

Erika Fám

Das Wiederbild. Transmediale Untersuchungen von Bild-im-Bild-Phänomenen

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16455>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fám, Erika: Das Wiederbild. Transmediale Untersuchungen von Bild-im-Bild-Phänomenen. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 24, Jg. 12 (2016), Nr. 2, S. 50–69. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16455>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=439>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Erika Fám

Das Wiederbild. Transmediale Untersuchungen von Bild-im-Bild- Phänomenen

Abstract

The following article focuses on the problem of image in the image, in the sense of intermediality, transmediality and remediation and researches the status of the repeated image. Image-repeating is a raising to power of the image. I would like to carry out an analysis, categorizing the repeated image (Wiederbild).

Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist die Vorstellung der Problematik des Wiederbildes – im Sinne von Intermedialität, Transmedialität, Medienwechsel – und den Status des wiederholten Bildes (Wiederbildes) zu betrachten. Das Wiederbild ist ein wiederholtes Bild. Das Wiederbild ist ein potenziertes Bild. Im Folgenden möchte ich eine Analyse, eine Kategorisierung und Typologisierung des Wiederbildes vornehmen.

1. Einführung

» ...das ganze Leben eine Wiederholung ist« (KIERKEGAARD 1998: 3)

Als Wiederbild wird jedes Bild (z.B. Foto, Gemälde, Reproduktion, Filmbild, Zeichnung) bezeichnet, das in einem anderen Bild als Bildelement auftaucht. Diese im Bild wiederholten Bilder müssen nicht ausschließlich nur Kunstwerke sein.

Das Bild ist immer eingeschränkt, begrenzt, abgegrenzt. Das Wiederbild (Bild im Bild) ist zweimal eingeschränkt, obwohl manchmal der zweite Rahmen, die zweite Einschränkung, unsichtbar bleibt. Das Wiederbild ist eine Re-Repräsentation. Ein Wiederbild ist eigentlich ein wiederverwendetes Bild, das hier im Sinne des Bild-Recyclings funktioniert. Es entsteht eine zweite Darstellung, die nicht identisch mit der ersten Darstellung ist. Ein Wiederbild ist folglich keine einfache Reproduktion, keine einfache nochmalige Präsentation, sondern eine Bearbeitung eines Bildes im Zusammenhang mit einem anderen (neuen) Bild.

Die Wiederbild-Benutzung in visuellen Kunstwerken führt in neue Regionen und bahnt womöglich den Weg in eine neue Kunstrezeption.

2. Wiederbild-Formen

2.1 Wiederbilder in den bildenden Kunst

Wiederbilder erscheinen in ganz verschiedenen visuellen Medien, Genres und in verschiedenen Formen. Die bildende Kunst hat eine besondere, ausdrückliche Zuneigung Bilder mehrmals zu benutzen, nicht nur in der Moderne, sondern in ganz frühen Zeiten der Malerei, in Illustrationen und in Zeichnungen. Dies taucht als eine ungewöhnliche, unregelmäßige Methode auf, um Bilder zu schaffen. Die Wiederholung der Bilder hat immer eine selbstreferentielle Ebene (referiert auf sich selbst, was eigentlich präsentiert) und eine selbstreflexive Ebene (was ist das Bild eigentlich). Neben dieser Meta-Ebene haben die wiederholten Bilder einen starken intermedialen oder intramedialen Aspekt. Im Folgenden analysiere ich die Wiederbild-Erscheinungsformen in der bildenden Kunst und möchte dabei eine Kategorisierung der Wiederbilder vorstellen. Bild-Beispiele verwende ich dabei ohne eine kunstgeschichtliche, chronologische Folge.

Ein Originalbild wird nur dann zu einem Wiederbild, wenn es in einem neuen, in einem aufnehmenden Bild noch einmal benutzt wird: Original-Bild (Vor-Bild) – Wiederbild – aufnehmendes-Bild.

2.2 Wiederbilder als Collage-Elemente

Die Collage wurde als künstlerische Technik programmatisch maßgeblich mit der Avantgarde in den Vordergrund gerückt. Die Collage-Technik benutzt axiomatisch, grundsätzlich Wiederbilder. Es ist ganz natürlich, dass im Wiederholungsablauf der Collage nicht das ganze Bild wiederholt wird. Es können auch Bilddetails verwendet werden. Wichtig ist immer im Wiederholungsprozess, dass der wiederholte Status eines Bildes, sein Migrationshintergrund, erkennbar wird. Was bei Collage-Technik im Sinne der Wiederholung am wichtigsten ist, ist dass in der ganzen Collage nur Wiederbilder, Wiederbildersequenzen präsent sind. Eines der ansprechenden, bemerkenswerten Phänomene der Collage ist, dass sich die Bilder manchmal überschlagen. Einige Teile des Bildes sind anwesend, aber unsichtbar. Diese existentielle Frage der bedeckten Bilder determiniert eine ganz ungewöhnliche Wiederbildperzeption. Die Zuschauer bleiben immer nur teil-orientiert, teil-informiert über die Originalvariante der wiederholten Bilder oder Bildstückchen. Die Collage wollte aber keine Informationen über die Kompositionselemente vermitteln, sondern gestaltet Bilder, die das Gefühl der mehrfachen Gliederung akzentuieren und kein Vorwissen mitteilen wollen.

Fotocollage und Digitalcollage benutzen Wiederbilder, die in einem homogenen Zusammenhang erscheinen. In Fotocollagen treffen wir meistens Fotos und bei der Digitalcollage arbeiten wir immer mit digitalen oder digitalisierten Bildern. Die Collage-Technik bietet auch eine heterogene Bearbeitung der Wiederbilder, verschiedene Medien können in einem neuen Bild zusammentreffen.

Wiederbilder benutzt auch der Found-Footage-Film, aber hier ist auch mit der Zeitlichkeit der Bewegungsbilder zu rechnen. Die Simultaneität, die Koexistenz – wie es Thomas Koebner versteht (KROEBNER 2006) – der Wiederbilder im Fall der Collage ist bei Found-Footage unmöglich, weil die Wiederbilder – aufgrund der technischen Gegebenheit des Bewegungsbildes – sukzessiv sein müssen. Selten können zwei, drei oder mehrere Wiederfilme zusammenfallen und gleichzeitig erscheinen.

Die Anwesenheit der Wiederbilder in einer Collage und die Gleichzeitigkeit mehrerer Bilder, führt zu einer Zusammensetzung, in der jedes Bild mit seiner eigenen Kraft die anderen beeinflusst und von anderen beeinflusst wird. Diese Fertigprodukte, die in Collagen erscheinen und die als Wiederbild benutzt werden, sind oftmals richtige Fotos oder einfache Reproduktionen von Zeitschriften oder Magazinen. Die Collage-Elemente sind einige von tausenden gleichen Reproduktionen, darum ist die Bekanntheit oft sehr hoch. Die Kraftimpulse der Bilder in Collagen kommen erstens sicherlich nicht von ihrer Bekanntheit, sondern gehen aus den momentanen bildnerischen Verbindungen hervor, die im Perzeptionsablauf visuell, optisch erreichbar sind. Die allerwichtigste Rolle in der Collage spielen die Bildergrenzen, die Größe der Bilder, die Materialität, die Vergleichbarkeit mit anderen Bildern. Diese Attribute, diese Kennzeichen der Collage determinieren – neben der Platzierung – die Bedeutung eines Wiederbildes. In der dadaistischen Collage ist es fast die

Regel, dass in die Bildoberfläche neben den wiederholten Bildern, wiederbenutzte Bilder auch eigene Zeichen hinzugefügt sind. Es gibt aber auch Collage-Werke, wo nur die Wiederbilder anwesend sind, ohne individuelle Merkmale des Künstlers, wo nur die Konzepte vorherrschen und der Montageakt der wichtigste künstlerische Vorgang ist.

