Erstes Kapitel: Die bildliche Aneignung

Im Folgenden wird die Aneignung als ein Begriff in der Urheberrechtsdebatte um die Nutzung vorgefundenen Materials eingeführt (A.). Der Begriff der Aneignung ist weder dem Urheberrecht originär noch in dessen Rahmen gebräuchlich. Zur Herleitung einer Definition wird der rechtliche (I.) und kulturelle (II.) Gebrauch des Begriffs Aneignung dargestellt. Aus diesem erweiterten Blickwinkel heraus sind die einer Aneignung zugrundeliegenden Prinzipien herauszuarbeiten und dadurch eine Definition für die Zwecke dieser Arbeit zu finden (III). Die Aneignung soll als ein umfassender Sammelbegriff dienen, weshalb sodann die ihm unterfallenden Techniken der Aneignung vorgestellt werden (IV.). Da sich diese Arbeit jedoch insbesondere mit der veränderten Nutzung der Aneignung im Künstlerischen und Kommunikativen beschäftigt, beschränkt sich die Auseinandersetzung allein auf Aneignungen von Bildern und durch Bilder, weshalb der Bildbegriff ebenfalls erläutert wird (V.).

Darauffolgend sollen die genauen Untersuchungsgegenstände der Arbeit dargestellt werden (B.). Das Nutzerverhalten von bildlichen Aneignungen hat sich von einer Verwendung allein zu künstlerischen Zwecken zu einem Massenphänomen in der digitalen Kommunikation gewandelt. Daher prägen diese beiden Aspekte – der künstlerische und der kommunikative – der bildlichen Aneignungen die Auswahl der zu untersuchenden Phänomene.

A. Bildliche Aneignung – eine Definition

I. Aneignung als Rechtsbegriff

Der Begriff der Aneignung findet sich in einigen wenigen Gesetzestexten verschiedener Rechtsgebiete wieder: in einer Verordnung der EU zu Ursprungs- und geographischen Bezeichnungen, im BGB und im StGB. Aneignung steht dort jeweils in Verbindung zu Fragen der Eigentumsverhältnisse. Diese Rechtsbegriffe der Aneignung sollen nun untersucht werden, um einen Begriff für das Urheberrecht zu definieren.

In Rechtsnormen, die dem geistigen Eigentum zugeordnet werden können, ist der Begriff der Aneignung lediglich in der Verordnung über Quali-

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tätsregelungen für Agrarerzeugnisse und Lebensmittel, VO Nr. 1151/2012[14], erwähnt: Art. 13 Abs. 1 lit. b verbietet die Aneignung einer geschützten Ursprungsbezeichnung oder geographischen Bezeichnung. Unter Aneignung versteht man hier, wenn das Erzeugnis, das nicht zur Führung der geographischen Bezeichnung berechtigt ist, diese Bezeichnung nahezu identisch übernimmt.[15] Die Aneignung meint also eine unrechtmäßige Übernahme, die zu einer Verwirrung beim Verbraucher über die Herkunft des Produktes führen kann. Der Begriff hat damit bereits eine negative Konnotation und steht in Verbindung zum Rechtsbruch und zur Täuschung. Das Begriffsverständnis, dass die Aneignung unkörperlich zu verstehen ist, fügt sich in die Systematik des geistigen Eigentums ein. Es muss gerade keine Übergabe eines Gegenstandes stattfinden (z.B. des Produkts mit der Ursprungsbezeichnung), sondern es wird etwas Immaterielles, die Ursprungsbezeichnung selbst, angeeignet. Trotzdem ist der Begriff der Aneignung hier nur beschränkt nutzbar für eine urheberrechtliche Begrifflichkeit: Angeeignet werden können nur Ursprungs- und geographische Bezeichnungen und das auch nur im geschäftlichen Verkehr, beim Verkauf von Produkten. Dieses enge Begriffsverständnis eignet sich nicht zur Übertragung auf urheberrechtliche Fragestellungen.

Darüber hinaus wird der Begriff der Aneignung in § 928 Abs. 2 BGB, in § 958 BGB und in § 956 BGB explizit erwähnt. Bei § 242 StGB wird er als die Tatbestandsvoraussetzung der Aneignungsabsicht durch die Auslegung der herrschenden Meinung als Rechtsbegriff eingeführt.

§ 928 Abs. 2 BGB regelt das Recht der Aneignung bei einem aufgegebenen Grundstück. Dieses Recht steht dem Bundesland zu, in dem das aufgegebene Grundstück liegt. Das Aneignungsrecht stellt hier ein dingliches Recht eigener Art dar und kann übertragen werden.[16] Hier kann sich also nur etwas angeeignet werden, an dem keine Eigentumsrechte mehr bestehen.

Die Parallelvorschrift für bewegliche Sachen ist § 958 Abs. 1 BGB, der den Aneignungserwerb von herrenlosen Sachen regelt. Auch hier dürfen an der anzueignenden Sache keine Eigentumsrechte mehr bestehen. Die Aneignung findet statt, indem der Erwerber Eigenbesitz im Sinne des

14 Verordnung (EU) Nr. 1151/2012 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 21. November 2012 über Qualitätsregelungen für Agrarerzeugnisse und Lebensmittel.

15 s. BeckOK Markenrecht/*Schulteis*, 19. Ed. 2019, § 135 MarkenG Rn. 9.

16 MüKo/*Kanzleiter*, 8. Aufl. 2020, § 928 BGB Rn. 12.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

§ 872 BGB an der Sache begründet. Dies setzt voraus, dass er die tatsächliche Sachherschaft ergreift und die Sache für sich besitzen will.[17]

Auch in § 956 Abs. 1 BGB wird auf den Besitz als maßgebliche Voraussetzung für die Aneignung abgestellt. In dieser Norm ist der Eigentumserwerb durch Aneignung von Erzeugnissen oder sonstigen Bestandteilen einer Sache geregelt. Der Erwerb des Eigentums an diesen Früchten ist nur mit Gestattung des Eigentümers möglich und setzt voraus, dass die Früchte in den Besitz des Erwerbers kommen – entweder durch Besitzüberlassung der Sache oder durch Trennung von der Sache und Besitzergreifung der Früchte. Die Norm ist also für Personen gedacht, die bereits schuldrechtlich berechtigt sind, die Früchte zu ziehen. Zwar ist die Rechtsnatur dieser Norm umstritten[18], jedoch muss die Aneignung in jedem Falle gestattet worden sein und sie ist abhängig von den Besitzverhältnissen.

In § 242 StGB wird der Begriff der Aneignung selbst nicht genannt, ist aber als Rechtsbegriff bei der näheren Definition der Tatbestandsvoraussetzungen geläufig. Der Diebstahl nach § 242 Abs. 1 StGB setzt voraus, dass eine Zueignungsabsicht vorliegt. Dafür muss die Sache dem Opfer enteignet und sich oder einem Dritten angeeignet werden.[19] Für diese Aneignung muss entweder der Täter oder der Dritte sich zumindest vorübergehend eine eigentümerähnliche Verfügungsgewalt über die Sache anmaßen.[20] Das heißt, es reicht für die Aneignung nicht bloß die reine Sachentziehung aus, bei der der Täter die Sache zerstören oder beschädigen möchte. Denn Aneignung dient hier der Abgrenzung zur Sachbeschädigung gem. § 303 Abs. 1 StGB[21], bei der der Täter lediglich mit Enteignungsvorsatz, nicht aber mit Aneignungsabsicht handelt. Daher muss für die Aneignungsabsicht im Sinne des § 242 Abs. 1 StGB die Sache zumindest vorübergehend positiv, im eigenen Interesse genutzt werden bzw. aus ihr ein unmittelbarer oder mittelbarer wirtschaftlicher Vorteil gewonnen werden.[22] Ebenso wie in den sachenrechtlichen Vorschriften ist die Aneig-

---

17 MüKo/*Oechsler*, 8. Aufl. 2020, § 958 BGB Rn. 6.

18 Nach der Übertragungstheorie handelt es sich um eine antizipierte Verfügung im Sinne des § 929 S. 1 BGB, die mit der Trennung von der Sache wirksam wird. Nach der Aneignungs- oder Erwerbstheorie handelt es sich um ein Fruchtziehungsrecht, das mit dinglicher Wirkung auf den Erwerber übergeht und aus dem heraus der Erwerber Eigentum erwirbt. Vgl. zu beidem MüKo/*Oechsler*, 8. Aufl. 2020, § 956 BGB Rn. 2.

19 BeckOK StGB/*Wittig*, 37. Ed. 2018, § 242 StGB Rn. 30.

20 *Ders.*, a.a.O., Rn. 37.

