author-of-rembrandt-at-400-140522969/>, letzter Zugriff am 2. März 2021.

CRIMP 1993

Douglas Crimp: „Appropriating Appropriation“ [1982], in: ders.: On the Museum’s Ruins. Cambridge (MA) und London 1993, S. 126–137.

CZIRAK/NIKOLEIT/OBERKROME/STRAUB/WALTER-JOCHUM/WETZELS 2019

Adam Czirak, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub, Robert Walter-Jochum und Michael Wetzels: „(P)reenactment“, in: Affective Societies. Key Concepts, hrsg. von Jan Slaby und Christian von Scheve, London und New York 2019, S. 200–209.

DAFOE 2020

Taylor Dafoe: „A New Book Collects the Best Recreated Artworks From the #GettyChallenge – and Reflects On Why the Project Resonated So Much“, in: Artnet News [online], 6. August 2020, <https://news.artnet.com/art-world/getty-challenge-book-1900276>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

DAVISON 2012

Patrick Davison: „The Language of Internet Memes“, in: The Social Media Reader, hrsg. von Michael Mandiberg, New York 2012, S. 120–134.

DECKER 1988

Edith Decker: Paik Video, Köln 1988.

DELEUZE 1995

Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logik der Sensation, München 1995.

DELEUZE/GUATTARI 1977

Gilles Deleuze und Félix Guattari: Rhizom, Berlin 1977.

DERRIDA 1967

Jacques Derrida: De la grammatologie, Paris 1967.

DIDEROT 1988

Denis Diderot: „De la Poésie dramatique“, in: ders.: Œuvres Esthétiques. Textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés variantes, hrsg. von Paul Vernière, Bordas und Paris 1988, S. 169–287.

DIDI-HUBERMAN 2000

Georges Didi-Huberman: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000.

DIDI-HUBERMAN 2003

Georges Didi-Huberman: „Before the Image, Before Time. The Sovereignty of Anachronism“, in: *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, hrsg. von Claire Farago und Robert Zwijnenberg, Minneapolis 2003, S. 31–44.

DIERS 1997

Michael Diers: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1997.

DIJCK 2007

José van Dijck: *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford 2007.

DIJCK 2013

José van Dijck: *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford 2013.

DINGFELDER 2020

Hartwig Dingfelder: „Kunst und Quarantäne. 77 nachgestellte Werke“, in: *Der Blog der Kunsthalle Bremen* [online], 2020, <https://blog.kunsthalle-bremen.de/post/627431324388605952/kunst-und-quarantäne-77-nachgestellte-werke>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

DINUCCI 1999

Darcy DiNucci: „Fragmented Future“, in: *Print* 53/4, 1999, S. 221–222.

DISCOVER 2014

o. A.: „Discover Art in a Whole New Way with VanGoYourself“, in: europeana pro [online], 15. Mai 2014, <https://pro.europeana.eu/post/discover-art-in-a-whole-new-way-with-vangoyourself>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

DOEZEMA/MILROY 1998

Marianne Doezema und Elizabeth Milroy (Hrsg.): Reading American Art, New Haven 1998.

DORFLES 1969

Gillo Dorfles: Der Kitsch, Tübingen 1969.

DRASCHAN 2019

Stefan Draschan: Zufälle im Museum, Ostfildern 2019.

DRUCKER 2013

Johanna Drucker: „Is There a ‚Digital‘ Art History?“, in: Visual Resources. An International Journal of Documentation 29/1–2, hrsg. von Murtha Baca und Anne Helmreich, 2013, S. 5–13.

DULLSTEIN 2019

Monika Dullstein: „Einfühlung und Empathie“, in: Grenzen der Empathie. Philosophische, psychologische und anthropologische Perspektiven, hrsg. von Thiemo Breyer, Paderborn 2019, S. 93–197.

DUNKER 2018

Bettina Dunker: Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart, Paderborn 2018.

DÜRER 1981

Albrecht Dürer: Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt [1525], Nürnberg 1981.

EBERHARDT 2012

Anke Eberhardt: „Copyspot. Alte Meister neu fotografiert“, in: CUT 7, 2012, S. 87–89.

EBERSBACH/GLASER/HEIGL 2016

Anja Ebersbach, Markus Glaser und Richard Heigl: Social Web, Konstanz und München 2016.

ECO 1988

Umberto Eco, Über Spiegel und andere Phänomene, München 1988.

EGGLESTON o. J.

Brian Eggleston: „Commentary on Baudrillard and Benjamin“, in: Stanford University [online], <https://web.stanford.edu/class/symsys205/CommentaryonBaudrillardandBenjamin.html>, letzter Zugriff am 2. März 2021.

EILERT 1991

Heide Eilert: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900.* Stuttgart 1991.

EISENTRAUT 2014

Dieter Eisentraut: *Manets neue Kleider. Zur künstlerischen Rezeption der „Olympia“, des „Frühstücks im Grünen“ und der „Bar in den Folies-Bergère“*, Hildesheim u. a. 2014.

EUROPEANA 2015

o. A.: „We transform the world with culture“. *Europeana Strategy 2015–2020*“, in: *Europeana* [online], 2015, <https://strategy2020.europeana.eu>, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

FACEAPP 2019

o. A.: „26 Famous Artworks Re-Imagined With Smiles And Old Age Filters“, in: *Nocturnal Cloud* [online], 16. September 2019, <https://www.nocturnalcloud.com/26-famous-artworks-re-imagined-with-smiles-and-old-age-filters/>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

FELDMAN 2014

Brian Feldman: „The Triumphant Rise of the Shitpic“, in: *The Awl* [online], 17. Dezember 2014, <https://www.theawl.com/2014/12/the-triumphant-rise-of-the-shitpic/>, letzter Zugriff am 20. Mai 2021.

FERGUSON 1996

Bruce W. Ferguson: „Exhibition Rhetorics. Material Speech and Utter Sense“, in: *Thinking About Exhibitions*, hrsg. von dems., Reesa Greenberg und Sandy Nairne, London 1996, S. 175–190.

FINEMAN 2005

Mia Fineman: „The Most Famous Farm Couple in the World. Why American Gothic still fascinates“, in: *Slate* [online], 8. Juni 2005, <https://slate.com/culture/2005/06/the-most-famous-farm-couple-in-the-world.html>, letzter Zugriff am 2. März 2021.

FLEMMING 1996

Victoria von Flemming: „Le ‚Neptun et Vénus‘ du Poussin. Intertextualité comme chance de la démarche interprétative“, in: *Poussin et Rome. Actes du colloque à l’Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana*, 1994, hrsg. von Olivier Bonfait, Paris 1996, S. 309–329.

FLEMMING 2017

Victoria von Flemming: „Rekurs / Diskurs / Interpikturalität. Referenzmodell holländischer Barock als Historiographie eigener Ordnung“, in: „Fassaden? Zeigen und Verbergen von Geschichte in der Kunst“, hrsg. von dems. und Christiane Kruse, Paderborn 2017, S. 42–72.

FLEMMING/KRUSE 2017

Victoria von Flemming und Christiane Kruse: „Einleitung“, in: „Fassaden? Zeigen und Verbergen von Geschichte in der Kunst“, hrsg. von dems., Paderborn 2017, S. 7–16.

FÖRSTER 2015

Lisa-Katharina Förster: „Wem gehört die Kunst?“, in: Let's Talk About Arts [online], 9. April 2015, <http://www.letstalkaboutarts.com/wem-gehoert-die-kunst>, letzter Zugriff am 7. Juli 2017.

FOUCAULT 1999

Michel Foucault: Die Malerei von Manet, Berlin 1999.

FOUTCH 2017

Ellery E. Fouch: „Bringing Students into the Picture. Teaching with Tableaux Vivants“, in: Art History Pedagogy & Practice 2/2, 2017, <https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=ahpp>, letzter Zugriff am 20. Juli 2021.

FOX/PANAGIOTOPOULOS/TSOUPAROPOULOU 2015

Richard Fox, Diamantis Panagiotopoulos und Christina Tsouparopoulou: „Affordanz“, in: Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken, hrsg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer, Berlin u. a. 2015, S. 63–70.

FRANCK 1998

Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit, München 1998.

FRANK 2018

Susi K. Frank: „Einleitung“, in: Bildformeln. Visuelle Erinnerungskulturen in Osteuropa, hrsg. von ders., Bielefeld 2018, S. 7–34.

FREUD 1924

Sigmund Freud: „Notiz über den Wunderblock“, in: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse 10/1, 1924, S. 1–5.

FRIED 1980

Michael Fried: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley u. a. 1980.

FRITZ 2019

Nicole Fritz: „Comeback. Kunsthistorische Renaissancen in der Gegenwart“, in: Comeback. Kunsthistorische Renaissancen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, hrsg. von ders., Bielefeld 2019, S. 10–19.

FRIZOT 2014

Michel Frizot: „Skulptur zwischen visueller Anschauung und Fotografie“, in: Lens Based Sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin und Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, hrsg. von Bogomir Ecker und Raimund Kummer, Köln 2014, S. 56–71.

FROST 2002

Olivia Frost: „When the Object is Digital. Properties of Digital Surrogate Objects and Implications for Learning“, in: Perspectives on Object-Centered Learning in Museum, hrsg. von Scott G. Paris, Mahwah 2002, S. 79–94.

FUCHS 2005

Christian Fuchs: „The Internet as a Self-Organizing Socio-Technological System“, in: *Towards Otherland. Languages of Science and Languages Beyond*, hrsg. von Rainer E. Zimmermann und Vladimir G. Budanov, Kassel 2005, S. 7–28.

FUCHS 2014

Christian Fuchs: *Social Media. A Critical Introduction*, London 2014.