Die digitale Collage bietet mehrere Möglichkeiten, Wiederbilder zu verwirklichen. Nicht nur die postmoderne Kunst, sondern auch das postmoderne Alltagsleben hat eine Neigung, Bilder zu erfassen, sie zu sammeln, zu gruppieren, zu bearbeiten, zu verändern, zu zitieren, zu kombinieren, usw. Jede Homepage, jeder Blog, jede Facebook-Seite, jeder Computer ist eine Collage von Texten und Bildern; dennoch ist es nicht als Collage geschaffen und betrachtet worden, aber die Affinität, die Anlage der Collage-Technik ist eine der Grundeigenschaften der digitalen Ära. Die digitale Kunst hat viele technische Prioritäten in der Collage-Schaffung und benutzt ganz ungewöhnliche Wege für eine eigene Stimme, um einen eigenen Stil zu bekräftigen. Wir können auch jedes einfache Fotoalbum als eine Form der Collage betrachten. Aber diese Fotoalben sind keine richtigen Collagen, weil sie nicht konzeptuell organisiert sind, sondern meistens als praktische, zweckmäßige, chronologische Bildersammlungen dienen.

Eine ganz interessante Bildersammlung hat Gerhard Richter mit seinem *Atlas* (1962) verwirklicht, mit dem er auf 783 Seiten sein eigenes Album verfasst hat, welches verschiedene Bilder aus Zeitschriften und Magazinen enthält, von schon fertiger Bildmaterie also, die Richter nur eingeordnet hat, wie ein Bildsammler. Die Frage ist, ob eine Seite von diesem Richter'schen Atlas als Bild betrachtet werden kann, weil jedes Bild ganz vereinzelt steht und im Fotoalbum-Stil mit einer weißen Lücke versehen ist. Wenn wir diese Atlas-Seiten als Bilder betrachten, dann können wir über eine Collage und über Wiederbilder sprechen. Der Bildstatus der Atlasseite ist abhängig von der Intentionalität des Sammlungsakts, der ganz sicher mit einem Konzept gefertigt wurde.

Aby Warburg hat eine Kollektion aus Holztafeln (1923-1929) verwirklicht, die verschiedene Reproduktionen von Kunstwerken vereint. Die Tafeln waren mit Bildern, Wiederbilder aus unterschiedlichen Bereichen, organisiert, und was einzigartig ist, ist dass diese Bilder beweglich sind, das heißt, mit der Zeit hat Warburg die Bilder immer wieder mit anderen Konfigurationen fixiert. Wir können darum Warburgs Tafel als bewegliche Wiederbilder bezeichnen und als einzigartigen, als besonderen, ausdrücklichen Wiederbild-Typ betrachten.

Die Wiederbilder erscheinen immer in einem neuen Bild, in dem sie als Bauelement noch einmal benutzt werden. Im Fall der Collage ist die Bildwiederholung gleichwertig mit einem Recycling. Die Wiederbilder können im ganz richtigen materiellen Sinne erscheinen, das heißt, das Wiederbild kann ein einzigartiges, originales Bild sein, muss keine Kopie, keine Reproduktion sein. Normalerweise sind die Collage-Elemente Reproduktionen und meistens

Fotografien. Meistens sind die Collagen aus fixen, nicht beweglichen Wiederbildern aufgebaut.

2.3 Wiederbild-Benutzung in der Malerei

Die Kunstgeschichte kennt zahlreiche Gemälde-Beispiele, in denen eine besondere, ausdrückliche Art der Wiederbilder auftaucht, wo ein schon existierendes Gemälde noch einmal, als Referenz, als noch einmal-erkennbares Element wiedergemalt wird.

Ein ganz ansprechendes, erstaunliches Gemälde kann hier als Beispiel dienen: Willem van Haecht: *Atelier Apelles* (1630). In diesem Bild finden wir Gemälde von Rubens, Coreggio, Guido Reni, Van Dyck wieder, die als Wiederbilder erscheinen, als Elemente einer Kollektion, eines sogenannten Ateliers, eines privaten Museums. Diese echten, richtigen Wiederbilder erinnern uns an eine Sammlung, die die Kunstgeschichte in einem besonderen, ausdrücklichen, persönlichen Hinblick präsentieren kann. Der erste Eindruck bei Haechts Gemälde ist die Faszination der Vielfältigkeit, die Unzahl der Bilder und nur danach, mit einer intensiveren, tieferen Analyse, zeigt sich die Bedeutung der Wiederbilder. Haecht hat mehrere Bilder des gleichen Themas, beispielsweise in *The Gallery of Cornelis van der Geest*, wo die Kollektion einen eindrucksvollen, überbelegten Effekt des Dickichts, der Bilderflut zeitigt und das gesamte Gefühl des Bildes bleibt unter dem Druck der Sättigung, einer bildlichen Überflut, die zur Suche mit der Lupe führt. In diesem Bild erscheinen als Wiederbilder Gemälde von Rubens, Brueghel, Van Dalem, Floris, Van Eyk, Rottenhammer, Elsheimer. Victor Stoichita untersucht ganz gewissenhaft dieses Gemälde von Haech, identifiziert jedes Bild und sucht die Bedeutungsschichten der Bildkomposition und Bildkonstruktion (STOICHITA 1998).

Wenn wir Wiederbilder in der Malerei antreffen, gilt fast eine Regel: Die Wiederbilder sind meistens auch Stücke der Malerei, die noch einmal gemalt sind. Die homogenen Wiederbilder sind als eingerahmte Teile in neuen Bildern dargestellt. Diese Wiederbilder sind meistens richtige Kopien des Originals, in Miniaturansicht. Darum nenne ich diese Wiederbilder nicht nur homogen-medial (Gemälde im Gemälde), sondern Identität-Wiederbilder oder Kopie-Wiederbilder.