21 *Rengier*, Strafrecht Besonderer Teil I, 19. Aufl. 2017, § 2 Rn. 138.

22 BGH NStZ 2011, S. 699, 701; BGH NJW 1977, S. 1460.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nung hier exklusiv zu verstehen, das heißt mit ihr geht immer eine Enteignung einher. Anders als im Sachenrecht ist hier aber eine bestimmte positive Beziehung zu dem angeeigneten Gegenstand notwendig.

Es zeigt sich, dass die sachenrechtlichen und strafrechtlichen Begriffe der Aneignung im Wesentlichen darauf abstellen, dass die Aneignung ausschließlich ist, also immer mit dem Bruch der vorherigen Zuordnung einhergeht oder die Sache bereits herrenlos und niemandem zugewiesen war. Eine Übertragung dieses Prinzips in das Urheberrecht ist schwierig, da die Schutzgegenstände des Urheberrechts unkörperlich und ubiquitär sind.[23] Der Schutzgegenstand ist gerade ein Immaterialgut, das im Werkexemplar lediglich konkretisiert wurde. Für den Werkgenuss muss niemandem anders etwas weggenommen werden: Ein Werk kann gerade nicht-rivalisierend von allen genutzt werden. Herrenlose Sachen im Urheberrecht sind nicht denkbar.[24] Für eine Aneignung im Urheberrecht kann das Werk daher auch weiterhin jemandem anders zugewiesen sein, es muss nicht herrenlos oder enteignet werden. Das Verständnis der Aneignung als gleichzeitig körperlicher Verlust des Gegenstandes, der angeeignet wird, passt daher nicht in das System des Urheberrechts.

Die Untersuchung der bisherigen Nutzung des Begriffs der Aneignung im Recht hat also bisher zu dem Ergebnis geführt, dass dieses Begriffsverständnis aufgrund der fehlenden körperlichen Enteignung nicht auf das Urheberrecht übertragbar ist. Um eine dem geistigen Eigentum angemessene Definition zu finden, soll daher im Folgenden die Aneignung als kultureller Begriff untersucht werden, um daraus eine konkretere Definition ableiten zu können.

II. Aneignung als kultureller Begriff

Nach der Betrachtung der Aneignung als Rechtsbegriff soll er nun in seiner geisteswissenschaftlichen Nutzung untersucht werden. Dazu wird die Nutzung des Begriffs der Aneignung zunächst allgemeinsprachlich (1.),

---

23 *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, 9. Aufl. 2019, Rn. 20 f.; *Rehbinder/Peukert*, Urheberrecht, 18. Aufl. 2018, Rn. 28 f.

24 Eine Dereliktion des Urheberrechts ist gerade nicht möglich. Dies folgt aus der Unübertragbarkeit des Urheberrechts als Ganzem gem. § 29 UrhG, vgl. BGH GRUR 1995, S. 673, 675 – *Mauer-Bilder;* Dreier/Schulze/*Schulze*, 6. Aufl. 2018, § 29 UrhG Rn. 3, 10; Wandtke/Bullinger/*Wandtke/Grunert*, 5. Aufl. 2019, § 31 UrhG Rn. 1; *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, 9. Aufl. 2019, Rn. 20; *Osenberg*, Die Unverzichtbarkeit des Urheberpersönlichkeitsrechts, 1985, S. 21.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dann philosophisch (2.), soziologisch (3.) und schließlich kulturwissenschaftlich (4.) vorgestellt.

1. Aneignung als allgemeinsprachlicher Begriff

Der Duden nennt für den Begriff der Aneignung drei Bedeutungen in der Alltagssprache: den Eigentumserwerb von herrenlosen Sachen, die widerrechtliche Inbesitznahme und das Lernen im Sinne einer inhaltlichen Aneignung.[25] Daraus lässt sich jedoch auch noch keine präzise Definition für urheberrechtliche Problemstellungen ableiten. Die drei genannten Bedeutungsvarianten kommen aber ebenso dem Begriff der Appropriation (von lat. appropriare; dt.: erwerben, zu eigen machen) zu. Er ist damit ein Synonym zum Begriff der Aneignung. Deutlich wird aus den drei Bedeutungen, dass es um ein interaktives Verhältnis des Aneignenden zu seiner Umwelt geht – er nimmt etwas aus seiner Umwelt auf. Zunächst ist also eine Vorlage notwendig, derer man sich bedient. Denn etwas sich zu eigen machen kann man nur, wenn es ansonsten jemandem anders zugewiesen ist. Eine Selbstaneignung eigener, früher entstandener Werke ist also nicht möglich.

2. Aneignung als philosophischer Begriff

In der Eigentumstheorie nach John Locke stellt die Aneignung das Werkzeug zur Begründung des Eigentums dar. Er selbst nutzt dafür den Begriff der appropriation, der im Deutschen zum Teil nicht mit Aneignung, sondern mit Zueignung übersetzt wurde. Eigentum begründet Locke mit der Appropriation der Natur durch den Menschen: Der Sachwert eines Gutes entstehe durch die Arbeit, die in die Veränderung und Nutzung des Gutes gesteckt wird.[26] Diese körperliche Arbeitsleistung werde durch das Eigen-

25 *Dudenredaktion* (Hrsg.), Aneignung, in: Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 2015.

26 „Gottes Gebot und seine Bedürfnisse zwangen ihn, *zu arbeiten*. Worauf er auch immer seine Arbeit richtete, war sein *Eigentum*, das ihm nicht genommen werden konnte. So erkennen wir, daß die Unterwerfung oder Kultivierung der Erde und die Ausübung von Herrschaft eng miteinander verbunden sind. Das eine verleiht einen Rechtsanspruch auf das andere. Gott gab also durch das Gebot, sich die Erde zu unterwerfen, die Vollmacht, sie sich *anzueignen.* Und die Bedingung des menschlichen Lebens, das Arbeit und Stoff, der bearbeitet werden kann, er-

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tum belohnt. Die Aneignung wird hier in Bezug zu Eigentumsrechten gesehen, wie es auch schon das rechtliche Begriffsverständnis gezeigt hat.[27]

John Lockes Eigentumstheorie wurde von Karl Marx aufgenommen und weiterentwickelt. Marx verbindet den Begriff der Aneignung mit Eigentumsbildung und Arbeit, aber ebenfalls auch mit menschlicher Erkenntnis und individuellem Lernen[28], wie es der allgemeinsprachliche Begriff nahelegt. Der Bildungsprozess persönlicher Eigentümlichkeit in Korrelation mit Gemeinschaftlichkeit steht bei ihm sogar im Vordergrund.[29] Er nutzt die Aneignung aber nicht nur als einen auf die Vernunft zugeschnittenen Begriff der Bildung, sondern spricht auch der sinnlichen Aneignung durch sinnliche Wahrnehmung einen Eigenwert zu. Damit nutzt er den Begriff der Aneignung auch als ästhetischen Begriff.[30] Nach Marx ist Aneignung ein Prozess der Selbstentwicklung: Der Mensch formt sich selbst, indem er die Natur durch Aneignung schöpferisch verändert.[31] Dem gegenüber stellt er die Entfremdung, die dadurch gekennzeichnet ist, dass man nicht selbst besitzt, was man produziert hat. Diese Trennung von Arbeit und Eigentum mache dem Menschen eine produktive Form der Weltaneignung unmöglich. Er erfahre dadurch Sinnverlust und Machtlosigkeit.[32] Erst der Kommunismus könne durch Aufhebung des Privateigentums auch diese

---

fordert, führt notwendigerweise zum *Privatbesitz*.“, so *Locke*, Zwei Abhandlungen über die Regierung [1690], 1977, S. 221, § 35, Hervorhebungen im Original.

27 Unser heutiges Eigentumsrecht ist immer noch stark von Lockes Eigentumstheorie geprägt, die als eine der wenigen Eigentumstheorien ohne einen notwendigen göttlichen Willen bei der Begründung von Eigentum auskommt und damit auch unserem modernen, säkularem Verständnis von Eigentum gerecht werden kann (auch wenn Locke noch von einer göttlichen Vollmacht zur Appropriation spricht).

28 *Haug*, Aneignung, in: ders./Haug/Jehle/Küttler (Hrsg.), Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, 1994, Rn. 233.

29 *Franz*, Aneignung, in: Barck/Fontius/Schlenstedt/Steinwachs/Wolfzettel (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 1: Absenz-Darstellung, 2010, S. 153, 182.

30 *Ders*., a.a.O., S. 182 f.

31 *De La Rosa,* Aneignung und interkulturelle Repräsentation, 2012, S. 54.