GAMER 2011

Elisabeth-Christine Gamer: „Interpiktorialität – mehr als ein Dialog von Kunstwerken. Interdisziplinäre Ansätze zu einer aktuellen Forschungsdiskussion“, Protokoll zur Konferenz „Interpiktorialität – der Dialog der Bilder, Ruhr-Universität Bochum, 4. und 5. November 2011, in: *Zurich Open Repository and Archive [online]*, <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/119169/1/Interpiktorialität-Elisabeth-Christine%20Gamer.pdf>, letzter Zugriff am 28. Juli 2021.

GAMER 2018

Elisabeth-Christine Gamer: *Die Intertextualität der Bilder. Methodendiskussionen zwischen Kunstgeschichte und Literaturtheorie*, Berlin 2018.

GAMPER 2017a

Verena Gamper: „Aneignung als Dialog. Kunstwerke unter sich“, in: *Remastered. Die Kunst der Aneignung*, hrsg. von ders. und Florian Steininger, Köln 2017, S. 13–24.

GAMPER 2017b

Verena Gamper: „Lisl Ponger“, in: *Remastered. Die Kunst der Aneignung*, hrsg. von ders. und Florian Steininger, Köln 2017, S. 134–137.

GANZ/THÜRLEMANN 2010

David Ganz und Felix Thürlemann: „Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder“, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hrsg. von dens., Berlin 2010, S. 7–38.

GEHLEN 2011

Dirk von Gehlen: *Mashup. Lob der Kopie*, Berlin 2011.

GEHLEN 2020

Dirk von Gehlen: *Meme*, Berlin 2020.

GEIMER 2009

Peter Geimer: *Theorien der Fotografie*, Hamburg 2009.

GEIMER 2010a

Peter Geimer: „Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen“, in: *Vergleichendes Sehen*, hrsg. von Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf, München 2010, S. 45–70.

GEIMER 2010b

Peter Geimer: „Fotografie und Malerei. Eine Beziehungsgeschichte (1840–2010)“, Ankündigung der Vorlesung am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, in: Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 2010/11 [online], 2010, <http://myvv.fu-berlin.de/vorlesungsverzeichnis/ws1011/gesch-kultur/004003003002002002.shtml>, letzter Zugriff am 2. März 2021.

GELDER/WESTGEEST 2011

Hilde van Gelder und Helen Westgeest: *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, Chichester 2011.

GELSHORN 2007

Julia Gelshorn: „Interikonizität“, in: *kritische berichte* 35/3, 2007, S. 53–58.

GELSHORN 2012

Julia Gelshorn: *Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*, München 2012.

GENETTE 1993

Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993.

GERGES 2017

itsminagerges: „Happy to announce that [...]“, in: Instagram [online], 1. Februar 2017, https://www.instagram.com/p/BP_EEval5XN/, letzter Zugriff am 30. April 2021.

GERLACH 2013

Nina Gerlach: „Online-Videokunst und Interpiktorialität. Kunsttheorie zwischen Bildern“, in: *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, hrsg. von Guido Isekenmeier, Bielefeld 2013, S. 237–259.

GERLING/HOLSCHBACH/LÖFFLER 2018

Winfried Gerling, Susanne Holschbach und Petra Löffler: *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld 2018.

GIBBS/KRAUSE 2006

Donna Gibbs und Kerri-Lee Krause: *Cyberlines 2.0. Languages and Cultures of the Internet*, Melbourne 2006.

GIBSON 1966

James J. Gibson: *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston 1966.

GOETHE 1992

Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, München und Wien 1992 [1816–17].

GOMBRICH 1984

Ernst H. Gombrich: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984.

GOODMAN 1973

Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt am Main 1973.

GOPNICK/VARNEDOE 1990

Adam Gopnick und Kirk Varnedoe: High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art New York, München 1990.

GRADY 2017

Constance Grady: „Meet Tabloid Art History, the Twitter Account that Mashes up Britney Spears with Caravaggio“, in: Vox [online], 20. Juli 2017, <https://www.vox.com/culture/2017/7/20/15998242/meet-tabloid-art-history-twitter-britney-spears-caravaggio>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

GRAW 2003

Isabelle Graw: Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem, Dissertationsschrift, Europa-Universität Viadrina, Frankfurt an der Oder 2003, <https://opus4.kobv.de/opus4-euv/frontdoor/deliver/index/docId/2/file/graw.isabelle.pdf>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

GRAW 2017

Isabelle Graw: „Wo Aneignung war, soll Zuneigung werden. Faszination, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art“, in: Remastered. Die Kunst der Aneignung, hrsg. von Verena Gamper und Florian Steininger, Köln 2017, S. 77–92.

GRIVEL 1982

Charles Grivel: „Thèses préparatoires sur les intertextes“, in: LACHMANN 1982, S. 237–248.

GROEN 2007

Karin Groen: „Painting Technique in the Seventeenth Century in Holland and the Possible Use of the Camera Obscura by Vermeer“, in: Inside the Camera Obscura. Optics and Art under the Spell of the Projected Image, hrsg. von Wolfgang Lefèvre, Berlin 2007, S. 195–219.

GROVIER 2017

Kelly Grovier: „Frida Kahlo and Diego Rivera. Portrait of a Complex Marriage“, in: BBC Culture [online], 4. Dezember 2017, <https://www.bbc.com/culture/article/20171204-frida-kahlo-and-diego-rivera-portrait-of-a-complex-marriage>, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

GROYS 1998

Boris Groys: „Das Versprechen der Fotografie“, in: Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank, Ausst.-Kat. Hara Museum of Contemporary Art Tokio et al., hrsg. von Luminita Sabau, München 1998, S. 26–33.

GROYS 2004

Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt am Main 2004.

GROYS 2008

Boris Groys: „A Genealogy of Participatory Art“, in: *The Art of Participation. 1950 to Now*, hrsg. von Rudolf Frieling, New York 2008, S. 18–31.

GUNTHERT 2019

André Gunthert: *Das geteilte Bild. Essays zur digitalen Fotografie*, Konstanz 2019.

HAIRSTON 2015

Tahirah Hairston: „Meet Awol Erizku, the Art World’s New It Boy“, in: *Vulture* [online], 21. Mai 2015, <https://www.vulture.com/2015/05/meet-awol-erizku-the-art-worlds-new-it-boy.html>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

HAMADA o. J.

Jeff Hamada: „Submit Your Work“, in: *Booooooom* [online], <https://www.booooooom.com/submit-your-work-to-booooooom-art-photo-blog/>, letzter Zugriff am 12. November 2018.

HAMADA 2011a

Jeff Hamada: „Remake / Submissions“, in: *Booooooom* [online], 4. Oktober 2011, <https://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/>, letzter Zugriff am 17. August 2017.

HAMADA 2011b

Jeff Hamada: „Remake Finalists“, in: *Booooooom* [online], 19. Dezember 2011, <https://www.booooooom.com/2011/12/19/remake-finalists/>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

HAMADA 2012

Jeff Hamada: „First-Ever Booooooom Book!“, in: *Booooooom* [online], 13. Dezember 2012, <https://www.booooooom.com/2012/12/13/first-ever-booooooom-book/>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

HAMADA 2015

Jeff Hamada: „50 Fantastic Remakes of Famous Artworks (Not Featured In Our Book)“, in: *Booooooom* [online], 10. August 2015, <https://www.booooooom.com/2015/08/10/50-fantastic-remakes-of-famous-art-not-featured-in-our-book/>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

HAMADA 2017a

Jeff Hamada: „Booooooom Reader Submissions: August“, in: *Booooooom* [online], 1. August 2017, <https://www.booooooom.com/tag/share-your-work/>, letzter Zugriff am 16. August 2017.

HAMADA 2017b

Jeff Hamada: „Remake / Photo Project“, in: *Booooooom* [online], 27. September 2017, <https://www.booooooom.com/2011/09/27/remake-a-project-by-booooooom-and-adobe/>, letzter Zugriff am 17. August 2017.

HAMMAN 1996

Robin B. Hamman: „Rhizome@Internet. Using the Internet as an Example of Deleuze and Guattari's ‚Rhizome‘, in: Savitri Era Learning Forum [online], 1996, <https://selforum.blogspot.com/2005/09/rhizomeinternet.html>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

HAMMOND 1998

Anne Hammond: „Naturalismus und Symbolismus. Die piktoralistische Fotografie“, in: Neue Geschichte der Fotografie, hrsg. von Michel Frizot, Köln 1998, S. 292–309.

HAND 2017

Martin Hand: „Visuality in Social Media. Researching Images, Circulations and Practices“, in: The SAGE Handbook of Social Media Research Methods, hrsg. von Luke Sloan und Anabel Quan-Haase, Los Angeles 2017, S. 215–231.

HARAWAY 1988

Donna Haraway: „Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, in: Feminist Studies 14, 1988, S. 575–599.

HARTEL 2019

Zita Hartel: „Ein Selfie mit Mona Lisa. Alte Meister in der Populärkultur“, in: Comeback. Kunsthistorische Renaissancen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, hrsg. von Nicole Fritz, Bielefeld 2019, S. 47–57.

HARTMANN o. J.

Frank Hartmann: „Wunschmaschine | Rhizom. Wollüstige Wucherungen als Modellstrategie gegen die kapitalistische Flexibilisierung – Notizen zu einem medienphilosophischen Konzept“, in: Persönliche Webseite von Frank Hartmann, Universität Wien [online], <https://homepage.univie.ac.at/Frank.Hartmann/docs/rhizom.pdf>, letzter Zugriff am 4. November 2020.

HARTWIG 2021

Isabel Hartwig: „Frida allein zu Haus. Re-Inszenierte Fotografie im Lockdown“, in: Pop-Zeitschrift [online], 31. Januar 2021, <https://pop-zeitschrift.de/2021/02/01/re-inszenierte-fotografie-im-lockdownautorvon-isabel-hartwig-autordatum31-1-2021-datum/>, letzter Zugriff am 24. September 2021.

HAWKER 2009

Rosemary Hawker: „Idiom Post-medium. Richter Painting Photography“, in: Oxford Art Journal 32/2, 2009, S. 263–280.

HEIDEGGER 1989

Martin Heidegger: Beiträge zur Philosophie, Frankfurt am Main 1989 [1936/38].