Las Meninas von Diego Velasquez (1656) ist auch ein berühmtes Beispiel, das als Wiederbild-Ort (aufnehmendes Bild) und Wiederbild-Quelle benutzt wird. In *Las Meninas* erkennen wir mehrere Wiederbilder. Im Hintergrund des Gemäldes sind Bilder von Martínez del Mazo, Rubens und Jacob Jordaens zu erkennen. Die Wiederbilder in *Las Meninas* liegen im Schatten, trotzdem sind sie erkennbare Werke. Sie liegen nicht im Fokuspunkt des Gemäldes, sondern gestalten sekundäre Schwerpunkte, sodass jedes Wiederbild ein Reflux-Punkt wird. Mehrere Bilder von *Las Meninas* sind nicht sichtbar, bei einigen sehen wir nur die Rahmenkante und einer der Schwerpunkte des Gemäldes ist das umgekehrt dargestellte Bild, an dem der Maler arbeitet. Hier sehen wir nur die Rückseite des Gemäldes. Dieses Gemälde wird – wie meh-

rere Interpretationen unterstreichen – im Hintergrund stehender Spiegel sichtbar.

Eine andere Form der homogen-medialen Wiederbilder sind Bilder, die keine Identität-Kopien sind, sondern nur in einer referentiellen Beziehung mit dem Original stehen. Diese sind die Referenz-Wiederbilder. Das wichtigste Merkmal dieser Bilder ist die Wieder-Erkennbarkeit.

Es ist möglich, Wiederbilder zu kategorisieren. In der Durchleuchtung der Kopien-Methode können wir über technische Wiederbilder und manuelle Wiederbilder sprechen.

Wiederbilder	
homogen-mediale	heterogen-mediale

Wiederbilder	
identitätsgestaltende Wiederbilder (Kopien) (starke Wiederbilder)	Referenz-Wiederbilder (schwache Wiederbilder)

Wiederbilder	
technische Wiederbilder (technisch re-gestaltete)	manuelle Wiederbilder (manuell re-gestaltete)

2.3.1 Thema-Wiederholung und Bild-Wiederholung. Referenz-Wiederbilder in der Malerei

Die Referenz-Wiederbilder sind immer schwächer als die Kopien-Wiederbilder, weil sie eine größere Freiheit haben, anders zu sein. Diese Wiederbilder sind keine richtigen Wiederbilder, denn durch den Wiederholungs- und Wiedererkennungsablauf kehren auch die Originalbilder zurück; nicht in ihrer Ganzheit und nicht mit totalen materiellen Kennzeichen, sondern nur als Referenz auf die Original-Variante. In diesem Fall existiert das Original – wie Walter Benjamin den Begriff der Originalität benutzt –, aber als Referenz-Bild. Dabei gibt es eine Art von Wiederbildern, die kein Originalbild im Hintergrund haben: Das sind die Pseudo-Wiederbilder.

Selbst *Las Meninas* funktioniert als ein Wiederbild. Dieses Gemälde ist nicht nur eines der meist untersuchten und diskutierten Werke der Kunstgeschichte, sondern eines, das mehrmals benutzte Bilder als Inspirationsquelle oder als wiederholtes bildnerisches Thema mit seinen kennzeichnenden Elementen und genauen Bildkonstruktionen verwendet. Picasso hat eine Reihe von Gemälden gemalt, inspiriert von *Las Meninas*. Diese Bildexperimente sind keine richtigen Kopien oder Nachahmungen des Originalwerks von Velasquez, sondern Bearbeitungen, Neuinterpretationen, Kritiken, Parodien, Hommagen an diese Gemälde. Diese Neuwerke, meistens Gemälde, haben immer meta-malerische, meta-bildnerische Aspekte. Mehrere Bildstudien hat auch Dali über *Las Meninas* gemalt, das Velasquezsche Bild dient dabei als

ein Gitter, das gefüllt werden muss. Museo Picasso hat 2008 eine Ausstellung organisiert, mit dem Titel *Forgetting Velasquez*, im Rahmen dessen eine Reihe (61 Ausstellungsstücke) der Gemälde und Objekte gesammelt wurden, die am Rand und im Zusammenhang mit *Las Meninas* geschaffen wurden. Nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch im Film gibt es Nachfolger der *Las Meninas*. So hat etwa Ihor Podolchak 2008 einen gleichnamigen Film gedreht, welcher selbst nicht Wiederbilder benutzt, aber mit filmischen Instrumenten die Atmosphäre des Gemäldes Velasquez' rekonstruiert.

Picasso hat in einer Studie eine Reihe (insgesamt 44 Variationen) von *Las Meninas*-Wiederbildern, Referenz-Wiederbildern geschaffen. Jedes Gemälde hat eine ganz unterschiedliche Struktur und Farbwelt. Nach Picassos Wiederbildern wurden noch andere Wiederbilder geschaffen, die gleichzeitig auf *Las Meninas* und Picassos *Las Meninas* referieren. Mehrere Künstler haben Picasso-ähnliche Wiederbilder als Hommage geschaffen, diese werden verdoppelt, potenziert und funktioniert als Referenz-Wiederbilder, wie z.B. *Homenaje a Picasso* von Roy Lichtenstein und *Hommage a Picasso* von Richard Hamilton. Mit der Verdopplung wird eine Parallelität und eine Rivalität zwischen dem Original-Bild und dem ersten Referenz-Bild geschaffen, weil beide in dem zweiten Referenz-Bild nur hypothetisch anwesend sind. Auf jeden Fall hat das Original-Bild mehrere Referenz-Bilder inspiriert und schafft damit einen neuen Hintergrund, der als Originalbild für die zweiten Referenz-Wiederbilder fungiert. Theoretisch ist es möglich, zahlreiche Referenz-Wiederbilder von einem einzigen Original- oder Vor-Bild zu schaffen; aber normalerweise existieren in der Kunstpraxis nur ein oder zwei Referenz-Bilder.

Las Meninas inspiriert auch ganz ungewöhnliche Formen von Referenz-Wiederbildern, in denen nur einige Struktur-Elemente wiederholt werden und sonst keine Form- oder Farbelemente. Ein solches Beispiel wäre Salvador Dalis Gemälde *Las Meninas*, das keine Figuren enthält, die auf das Vor-Bild referieren könnten. So bleibt nur die Platzierung der Figuren in den Original-Bildern als festes Element in den Wiederbildern, und statt Figuren treffen wir gemalte Zahlen. Eine andere Art der Wiederbilder, die die *Las Meninas* wiederholt haben, sind die Kopien-Wiederbilder. Luis Barba hat die *Las meninas según Velázquez* geschaffen, wo eine einfache Kopie, Fotokopie von *Las Meninas* mit Neuelementen ergänzt wurde, nämlich mit zwei Zuschauern der heutigen Zeit. Ein ähnliches Wiederfilm-Modell hat Zbigniew Rybczinski in seinem Film *Steps* eingeführt, in dem in eine Kopie von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) ganz einfach amerikanische Touristen treten, die nicht nur den Ort der Verfilmung bewundern, sondern an der Geschichte des Film teilnehmen, ohne jedoch eine ganzheitliche Präsenz, weil sie als Besucher des Films vor der Gefahr des Geschehens geschützt sind.