32 „Wie das *Privateigentum* nur der sinnliche Ausdruck davon ist, daß der Mensch zugleich *gegenständlich* für sich wird und zugleich vielmehr sich als ein fremder und unmenschlicher Gegenstand wird, daß seine Lebensäußerung seine Lebensentäußerung ist, seine Verwirklichung seine Entwicklung, eine *fremde* Wirklichkeit ist, so ist die positive Aufhebung des Privateigentums, d.h. die sinnliche Aneignung des menschlichen Wesens und Lebens, des gegenständlichen Menschen, der menschlichen *Werke* für und durch den Menschen nicht nur im Sinne des *unmittelbaren*, einseitigen Genusses zu fassen, nicht nur im Sinne des *Besitzes*, im Sinne des *Habens*. Der Mensch eignet sich sein allseitiges Wesen auf eine allseiti-

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

menschliche Selbstentfremdung aufheben und dadurch „die wirkliche Aneignung des menschlichen Wesen durch und für den Menschen" bewirken.[33] Die wirkliche Aneignung nach Marx stellt also eine revolutionäre Transformation dar, die sich erst im Kommunismus verwirklichen kann.

Der philosophische Begriff der Aneignung steht damit in Spannung zwischen Eigenheit und Fremdheit, wie es auch schon das rechtliche Begriffsverständnis nahelegt.[34] Dies macht aber auch deutlich, dass durch die Aneignung das angeeignete Objekt auch zu etwas Eigenem werden muss. Sowohl Locke als auch Marx verstehen die Aneignung produktiv: Sie schafft selbst einen Wert und stellt damit eine positive Nutzung des angeeigneten Gegenstandes dar.

3. Aneignung als soziologischer Begriff

In der Soziologie Max Webers ist die Appropriation ein zentraler Begriff. Er nutzt zwar nicht den Begriff der Aneignung selbst, die Appropriation wird aber als ein Synonym zur Aneignung verstanden.[35] Appropriation bei Weber meint den Ausschluss anderer von Chancen und Vorteilen, indem etwas monopolisiert wird. Er führt den Begriff im Zusammenhang mit offenen und geschlossenen sozialen Beziehungen ein. Die Appropriation führt zu einer geschlossenen sozialen Beziehung, da andere von Chancen und Vorteilen ausgeschlossen werden.[36] Diese Schließung nach innen, das

---

ge Art an, also als ein totaler Mensch. Jedes seiner menschlichen Verhältnisse zur Welt, Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen, Denken, Anschauen, Empfinden, Wollen, Tätigsein, Lieben, kurz aller Organe seiner Individualität [...] ihr Verhalten zum Gegenstand ist die Betätigung der menschlichen Wirklichkeit.", *Marx*, Nationalökonomie und Philosophie, in: Landshut (Hrsg.), Die Frühschriften, 1971, S. 225, 239 f., Hervorhebungen im Original.

33 *Marx*, Privateigentum und Kommunismus, in: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.), Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844, Marx-Engels-Werke (MEW), Ergänzungsband, 1968, S. 465, 536.

34 „In der Idee der Aneignung liegt also ein interessantes Spannungsverhältnis zwischen Vorgegebenem und Gestaltbarem, zwischen Übernahme und Schöpfung, zwischen Souveränität und Abhängigkeit des Subjekts. Entscheidend ist dabei nun das Verhältnis zwischen Fremdheit und Zugänglichkeit: Objekte der Aneignung sind ‚weder nur fremd noch nur eigen'.", *Jaeggi*, Aneignung braucht Fremdheit, Texte zur Kunst Nr. 46 (Juni 2002), https://www.textezurkunst.de/46/aneignung-braucht-fremdheit/.

35 S. dazu bereits S. 28.

36 *Weber*, Wirtschaft und Gesellschaft [1922], 5. Aufl. 1972, S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

heißt innerhalb einer Gruppe, nannte Weber Appropriation. Rechte waren daher für ihn eine Appropriation von Chancen. Appropriation stellt damit einen Prozess der Eigentumsbildung dar, wird aber als sozialer Prozess betrachtet.[37] Appropriation (oder Aneignung) funktioniert hier auch nur durch den Ausschluss anderer, der aber nicht durch das Eigentumsrecht begründet sein muss. Dies erweitert unser Verständnis von Aneignung dergestalt, dass die Aneignung nun auch auf andere gesellschaftliche Erwerbsprozesse als die des Eigentums übertragen werden kann. Dabei spielt aber der Ausschluss anderer vom angeeigneten Gegenstand weiterhin eine Rolle. Dies lässt sich auf das Grundkonzept des Urheberrechts als Ausschlussrecht übertragen.

4. Aneignung als kulturwissenschaftlicher Begriff

Der kulturwissenschaftliche Begriff der cultural appropriation[38] (kulturelle Aneignung) ist im Rahmen des kulturellen Begriffsverständnisses zu nennen. Er ist jedoch als politischer Begriff nicht wertungsfrei, sondern stellt die Aneignung vor den Hintergrund der Ausbeutung marginalisierter, häufig benachteiligter oder unterdrückter Kulturen. Die Aneignung ist hier eine Verfälschung der Kultur, häufig zu kommerziellen Zwecken, und damit negativ konnotiert. Die kulturelle Aneignung wird zudem in Verbindung zu Debatten um die white supremacy[39] gesetzt: Der Akt der

---

37 Appropriation und Eigentum sind nicht gleichzusetzen: „Erblich an Einzelne oder an erbliche Gemeinschaften oder Gesellschaften appropriierte Chancen sollen: 'Eigentum' (der Einzelnen oder der Gemeinschaften oder der Gesellschaften), veräußerlich appropriierte: 'freies Eigentum' heißen.“, so *Weber*, Wirtschaft und Gesellschaft [1922], 5. Aufl. 1972, S. 23. Weitere Beispiele für Typen von Appropriation und Aneignungsformen, die in der Geschichte aufgetreten sind: *ders.*, a.a.O., S. 135–150.

38 Zum Begriff und ausführlich zur Debatte der kulturellen Aneignung: *Young*, Cultural Appropriation and the Arts, 2010; *Welsch*, Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen, Information Philosophie (Heft 2, 1992), S. 5 ff.; *Bruns*, What is Wrong with Copying from Other Cultures?, Jahrbuch für Recht und Ethik, Band 26 (2018), S. 25 ff.; *Malik*, In Defense of Cultural Appropriation, The New York Times vom 14.06.2017, https://www.nytimes.com/2017/06/14/opinion/in-defense-of-cultural-appropriation.html.

39 Dt.: Überlegenheit der Weißen; Als Begriff nicht nur innerhalb der Rassenlehre und -ideologie verwendet, sondern auch als soziologischer und politischer Begriff, um strukturellen Rassismus, der Weißen gewisse Macht, Privilegien und Vorteile gewährt, ohne von Rassenideologie getrieben zu sein, und der im Zusammenhang zur Dominanz der Weißen steht, so *Mills*, White supremacy as so-

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Aneignung ist einseitig und demonstriert Macht über diese anderen Kulturen[40], er stellt damit einen rassistischen Akt dar. Mit diesen kultur- und gesellschaftswissenschaftlichen Dimensionen beschäftigt sich diese Arbeit jedoch nicht. Hier soll vielmehr der Schwerpunkt grundsätzlich auf Akte der Aneignung als kulturelle Mittel gesetzt und das Nutzungsverhalten von Aneignungen aufgezeigt werden, das von urheberrechtlicher Relevanz ist. Diese rechtliche Relevanz kommt der cultural appropriation als kulturtheoretischem Phänomen nicht zu.

III. Begriffsbestimmung für die Zwecke dieser Arbeit

Mit der folgenden Definition soll Aneignung als ein urheberrechtlicher Begriff eingeführt werden: Eine Aneignung bezeichnet die direkte physische oder indirekte unkörperliche Übernahme fremden Materials zu eigenen Zwecken.

Die Übernahme ist weit zu verstehen und kann auf verschiedenste Art und Weise vorgenommen werden – die typischerweise dafür genutzten Techniken werden im nächsten Kapitel vorgestellt.[41] Auch der Begriff des fremden Materials ist umfassend und soll ermöglichen, den Begriff der Aneignung auf möglichst viele kulturelle Praktiken verwenden zu können, unabhängig vom Ausgangsmaterial. Mit der Einschränkung, dass die Übernahme zu eigenen Zwecken vorgenommen werden muss, soll die bloße Darstellung des fremden Materials, also dessen Wiedergabe zum Werkgenuss, ausgeschlossen werden. Wenn man das Verständnis der Aneignung als einer produktiven Nutzung auf das Urheberrecht überträgt, liegt eine Aneignung also nur dann vor, wenn nicht bloß die Wiedergabe des fremden Werkes, sondern eine Änderung des Zuweisungscharakters vorliegt.