HEISER 2015

Jörg Heiser: „Post-Internet-Art. Die Kunst der digitalen Eingeborenen“, in: Deutschlandfunk [online], 11. Januar 2015, https://www.deutschlandfunk.de/post-internet-art-die-kunst-der-digitalen-eingeborenen.1184.de.html?dram:article_id=304141, letzter Zugriff am 30. April 2021.

HENGESBACH 2012

Hengesbach Gallery: „Remakes“, in: artipool [online], Ankündigung der Ausstellung von Björn Siebert, 27. Oktober 15. Dezember 2012, <https://www.artipool.de/ausstellung/24054>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

HERMANSON 2016

Sarah Hermanson: Meister, One and One Is Four. The Bauhaus Photocollages of Josef Albers, New York 2016.

HERMSDORF 2002

Daniel Hermsdorf: Fotografie in der Malerei von Gerhard Richter, München 2002.

HESS 2008

Aaron Hess: „Reconsidering the Rhizome. A Textual Analysis of Web Search Engines as Gatekeepers of the Internet“, in: Web Search. Multidisciplinary Perspectives, hrsg. von Amanda Spink und Michael Zimmer, Heidelberg 2008, S. 35–50.

HEYL 2015

Anke von Heyl: „Museen in sozialen Netzwerken“, in: ankevonheyhl [online], 12. November 2015, <https://www.ankevonheyhl.de/museen-in-sozialen-netzwerken/#comment-1770>, letzter Zugriff am 27. April 2021.

HICKETHIER 2010

Knut Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, Berlin und Heidelberg 2010.

HIPPNER 2006

Hajo Hippner: „Bedeutung, Anwendungen und Einsatzpotenziale von Social Software“, in: HMD. Praxis Wirtschaftsinformatik 252, 2006, S. 6–16.

HOLDING o. J.

o. A.: „Holding a VanGoYourself Event“, <https://www.keepandshare.com/doc/7543807/culture24-resource-putting-on-a-vangoyourself-event-pdf-658k?da=y>, letzter Zugriff am 11. Oktober 2018.

HOLSCHBACH 2016

Susanne Holschbach: „Das verteilte Bild. Erscheinungsweisen und Performanzen digitaler Fotografie“, in: Fotografisches Handeln, hrsg. von Ilka Becker, Bettina Lockemann, Astrid Köhler, Ann Kristin Krahn, Unda Sandrock, Marburg 2016, S. 111–130.

HORNIG/RATH 2007

Gottfried Hornig und Helmut Rath: „Inspiration“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 4, hrsg. von Joachim Ritter, Basel 2007, Sp. 401–407.

HØSTAKER 2017

Roar Høstaker: „The Rhizome, the Net, and the Book“, in: Empedocles. European Journal for the Philosophy of Communication 8/2, 2017, S. 151–165.

HOVING 2005

Thomas Hoving: *American Gothic. The Biography of Grant Wood's American Masterpiece*, New York 2005.

HUBER 1991

Hans Dieter Huber: „Die Mediatisierung der Kunsterfahrung“, in: *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Johannes Zahlten, Stuttgart 1991, S. 108–130.

HUSS/WINKLER 2017

Till Julian Huss und Elena Winkler: „Wiederholung. Revision eines ästhetischen Grundbegriffs“, in: *Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff*, hrsg. von dens., Berlin 2017, S. 7–25.

ILLIES 2018

Florian Illies: „Einführung in die Neue Malerei. Was ist hier los? Zur alten Weisheit der Neuen Malerei Christian Jankowskis“, in: *Christian Jankowski. Neue Malerei*, hrsg. von dems., Ausst.-Kat. Grisebach Berlin, London 2018, S. 5–6.

INTENSIV 2015

o. A.: „Intensivere Wirkung. Kunst sollte im Museum betrachtet werden“, in: *Der Standard* [online], 23. Februar 2015, <https://www.derstandard.at/story/2000011857315/intensivere-wirkung-kunst-sollte-im-museum-betrachtet-werden>, letzter Zugriff am 27. April 2021.

INTERNET 2018

o. A.: „Internet Penetration by Region“, in: *we are social* [online], 2018, <https://wearesocial-net.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2018/01/DIGITAL-IN-2018-003-INTERNET-PENETRATION-MAP-V1.00.png>, letzter Zugriff am 29. April 2021.

ISEKENMEIER 2013

Guido Isekenmeier: „Zur Einführung“, in: *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, hrsg. von dems., Bielefeld 2013, S. 7–10.

JACKSON/GREENFIELD 2010

Nicholas Jackson und Rebecca Greenfield: „Anachronistic Gadgets in 18th Century French Art. Mike Licht Creates ‚Digital Primitives‘ Using ‚Primordial Microsoft Tools‘“, in: *The Atlantic* [online], 23. Dezember 2010, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/12/anachronistic-gadgets-in-18th-century-french-art/68497/#slide1>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

JANECKE 2010

Christian Janecke: „Inszenierte Fotografie“, „Inszenierende Fotografie“ und „Fotografierte Inszenierung“ – am Beispiel von Schauanordnungen für lebende und tote Tiere“, in: *BLUNCK 2010*, S. 53–70.

JANKOWSKI 2017

Christian Jankowski: „Neue Malerei / New Painting“, in: Homepage des Künstlers [online], 2017, <https://christianjankowski.com/works/2017-2/neue-malerei/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

JENKINS 2009

Henri Jenkins: „If It Doesn't Spread, It's Dead (Part One). Media Viruses and Memes“, in: Confessions of an Aca-Fan [online], 11. Februar 2009, http://henryjenkins.org/blog/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html, letzter Zugriff am 29. April 2021.

JEWISH 2017

thefatjewish: „BEYONCÉ AND I ARE BOTH PREGNANT [...]“, in: Instagram [online], 1. Februar 2017, https://www.instagram.com/p/BP_I007Aon/, letzter Zugriff am 30. April 2021.

JIMERSON/LEIGH 2020

Lauren Jimerson und Allison Leigh: „Social Media in the Art History Classroom“, in: *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, hrsg. von Kathryn Brown, London und New York 2020, S. 480–494.

JOOSS 1999

Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.

JUNEJA 2017

Monica Juneja: „Alternative, Peripheral or Cosmopolitan? Modernism as a Global Process“, in: „Global Art History“. *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, hrsg. von Julia Allerstorfer und Monika Leisch-Kiesl, Bielefeld 2017, S. 79–108.

JURGENSON 2019

Nathan Jurgenson: *The Social Photo. On Photography and Social Media*, London und New York 2019.

KAHLO o. J.

o. A.: „Self-Portrait with Cropped Hair“, in: MoMA Learning [online], https://www.moma.org/learn/moma_learning/frida-kahlo-self-portrait-with-cropped-hair-1940/, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

KAMINSKI/RENTIIS 1998

Nicola Kaminski und Dina De Rentiis: „Imitatio“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 4, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1998, Sp. 235–303.

KEEN 2007

Andrew Keen: *The Cult of the Amateur. How Today's Internet is Killing Our Culture*, New York 2007.

KEMP 1979–1983

Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Theorie der Fotografie*, München 1979–1983.

KEMP 1990

Martin Kemp: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990.

KENNEDY 2011

Randy Kennedy: „Apropos Appropriation“, in: *The New York Times* [online], 28. Dezember 2011, https://www.nytimes.com/2012/01/01/arts/design/richard-prince-lawsuit-focuses-on-limits-of-appropriation.html?_r=1, letzter Zugriff am 28. Juli 2021.

KERGEL 2018

David Kergel: *Kulturen des Digitalen. Postmoderne Medienbildung, subversive Diversität und neoliberale Subjektivierung*, Wiesbaden 2018.

KINDAI 2016

o. A.: „Comment Kindai a fait revisiter des oeuvres artistiques majeures par des Instagrameurs influents pour offrir une visibilité maximum à Paris Musées“, in: Kindai [online], 2016, <https://kindai.fr/campaigns/parralleles-paris-musees/>, letzter Zugriff am 22. März 2021.

KING 2018

meghanking: „If I can't be Queen Bey [...]“, in: Instagram [online], 9. März 2018, <https://www.instagram.com/p/BgGsDu0Fq0v/>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

KLEI 2002

Alice van der Klei: „Repeating the Rhizome“, in: *SubStance* 31/1, 2002, S. 48–55.

KLUGE 2002

Friedrich Kluge: „Medium“, in: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, hrsg. von dems., Berlin u. a. 2002, S. 608.

KÖHLER 1989

Michael Köhler: „Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bilder-Erfinden“, in: *Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert*, Ausst.-Kat. Kunstverein München und Forum Böttcherstraße Bremen, hrsg. von dems., München und Schaffhausen 1989, S. 15–46.

KÖHLER 2011

Astrid Köhler: „Im Netz Olympias. Fotografische Re-Inszenierungen liegender Akte als reflexive Strategie“, in: *CRAASEMANN/KRÜGER/WEIB* 2011, S. 45–67.

KÖHLER 2018

Astrid Köhler: *Déjà-vu-Effekte. Intertextualität und Erinnerung in inszenierter Fotografie*, Bielefeld 2018.

KÖHLER/MÜLLER 2007

Peter Köhler und Ralph Müller: „Pointe“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Harald Fricke, Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar, Berlin u. a. 2007, S. 115–117.

KOHOUT 2016a

Annekathrin Kohout: „René Magritte und das Internet“, in: sofrischsogut.com [Blog], 17. Januar 2016, <https://sofrischsogut.com/2016/01/17/rene-magritte-und-das-internet/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

KOHOUT 2016b

Annekathrin Kohout: „Digital ist anders. Kunstgeschichte und Soziale Medien“, in: sofrischsogut [online], 4. Februar 2016, <https://sofrischsogut.com/2016/02/04/wie-die-social-media-den-kunsthistorischen-kanon-aufwirbeln-art-magazin/>, letzter Zugriff am 2. März 2021.