Die Kopie-Wiederbilder haben zwei verschiedene Formen: bearbeitete und nicht bearbeitete Varianten. Wenn ein Wiederbild nicht bearbeitet ist, ist es nur eine einfache Kopie. *Mona Lisa* ist nicht nur eines der bekanntesten, vielleicht das bekannteste Gemälde der Kunstgeschichte, sondern auch eine

Quelle für zahlreiche Wiederbild-Produktionen. Ganz früh haben Autoren Leonardo da Vincis *Mona Lisa* als Inspiration benutzt. Als ein besonderes, ausdrückliches Beispiel für das innere Wiederbild, in dem die Mona Lisa als manuelle Kopie anwesend ist, kann man Cesare Maccaris Gemälde wählen, in dem Leonardo selbst präsentiert wird, im Schaffensprozess der Mona Lisa. Dieses Gemälde ist ein Atelier-Gemälde, das die Produktion des renommierten Bildes wiedererweckt und auch Lisa del Giocondo, das wirkliche Subjekt des Bildes, darstellt. In diesem Gemälde treffen wir eine verdoppelte Mona Lisa; eine, die Leonardo malt, und eine, die von Maccari gemalt ist. Leonardos Bild ist hier ein teilweises inneres Wiederbild: Wir sehen nicht das ganze Tableau, in dem Mona Lisa von Leonardo dargestellt wird, ein Stück fehlt, weil im Schaffensprozess die Bekleidung des Meisters den unteren Teil des Gemäldes abdeckt.

Die Atelier-Bilder, als Bildkompositions-Modell und als Bild-Thema, waren in der Malerei des 19. Jahrhunderts sehr verbreitet. Samuel F. B. Morse hat auch ein Atelier-Bild gefertigt, die *Gallery of the Louvre* (1831-1833), in dem die *Mona Lisa* als eines von mehreren Bildern dargestellt wird, die an der Wand des Louvre hängen. Daneben sehen wir mehrere Künstler, die Kopien von verschiedenen Gemälden verwirklichen. Hier ist die *Mona Lisa* also nur eines von mehreren Bildern, ihre Einzigartigkeit ist nicht akzentuiert und kommt nicht zur Evidenz, ihr Wert ist ähnlich oder gleich mit dem Wert der anderen Gemälde. Jedes Gemälde, das in diesem Bild dargestellt ist, wird ohne Ausnahme Wiederbild. Morses Gemälde ist ein Dokument über den Louvre und wiederholt das Ausstellungskonzept im Schaffungsjahr. *Mona Lisa* ist in diesem Bild eine manuelle Kopie, ein Kopie-Wiederbild.

Nicht nur unterschiedliche Kopien sind nach der *Mona Lisa* geschaffen, die Wiederholungsmethoden sind dabei ganz verschieden. Eugen Bataille hat eine Illustration von Mona Lisa in Schwarz-Weiß dargestellt. Hier fehlen die Farben und der Glanz des Bildes. Die minimalisierte Kopie ist ein bearbeitetes Wiederbild, in dem ganz ironisch und sarkastisch Mona Lisa raucht und in der Hand eine Pfeife hält. Mit dieser karikaturistischen Wiederdarstellung der Mona Lisa bekommt das Originalbild eine neue Bedeutung: Das Schönheitsideal, das Leonardos Gemälde berühmt gemacht hat, wird befragt, kritisiert, ironisiert und durch das moderne Menschen- und Frauenbild abgelöst.

Mit dem Konstruktivismus kehrt die Montagetechnik und damit auch die Wiederbilder zurück. Kasimir Malewitsch hat ein Gemälde mit dem Titel *Komposition mit Mona Lisa* (1914) gemalt. Dieses Gemälde ist mit Collage-Elementen geschaffen, wo wir neben anderen kleinen Wiederbild-Flecken, auch ein Mona Lisa-Wiederbild treffen, eine zerstörte, kleine Reproduktion, die vorher eine Zeitschrift-Illustration war. Das Mona Lisa-Wiederbild ist nicht vollständig, es ist eine verkleinerte Reproduktion und in Sepia dargestellt. Dieser kleine Ausschnitt ist gespaltet, was auch eine moralische Bedeutung hat. Der Wert der Mona Lisa ist nicht so hoch und nicht so stark wie früher, das Bild kann auch in diesem zerstörten Zustand präsentiert werden. Diese Wertlosigkeit ist akzentuiert mit einer zweifachen Durchstreichung mit rotem

Bleistift. So wird auch eine Annullierung des Bildes suggeriert. Trotz dieser negativen Bedeutungen dominiert das Mona Lisa-Wiederbild als einziges figuratives Element das gesamte Gemälde von Malewitsch, und übersteigt die ganze Komposition. Nicht nur die figurative Darstellung, sondern auch die Bekanntheit der *Mona Lisa* fokussiert dabei die Aufmerksamkeit der Zuschauer.

Salvador Dalis *Selbstportrait (Self Portrait as Mona Lisa, 1954)* ist auch eine Art von Karikatur, eine bipolare Kritik von Leonardos Bild und auch von sich selbst. Mehrere Paradoxien bildet Dalis Mona-Lisa-Wiederbild, das Bild ist ein Hybrid der zwei Bilder, zwei Geschlechter, zwei Epochen, zwei Atmosphären.

Die Mona Lisa erscheint auch als ein serielles Bild. Andy Warhol hat mit einer Stempel-Methode ein Bild geschaffen (1963), in dem etwa 30 Mal in verschiedenen Farben die Mona Lisa re-gestaltet wurde. Die Pop-Art hat eine sehr große Zuneigung, serielle Bilder zu gestalten und sie hat mit mehrfachen Wiederholungen nicht nur eine Kritik der Reproduzierbarkeit (Walter Benjamin) akzentuiert, sondern auch des seriellen Lebens, der Industrialisierung des Lebens und der Kunst. Mit dem Wiederholungsakt haben die Pop-Künstler eine Vertiefung und eine Neuwertung der Dinge, der Menschen, der Kunstwerke akzentuiert. Dieser Wiederbildtyp, das serielle Wiederbild ist ein potenziertes Wiederbild.

2.4 Wiederbilder als Reproduktionen

Fast jedes Wiederbild verliert mit der Reproduktion seine eigene Materialität und Medialität und erhält eine neue Materialität, z.B. kann ein Gemälde von Picasso als Zeitungsillustration erscheinen und später zu einem Collagen-Element werden. Ein Foto in einem Film verändert auch seine Medialität. Meistens erhalten Wiederbilder, die in Zeitschriften präsentiert werden, eine Foto(Kopie)-Medialität. Die Ausnahmen sind, wenn über ein Gemälde ein Gemälde-Wiederbild verwirklicht wird, wenn ein Foto fotografiert oder ein Film wiederverfilmt wird.

Es gibt auch die Möglichkeit, ein schon existierendes Bild in einem neuen Bild ohne Reproduktion, in seiner eigenen Totalität nochmals zu benutzen, das wäre das Original-Wiederbild. Mit dieser Verwendung wird das Wiederbild in das neue Bild eingebaut und dieser Akt wird einzigartig und nicht mehr wiederholbar.