---

ciopolitical system. A philosophical perspective, in: Doane/Bonilla-Silva (Hrsg.), White Out. The Continuing Significance of Racism, 2013, S. 35–48; *Ansley*, Stirring the Ashes. Race, Class and the Future of Civil Rights Scholarship, Cornell Law Review 74 (1989), S. 993 ff.

40 Ein Beispiel von kultureller Aneignung ist der Verkauf eines Bumerangs durch Chanel für 2.000 €, der als typisches Symbol der Aborigines eine kulturelle Bedeutung als Instrument der Jagd hat, jetzt jedoch kommerziell genutzt wird. Die kulturelle Aneignung wird hier auch als Ausübung von Dominanz durch Weiße gesehen und damit als rassistischer Akt gewertet, vgl.: *Hunt*, Chanel's $2,000 boomerang criticised for 'humiliating' Indigenous Australian culture, The Guardian vom 16.05.2017, https://www.theguardian.com/fashion/2017/may/16/chanels-2000-boomerang-criticised-for-humiliating-indigenous-australian-culture.

41 Vgl. S. 33 ff.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Darstellung des fremden Materials allein soll lediglich dieses Material präsentieren, es wird damit aber nicht der Zuweisungscharakter des Werkes geändert. Es müssen also fremde Ideen oder Gegenstände dergestalt übernommen werden, dass sie anders genutzt oder präsentiert werden als von demjenigen, dem sie zuvor zugewiesen waren, und dass sie sich dadurch zu eigen gemacht wurden.[42] Ein Bestandteil der Definition der Aneignung für diese Arbeit muss daher sein, dass das angeeignete Material zu eigenen Zwecken genutzt wird.

Schließlich ist noch die gewisse negative Konnotation des Begriffs der Aneignung anzusprechen. Der Begriff der Aneignung insinuiert die Enteignung und wird damit in Verbindung zum Diebstahl gebracht. Damit könnte damit bereits eine rechtliche Wertung des Begriffs der Aneignung vorweggenommen werden. Die Aneignung umfasst aber ebenso ein grundsätzliches Anknüpfen an Traditionen und die Bezugnahme auf kulturelle Werke innerhalb eines künstlerischen oder gesellschaftlichen Diskurses. Diese Aspekte wiederum sind positiv besetzt. Damit wird deutlich, dass sich der Begriff der Aneignung in einem Spannungsfeld vielfältiger wertender und nichtwertender kultureller Praktiken bewegt. Damit sind die negativen Verknüpfungen dem Begriff der Aneignung nicht wesensnotwendig. Er eignet sich daher für die urheberrechtliche Diskussion um das Spannungsfeld dieser vielfältigen Praktiken.

IV. Begriffliche Einordnung der Aneignung als Sammelbegriff

Da die Aneignung jeden Akt der Übernahme fremden Materials meint, kann sie durch unterschiedliche Techniken vorgenommen werden. Die Aneignung ist in ihrer Arbeitsweise nicht beschränkt: Sie bildet einen Sammelbegriff für sämtliche Formen des Nachahmens. So entfaltet Michalis Pichler das Begriffsfeld zur Appropriation, einem Synonym der Aneignung[43]: „Bestimmte Bilder, Objekte, Töne, Texte oder Gedanken würden im Bereich dessen liegen, was Appropriation ist, wenn sie irgendwie ausdrücklicher wären, manchmal strategisch, manchmal schwelgend im Ausleihen, Klauen, Aneignen, Erben, Assimilieren... Beeinflusst-, Inspiriert-,

42 Es muss nicht zwangsläufig etwas Neues oder Künstlerisches geschaffen werden durch die Übernahme; a.A.: *Jones*, Appropriation and Derogation: When is it wrong to appropriate?, in: Hicks/Schmücker (Hrsg.), The Aesthetics and Ethics of Copying, 2016, S. 187, 187.

43 Vgl. S. 28.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abhängig-, Gejagt-, Besessen-Sein, Zitieren, Umschreiben, Überarbeiten, Umgestalten... Revision, Reevaluation, Variation, Version, Interpretation, Imitation, Annäherung, Improvisation, Supplement, Zuwachs, Prequel... Pastiche, Paraphrase, Parodie, Piraterie, Fälschung, Hommage, Mimikry, Travestie, Shan-Zhai, Echo, Allusion, Intertextualität und Karaoke."[44]

Diese schier endlose Auflistung von Techniken von Aneignungen machen deutlich, dass diese kulturellen Phänomene schon seit Jahrtausenden intensiv diskutiert wurden. Das erzeugt ein Bedürfnis nach Klarheit und Verständlichkeit. Es soll daher im Folgenden ein Überblick darüber gegeben werden, was alles unter den Sammelbegriff der Aneignung fällt, und diese Untergruppen sollen jeweils erläutert werden. Dabei sind nicht alle der vorgestellten Begrifflichkeiten immer Aneignungen, sie können es aber sein unter gewissen Umständen. Sie beschreiben sowohl Techniken der Aneignung, so wie die Reproduktion, die Collage oder der Remix, als auch Ergebnisse der Aneignung, also das Produkt der Aneignung, so wie User Generated Content oder Fan Art. Da alle Begriffe immer wieder im Zusammenhang mit der Aneignung genannt werden, soll hiermit der Facettenreichtum des Sammelbegriffs der Aneignung illustriert werden. Außerdem soll die Komplexität der untergeordneten Begriffe aufgezeigt werden. Da die Begriffe der kulturellen Techniken unterschiedlich gehandhabt werden, sich überschneiden oder gar synonym verwendet werden, und sich also insgesamt als vielschichtig und uneinheitlich darstellen, kann die Schwierigkeit ihrer Definition und die Abgrenzung untereinander in dieser Arbeit nur angeschnitten werden.

Der Begriff der Aneignung wird genutzt, um sich bewusst mit den Kategorien der Kopie und des Originals auseinander zu setzen.[45] Es soll nun ge-

---

44 *Pichler*, Statements zur Appropriation, in: Gilbert (Hrsg.), Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, 2012, S. 27, 28. Hier wird zwar das Aneignen als Mittel der Appropriation aufgelistet. Da diese Begriffe aber bedeutungsgleich sind, vgl. S. 29, ist hier von einem Widerspruch in der Auflistung Pichlers auszugehen. Das Zitat wurde dennoch verwendet, um aufzuzeigen, welch große Anzahl unterschiedlicher Techniken Mittel der Aneignung sein können. Vgl. auch Sollfrank, die Aneignen als Teil eines künstlerischen Statements sieht und Collage, Verfremdung, Readymade, Reprise, Remix, Sampling, Bootleg oder Coverversionen als Methoden der Aneignung versteht, s. *Sollfrank*, Originale…und andere unethische AutorInnenschaften in der Kunst, in: Djordjevic/Dobusch (Hrsg.), Generation Remix. Zwischen Popkultur und Kunst, 2014, S. 107, 113.

45 Die bewusste Auseinandersetzung ist zumindest in der Appropriation Art vorhanden und stellt gerade das künstlerische Konzept dieser Kunstrichtung dar, vgl. S. 47 ff.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zeigt werden, dass Aneignungen und Kopien gewisse Überschneidungen haben, wenn auch nicht jede Kopie eine Aneignung ist und gleichfalls nicht jede Aneignung eine Kopie ist. Ebenfalls soll gezeigt werden, dass der Begriff des Originals hoch problematisch ist. Es kann bei der Aneignung nur in einem subjektiven Sinne von einem Original gesprochen werden, also bei kollektiver Anerkennung der Originalität der Aneignung.

Die Kopie (von lat. copia; dt.: Menge, Vorrat) ist eine möglichst genaue Nachbildung oder Wiederholung einer Vorlage.[46] Die Kopie ist also immer die Positivform einer Negativvorlage. Nach dem Wortsinn ist auch eine Selbstkopie möglich, also die originalgetreue Wiedergabe einer Vorlage, die man selbst erstellt hat. In der Bildenden Kunst dient die Selbstkopie zum Teil dazu, Auftraggeber zu befriedigen oder das eigene Werk bekannter zu machen. Zum Teil ist sie aber auch ein künstlerisches Prinzip.[47] Giorgio de Chirico beispielsweise kopierte viele seiner eigenen Werke – sein Schaffen entstand also nicht linear, sondern in Schleifen durch Wiederholungen.[48] Eine Aneignung kann sich der Kopie bedienen, sie muss aber keine Kopie sein. Zwar braucht die Aneignung ebenso wie die Kopie immer eine Vorlage. Die Kopie bildet die Vorlage jedoch möglichst genau ab. Die Aneignung hingegen ist freier; sie kann auch dann vorliegen, wenn die Vorlage kaum noch erkennbar ist. Die subjektive Zielsetzung in der Nutzung von Kopie und Aneignung kann damit eine andere sein, muss es aber nicht, je nach Zweck der Aneignung. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Selbstkopie möglich ist, die Selbstaneignung jedoch nicht.[49]

---

46 *Brinkmann*, Formen der Kopie. Von der Fälschung bis zur Hommage, in: Dreier/Jehle (Hrsg.), Original – Kopie – Fälschung, 2020, S. 54, 88; *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 22; *Almeroth*, Kunst- und Antiquitätenfälschungen, 1987, S. 63.