KOHOUT 2018

Annekathrin Kohout: „Kick-off-Images“, in: sofrischsogut [online], 2018, https://sofrischsogut.files.wordpress.com/2018/05/kick_off_routledge_kohout_de.pdf, letzter Zugriff am 2. März 2021.

KOLESCH 2011

Doris Kolesch: „Rollen, Rituale und Inszenierungen“, in: Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 2: Paradigmen und Disziplinen, hrsg. von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub, Stuttgart, 2011, S. 277–292.

KOSS 2006

Juliet Koss: „On the Limits of Empathy“, in: The Art Bulletin 88/1, März 2006, S. 139–157.

KRAUSE/SCHENK 2007

Andrej Krause und Günter Schenk: „Vergleich“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 11, hrsg. von Joachim Ritter, Basel 2007, Sp. 677.

KRAUSS 1988

Rosalind Krauss: The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge (MA) 1988.

KRISHNA 2018

Rachael Krishna: „Asian People Are Not Impressed With Their Matches On Google’s Museum Selfie Feature“, in: BuzzFeed News [online], 17. Januar 2018, <https://www.buzzfeednews.com/article/krishrach/asian-people-are-not-impressed-with-their-matches-googles#.mqjLl8d0P>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

KRISTEVA 1972

Julia Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Band 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt am Main 1972, S. 345–375.

KRÖGER 2016

Michael Kröger: „Kreatives Banalisieren. Anmerkungen zu einer aktuellen Wahrnehmungsform“, in: Kultur Museum Talk [online], 1. Februar 2016, <https://www.tanjapraske.de/wissen/diskussion/kreatives-banalisieren-anmerkungen-zu-einer-aktuellen-wahrnehmungsform/>, letzter Zugriff am 1. Dezember 2020.

KRÜGER 1980

Klaus Krüger: „Jean-Luc Godards PASSION (1982). Kunst als Wirklichkeit postmoderner Imagination“, in: Kunst und Künstler im Film, hrsg. von Helmut Korte und Johannes Zahlten, Hameln 1990, S. 81–92.

KRÜGER 1995

Klaus Krüger: „Der Blick ins Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter“, in: Pantheon 53, 1995, S. 149–166.

KRÜGER 2005

Klaus Krüger: „BILD – SCHLEIER – PALIMPSEST. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik“, in: Begriffsgeschichte im Umbruch, hrsg. von Ernst Müller, Hamburg 2005, S. 205–240.

KUHN 2013

Helke Kuhn: Rhizome, Verzweigungen, Fraktale. Vernetztes Schreiben und Komponieren im Werk von Édouard Glissant, Berlin 2013.

KÜPPERS 2014

Carolin Küppers: „Intersektionalität“, in: Gender Glossar. Open Access Journal zu Gender und Diversity im intersektionalen Diskurs [online], hrsg. von Barbara Drinck, Ilse Nagelschmidt und Georg Teichert, 2014, <https://gender-glossar.de/glossar/item/25-intersektionalitaet>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

LACHMANN 1982

Renate Lachmann (Hrsg.): Dialogizität, München 1982.

LACHMANN 1984

Renate Lachmann: „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, in: Das Gespräch, hrsg. von Karlheinz Stierle, München 1984, S. 133–138.

LAIRD 2013

Sam Laird: „Behold the First ‚Selfie‘ Hashtag in Instagram History“, in: Mashable [online], 20. November 2013, <https://mashable.com/2013/11/19/first-selfie-hashtag-instagram/?europe=true>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

LANDOW 2006

George P. Landow: Hypertext 3.0, Baltimore 2006.

LEHNERT 1997

Gertrud Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte, München 1997.

LETHEM 2007

Jonathan Lethem: „Autoren aller Länder plagiiert euch!“, in: Literaturen 8/6, 2007, S. 59–63.

LÉVI-STRAUSS 1973

Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken, Frankfurt am Main 1973.

LEWALD 1838

August Lewald: „In die Szene setzen“, in: Allgemeine Theater-Revue 3, Stuttgart 1838, S. 251–257.

LINDAUER 1999

Margaret A. Lindauer: Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo, Middletown (CT) 1999.

LOBINGER 2021

Katharina Lobinger: Visuelle Kommunikationsforschung. Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft, Wiesbaden 2021.

LÖHR 2011

Wolf-Dietrich Löhr: „Werk/Werkbegriff“, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar 2011, S. 484–489.

LUO 2018a

Michelle Luo: „Exploring Art (Through Selfies) with Google Arts & Culture“, in: Google Arts & Culture [online], 17. Januar 2018, <https://www.blog.google/outreach-initiatives/arts-culture/exploring-art-through-selfies-google-arts-culture/>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

LUO 2018b

Michelle Luo: „Where in the World is your Art Selfie?“, in: Google Arts & Culture [online], 4. September 2018, <https://www.blog.google/outreach-initiatives/arts-culture/where-world-your-art-selfie/>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

MAAK 2018

Niklas Maak: „Nach dem Bild ist vor dem Bild“, in: Christian Jankowski. Neue Malerei, hrsg. von Florian Illies, Ausst.-Kat. Grisebach Berlin, London 2018, S. 114–115.

MACHINE 2019

o. A.: „Machine vision can spot unknown links between classic artworks“, in: MIT Technology Review [online], 31. Juli 2019, <https://www.technologyreview.com/s/614018/machine-vision-can-spot-unknown-links-between-classic-artworks/>, letzter Zugriff am 20. November 2020.

MAGAUER 2017

Hanna Magauer: „Vom Teilen und Stehlen. Künstlerische Aneignung in der digitalen Bildkultur“, in: Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff, hrsg. von Till Julian Huss und Elena Winkler, Berlin 2017, S. 203–221.

MAITLAND 2017

Sarah Maitland: What is Cultural Translation?, London u. a. 2017.

MALRAUX 1947

André Malraux: Das imaginäre Museum, Baden-Baden 1947.

MÄNNIG 2017

Maria Männig: „Instagram als Hyperimage“, in: *kunsttexte – e-Journal für Kunst- und Bildwissenschaft 1* [online], 2017, o. S. [1–12], <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8048>, letzter Zugriff am 28. Juli 2021.

MÄNNIG 2018a

Maria Männig: „Dividuum statt Individuum“, in: *Pop-Zeitschrift* [online], 24. April 2018, <https://pop-zeitschrift.de/2017/04/24/social-media-aprilvon-maria-maennig24-4-2017/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

MÄNNIG 2018b

Maria Männig: „Kunstgeschichte der digitalen Bilder“, in: *Wie Digitalität die Geisteswissenschaften verändert. Neue Forschungsgegenstände und Methoden, Sonderband der Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften 3*, hrsg. von Martin Huber und Sybille Krämer, 2018, http://www.zfdg.de/sb003_014, letzter Zugriff am 2. März 2021.

MANOVICH 2020

Lev Manovich: *Cultural Analytics*, Cambridge (MA) 2020.

MEINHARDT 2019

Johannes Meinhardt: „Visuelle Brüche. Schichten und Stufen der Appropriation“, in: *Comeback. Kunsthistorische Renaissancen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen*, hrsg. von Nicole Fritz, Bielefeld 2019, S. 21–29.

MELTZER 2016

Hannah Meltzer: „Instagram Users Reimagine Classic Works of Art to Promote New Paris Museum Archive“, in: *The Telegraph* [online], 23. Mai 2016, <https://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/france/paris/articles/instagram-users-reimagine-classic-works-of-art-to-promote-paris-archive/>, letzter Zugriff am 29. April 2021.

MENSGER 2012

Ariane Mensger: „Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen“, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*, hrsg. von ders., Bielefeld 2012, S. 30–45.

MERTENS 2000

Mathias Mertens: *Forschungsüberblick „Intermedialität“. Kommentierungen und Bibliographie*, Hannover 2000.

MESSARIS 1994

Paul Messaris: *Visual Literacy. Image, Mind, and Reality*, Boulder (CO) 1994.

MEYER 2019

Roland Meyer: *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz 2019.

MILKMAID 2015

o. A.: „The Yellow Milkmaid Syndrome. Paintings with Identity Problems“, in: *europæana* pro [online], 7. Januar 2015, <https://pro.europæana.eu/post/the-yellow-milkmaid-syndrome-paintings-with-identity-problems>, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

MILLS 2015

Kathy A. Mills: *Literacy Theories for the Digital Age. Social, Critical, Multimodal, Spatial, Material and Sensory Lenses*, Blue Ridge Summit 2015.

MINOR 1998

Vernon Minor: „Intertextuality and Art History“, in: *Storia dell'Arte* 92, 1998, S. 132–142, online unter: https://www.academia.edu/10182923/itertextuality_and_art_history, letzter Zugriff am 3. August 2021.

MIRROR 1999

o. A.: „What is real in the hall of mirroring images?“, in: *The Irish Times* [online], 6. Januar 1999, <https://www.irishtimes.com/culture/what-is-real-in-the-hall-of-mirroring-images-1.143127>, letzter Zugriff am 2. März 2021.

MOULTHROP 1995

Stuart Moulthrop: „Rhizome and Resistance. Hypertext and the Dreams of a New Culture“, in: *Hyper/Text/Theory*, hrsg. von George P. Landow, Baltimore 1995, S. 299–320.

MÜLLER 1998

Jürgen E. Müller: „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte“, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hrsg. von Jörg Helbig, Berlin 1998, S. 31–40.

MURPHY 2012

Shannon Murphy: „Tableaux vivants. History and Practice“, in: *Art Museum Teaching. A Forum for Reflecting on Practice* [online], 6. Dezember 2012, <https://artmuseumteaching.com/2012/12/06/tableaux-vivant-history-and-practice/>, letzter Zugriff am 28. April 2021.

MW 2015

o. A.: „VanGoYourself“, in: Website der Konferenz „MW2015. Museums and the Web 2015“ [online], <https://mw2015.museumsandtheweb.com/bow/vangoyourself/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

NELSON 2000

Robert S. Nelson: „The Slide Lecture, or The Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction“, in: *Critical Inquiry* 3, 2000, S. 414–434.