Im Folgenden beschäftige ich mich mit den Kopie-Wiederbildern, die als Reproduktionen erscheinen. Die Reproduktion selbst kann eine manuelle oder eine technische Reproduktion – nach Benjamins Terminologie – sein. Benjamin akzentuiert, dass jedes Kunstwerk reproduzierbar ist. Jedes Kunstwerk ist einzigartig in seiner ersten Erscheinung und danach wird diese Einzigartigkeit in den späteren Wiederholungsakten eingelöst. Wie Benjamin formuliert, ist die Wiederholung eine der elementarsten Zuneigungen des Menschen, etwas wieder zu gestalten und wieder zu schaffen, ein vorheriges

Modell als Schutz, als Versicherung, als ein sicheres Vor-Bild zu benutzen und wieder zu verwirklichen. Die Reproduktion selbst, in diesem Sinne der Wiederholung, ist ein natürlicher Akt der menschlichen Schaffungswelt. »Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden« (BENJAMIN 2006: 9).

Bevor ich die Reproduktionstypologie untersuche, reformuliere ich die ontologische Frage über der Reproduktion. Was bedeutet eigentlich Reproduktion? Re-Produktion mit lateinischen Wurzeln referiert auf die Wiederholung des Schaffens, der Realisierung. Die technische Reproduktion ist eine schnelle, einfache Art der Reproduktion, die mit Hilfe einer Maschine, eines Geräts verwirklicht ist. Die technische Reproduktion – gegenüber der manuellen Reproduktion, wie z.B. beim wiederholten Malen, wiederholten Zeichnen – ist eine einfache Art der Vervielfältigung, die sehr schnell viele Kopien produzieren kann. Mit technischen Reproduktionen verlieren einige Medien ihre Materialität, wie z.B. Gemälde, Zeichnungen und Statuen. Jedoch vervielfältigen sich die elektronisch oder digital verwirklichten Medien, ohne dass sie ihre eigene Medialität oder Materialität verlieren müssen. Nur der Erscheinungsort der Kopien weicht ab. Ganz natürlich weichen mit der Wiederholung auch die raum-zeitlichen Koordinaten des Bildes von der Materialität des Vorbildes ab. Der Mythos der Originalität ist an das Konzept des Benjamin'schen Aura-Begriffs gekoppelt. Benjamin macht sich Sorgen über die Verminderung oder das Verlieren der Aura des Kunstwerks. Was bedeutet für Benjamin die Aura eines Kunstwerkes?

Die Einzigartigkeit, die Einmaligkeit eines Kunstwerks ist eng verbunden mit seiner Aura. Die Aura ist nach Benjamin nur einmal anwesend, sie ist abhängig von der ersten Erscheinung. Heute, wenn wir die endlosen Möglichkeiten der Reproduktion verwirklichen und erleben können, ist es möglich zu sagen, dass die Reproduktionen selbst ihre eigene Aura haben, jede Wiederholung holt sich ihre eigene Aura. Diese muss nicht mit der Aura des Originals identisch sein, sondern hat eine besondere, ausdrückliche Aura, die mit der Wiederholung selbst erscheint, auch als ein Teil der Original-Aura und bekommt als Zusatz eine neue Aura. Die Aura, wie Benjamin definiert, ist eine »einmalige Erscheinung einer Ferne« (BENJAMIN 2006: 16). Das Bild selbst können wir als Erscheinung einer Ferne definieren, ein wiederholtes Bild als eine verdoppelte Erscheinung einer Ferne. Darum kann es eine verdoppelte Aura haben und wird der Gefahr unterstellt, dass die Aura des Originals verschwinden kann. Es wäre fraglich, ob die Aura mit der Wiederholung, die die Einmaligkeit annulliert, verschwindet oder nicht. Das Wiederbild selbst ist auch eine einmalige Erscheinung einer Ferne, im Fall des Wiederbildes ist die Ferne selbst das Bild, das wiederholt wird. Als logische Folge gilt: Jedes Wiederbild hat seine eigene Aura, weil jedes Wiederbild ein Bild ist und jedes Bild seine eigene Aura hat, auch die Kopienbilder.

Ein Foto als Wiederbild, das ein Gemälde repräsentiert, ist selbst ein Original-Bild, nicht im Sinne der Wiederholung, sondern im Sinne einer neu-

en Erscheinungsform, eines schon existierenden Bildes und es bekommt damit neue Koordinaten, Materialität und Medialität. Die Kontextualität, der Zweck der Benutzung des Wiederbildes erneuert das wiederholte Bild, erfrischt und verändert die Originalvariante, aber diese Veränderungen, Erneuerungen müssen wir nicht als einen negativen Effekt verstehen und wir müssen auch nicht den Originalwert oder die kennzeichnende Aura der Originalwerke mit der Wiederholung als beschädigt betrachten. Die Wiederholung bildet eine neue Aura-Dimension. Ohne Picassos Interpretation wird Leonardos Werk (*Mona Lisa*) ärmer. Durch jede Wiederholungsform und jeden Wiederholungsakt – sei es nur die einfachste Zeitschrift-Illustration, durch eine fotografisch-technische Reproduktion – wird die Anwesenheit des Originalbildes akzentuiert und als Referenzpunkt tiefer in der Benutzung eingepägt und mit neuen Bedeutungen bereichert.

2.5 Pseudo-Wiederbilder

Die Wiederbild-Formel lautet: Ein Vor-Bild wird mit Hilfe eines Wiederholungsaktes in einem neuen Bild, in sogenannten Wiederbildern, nochmal einmal präsentiert. Das aufnehmende Bild ist das Neubild, in dessen Struktur ein Wiederbild eingebaut ist. Ein Wiederbild kann als integrales Bild oder als Teil-Bild in einem anderen Bild erscheinen. Andererseits ist ein Wiederbild ein wiederholendes ganzes Bild oder nur ein Teil eines Vor-Bildes.

Wiederbild (nach Erscheinungsform)	
integrales Wiederbild: Die ganze Vorbild-Kopie bedeutet das ganze Wiederbild.	integriertes Wiederbild (Bild im Bild): Das ganze Wiederbild ist nur ein Teil des aufzunehmenden Bildes.

Wiederbild (nach Art der Wiederholung)	
Total-Wiederbild: Das gesamte Vorbild wird wiederholt.	Teil-Wiederbild: Nur ein Teil des Vorbildes wird als Wiederbild verwendet.

Normalerweise hat jedes Wiederbild ein Vor-Bild, ein schon existierendes Bild, ein reales Bild. Es gibt auch Wiederbilder, die kein Vor-Bild haben. Das sind die Pseudo-Wiederbilder.

Jedes Bild, das allein steht – im atomistischen Sinne – ist kein Wiederbild. Ein Wiederbild taucht nur dann auf, wenn es in Kontakt mit einem anderen Bild tritt. Das heißt, jedes Wiederbild ist ein Bild im Bild. Aber nicht jedes Bild im Bild kann ein richtiges Wiederbild sein, weil das Wiederbild immer ein Bild voraussetzt, das vor dem zweiten, aufnehmenden Bild existiert hat, und zwar in einem anderen Bereich, in einer anderen Form, in einer anderen Medialität, an einem anderen Ort. In diesem Sinne können wir in der Malerei existierende Bild-im-Bild-Kompositionen nicht immer als einfache Wiederbilder behandeln, wenn die Vor-Bilder mentale Bilder sind, die einmalig in einem Bild existieren. Diese Bilder haben keine Vor-Existenz. Sie sind keine

echten Wiederbilder. Ich nenne diese Art von Wiederbildern Pseudo-Wiederbilder.