47 *Mensger*, Kontexte, Motive und Funktionen des Kopierens in Stichworten, in: Mensger (Hrsg.), Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube, Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 2012, S. 159, 161.

48 *Roos/Mensger*, Giorgio de Chirico, in: Mensger (Hrsg.), Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube, Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 2012, S. 254. De Chirico datierte seine eigenen Werke zurück, kopierte sich selbst, bezeichnete Reproduktionen als Originale und Originale als Reproduktionen und entzieht sich damit jeglichen Versuchs einer einheitlichen begrifflichen Einordnung, s. *Brinkmann*, Formen der Kopie. Von der Fälschung bis zur Hommage, in: Dreier/Jehle (Hrsg.), Original – Kopie – Fälschung, 2020, S. 54, 59.

49 Dazu auch bereits S. 28.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Kopie wird begrifflich als Gegensatz zum Original genutzt (von lat. origo; dt.: Urbild, Urtext, Vorlage). Zum Teil werden der Kopie eine andere Qualität und Ästhetik als dem Original zugesprochen.[50] Häufig wird der Unterschied zwischen beiden Begriffen aber allein im Bearbeitungszeitpunkt gesehen: Die Kopie muss zeitlich nach dem Original hergestellt werden. Doch dies macht die Abgrenzung von Kopie und Original insbesondere beim Druck schwierig. Beim Druckverfahren scheint es mehr um den Unterschied der Bewilligung zu gehen als den unterschiedlichen Bearbeitungszeitpunkt: Der Druck kann gerade ohne Qualitätsunterschied wiederholt werden – der erste Druck und der zweite unterscheiden sich also nicht. Wieso aber sollte man den zweiten Druck als eine Kopie des ersten ansehen? Er ist vielmehr ein wiederholter Druck nach der Druckvorlage. Der Begriff des Originals soll beim Druck also solche betreffen, die mit Zustimmung des Künstlers hergestellt werden können und betrifft damit die Bewilligung des Kunstwerks. Die Kopie ist hier also nicht eine zeitliche Nachbildung des Originals, denn der nicht authentifizierte Druck wird nach Vorlage der Druckform hergestellt und nicht nach Vorlage des Originals, das heißt des bewilligten Drucks. Danach ist also eine Kopie möglich, die kein Original kennt: Wenn nämlich bereits der erste Druck ohne Einwilligung des Künstlers stattfindet. Dieses Beispiel zeigt, dass der zeitlich unterschiedliche Bearbeitungszeitpunkt von Kopie und Original keine notwendige Bedingung der Abgrenzung der Begriffe ist.

Eine Aneignung kann wiederum ein Original werden, wenn es als eigenständig gegenüber der Vorlage wahrgenommen wird, dies hängt aber maßgeblich vom beurteilenden Kunst- oder Gesellschaftskreis ab. Ganz im Sinne Sturtevants („Die Kopie ist das Original.")[51] kann auch das Aneignungswerk ein Original sein.

---

50 So *Benjamin,* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], 4. Aufl. 2015, S. 16 f.; *Goodman*, Sprachen der Kunst [1973], 8. Aufl. 2015, S. 109, der zwar auch einen ästhetischen Unterschied zwischen Kopie und Original festmacht, dies seiner Ansicht nach aber nicht dazu führe, dass das Original als besser anzusehen sei als die Fälschung; *Römer*, Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, 2001, S. 55; *Kulenkampff,* Die ästhetische Bedeutung der Unterscheidung von Original und Fälschung, in: Nida-Rümelin/Steinbrenner (Hrsg.), Kunst und Philosophie. Original und Fälschung, 2011, S. 31–50. Weitere Ausführungen dazu, wie diese Begriffe kulturhistorisch zu einander stehen, sind im Kapitel zur Historie der Aneignung zu finden ab S. 83.

51 *Sturtevant*, Fälschung/Original, in: Deecke (Hrsg.), Originale echt/falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, Ausstellungskatalog des Neuen Museum Weserburg, 1999, S. 149, 155.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Eine Replik oder Reprise meint die meist gleichzeitige Zweitauflage durch den Künstler selbst oder durch Mitglieder seiner Werkstatt.[52] Eine Reproduktion hingegen bezeichnet die technisch hergestellte Kopie oder entweder die originale (bzgl. Holzschnitt und Lithographie) oder übertragene (z.B. beim Offsetdruck) grafische Technik.[53] Die Reproduktion kann also das Original oder die Kopie betreffen – sie ist lediglich ein Mittel zur Herstellung eines der beiden. Hier gibt es also gewisse Überschneidungen der Begrifflichkeiten.

Eine Fälschung liegt vor, wenn das Werk eines anderen als eigenes präsentiert wird.[54] Eine Fälschung ist also die Täuschung über die Zuordnung des Werkes, beispielsweise über Urheberschaft, Herkunft oder Alter.[55] In der Regel wird ein bestehendes Werk eines Künstlers möglichst genau kopiert. Es muss hierfür aber nicht zwangsläufig eine Vorlage nachgeahmt werden, sondern es kann auch eine Fälschung vorgenommen werden, indem im Stil des zu kopierenden Künstlers gemalt wird.[56] Bei einer klassischen Kunstfälschung wird allerdings nicht nur das Werk, sondern auch die Signatur des kopierten Künstlers nachgeahmt[57]: Erst mit dieser wird das Werk falsch zugeordnet. Das ist zwar bei Aneignungen selten der Fall,

---

52 *Almeroth*, Kunst- und Antiquitätenfälschungen, 1987, S. 64.

53 *Doehmer*, Zur Soziologie der Kunstfälschung, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1978, S. 76, 76.

54 Juristisch machen sich Kunstfälscher wegen Urkundenfälschung nach § 267 Var. 2 StGB i.V.m. § 107 Abs. 1 Nr. 3 UrhG und nach § 263 Abs. 1 StGB wegen Betrugs strafbar, wenn die Fälschung als echt veräußert wird und es zu einem Vermögensschaden kommt, vgl. *Schack*, Kunst und Recht, 3. Aufl. 2017, Rn. 53 ff. Urheberrechtlich besteht gem. §§ 97, 98 UrhG ein Schadensersatz-, Unterlassens- und Vernichtungsanspruch, falls ein Bild einer Vorlage nachgeahmt wurde. Wenn es keine Vorlage für die Fälschung gibt, aber die Signatur eines anderen Künstlers genutzt wurde, kann dieser aus dem Allgemeinen Persönlichkeitsrecht aus §§ 823 Abs. 1, 1004 i.V.m. Art. 2 Abs. 1 GG oder aus dem Namensrecht aus § 12 BGB Entfernung der Signatur verlangen, so BGH GRUR 1995, S. 668, 671 – *Emil Nolde*.

55 *Doehmer*, Zur Soziologie der Kunstfälschung, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1978, S. 76, 77; *Brinkmann*, Formen der Kopie. Von der Fälschung bis zur Hommage, in: Dreier/Jehle (Hrsg.), Original – Kopie – Fälschung, 2020, S. 54, 59.

56 Der Kunstfälscher und wegen Betrug verurteilte Wolfgang Beltracchi hat z.B. verschollene Bilder von Künstler, von denen nicht mehr bekannt war, wie sie aussahen, gemalt, indem er den Stil der Künstler nachahmte, und schuf so eigene Originale, die allerdings mit der Signatur des nachgeahmten Künstlers versehen wurde und ihm somit untergeschoben wurden.