NICKLAS 2008

Pascal Nicklas: „Rose“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart und Weimar 2008, S. 301–304.

NIEWERTH 2018

Dennis Niewerth: Dinge – Nutzer – Netze. Von der Virtualisierung des Musealen zur Musealisierung des Virtuellen, Bielefeld 2018.

O'DOHERTY 1996

Brian O'Doherty: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996 [1976].

OPITZ-BELAKHAL 2008

Claudia Opitz-Belakhal: „Krise der Männlichkeit“. Ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte?, in: L'homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 19/2, 2008, S. 31–49.

O'REILLY 2005

Tim O'Reilly: „What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software“, in: O'Reilly [online], 30. September 2005, <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>, letzter Zugriff am 3. März 2019.

ORTIZ-OSPINA 2019

Esteban Ortiz-Ospina: „The Rise of Social Media“, in: Our World in Data [online], 18. September 2019, <https://ourworldindata.org/rise-of-social-media>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

O'SULLIVAN 2006

Simon O'Sullivan: Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation, New York 2006.

OTTO 2005

Ulf Otto: „Reenactment“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart 2005, S. 287–290.

PAECH 2011

Joachim Paech: „Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und ‚illegitimer‘ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet, hrsg. von Thomas Becker, Bielefeld 2011, S. 57–74.

PAECH/SCHRÖTER 2008

Joachim Paech und Jens Schröter: Intermedialität analog/digital. Theorien, Modelle, Analysen, München 2008.

PANOFSKY 1998

Erwin Panofsky: „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ [1927], in: Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze, Band II, hrsg. von Karen Michels und Martin Warnke, Berlin 1998, S. 664–756.

PARKER/POLLOCK 1981

Rozsika Parker und Griselda Pollock: Old Mistresses. Women, Art and Ideology, London 1981.

PARKER/POLLOCK 2008

Rozsika Parker und Griselda Pollock: „Dame im Bild“, in: Matrix. Geschlechter – Verhältnisse – Revisionen / Gender – Relations – Revisions, Ausst.-Kat. Wien Museum MUSA, hrsg. von Sabine Mostegl und Gudrun Ratzinger, Wien und New York 2008, S. 25–55.

PAULIKS/RUCHATZ 2020

Kevin Pauliks und Jens Ruchatz: „Digitale Medien und Methoden. Kevin Pauliks und Jens Ruchatz über die Bildpraxisanalyse als praxeologische Perspektive auf das digitale Bild“, in: Open-Media-Studies-Blog der Zeitschrift für Medienwissenschaft [online], 24. Juli 2020, <https://www.zfmedienwissenschaft.de/node/1535>, letzter Zugriff am 20. November 2020.

PERLMUTTER 1998

David D. Perlmutter: Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crises, Westport (CT) 1998.

PETE 2013

pete the dragon: „towel turban“, in: Urban Dictionary [online], 18. August 2013, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=towel%20turban>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

PIAS 2003

Claus Pias: „Das digitale Bild gibt es nicht. Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatische Illusion“, in: zeitenblicke 2/1 [online], 2003, <http://www.zeitenblicke.de/2003/01/pias/pias.pdf>, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

PIAS 2005

Claus Pias: „Schimäre Interaktivität. Computerkunst: Wohin gehen wir, wenn wir drin sind?“, in: Texte zur Kunst 58, 2005, S. 92–103.

PIROGAN 2019

Marc Pirogan: „Digitale Singularisierung“, in: DIGITAL SOCIETY BLOG. Wissen über unsere vernetzte Welt [online], 12. Februar 2019, <https://www.hiig.de/digitale-singularisierung/>, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

POHLMANN/HOHENZOLLERN 2004

Ulrich Pohlmann und Johann Georg von Hohenzollern (Hrsg.): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004.

POINTON 1998

Marcia Pointon: „The Fascination with this Rendezvous Does Not Diminish ...“, in: Manet's Le Déjeuner sur l'herbe, hrsg. von Paul Hayes Tucker, Cambridge 1998.

PRATSCHKE 2008

Margarete Pratschke: „Interaktion mit Bildern. Digitale Bildgeschichte am Beispiel grafischer Benutzeroberflächen“, in: Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte technischer Bilder, hrsg. von Horst Bredekamp, Berlin 2008, S. 68–80.

PRATSCHKE 2016

Margarete Pratschke: „Digitalität und Kunstgeschichte“, in: Digitalität. Theorien und Praktiken des Digitalen in den Geisteswissenschaften [online], hrsg. von der Universität Bayreuth, 2016, <https://digigeist.hypotheses.org/99>, letzter Zugriff am 27. April 2021.

PROUST 1913

Antonin Proust: „Erinnerungen an Edouard Manet III“, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe 11, 1913, S. 135–144.

RAINIE/WELLMAN 2012

Harrison Rainie und Barry Wellman: Networked. The New Social Operating System, Cambridge (MA) 2012.

RAJEWSKY 2002

Irina Rajewsky: Intermedialität, Tübingen u. a. 2002.

RAMINGER o. J.

Kathrin Raminger: „Ikone. Wie lässt sich dieser Gattungsbegriff auf einer allgemeinen Ebene in der Kunst- bzw. Bildwissenschaft anwenden? Was zeichnet ikonische Bilder aus und wie wirken sie?“, in: Initiativkolleg „Europäische historische Diktatur- und Transformationsforschung“, Universität Wien [online], https://diktaturforschung.univie.ac.at/uploads/media/Kathrin_Raminger_Ikone.pdf, letzter Zugriff am 2. März 2021.

RAUNIG 2015

Gerald Raunig: Dividuum. Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution, Wien 2015.

RECKWITZ 2012

Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012.

REICHERT 2018

Kolja Reichert: „Ich ist doch kein anderer“, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 3, 21. Januar 2018, S. 45.

REISSBERGER 1994

Mara Reissberger: „Das Lebende Bild und sein ‚Überleben‘. Versuch einer Spurensicherung“, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 14/51, Marburg 1994, S. 3–18.

RIES 2011

Marc Ries: „Unendlich viele Etwas“. Anmerkungen zu den Remakes von Björn Siebert“, in: Björn Siebert. The Dignity of Labour. Remakes 2006–2010, hrsg. von Björn Siebert und Stephanie Bunk, Leipzig 2011, S. 5–7.

RISTOW 2021

Susanne Ristow: Kulturvirologie. Das Prinzip Virus von Moderne bis Digitalära, Berlin und Düsseldorf 2021.

ROSELT 2005

Jens Roselt: „Einführung“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart und Weimar 2005, S. 83–85.

ROSEN 2011a

Valeska von Rosen: „Interpikturalität“, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar 2011, S. 208–211.

ROSEN 2011b

Valeska von Rosen: „Nachahmung“, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar 2011, S. 295–299.

RUBINSTEIN/SLUIS 2008

Daniel Rubinstein und Katrina Sluis: „A Life More Photographic. Mapping The Networked Image“, in: Photographies 1/1, 2008, S. 9–28.

SCAFIDI 2005

Susan Scafidi: *Who Owns Culture? Appropriation and Authenticity in American Law*, New Brunswick (NJ) 2005.

SCHANKWEILER 2016

Kerstin Schankweiler: „Selfie-Proteste. Affektzeugenschaften und Bildökonomien in den Social Media“, in: SFB 1171 Working Paper 05/16 [online], 2016, https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/18775/Schankweiler_SelfieProteste_workingpaper.pdf?sequence=1&isAllowed=y, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

SCHANKWEILER 2019

Kerstin Schankweiler: *Bildproteste. Widerstand im Netz*, Berlin 2019.

SCHANKWEILER/WÜSCHNER 2019a

Kerstin Schankweiler und Philipp Wüschner: „Images that Move. Analyzing Affect with Aby Warburg“, in: *Analyzing Affective Societies. Methods and Methodologies*, hrsg. von Antje Kahl, London und New York 2016.

SCHANKWEILER/WÜSCHNER 2019b

Kerstin Schankweiler und Philipp Wüschner: „Pathosformel (Pathos Formula)“, in: *Affective Societies. Key Concepts*, hrsg. von Jan Slaby und Christian von Scheve, London und New York 2019.

SCHARF 1968

Aaron Scharf: *Art and Photography*, London 1968.

SHELLER 2017

Jörg Scheller: „Camp und Trash“, in: *Handbuch Popkultur*, hrsg. von Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner, Stuttgart 2017, S. 216–221.

SCHIMANEK 2014

o. A.: „Visions of Reality. Associative Image Atlas“, in: Hanna Schimaneck [online], 2014, <https://www.hannaschimek.at/exhibitions-and-projects/visions-of-reality-atlas/>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

SCHMITZ-EMANS 2013

Monika Schmitz-Emans: „Interpiktorialität im Literaturcomic. Zur Funktion von Bild- und Stilzitat in Comic-Adaptionen literarischer Texte am Beispiel von Stéphane Heuets *Recherche*“, in: Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge, hrsg. von Guido Isekenmeier, Bielefeld 2013.

SCHODER 2016

Angelika Schoder: „VanGoYourself – Einmal Kunst spielen bitte“, in: MusErMeKu [online], 6. Januar 2016, <http://musermeku.hypotheses.org/5513>, letzter Zugriff am 1. Februar 2016.

SCHRÖTER o. J.

Jens Schröter: „Digitales Bild“, in: Glossar der Bildphilosophie [online], hrsg. von Mark A. Halawa, Dimitri Liebsch und Jörg R. J. Schirra, http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Digitales_Bild, letzter Zugriff am 22. Juli 2021.

SCHRÖTER 1998

Jens Schröter: „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“, in: montage AV, 7. Februar 1998, S. 129–154.