In der Magrittschen Malerei gibt es eine wichtige Reihe von Gemälden, die Pseudo-Wiederbilder darstellen, wo Bilder in Bildern gemalt sind, meistens Gemälde im Gemälde. Eines der überraschenden Elemente dieser Pseudo-Wiederbilder ist die Pseudo-Kontinuität, die Beständigkeit zweier Bilder. Das Pseudo-Wiederbild, das als Wiederholtes funktioniert, präsentiert das zentrale Element, das in den aufzunehmenden Bildern erscheint und fortgeführt wird. Das Landschaftsbild, das in *Die Beschaffenheit des Menschen* (1933) dargestellt wird, erscheint zugleich in zwei Rahmen, dem Rahmen der gemalten Leinwand, die an der Holzstaffelei steht, und dem Rahmen des Fensters. Das Fenster bietet die Information und Inspirationsquelle, aber zwischen der gemalten und der realen Landschaft gibt es nur eine Bilderkante. Mit Hilfe der Malerei können wir nur die gemalte Realität erreichen und kennenlernen. Die von den Malern perzipierte Landschaft bleibt uns ein Rätsel, ein Geheimnis, ein unbekanntes Stück der Welt. Die Kontinuität-Wiederbilder bei Magritte schaffen einen Teufelskreis, sie akzentuieren, betonen die Ungewissheit der Bildgrenzen und Realitätsgrenzen.

Was ist ein Pseudo-Wiederbild eigentlich? Wenn in einem Bild ein anderes Bild erscheint, ohne dass ein reales vor-existierendes Bild im Hintergrund steht, dann haben wir es mit Pseudo-Wiederbildern zu tun. Das Pseudo-Wiederbild wird gleichzeitig und gemeinsam mit dem aufzunehmenden Bild geschaffen, das vorher nur als Idee, als Konzept, als mentales Bild existierte. Wie jedes Wiederbild referiert auch das Pseudo-Wiederbild immer auf ein anderes Bild, dieses Mal auf ein abwesendes Bild, das jedoch als ein reales Bild dargestellt wird.

Der integrierte, angeschlossene Rahmen in einem Gemälde verändert die innere Grundstruktur, das Gerüst eines Wiederbildes, unabhängig davon, ob wir mit einem realen Wiederbild rechnen müssen oder nicht. *Die Springflut* (Magritte, 1951) repräsentiert ein paar Wolken und ganz trüb aufstoßende, in regelmäßigen Distanzen einige Bällchen-Planeten. Es ist ganz eindeutig, dass dieses Wiederbild ein Pseudo-Wiederbild ist, aber wir können unterstellen, dass nur der Bilderrahmen und die Planeten ein künstliches Element des Bildes im Bild ist und die Wolken die nachgeahmten Realität-Stückchen sind. Das aufnehmende Bild hat einen schwarzen Hintergrund und die Steine sind auch ganz künstlich dargestellt, darum müssen wir die ganze Bildkomposition als ein inneres, mentales Bild entwerfen. Das Wiederbild ist ein Fantasie-Bild, das im surrealistischen Sinne potenziert ist, der Gemäldeinhalt führt zu einer anderen bildhermeneutischen Interpretation als in dem Fall, wenn ohne Rahmen, Wolken, Steine und Dunkelheit das Gemälde gemalt worden wäre.

Wie hoch der Eindeutigkeitsgrad, die Wahrscheinlichkeit des Pseudo-Status' eines Wiederbildes ist, ist immer abhängig von der Zielsetzung des künstlerischen Akts, von kulturellen, kunstgeschichtlichen, informativen Vorkenntnissen des Betrachters sowie der Bekanntheit des wiederholten Bildes.

In diesem Sinne können wir die Wiederbilder in zwei große Gruppen einordnen, in die erste Gruppe gehören Wiederbilder, die ganz berühmte Bilder wiederholen, in die zweite gehören Wiederbilder, die meistens unbekannt sind, die Pseudo-Wiederbilder können auch nach unbekanntem Vor-Bildern verwirklicht werden. Bei unbekanntem Wiederbildern ist es immer schwierig die Richtigkeit, den Realitätsgrund des Vor-Bildes zu entscheiden und hier kann der Betrachter zwei verschiedene, widersprüchliche Arten des Umgangs entwickeln, entweder forscht er weiter und sucht den realen Hintergrund der Wiederbilder oder er geht einen anderen hermeneutischen Weg und formuliert eine eigene Interpretation, bei der Fantasie und subjektive Argumente eine ganz wichtige Rolle spielen.

Samuel van Hoogstraten stellt in seinem Gemälde *Die Pantoffeln* (1658) einen Flur dar, in dem drei Räume präsentiert werden, der Flur selbst und zwei Zimmer. Jeder Raum ist ganz geheimnisvoll und bietet ganz wenige Informationen, aber die Atmosphäre und die Details definieren unmittelbar den Zusammenhang und füllen die Leerstellen des Bildes. Im hinteren Raum sehen wir zwei Bilderrahmen, wobei nicht ganz klar ist, ob es bei dem einen um einen Spiegel oder ein Gemälde handelt. Nur der Bilderrahmen kann einige Hinweise zu dem Bild oder dem Spiegelsinn des Eingerahmten geben. Höchstwahrscheinlich sind beides Gemälde, aber es ist nicht ausgeschlossen, dass einer oder beiden Rahmen einen Spiegel hat. Das Gemälde selbst ist keine Hilfe bei der Identifizierung des Wiederbildes. Es ist möglich, die Rahmeninhalte als Wiederbilder zu betrachten, und es ist eine Interpretationsmöglichkeit, es als reales, richtiges Wiederbild oder als ein Pseudo-Wiederbild zu betrachten.

Der Verrat der Bilder (1928) ist ein potenziertes Magritte-Werk und es ist möglich, weiter zu steigern, weiterzudenken, weiter zu potenzieren. Gilles Deleuze hat ein faszinierendes Foto, auf dem Spiegelbilder als Wiederbilder ein endloses Bild gestalten, die Figur – Deleuze selbst – verdoppelt sich erstens im Spiegel, dann reflektiert sie sich im gegenüberstehenden Spiegel, der das Spiegelbild wiederholt.

Aus technischen Gründen gibt es keine Möglichkeit, im Film Pseudo-Wiederbilder zu erzeugen, weil im Film jedes verfilmte Element einen realen Hintergrund haben muss, anders ist der Verfilmungsakt nicht möglich. Es ist möglich, mit digitaler Bearbeitung Pseudo-Wiederbilder hinzuzufügen, aber in diesem Fall tritt das Filmbild im Standbild zurück und wir würden nicht mehr über Verfilmung, sondern über eine Filmbearbeitung sprechen. Auf jeden Fall fordert der Film immer verfilmbare Realitäten als Grundelement, die später mit filmischen Techniken und Mitteln wieder bearbeitet werden können. Daher muss das Wiederbild irgendwie vorher existieren, wodurch die Möglichkeit seines Pseudo-Status' eher weniger gegeben ist als im Fall der Malerei. Ausnahmen bilden die Zeichentrickfilme, die auch Bewegungsbilder sind, aber keine Vor-Filme haben müssen, wenn sie als Wiederfilme benutzt werden.