57 *Loeffler*, Künstlersignatur und Kunstfälschung – Zugleich ein Beitrag zur Funktion des § 107 UrhG, NJW 1993, S. 1421, 1422; *Doehmer*, Zur Soziologie der Kunst-

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

da diese in der Regel nicht auf die Täuschung Dritter abzielt, aber auch denkbar. Eine Fälschung ist allerdings nicht von jedem Werk möglich – so macht Goodman darauf aufmerksam, dass es z.B. in der Musik keine Fälschung geben kann, da hier auch eine exakte Kopie nicht als echt gelten kann.[58] Eine Fälschung liegt nicht vor, wenn die Zuordnung zu einem Werk abgesprochen wird, also sich ein Künstler von seinem Werk zurückzieht.[59] So hat Richard Prince seinen Namen von einem Bild seiner „New Portraits" Reihe (2014) mit dem Selfie von Ivanka Trump zurückgezogen: „This is not my work. I did not make it. I deny. I denounce. This fake art [sic]."[60] Das Absprechen einer Zuordnung reicht für eine Fälschung allerdings nicht aus, zumal keine Täuschung entsteht.

Ein Plagiat[61] bezeichnet die Übernahme eines fremden Werkes unter Vorgabe der eigenen Urheberschaft.[62] Es ist damit das Gegenstück zur Fälschung, indem gerade ein fremdes Werk als eigenes ausgegeben wird.

---

fälschung, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1978, S. 76, 78.

58 Goodman unterscheidet zwischen allographischen und autographischen Künsten, *Goodman*, Sprachen der Kunst [1973], 8. Aufl. 2015, S. 113. Bei autographischen Künsten führe auch eine exakte Kopie nicht zu einem Duplikat, sondern sie bleibe ein Replika (z.B. ein Gemälde, das nachgemalt wurde). Bei diesen autographischen Künsten sei die Unterscheidung zwischen Original und Fälschung daher bedeutsam. Allographische Kunstwerke seien solche, bei denen jede exakte Kopie einfach ein neues Werkstück darstellt (z.B. ein Gedicht, das abgeschrieben wird; hier kommt, wenn überhaupt, eine Fälschung der Handschrift o.Ä. in Betracht, nicht aber des Kunstwerks selbst).

59 Seine Urheberschaft am Werk kann ein Urheber nicht aufgeben, allerdings kann er spiegelbildlich zum Recht auf Urhebernennung gem. § 13 UrhG darauf bestehen, dass er nicht genannt wird, s. Dreier/Schulze/*Dreier,* 6. Aufl. 2018, § 13 UrhG Rn. 32.

60 Richard Prince, Instagram Post seines Profils @RichardPrince4 am 11.01.2017 um 22:36 Uhr.

61 Von lat. plagiarius; dt.: Menschenräuber. Marcus Valerius Martial (40–102/104 n. Chr.) bezeichnet so seinen Kollegen Fidentinus, der Martials Epigramme als eigene ausgegeben hatte. Martial verglich die Epigramme mit Sklaven, die mit der Veröffentlichung in die Freiheit entlassen wurden, Martial, Liber Epigrammatae I 52; vgl. *Kastner*, Das Plagiat – literarische und rechtliche Aspekte, NJW 1983, S. 1151, 1151.

62 Ein Plagiat verletzt die Rechte des Urhebers auf Anerkennung der Urheberschaft aus § 13 UrhG und die Verwertungsrechte des §§ 16, 17, und 23 UrhG, vgl. BGH GRUR 1960, S. 500, 503 – *Plagiatsvorwurf* I; BGH GRUR 1992, S. 527, 528 – *Plagiatsvorwurf II*; *Schack*, Kunst und Recht, 3. Aufl. 2017, Rn. 334; BeckOK UrhG/*Ahlberg,* 26. Ed. 2019, § 3 UrhG Rn. 44. Vgl. zur Abgrenzung von Zitat und Plagiat *Schack,* Wissenschaftsplagiat und Urheberrecht, in: Dreier/Ohly (Hrsg.), Plagiate. Wissenschaftsethik und Recht, 2013, S. 81, 81: Bei einem Plagiat werde das frem-

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ebenso wie bei der Fälschung bedarf es einen aus der Täuschung entstehenden Irrtum. Die Begriffe funktionieren genau entgegengesetzt.[63] Ein Plagiat ist bei Aneignungen allerdings auch selten, da häufig kein Täuschungsverhalten vorliegt, sondern die Übernahme zu eigenen Zwecken erfolgt.[64]

Die Imitation oder auch Nachahmung ist die Übernahme stilistischer oder motivischer Eigenarten eines Künstlers oder einer Schule.[65] Ein Pastiche ist ebenfalls die Nachahmung des Stils oder konkreter Werke eines Künstlers, die als Begriff aber positiv verstanden ist. Im englischen Sprachraum wird das Pastiche als Oberbegriff unterschiedlichster Formen der Übernahme und Ähnlichkeit verwendet, der in seiner Konnotation sowohl durch den Vorwurf mangelnder Individualität negativ verstanden werden kann als auch positiv synonym mit der Hommage verwendet wird.[66] Eine Hommage ist das Kopieren eines Bildes als Ausdruck einer besonderen Wertschätzung gegenüber dem Künstler des Originals[67] und kann als rein

---

de Werk nicht als Erläuterung der eigenen Ansichten genutzt, sondern als eigenes Werk ausgegeben.

63 *Kakies*, Kunstzitate in Malerei und Fotografie, 2007, S. 10.

64 Bei der Appropriation Art wird darüber hinaus meist im Titel deutlich Bezug genommen auf den Künstler der Vorlage („After […]", „Not […]"). Vgl. dazu auch zum Urheberpersönlichkeitsrecht S. 136.

65 *Doehmer*, Zur Soziologie des Kunstfälschers, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1978, S. 76, 76. Grundsätzlich besteht darin keine Beeinträchtigung des Urheberrechts oder des Allgemeinen Persönlichkeitsrechts entschied der Bundesgerichtshof: „[Eine Beeinträchtigung] liegt aber nicht auch darin, dass die Bilder im Stil und nach Motiven Noldes gemalt worden sind. Solche abstrakten Eigenschaften eines Werkes sind im Interesse der allgemeinen künstlerischen Entwicklung als gemeinfrei anzusehen. Sie können von einem Künstler grundsätzlich nicht für sich monopolisiert werden.", BGH GRUR 1995, S. 668, 671 – *Emil Nolde*. Nur, wenn zusätzlich eine Signatur des imitierten Künstlers hinzugefügt wird, kann dieser die Beseitigung der Signatur aus seinem Persönlichkeitsrecht gem. Art. 2 Abs. 1 i.V.m. Art. 1 Abs. 1 GG durchsetzen, vgl. BGH GRUR 1995, S. 668, 671 – *Emil Nolde*; *Schack*, Kunst und Recht, 3. Aufl. 2017, Rn. 252; *Pfennig*, Kunstfälschung - eine besondere Art der Werkrezeption, in: FS Wandtke, 2013, S. 79, 85.

66 *Brinkmann,* Formen der Kopie. Von der Fälschung bis zur Hommage, in: Dreier/Jehle (Hrsg.), Original – Kopie – Fälschung, 2020, S. 54, 69 m.w.N.

67 Dabei setzt die Hommage eine Ebenbürtigkeit zwischen dem Künstler des Vorbilds und dem der Hommage voraus, so *Mensger,* Kontexte, Motive und Funktionen des Kopierens in Stichworten, in: Mensger (Hrsg.), Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube, Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 2012, S. 159, 159.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wertender Ausdruck der Beziehung der beiden Werke verstanden werden.[68]

Ein Zitat ist ein bildlich oder wörtlich genau übernommener Ausschnitt aus einem anderen Werk, der vom Betrachter als Zitat erkannt werden soll[69]. In der Kunst- und Architekturgeschichte wird das Zitat auch als Oberbegriff verwendet und weit verstanden, um Übernahmen oder Ähnlichkeiten zu anderen Motiven, Strukturen und Kompositionen festzumachen.[70] Dabei verwässert allerdings die Verweisfunktion des Zitats, die Erkennbarkeit des Zitats steht dann nicht mehr im Vordergrund. Zum rechtlichen Verständnis des Zitats gem. § 51 UrhG sei hier auf die unten folgenden Ausführungen verwiesen.[71] Die Parodie erinnert an ein bestehendes Werk, weist ihm gegenüber aber auch wahrnehmbare Unterschiede auf und stellt einen Ausdruck von Humor oder Verspottung dar.[72] Sie muss das übernommene Werk nicht antithematisch behandeln.

Die Collage (von frz. coller; dt.: kleben) bezeichnet die Technik des Aufklebens von vorgefundenem Material, häufig Bildern, Texten oder Strukturen. Es kann sich dabei auch gerade um ursprünglich nicht künstlerisches Material handeln. Der Begriff bezeichnet also den technischen Vorgang einer Aneignung.[73]

Auch die Montage kombiniert verschiedene vorgefundene Materialien. Das Verhältnis von Montage und Collage ist nicht geklärt.[74] Es kann aber nach der Zielsetzung der beiden unterschieden werden: Bei der Montage

---

68 *Brinkmann*, Formen der Kopie. Von der Fälschung bis zur Hommage, in: Dreier/Jehle (Hrsg.), Original – Kopie – Fälschung, 2020, S. 54, 69.