SCHWEIBENZ 2018

Werner Schweibenz: „Der Yellow-Milkmaid-Effekt und das digitale Double. Zur Wirkmächtigkeit digitaler Bilder“, in: Computing Art Reader. Einführung in die digitale Kunstgeschichte, hrsg. von Peter Bell, Lisa Dieckmann und Piotr Kuroczyński, Heidelberg 2018, S. 219–231.

SEEL 2001

Martin Seel: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, hrsg. von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main 2001, S. 48–62.

SEIDEL 2014

Jörg Seidel: „Rhizom“, in: Philosophische Texte von Jörg Seidel [online], 10. März 2014, <http://seidel.jaiden.de/rhizom.php>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

SELFIE 2013

o. A.: „Selfie. Australian Slang Term Named International Word of the Year“, in: The Guardian [online], 19. November 2013, <https://www.theguardian.com/world/2013/nov/19/selfie-australian-slang-term-named-international-word-of-the-year>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

SHIFMAN 2014

Limor Shifman: Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter, Berlin 2014.

SHUKLA 2015

Pravina Shukla: *Costume. Performing Identities through Dress*, Bloomington 2015.

SIDDALL 2017

Liv Siddall: „An Interview with Booooooom Founder Jeff Hamada on the State of Art Blogging“, in: *It's Nice That* [online], 16. August 2017, <https://www.itsnicethat.com/articles/jeff-hamada-interview>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

SIEBERT o. J.

Björn Siebert: „Remakes“, in: Björn Siebert [online], <https://bjoern-siebert.de/texte-zur-fotografie/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

SIEBERT/REISCH 2016

Björn Siebert und Michael Reisch: „darktaxa in conversation. Björn Siebert – Michael Reisch“, in: *darktaxa project* [online], 2016, <http://darktaxa-project.net/projects/darktaxa-in-conversation-bjoern-siebert-michael-reisch/>, letzter Zugriff am 27. Juli 2021.

SIMEONSTIFT 2014

o. A.: „Stadt, Land, Fluss: 8. Nacht der Trierer Museen“, in: *Stadtmuseum Simeonstift Trier* [online], 2014, http://m.museum-trier.de/icc/stadtmuseum/nav/86c/broker.jsp?sel_uCon=3c370cef-ff42-f641-5440-3ab40a348b02&uTem=63f7089a-29fc-6c31-e777-d8b132ead2aa&uMen=86c50316-df92-2241-b049-036a348b027a, letzter Zugriff am 4. November 2020.

SIMON 2010

Nina Simon: *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.

SINCLAIR 2005

Kathy Sinclair: „Deleuze, Guattari and the Rhizome“, in: *Right Brain Business* [online], 2005, <http://rightbrainbusiness.blogspot.no/2005/10/deleuzeguattari-and-rhizome.html>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

SMK 2015

o. A.: „SMK Fridays. Set art free!“, in: *SMK. Statens Museum for Kunst* [online], 2015, <http://www.smk.dk/en/visit-the-museum/calendar/begivenhed/aktivitet/smk-fridays-20>, letzter Zugriff am 7. Juli 2017.

SOLARIN 2018

Ayoola Solarin: „Frida Kahlo is not your symbol“, in: *Dazed* [online], 11. Juni 2018, <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/40259/1/frida-kahlo-is-not-your-symbol>, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

SPIVAK 2008

Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008.

SPOERHASE 2007

Carlos Spoerhase: „Hermeneutischer Präsentismus“, in: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, hrsg. von dems., Berlin 2007, S. 145–186.

SPOHN 2002

Annette Spohn: „What you see is what you want. Paradigmenwechsel in der visuellen Kultur“, in: Praxis Internet, hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler, Frankfurt am Main 2002, S. 249–285.

STALDER 2016

Felix Stalder: Kultur der Digitalität, Berlin 2016.

STANSKA 2017

Zuzanna Stanska: „Decadent Masterpieces Reconstructed in Photographs“, in: DailyArt [online], 14. März 2017, <https://www.dailyartmagazine.com/tania-brassesco-lazlo-passi-norberto-essence-decadence/>, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

STARL 1995

Timm Starl: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München und Berlin 1995.

STEINER 1998

George Steiner: After Babel. Aspects of Language and Translation, Oxford 1998.

STEINMETZ 2012

Katie Steinmetz: „Selfie“, in: TIME [online], 4. Dezember 2012, <https://newsfeed.time.com/2012/12/04/top-10-news-lists/slide/selfie/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

STEYERL 2009

Hito Steyerl: „In Defense of the Poor Image“, in: e-flux 10 [online], 2009, <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, letzter Zugriff am 23. Juli 2021.

STINGELIN 2000

Martin Stingelin: Das Netzwerk von Deleuze. Immanenz im Internet und auf Video, Berlin 2000.

STOREY 2017

Kate Storey: „The Secret Meaning Behind Beyoncé’s Pregnancy Photo Shoot“, in: Harper’s Bazaar [online], 2. Februar 2017, <https://www.harpersbazaar.com/culture/news/a20368/beyonce-pregnancy-photo-symbolism-decoded/>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

SUHAIL 1997

Malik Suhail: „Harvesting the Tubers. Is the Internet a Rhizome?“, in: Mute 1, 10. Januar 1997, <http://www.metamute.org/editorial/articles/harvetingtubers-internet-rhizome>, letzter Zugriff am 26. Juli 2021.

SUPPER 2012

o. A.: „The Last Supper Parodies“, in: Know Your Meme [online], 2012, <https://knowyourmeme.com/memes/the-last-supper-parodies>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

TEICHER 2015

Jordan G. Teicher: „How Instagram Changed Street Photography“, in: Popular Photography [online], 4. Mai 2015, <https://www.poppphoto.com/american-photo/how-instagram-changed-street-photography/>, letzter Zugriff am 13. November 2020.

THEKKETHIL 2018

Dileep Thekkethil: „Google Image Algorithm. Image Search Ranking Factors Explained“, in: Stan Ventures [online], 2018, <https://www.stanventures.com/blog/google-image-algorithm-update-2018-ranking-factors-explained/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

THORÉ-BÜRGER 1866

Théophile Thoré-Bürger: „Van der Meer de Delft“, in: Gazette des Beaux-Arts 21, 1866, S. 297–330, 458–470 und 542–575.

THÜRLEMANN 2004a

Felix Thürlemann: „Vom Einzelbild zum *Hyperimage*. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik“, in: Les herméneutiques au seuil du XXI^{ème} siècle. Evolution et débat actuel, hrsg. von Ada Neschke-Hentschke, Löwen und Paris 2004, S. 223–247.

THÜRLEMANN 2004b

Felix Thürlemann: „Die Bilder im Kontext ihrer Präsentation. Interview mit Felix Thürlemann“, in: Wege zur Bildwissenschaft: Interviews, hrsg. von Klaus Sachs-Hombach, Köln 2004, S. 200–215.

THÜRLEMANN 2013

Felix Thürlemann: Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des *hyperimage*, München 2013.

TIFENTALE/MANOVICH 2018

Alise Tifentale und Lev Manovich: „Competitive Photography and the Presentation of the Self“, in: Exploring the Selfie. Historical, Analytical, and Theoretical Approaches to Digital Self-Photography, hrsg. von Jens Ruchatz, Sabine Wirth und Julia Eckel, Cham 2018, S. 167–187.

TIKTOK 2021

culturezvous: „C'est la fête [...]“, in: TikTok [online], 19. Mai 2021, <https://www.tiktok.com/@culturezvous/video/6963879745222135045>, letzter Zugriff am 21. Juli 2021.

TOFFLER 1980

Alvin Toffler: Die Dritte Welle. Zukunftschance. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts, München 1980.

TROEMEL 2013

Brad Troemel: „Art After Social Media“, in: Art Papers [online], Juli/August 2013, <https://lexiethrash.files.wordpress.com/2014/10/smad-blog-art-after-social-media.pdf>, letzter Zugriff am 20. Juli 2021.

UHLIG 1982

Claus Uhlig: Theorie der Literaturhistorie. Prinzipien und Paradigmen, Heidelberg 1982.

UKA 2003

Walter Uka: „Idol/Ikone“, in: Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, hrsg. von Hans-Otto Hügel, Stuttgart 2003, S. 255–259.

ULLRICH 2009

Wolfgang Ullrich: Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen, Berlin 2009.

ULLRICH 2012

Wolfgang Ullrich: „Ein Original vom Original“, in: Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, hrsg. von Ariane Mensger, Bielefeld 2012, S. 25–29.

ULLRICH 2015

Anna Valentine Ullrich: Gebaute Zitate. Formen und Funktionen des Zitierens in Musik, Bild und Architektur, Bielefeld 2015.

ULLRICH 2015a

Wolfgang Ullrich: „Stoppt die Banalisierung!“, in: ZEIT ONLINE [online], 26. März 2015, <https://www.zeit.de/2015/13/kunst-vermittlung-museum>, letzter Zugriff am 27. April 2021.

ULLRICH 2015b

Wolfgang Ullrich: „Inverse Pathosformeln. Über Internet-Meme“, in: Pop-Zeitschrift [online], 15. Oktober 2015, <https://pop-zeitschrift.de/2015/10/15/social-media-oktobervon-wolfgang-ullrich15-10-2015/>, letzter Zugriff am 20. Juli 2021.

ULLRICH 2015c

Wolfgang Ullrich: „Kommunizieren mit Kunst. Museen und die Sozialen Medien“, in: Deutschlandfunk [online], 8. November 2015, https://www.deutschlandfunk.de/kommunizieren-mit-kunst-museen-und-die-sozialen-medien.1184.de.html?dram:article_id=333796, letzter Zugriff am 27. April 2021.

ULLRICH 2015d

Wolfgang Ullrich: „Das Kunstmuseum der Zukunft – eine Kreativitätsagentur?“, in: ideenfreiheit [online], 2015, <https://ideenfreiheit.files.wordpress.com/2015/12/das-kunstmuseum-der-zukunft-e28093-eine-kreativitc3a4tsagentur.pdf>, letzter Zugriff am 20. Juli 2021.