3. Wiederbild-Typologie

Die Wiederbilder erscheinen in verschiedenen Formen, haben verschiedene Medialitäten, sind in unterschiedlichen Konfigurationen, Aufstellungen eingestellt und darum ist es möglich und ist es nötig, eine Kategorisierung, eine Typologisierung vorzunehmen. Bis jetzt haben wir uns mit einigen Formen des Wiederbildes beschäftigt, nämlich mit den Reproduktions-Wiederbildern und mit den Pseudo-Wiederbildern als typische Wiederbilderschei- nungsformen. Im Folgenden möchte ich eine Kategorisierung nach unterschiedlichen Gründen, unterschiedlichen Ansätzen vornehmen. Erstens möchte ich die verschiedenen Wiederbildformen benennen und bestimmen, für jedes ein Beispiel geben, und dabei unter anderem auch Wiederbilder im Film untersuchen.

3.1 Das Wiederbild nach Erscheinungsformen

a) integrales Wiederbild: Das ganze Vorbild ist als Wiederbild präsent und die Größe des Wiederbildes stimmt mit der Größe des aufnehmenden Bildes überein, egal ob es die gleiche Größe hat wie die Originalvariante oder nicht, egal ob es sich um einfache Kopien oder bearbeitete Wiederbilder handelt.

Beispiel: Eugene Bataille: *La Joconde fumant la pipe in Le Rire* (1887)

b) integriertes Wiederbild: Das Wiederbild ist nur ein Teil des aufnehmenden Bildes, das Wiederbild ist als Maß kleiner als das aufnehmende Bild, egal welche Beziehung es zum Vorbild hat, ob es kleiner, größer oder bearbeitet, nicht bearbeitet ist, das ganze Vorbild oder nur ein Teil von diesem für das Wiederbild verwendet wird. Das integrierte Wiederbild ist ein bemerkbares Bild im Bild.

Beispiel: Cesare Maccari: *Leonardo che ritrae la Gioconda* (1863)

3.2 Das Wiederbild nach Art der Wiederholung des Vorbildes

a) Total-Wiederbild: Das ganze Wiederbild ist eine Wiederholung, egal ob es ein integrales oder integriertes Wiederbild ist.

Beispiel: Morse Samuel F. B.: *Gallery of the Louvre* (1831-1833)

b) Teil-Wiederbild: Das Wiederbild ist nur ein Teil des Vorbildes, egal ob es ein integrales oder integriertes Wiederbild ist.

b.1) integrales Detail-Wiederbild: Das Vorbild-Detail erfüllt als Wiederbild das ganze aufnehmende Bild.

Beispiel: Jan Vermeer van Delft: *Das Liebesbrief* (1669-1670)

b.2) integriertes Detail-Wiederbild: Das Wiederbild, das nur ein Detail vom Vorbild ist, macht nur einen Teil des aufnehmenden Bildes aus.

Beispiel: Jan Vermeer van Delft: *Sitzende Virginalspielerin* (1673-1675)

3.3 Das Wiederbild nach Stamm des Vorbildes

a) externe Wiederbilder: Das Vorbild ist ein selbstständiges, reales Bild, das außerhalb des aufnehmenden Bildes bereits vorher existiert hat.

Beispiel: Kasimir Malewitsch: *Komposition mit Mona Lisa* (1914)

b) interne Wiederbilder: Dasselbe Wiederbild ist mehrmals im aufnehmenden Bild anwesend.

Beispiel: Andy Warhol: *Mona Lisa* (1963)

c) autobiografisches Wiederbild: Das Vorbild ist ein vorheriges Bild desselben Autors.

Beispiel: Rene Magritte: *Die zwei Mysterien* (1966)

3.4 Das Wiederbild nach Status des Vorbildes

a) reales Wiederbild: Das Vorbild existiert in der Realität wirklich, es hat eine eigene Materialität und Medialität und deutliche Koordinaten, an denen es örtlich und zeitlich gefunden werden kann.

Beispiel: Andy Warhol: *Mona Lisa* (1963)

b) Pseudo-Wiederbild: Das Vorbild existiert nicht real; es hat keine Materialität, sondern existiert nur als mentales Vorbild.

Beispiel: Rene Magritte: *Die Springflut* (1951)

3.5 Das Wiederbild nach materieller Erscheinung

a) materielle Wiederbilder: Das ganze Vorbild ist mit dem Wiederbild identisch. Ganz selten wird diese Wiederholungsform verwendet und es ist fraglich, ob im Fall zum Beispiel einer Performance ein echtes Bild, das benutzt wird, als Wiederbild betrachtet werden kann. Das untere Beispiel ist ein Stück der experimentellen Serie Gerhard Richters, ein Stück eines neuen Genres und zwar der bemalten Fotografie. Hier ist das Wiederbild ein Foto, das eigentlich einmalig ist, aber nicht im Sinne der Originalität, weil es möglich ist, mehrere gleiche Fotos zu entwickeln, trotzdem können wir über ein materiel-

les Wiederbild sprechen (Hier sprechen wir nicht über eine Kopie des Fotos, sondern über ein Foto).

Beispiel: Gerhard Richter: *Wasserlandschaften*, 21.05.2008, übermalte Fotografien

b. Kopie-Wiederbilder: Das Vorbild, das Originalbild ist mit dem Wiederbild nicht identisch. Allerdings kann das Wiederbild mit dem aufnehmenden Bild identisch sein und muss nicht nur als Bild im Bild erscheinen.

b.1. manuell gestaltete Wiederbilder: Das Wiederbild wird mit manuellen Techniken, wie Malerei, Zeichnungen neugestaltet, egal ob es ein integrales oder integriertes Wiederbild ist. Das Endprodukt muss nicht in jedem Detail mit dem Vorbild eine Identität suggerierende Konstruktion sein, nur die Ähnlichkeit und die Wiedererkennbarkeit des Vorbildes müssen funktionieren.

Beispiel: Pablo Picasso: *Las Meninas* (1957)

b.2. technisch reproduzierte Wiederbilder: Das Wiederbild wird mit technischen Werkzeugen erreicht. In diesem Fall soll die Kopie identisch-ähnlich sein, weil die technischen Getriebe unter anderem darum benutzt sind, dass die Kopie möglichst perfekt wird. Aber das ist keine Regel. Es ist die Möglichkeit, dass eine Kopie ganz unscharf und körnig ist, planmäßig, mit einem künstlerischen Zweck oder aus einem ästhetischen Grund so verwirklicht.

Beispiel: Andy Warhol: *Mona Lisa* (1963)

3.6 Das Wiederbild nach Ähnlichkeitsgrad des Vorbildes

a) identitätsgestaltende Wiederbilder (starke Wiederbilder): Wie die Kopie-Wiederbilder haben sie meistens einen hohen Ähnlichkeitsgrad mit dem Vorbild (z.B. ein Foto von einem Gemälde).