69 Daher wird beispielsweise das schriftliche Zitat mit Anführungszeichen gekennzeichnet, wobei besonders bekannte Zitate gerade nicht mehr gekennzeichnet werden, sondern gar davon ausgegangen wird, dass der Leser oder Betrachter sie vor seinem kulturellen Hintergrund selbst erkennt und versteht.

70 *Brinkmann*, Formen der Kopie. Von der Fälschung bis zur Hommage, in: Dreier/Jehle (Hrsg.), Original – Kopie – Fälschung, 2020, S. 54, 71 f.

71 S. 211 ff.

72 EuGH GRUR 2014, S. 972, 973 Rn. 20 – *Deckmyn und Vrijheidsfonds.*

73 Vgl. *Czernik*, Die Collage in der urheberrechtlichen Auseinandersetzung zwischen Kunstfreiheit und Schutz des geistigen Eigentums, 2008, S. 41. Zur Entwicklung der Collage und Bedeutung innerhalb der Kunstgeschichte vgl. S. 95 f.

74 So geht Möbius davon aus, dass die Montage der Oberbegriff sei und die Collage nur das Endprodukt meine, das aus der Kombinationstechnik der Montage entstanden ist, vgl. *Möbius*, Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, 2000, S. 196. Andere gehen davon aus, dass beide gleichwertig nebeneinanderstehen, so *Czernik*, Die Collage in der urheberrechtlichen Auseinandersetzung zwischen Kunstfreiheit und Schutz des geistigen Eigentums, 2008, S. 45. Wiederum andere meinen, dass die Montage eine Form

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

geht es anders als bei der Collage um die Schaffung eines inhaltlich zusammengehörigen Ganzen.[75] Das Vorgefundene wird also konstruktiv zusammengefügt.

Die Assemblage setzt Objekte zusammen und kann daher als dreidimensionale Collage verstanden werden.

Das Sampling ist ein „musikalisches Gestaltungsmittel der Verarbeitung von Klängen aus unterschiedlichen Tonquellen (Samples) in einem neuen Musikstück."[76] Dabei kann der Umfang der Samples unterschiedlich stark ausgestaltet sein und die Wiedererkennbarkeit des Originals durchaus beabsichtigt sein. Das Sampling als Technik liegt der Erstellung von Remixen und Mashups zugrunde.

Ein Remix ist die Neumischung einer bereits veröffentlichten Tonaufnahme.[77] Er referenziert dabei in der Regel erkennbar auf das benutzte Material, erhält aber im Vergleich zu dem benutzten Originalmaterial einen eigenständigen Charakter.[78] Mashups hingegen kombinieren zwei bestehende Medien, also Musikstücke, Filme oder Internetprogramme zu etwas Neuem oder zur Erzeugung von Synergieeffekten.[79] Die Begriffe unterscheiden sich also in der Anzahl der angeeigneten Werke.

User Generated Content sind von Internetnutzern erzeugte Medieninhalte, die unmittelbar im Internet der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, ohne dass sie professionell erstellt oder zu gewerblichen Zwecken veröffentlicht wurden.[80]

Fan Art kann ebenfalls User Generated Content sein. Es ist das kreative Erzeugnis eines Fans, das eine Referenz zu einer öffentlich präsenten rea-

---

der Collage sei, vgl. *Pendzich*, Von der Coverversion zum Hit-Recycling, 2008, S. 339.

75 Vgl. *Gelke*, Mashups im Urheberrecht, 2013, S. 50 f.; *Seibel*, Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama, 1988, S. 131 ff.

76 BVerfG GRUR 2016, S. 690, BeckRS 2016, 46375 Rn. 2 – *Metall auf Metall*. Vgl. dort auch zur Frage des Eingriffs in die Rechte von Tonträgerherstellern durch Sampling.

77 *Dudenredaktion* (Hrsg.), Remix, in: Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 2015.

78 *Pötzlberger*, Kreatives Remixing, 2018, S. 60.

79 *Gelke,* Mashups im Urheberrecht, 2013, S. 14. Von Gehlen hingegen nutzt Mashup als einen Oberbegriff für gattungsübergreifende kulturelle Praktiken und versteht darunter auch das wissenschaftliche Plagiat oder die Produktion pharmazeutischer Generika, *von Gehlen,* Mashup. Lob der Kopie, 2011, S. 29 ff., 93 ff.

80 So Definition von *C. Bauer*, User-generated Content, 2011, S. 26.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

len oder fiktiven Person oder Sache, dem Fanobjekt, aufbaut.[81] Beide Arten der Aneignung werden regelmäßig von Internetnutzern vorgenommen.

V. Begriff des Bildlichen

Wie gesehen kann der Begriff der Aneignung vielfältige Praktiken umfassen. Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit soll aufgrund der Untersuchung der Aneignung zu kommunikativen und künstlerischen Zwecken auf bildliche Aneignungen beschränkt werden, also solche Aneignungen, die Bilder betreffen und durch Bilder vorgenommen werden.[82]

Der Begriff des Bildes taucht im Urheberrecht im Rahmen der „Werke der bildenden Künste" gem. § 2 Abs. 1 Nr. 4 UrhG, in „Lichtbildwerke, einschließlich der Werke, die ähnlich wie Lichtbildwerke geschaffen werden" des § 2 Abs. 1 Nr. 5 UrhG und in den „einfachen Lichtbildern" des § 72 UrhG auf. Eine nähere Definition des Bildbegriffes ist aber dem Urheberrecht unüblich.[83] Laut Duden ist ein Bild ein mit künstlerischen Mitteln auf einer Fläche Dargestelltes, Wiedergegebenes.[84] Zum besseren Verständnis dieser Definition und der daraus erfolgenden Auswahl der zu untersuchenden Phänomene sollen die Aspekte der Darstellung und der Dimensionalität eines Bildes genauer erläutert werden.

1. Bild als Darstellung

Ein Bild stellt etwas dar, veranschaulicht also etwas. Scholz definiert ein Bild wie folgt: „Der Terminus ‚Bild' und seine Äquivalente in anderen Sprachen bezeichnen heutzutage primär Dinge wie Gemälde, Zeichnungen und Verwandtes (Kupferstiche, Holzschnitte etc.) nebst ihren vielfältigen technischen und elektronischen Weiterentwicklungen. Bilder in die-

81 Vgl. *Summerer*, „Illegale Fans", 2015, S. 26.

82 S. zu dieser Einschränkung des Untersuchungsgegenstands dieser Arbeit S. 24.

83 Vgl. zur Kritik an der fehlenden sauberen Unterscheidung von abgebildetem Objekt, Abbildung und Abbild: *Dreier*, Bilder im Zeitalter ihrer vernetzten Kommunizierbarkeit, ZGE 2017, S. 135, 138 und *Dreier,* Bilder und die Werkzeuge des Rechts. Normative Bilderregeln und Visual Images, in: Weller/Kemle (Hrsg.) Kultur im Recht – Recht als Kultur, 2016, S. 113, 118 ff.: Es mache gerade das Wesen der Fotografie aus, dass es gleichzeitig Abbildung und Abbild sei.

84 *Dudenredaktion* (Hrsg.), Bild, in: Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 2015.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sem Sinne sind Artefakte, künstliche Gegenstände, die in bestimmter […] Weise etwas darstellen oder zumindest etwas sehen lassen."[85] Das Bild ist in Zeiten, in denen Bilder auch digital hergestellt werden, nicht mehr rein als materielles Objekt (Dia, Abzug der Fotografie, Gemälde) zu verstehen. Ein Bild kann damit materiell vorliegen, aber ebenso sind analoge oder virtuelle Darstellungen möglich, und damit auch analoge oder virtuelle Bilder.

Es ist zu unterscheiden zwischen abgebildetem Objekt, dessen immateriellen Abbild und der dieses Abbild verkörpernden materiellen Abbildung.[86] Der Begriff Abbildung bezeichnet ein getreues Bild[87] und umfasst damit auch die Beziehung des Bildes zum abgebildeten Gegenstand. Nach traditionellen Bildtheorien ist zwischen Abbildung und abgebildetem Gegenstand grundsätzlich eine Ähnlichkeitsbeziehung notwendig, damit das Bild den abgebildeten Gegenstand darstellen kann.[88] Dem liegt zugrunde, dass Bilder als ikonische Zeichen im Sinne von Charles Sanders Peirce[89] verstanden wurden. Ikonische Zeichen sind gerade solche, die durch eine

---

85 *Scholz*, Bild, Darstellung, Zeichen, 2004, S. 5.