ULLRICH 2016a

Wolfgang Ullrich: „Bildersozialismus“, in: ideenfreiheit [online], 2016, <https://ideenfreiheit.files.wordpress.com/2016/10/bildersozialismus.pdf>, letzter Zugriff am 2. März 2021.

ULLRICH 2016b

Wolfgang Ullrich: *Der kreative Mensch. Streit um eine Idee*, Salzburg und Wien 2016.

ULLRICH 2018a

Wolfgang Ullrich: „Kunst jenseits der Kunstgeschichte“, in: ideenfreiheit [online], 24. März 2018, <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/03/24/kunst-jenseits-der-kunstgeschichte/>, letzter Zugriff am 2. März 2021.

Ullrich 2018b

Wolfgang Ullrich: „Die Mobilisierung der Bilder. Museen und Soziale Medien“, in: *Pop-Zeitschrift* [online], 15. Mai 2018, https://pop-zeitschrift.de/2018/05/15/die-mobilisierung-der-bilder-museen-und-soziale-medienvon-wolfgang-ullrich15-5-2018/#_ftnref2, letzter Zugriff am 27. Juli 2021.

ULLRICH 2019a

Wolfgang Ullrich: „Publizieren, um – nicht – gelesen zu werden?“, in: ideenfreiheit [online], 20. Juli 2019, <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/07/20/publizieren-um-nicht-gelesen-zu-werden/>, letzter Zugriff am 30. April 2021.

ULLRICH 2019b

Wolfgang Ullrich: *Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens*, Berlin 2019.

ULLRICH 2020

Wolfgang Ullrich: „Bitte mal auffallen“, in: *ZEIT ONLINE* [online], 30. September 2020, <https://www.zeit.de/2020/41/instagram-soziale-netzwerke-fotografie-kultur-gesellschaft/komplettansicht>, letzter Zugriff am 20. Juli 2021.

VALTYSSON/HOLDGAARD 2019

Bjarki Valtýsson und Nanna Holdgaard: „The Museum as a Charged Space. The Duality of Digital Museum Communication“, in: *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*, hrsg. von Kirsten Drotner, Vince Dziekan, Ross Parry und Kim Christian Schröder, London und New York 2019, S. 159–171.

VANGOYOURSELF o. J.

o. A.: „About VanGoYourself“, in: *VanGoYourself* [online], <https://vangoyourself.com/about/>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

VICARI 2012

Justin Vicari: *The Gus Van Sant Touch. A Thematic Study – Drugstore Cowboy, Milk and Beyond*, Jefferson 2012.

WAAGEN 1862

Gustav Friedrich Waagen: *Handbuch der Deutschen und Niederländischen Malerschulen*, Band II, Stuttgart 1862.

WALDORF/STEPHAN 2020

Sarah Waldorf und Annelisa Stephan: „Preface“, in: *Off the Walls. Inspired Re-Creations of Iconic Artworks*, hrsg. von Getty Publications, Los Angeles 2020, S. 4–5.

WALSHAM 2017

Alexandra Walsham: „Introduction. Past and ... Presentism“, in: *Past & Present* 234/1, 2017, S. 213–217.

WALTER 2002

Christine Walter: *Positionen inszenierter Fotografie*. Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Weimar 2002.

WARBURG 2010

Aby Warburg: „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘. Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance [1893]“, in: *Aby Warburg. Werke in einem Band*, hrsg. von Martin Tremml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 39–123.

WEILER 2019

Julia Weiler: „Virtuelle Museen“, in: *Rubin* 29/2, Wissenschaftsmagazin der Ruhr-Universität Bochum, 2019, https://news.rub.de/sites/default/files/rubin_2019_2_virtualitaet.pdf, letzter Zugriff am 2. März 2021.

WEIB 2007

Matthias Weiß: *Madonna revidiert. Rekursivität im Videoclip*, Berlin 2007.

WEIB 2010

Matthias Weiß: „Was ist ‚inszenierte Fotografie‘? Eine Begriffsbestimmung“, in: *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, hrsg. von Lars Blunck, Bielefeld 2010, S. 37–52.

WEIB 2017

Matthias Weiß: „Inszenierte als Re-Inszenierte Fotografie“, in: *Fassaden? Strategien des Zeigens und Verbergens von Geschichte in der Kunst*, hrsg. von Victoria von Flemming, Christiane Kruse und Elisabeth Oy-Mara, Paderborn 2017, S. 88–106.

WEIB 2019a

Matthias Weiß: „Make it all move. Tableaux vivants im Videoclip“, in: *Künste des Anhaltens. Ästhetische Verfahren des Stillstellens*, hrsg. von Barbara Gronau und Joanna Barck, Berlin 2019, S. 113–130.

WEIB 2019b

Matthias Weiß: „Gottesmutter oder Muttergöttin, schwarz oder weiß? Oder: Warum sich *Beyoncé Pregnant with Twins* als Plädoyer für Verflechtungs-Kunst-Geschichten lesen lässt“, in: *kritische berichte* 47/1, 2019, S. 45–57.

WELSCH 1995

Wolfgang Welsch: *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main 1995.

WIEN 2002

Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, hrsg. von Sabine Folie und Michael Glasmeier, Wien 2002.

WILSON 2011

Eva Wilson: „Fotografische Re-Inszenierungen protofotografischer Blicke. Tom Hunters *Persons Unknown*“, in: CRAASEMANN/KRÜGER/WEIB 2011, S. 151–177.

WILSON 2019

Jeffrey R. Wilson: „Historicizing Presentism. Toward the Creation of a Journal of the Public Humanities“, in: *Profession* [online], Frühjahr 2019, <https://profession.mla.org/historicizing-presentism-toward-the-creation-of-a-journal-of-the-public-humanities/>, letzter Zugriff am 27. Juli 2021.

WINKGENS 2013

Meinhard Winkgens: „Palimpsest“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 2013, S. 581–582.

WIRTH 2014

Sabine Wirth: „TO INTERFACE (A COMPUTER). Aspekte einer Mediengeschichte der Zeigeflächen“, in: *Sichtbarkeiten II: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, hrsg. von Fabian Goppelsröder und Martin Beck, Berlin 2014, S. 151–166.

WOLF 2010

Falk Wolf: „Demonstration. Einleitung“, in: *Vergleichendes Sehen*, hrsg. von Lena Bader, Martin Gaier und dems., München 2010, S. 263–271.

WOLF 2013

Werner Wolf: „Intermedialität“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 2013, S. 344–346.

WORRINGER 1919

Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1919.

ZILLIEN 2019

Nicole Zillien: „Affordanz“, in: *Mensch-Maschine-Interaktion. Handbuch zu Geschichte – Kultur – Ethik*, hrsg. von Kevin Liggieri und Oliver Müller, Berlin 2019, S. 226–228.

ZUSCHLAG 2006

Christoph Zuschlag: „Auf dem Weg zu Theorie der Interikonizität“, in: *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, hrsg. von Silke Horstkotte und Karin Leonhard, Köln 2006, S. 89–99.

ИЗОИЗОЛЯЦИЯ 2020

Изоизоляция: „Многие спрашивают [...]“, in: Facebook [online], 27. April 2020, <https://www.facebook.com/groups/izoizolyacia/permalink/2569996769916258/>, letzter Zugriff am 27. Juli 2021.

Veröffentlichte Vorträge

BONNE 2020

Griet Bonne: „Moved by Rubens. The Double Logic of Image Perception in the Age of Mechanical Reproduction (1877–1977)“, Vortrag bei der Konferenz „The Circulation of Images“ [online], École normale supérieure de Paris und Universität Genf, 16. Juni 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=mYl9bAZQZYk>, letzter Zugriff am 27. Juli 2021.

BORREL 2020

Pascale Borrel: „Un mode d’existence équivoque. Ce que *Touching Reality* de Thomas Hirschhorn dit de la circulation des images“, Vortrag bei der Konferenz „The Circulation of Images“ [online], École normale supérieure de Paris und Universität Genf, 16. Juni 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=NkTG6PdIhGQ>, letzter Zugriff am 27. Juli 2021.

GUNTHERT 2020

André Gunthert: „La révolution sera télévisée. Le contre-pouvoir des images“, Vortrag bei der Konferenz „The Circulation of Images“ [online], École normale supérieure de Paris und Universität Genf, 16. Juni 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2WhtutHV1Jk>, letzter Zugriff am 29. April 2021.

HOUSE 2006

Nancy van House: „Distant Closeness. Cameraphones and Public Image Sharing“, Vortrag beim „Workshop on Pervasive Image Capture and Sharing“, Eighth International Conference on Ubiquitous Computing, Irvine 2006, <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.114.8102&rep=rep1&type=pdf>, letzter Zugriff am 28. Juli 2021.

ILLIES/JANKOWSKI/ZWIRNER 2017

Florian Illies, Christian Jankowski und Rudolf Zwirner: o. T., Audio-Mitschnitt eines Gesprächs anlässlich der Ausstellung „Neue Malerei“ von Christian Jankowski, Villa Grisebach, Berlin, 21. März 2018, <https://www.grisebach.com/fileadmin/dateien/Audio/JankowskiZwirnerIllies28042018.mp3>, letzter Zugriff am 5. November 2020.

MÜLLER-HELLE 2020

Katja Müller-Helle: „Technische Bildzensur. Infrastrukturen der Löschung“, Vortrag beim Symposium „Return to Sender. Utopien und Grenzen zirkulierender Bilder“ C/O Berlin, 31. August und 1. September 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ClwJ2xECmic>, letzter Zugriff am 27. Juli 2021.

NELSON 1965

Ted Nelson: „File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate“, Vortrag bei der ACM Twentieth National Conference, 24. August 1965, https://monoskop.org/images/7/73/Nelson_Ted_1965_A_File_Structure_for_the_Complex_the_Changing_and_the_Indeterminate.pdf, letzter Zugriff am 5. November 2020.