Beispiel: ein Foto von Diego Velasquez' *Las Meninas* (1656)

b) Referenz-Wiederbilder (schwache Wiederbilder): Diese haben einen niedrigen Ähnlichkeitsgrad mit dem Vorbild.

Beispiel: Salvador Dali: *Las Meninas* (1957)

3.7 Das Wiederbild nach medialer Zugehörigkeit

a) homogene Wiederbilder: Das Wiederbild hat die gleiche Medialität wie das Vorbild, wie z.B. Gemälde von Gemälden, Fotos von Fotos, Filme in Filmen.

Beispiel: Willem van Haecht: *Apelles malt Campaspe* (1630)

b) heterogene Wiederbilder: Das Wiederbild hat eine andere Medialität als das Vorbild, wie z. B. ein Foto von einem Gemälde, ein Foto von einem Film, ein Film über ein Foto, ein Film über ein Gemälde.

Beispiel: Fellini: *Casanova* (1976)

3.8 Das Wiederbild nach zeit-räumlichen Attributen

a) Wiederbilder als Standbilder (Kategorisierung nach medialer Verschiedenheit und mediale Kombinationsmöglichkeiten der Wiederbildproduktion):

- Foto im Foto, Foto über Foto (materielle od. neugestaltete Wiederbilder)
- Foto über Film
- Foto über Gemälde, Foto über Zeichnung
- Gemälde über Gemälde
- Gemälde über Fotos
- Gemälde an Fotos oder Zeichnung

b) Wiederbilder als Bewegungsbilder (Wiederbilder, die im Film erscheinen):

- Foto im Film
- Gemälde im Film
- Zeichnung im Film
- Film im Film – nach Genre
- Dokumentarfilm im Film
- Spielfilm im Film
- Zeichentrickfilm im Film
- Theaterfilm im Film oder verfilmtes Theater im Film

c) Wiederfilme – nach Menge des Wiederfilmes, der im Film erscheint:

- Wiederfilme im Rahmen
- Wiederfilm im Fernsehen
- Wiederfilm im Kino
- Wiederfilm im Kameraanzeiger
- Wiederfilme als Montageelemente

3.9 Wiederbilder nach Menge der Wiederbildzahl in einem aufnehmenden Bild

a) ein Wiederbild in einem aufnehmenden Bild:

Beispiel: Lothar Wolleh: *Rene Magritte* (1967, Fotografie)

b) mehrere Wiederbilder in einem aufnehmenden Bild: Hier trennen wir nicht die zwei, drei, vier usw. in jeder Wiederbild-Menge.

Beispiel: Peter Blake: *Auf dem Balkon* (1955-1957)

c) potenzierte Wiederbilder: Das aufnehmende Bild enthält wenigstens zwei Wiederbilder.

c.1) homogen-potenzierte Wiederbilder: Das gleiche Bild wiederholt sich mehrmals im gleichen aufnehmenden Bild. Es existiert also nur ein einziges Vorbild für die Wiederbilder.

Beispiel: Andy Warhol: *Statue of Liberty* (1962)

c.2) heterogen-potenzierte Wiederbilder: Verschiedene Wiederbilder erscheinen im gleichen aufnehmenden Bild. Es existieren also mehrere Vorbilder für die Wiederbilder.

Beispiel: Peter Blake: *Auf dem Balkon* (1955-1957)

3.10 Potenzierte Wiederbilder – nach der Erscheinungsform im aufnehmenden Bild

a) sukzessiv potenzierte Wiederbilder: Die Wiederbilder sind im aufnehmenden Bild nebeneinander dargestellt.

Beispiel: Willem van Haecht: *Apelles malt Campaspe* (1630)

b) implantierte (Matrjoschka) - potenzierte Wiederbilder: Die Wiederbilder sind immer in einem anderen Wiederbild dargestellt. Die Ausnahme ist das erste Wiederbild, das einen richtigen Kontakt mit dem aufnehmenden Bild hat.

Beispiel: M.C. Escher: *Print Gallery* (1956)

4. Kategorisierung des Wiederbildes

Potenzierte Wiederbilder	
sukzessive Wiederbilder	Matrjoschka (implantierte) Wiederbilder

Wiederbilder	
homogen-mediale	heterogen-mediale

Wiederbilder	
identitätsgestaltende Wiederbilder (Kopien) (starke Wiederbilder)	Referenz-Wiederbilder (schwache Wiederbilder)

Wiederbild																				
reales Wiederbild		Pseudo-Wiederbild																		
äußeres Wiederbild			inneres Wiederbild																	
externes Wiederbild		autobiografisches Wiederbild																		
materielles Wiederbild	technisch neugestaltetes Wiederbild		manuell neugestaltetes, bearbeitetes Wiederbild																	
Wiederbild als Standbild			Wiederbild als Bewegungsbild																	
Foto im Foto	Gemälde im Foto	Foto im Gemälde	Gemälde über Foto	Gemälde im Gemälde																
			<table border="1"> <tr> <td>Foto im Film</td> <td>Gemälde im Film</td> <td>Film im Film</td> <td>Zeichnung im Film</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Film im Film</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Dokumentarfilm im Film</td> <td>Spielfilm im Film</td> <td colspan="2">Zeichentrickfilm im Film</td> </tr> <tr> <td>Wiederm im Fernsehen</td> <td>Wiederm im Kino</td> <td>Wiederm im Kameraanzeiger</td> <td>Wiederm ohne inneren Rahmen</td> </tr> </table>		Foto im Film	Gemälde im Film	Film im Film	Zeichnung im Film	Film im Film				Dokumentarfilm im Film	Spielfilm im Film	Zeichentrickfilm im Film		Wiederm im Fernsehen	Wiederm im Kino	Wiederm im Kameraanzeiger	Wiederm ohne inneren Rahmen
Foto im Film	Gemälde im Film	Film im Film	Zeichnung im Film																	
Film im Film																				
Dokumentarfilm im Film	Spielfilm im Film	Zeichentrickfilm im Film																		
Wiederm im Fernsehen	Wiederm im Kino	Wiederm im Kameraanzeiger	Wiederm ohne inneren Rahmen																	

homogene Wiederbilder				heterogene Wiederbilder				
Foto im Foto	Gemälde im Gemälde	Film im Film	Zeichnung in Zeichnung	Foto im Gemälde	Gemälde im Foto	Foto im Film	Gemälde im Film	Film im Foto

Literatur

- BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. 30. Auflage. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2006
- KIERKEGAARD, SÖREN: *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden*. 3. Auflage. Gütersloh [Güterloher Verlag] 1998
- KOEBNER, THOMAS: Koexistenz und Sukzession. Zur bipolaren Bauform von Filmbildern. In: KOEBNER, THOMAS, THOMAS MEDER (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München [Text+Kritik] 2006, S. 62-73
- STOICHITA, VICTOR I.: *Das selbstbewusste Bild. Der Ursprung der Metamalerei*. München [Fink] 1998