ULLRICH 2016c

„GESPRÄCH: Wolfgang Ullrich“, Vortrag in der Kunsthalle Wien [online], 2. Mai 2016, https://www.youtube.com/watch?v=ptml-Ba0KS8&index=2&list=PLXLgCOP090YaZ0DckhF_NmtOTHkZSY_47, letzter Zugriff am 1. März 2021.

Unveröffentlichte Literatur und Vorträge

HILSEMER 2020

Lea Hilsemer: „Selfies mit Mona und Lisa. Fotografierende Kunstausstellungsbesucher*innen“, Vortrag auf der Konferenz „SnAppShots. Smartphones als Kamera“ [online], Museum Europäischer Kulturen Berlin, 22. Oktober 2020.

KOHOUT 2021

Annekathrin Kohout: „Aneignung oder Anpassung? Kunst und digitale Bildkulturen“, Vortrag auf dem Symposium „Grenzen der Künste im Zeitalter der Digitalisierung“ [online], Leuphana Universität Lüneburg, 4. Juni 2021.

SCHÄFER 2004

Jeanette Schäfer: Das Tableau Vivant in der zeitgenössischen Fotografie, Magisterarbeit, Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen, 2004.

WARBURG 1905

Aby M. Warburg: „Dürer und die italienische Antike“, Vortrag auf dem Hamburger Lehrerkongress, 1905.

WÄSCH 2010

Maria Wäsch: Tableaux vivants in der zeitgenössischen Fotografie, Magisterarbeit, Karlsruher Institut für Technologie, 2010.

WEIß 2018

Matthias Weiß: „A Wall is a Wall is a Wall – oder: Re-Inszenierte Fotografien als Nach-, Vor- und Zwischenbild“, Vortrag in der Kunsthalle Mannheim, 25. Juli 2018 [unveröffentlichtes Manuskript des Vortrags].

WEIß 2021

Matthias Weiß: „Was soll ‚Ich‘ bloß anziehen? Zur Rolle der Kleidung in den Selbst-Inszenierungen Frida Kahlos“, in: Erkenntnisse durch Bilder. Bildvermittlung im Deutsch-, Geschichts- und Kunstunterricht, hrsg. von Karin Kranhold, Klaus Krüger und Elisabeth K. Paefgen, Baltmannsweiler 2021, o. S. [Manuskript, Band im Druck].

Anhang

Kurzfassung der Ergebnisse in deutscher Sprache

Die Dissertation erschließt systematisch das in der kunsthistorischen Forschung bisher unterrepräsentierte Phänomen der fotografischen Re-Inszenierung bildender Kunst im Social Web. Dies geschieht unter besonderer Berücksichtigung der Interpikturalität, d. h. der Relationen von Original und Kopie bzw. Vorbild und Nachbild. Das Korpus bilden 257 Fotografien, die Internet-User*innen im Rahmen des vom kanadischen Kunstblog „Booooooom“ 2011 ausgetragenen „Remake“-Wettbewerbs zur Re-Inszenierung berühmter Kunstwerke anfertigten. Bei der Auswahl ihrer Vorbilder stechen Werke des 20. Jahrhunderts hervor, die in ausgewogener Nähe und Distanz zur Lebensrealität der Fotograf*innen stehen. Daneben häufen sich Werke des Barocks und der Renaissance, d. h. jener Epochen, die die meisten ‚Ikonen‘ der (europäisch geprägten) Kunstgeschichte hervorgebracht haben. Diese sind im Internet überdurchschnittlich präsent und haben bereits zahlreiche Variationen erfahren, die die erneute Re-Inszenierung wohl niedrigschwelliger erscheinen lassen. Vereinzelt werden auch unbekanntere Werke ausgewählt, vermutlich aufgrund der geringeren ‚Fallhöhe‘. Auffällig ist daneben der Fokus auf malerische Vorbilder, die durch die fotografische Transformation eine besonders prägnante ‚Verlebendigung‘ erfahren. Motivisch überwiegen figurative Darstellungen, die eine persönliche Auseinandersetzung nahelegen, wobei der Kontrast zwischen alltäglichen (nahbaren) und berühmten (bewunderten) Personen ins Auge sticht. Schließlich häufen sich Werke, die als enigmatisch zu beschreiben sind und somit Leerstellen für die eigene Interpretation anbieten. Diese Beobachtungen können als Indizien für die Entwicklung des kunsthistorischen Kanons gelesen werden, der aufgrund der wachsenden Bedeutung des Social Web als Ort der Produktion, Präsentation und Rezeption von Kunst auch durch digitale Bildpraktiken geprägt wird. Die besondere Eignung eines Kunstwerks zur Re-Inszenierung tritt hier als neues Kriterium für seine kanonische Beständigkeit hinzu.

Die Untersuchung der Remake-Fotografien fokussiert zunächst die ‚einfachen‘ Bildbezüge zwischen Vorbild und Nachbild. Diese gehen in einen gemeinsamen fotografischen Bildraum ein, verschmelzen aber nicht zu einer hybriden Einheit, sondern existieren in Kopräsenz und bleiben auf diese Weise vergleichbar. Hier zeigt sich eine palimpsestartige

Struktur, die mit medialen und motivischen Strategien erreicht wird. Diese können den Kategorien Nachahmung, Aneignung, Aktualisierung, Zuspitzung und Inversion zugeordnet werden. Daneben wohnen den Fotografien ‚mehrfache‘ Bezüge inne, d. h. Bildverbindungen, die über die einzelnen Kunstwerke als unmittelbare Vorbilder hinausgehen. Schon diese sind oftmals als rekursiv zu bezeichnen, da sie eigene Re-Inszenierungsgeschichten aufweisen, die die Remake-Fotografien um weiter zurückliegende Vorbilder anreichern. Hinzu treten das individuelle wie kollektive Bildgedächtnis, deren Einfluss auf die Produktion und Rezeption der Fotografien in Anbetracht des durch Re-Inszenierungen bereits angeregten Vergleichs- bzw. Erinnerungsmodus naheliegt. Daneben spielt die visuelle Infrastruktur des Social Web eine Rolle, die Bilder zumeist im Verbund präsentiert. Hier bilden sich variable ‚Hyperimages‘, die über die Einzelbilder hinausgehende Bedeutungen generieren. Schließlich lassen sich Fortführungen konstatieren, d. h. Re-Inszenierungen der Remake-Fotografien, die die Dynamik und Grenzenlosigkeit der angestoßenen Prozesse verdeutlichen. Die Vor- und Nachbilder müssen daher vielmehr als Zwischenbilder beschrieben werden, die mit der Vergangenheit und Zukunft gleichermaßen in Verbindung treten. Hier zeigt sich ein rhizomatisches Rekursgeflecht, das klassische Chronologien und Hierarchien der künstlerischen Re-Inszenierung neu verhandelt. Somit wird auch das (sogenannte) Original einem steten Wandel unterworfen und mit immer neuen Perspektiven angereichert.

Kurzfassung der Ergebnisse in englischer Sprache

The dissertation systematically explores the photographic practice of re-creating artworks on the social web, which has hitherto been underrepresented in art historical research. It pays particular attention to interpictoriality, i.e. the relations between original and copy or model and imitation. The corpus consists of 257 photographs taken for the “Remake” contest of the Canadian art blog “Booooooom” in 2011, which had invited online users to re-create famous works of art. In their choice of models, artworks from the 20th century stand out, which balance proximity and distance to the photographers’ contemporary lives. Alongside them are numerous works from the Renaissance and Baroque periods, i.e. from those epochs of (European) art history in which most ‘icons’ were created. These are particularly widespread on the internet, where they have already seen multiple variations, which

encourage further re-creations. Occasionally, lesser-known artworks are selected, presumably because they are perceived as less intimidating. Regarding media choices, a preference for paintings, which are 'brought to life' in a particularly distinctive way through the photographic re-creation, can be detected. In terms of motifs, figurative works are predominant, suggesting a personal confrontation. Here, a contrast between the depictions of everyday (approachable) and famous (admired) persons is noticeable. Finally, there is also a considerable amount of works that can be described as enigmatic and, thus, offer blank spaces for individual interpretations. Taken together, these observations can be read as indicators for the development of the art canon, which, due to the growing importance of the social web as a site for the production, presentation, and reception of art, is substantially shaped by digital image practices. Inversely, an artwork's particular suitability for re-creation becomes a new criterion for its persistence in the canon.

The investigation of the Remake photographs initially focuses on 'simple' references between the artwork and its re-creation. In the photograph, they share a common pictorial space, where they do not merge into a hybrid entity, but exist in co-presence and thus remain comparable. Here, a palimpsest-like structure is revealed, which is achieved with both medial and motivic strategies that can be assigned to the categories of imitation, appropriation, actualisation, intensification, and inversion. At the same time, the photographs contain 'multiple' references, i.e. pictorial connections that go beyond the individual works of art. The latter may oftentimes be described as recursive themselves, as they have their own re-creation histories that add more distant references to the Remake photographs. Additionally, the individual and collective memory come into play, whose influence on the production and reception of the photographs is likely in view of the comparative or retrospective mode stimulated by re-creative practices. Furthermore, the visual infrastructure of the social web, which presents images mostly in combination, plays an important role. Here, they form variable 'hyperimages' that generate meanings beyond the individual images. Finally, continuations can be observed, i.e. re-creations of the Remake photographs that reveal the dynamics and infinity of the initiated processes. The model and its re-creation, the 'pre-' and 'post-images', must therefore be described as 'inter-images' that connect with the past as well as the future. A rhizomatic network of references is revealed that renegotiates classical chronologies and hierarchies of artistic re-creation. As a result, the (so-called) original artwork is subjected to constant change and enriched with ever new perspectives.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, Isabel Sara Hartwig, dass ich die Arbeit in allen Teilen eigenständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Ich erkläre weiterhin, dass die vorliegende Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil in einem anderen Promotionsverfahren war.

Berlin, 1. Oktober 2021