86 S. zu dieser Abgrenzung *Dreier*, Bild und Recht, 2019, S. 30 f.; *Dreier*, Bilder im Zeitalter ihrer vernetzten Kommunizierbarkeit, ZGE 2017, S. 135, 138; *Dreier*, Bilder und die Werkzeuge des Rechts: Normative Bildregeln und Visual Images, in: Weller/Kemle (Hrsg.), Kultur im Recht – Recht als Kultur, 2016, S. 113, 118. Zum mentalen Charakter des Bildes, das vom Medium des menschlichen Sehapparates als äußeres Bild empfangen und als inneres Bild erzeugt wird: *Belting*, Bild-Anthropologie, 4. Aufl. 2011, S. 57 ff.

87 *Dudenredaktion* (Hrsg.), Abbild, in: Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 2015.

88 Grundlegend ist Platons Bildtheorie, deren Vorstellung der Vorbild-Abbild-Relation in Bezug auf die sinnliche Wahrnehmung von Gegenständen zu einem Verständnis des Bildes als Abbild führte, *Platon*, Der Staat, Zehntes Buch, 2012, Rn. 597a ff. Wittgenstein stellte fest, dass Bild und Abbild sich in ihrer logischen Struktur ähneln und damit eine Isomorphiebeziehung vorliegt, *Wittgenstein*, Tractatus logico-philosophicus, 2003, § 2.14 und § 2.151), vgl. zuletzt *Rehkämper*, Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive, 2002; *Jonas*, Homo pictor. Von der Freiheit des Bildens, in: Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild?, 1994, S. 105–124. Vgl. ansonsten *Moser*, Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes, in: Naredi-Rainer (Hrsg.), Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes, 1994, S. 3, 3; *Hochberg/Peterson*, Bildanalyse in der menschlichen Informationsverarbeitung, in: Schuster/Woschek (Hrsg.), Nonverbale Kommunikation durch Bilder, 1989, S. 33 ff.; *Black*, Wie stellen Bilder dar?, in: Gombrich/Hochberg/Black (Hrsg.), Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, 1977, S. 115, 146.

89 Vgl. *Peirce*, Phänomen und Logik der Zeichen, 1983, S. 64 ff. Charles Sanders Peirce ist neben Ferdinand de Saussure der Begründer der modernen Semiotik, der Zeichentheorie.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Zeichen und bezeichnetem Objekt geprägt sind.[90] Der Philosoph Nelson Goodman stellt diese Ähnlichkeitsrelation in Frage: „Tatsache ist, daß ein Bild, um einen Gegenstand repräsentieren zu können, ein Symbol für ihn sein, für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen muss; und daß kein Grad von Ähnlichkeit hinreicht, um die erforderliche Beziehung der Bezugnahme herzustellen. Ähnlichkeit ist für Bezugnahme auch nicht notwendig, beinahe alles kann für fast alles andere stehen."[91] Vor allem in der modernen Malerei gibt es viele Bilder, die nicht mit dem Begriff Ähnlichkeit zu fassen sind, da sie nichts nachahmen. Gegen die Ähnlichkeitstheorie spricht auch, dass sich zwei Gegenstände einander ähnlich sein können, ohne dass das eine ein Bild des anderen ist – so ein Beispiel von Augustinus, dass zwei Eier sich ähneln, das zweite Ei aber kein Bild des ersten sei, sondern einfach ein zweites Ei.[92] Ähnlichkeit ist daher nicht als notwendige Voraussetzung einer Abbildung anzusehen. Einig ist man sich jedoch, dass ein Bezug von Abbildung und Abgebildetem vorliegen muss[93], das Bild muss also für etwas stehen. Ein Bild kann also, muss aber keine Abbildung eines Gegenstandes sein. Es kann einen Gegenstand darstellen, oder für den Gegenstand stehen und ihn repräsentieren, ohne ihn abzubilden.

Filme stellen eine Zusammensetzung von Einzelbildern dar, die eine Filmsequenz erzeugen. Das menschliche Auge erzeugt die Illusion fließender Bewegung ab 18 Bildern pro Sekunde. Deshalb spricht man auch vom Film auch als „bewegte Bilder". In diesem Sinne werden vom Lichtbildwerkschutz des § 2 Abs. 1 Nr. 5 UrhG auch Einzelbilder aus Filmen umfasst.[94] Filmische Bilder können daher auch unter den Untersuchungsge-

---

90 Im Unterschied zu Bildern besteht Sprache aus symbolischen Zeichen, da die Zuordnung von Zeichen und bezeichnetem Gegenstand arbiträr ist und allein auf Konvention beruht, vgl. *Peirce*, Phänomen und Logik der Zeichen, 1983, S. 65.

91 *Goodman*, Sprachen der Kunst [1973], 8. Aufl. 2015, S. 17. Denotation ist für ihn eine Weise der Bezugnahme auf ein Prädikat und damit „Kern der Repräsentation", a.a.O., S. 17. Goodman selbst liefert keine klare Definition des Begriffes. Sie wird in der Literatur als „Beziehung zwischen einem Prädikat und etwas, worauf es zutrifft […]" verstanden, vgl. *Betzler/Cojocaru/Nida-Rümelin*, Ästhetik und Kunstphilosophie in Einzeldarstellungen. Von der Antike bis zur Gegenwart, 2002, S. 316.

92 Vgl. für das Beispiel *Aurelius Augustinus*: Dreiundachtzig verschiedene Fragen. De diversis quaestionibus octoginta tribus, 1972, Frage 74, S. 226 f.

93 Vgl. zu neueren Forschungen der Abbildtheorie bzw. Ähnlichkeitstheorie: *Asmuth*, Bilder über Bilder, 2011; *Scholz*, Bild, Darstellung, Zeichen, 2004; *Rehkämper*, Bilder, Ähnlichkeiten und Perspektive, 2002.

94 Dreier/Schulze/*Schulze*, 6. Aufl. 2018, § 2 UrhG Rn. 197.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

genstand dieser Arbeit gefasst werden, sollen aber nicht deren Schwerpunkt darstellen.

2. Zwei- oder Dreidimensionalität

Es stellt sich die Frage, welche Dimensionalität ein Bild besitzen kann. Ursprünglich umfasste der Begriff des Bildes auch dreidimensionale Gebilde – das griechische Wort für Bild, eikon, schloss Statuen mit ein, woran noch deutsche Wörter wie Standbild und Bildhauer erinnern.[95] Ist nun ein 3D-Druck ebenfalls ein Bild des repräsentierten Gegenstandes? Ein Bild zeichnet sich jedoch nach heutigem Verständnis gerade durch seine Flächigkeit aus.[96] Räumliche Strukturen werden von diesem Bildbegriff nicht mehr umfasst. Daher sei das Bild im Folgenden als zweidimensional verstanden.[97]

VI. Fazit: Aneignung als umfassender Sammelbegriff

Der Begriff der Aneignung eignet sich als urheberrechtlicher Begriff für zahlreichen verschiedene kulturelle Praktiken. Er soll definiert werden als die direkte physische oder indirekte unkörperliche Übernahme fremden Materials zu eigenen Zwecken. Diese verschiedenen Praktiken der Aneignung wurden bisher häufig ohne Zusammenhang zueinander urheberrechtlich diskutiert und bewertet, so z.B. im Rahmen der Debatten über eigenschöpferisches Schaffen von Fan Art, Musik, Remixes, Mashups, Collagen, gewisse nutzergenerierte Inhalte und Appropriation Art. Der Begriff der Aneignung wirkt dieser Vereinzelung der Debatte entgegen und stellt die verschiedenen kulturellen Praktiken unter einen Sammelbegriff, um bestimmtes, häufiges oder gar allgegenwärtiges Nutzerverhalten mit vorgefundenem Material zu zeigen. Die Gemeinsamkeiten der untersuchenden

---

95 *Scholz*, Bild, Darstellung, Zeichen, 2004, S. 6.

96 Vgl. *Dudenredaktion* (Hrsg.), Abbild, in: Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 2015.

97 Dem steht nicht entgegen, dass im Folgenden auch das Verfahren *Rogers v. Koons* diskutiert wird, bei dem das angeeignete Bild in eine dreidimensionale Skulptur umgewandelt wurde. Da es nur wenige Rechtsfälle der Appropriation Art gibt, sollen diese vollständig dargestellt werden, auch wenn eines dieser Rechtsverfahren kein Bild betrifft, vgl. S. 58 f.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Phänomene sollen daher mit dem umfassenden Begriff der Aneignung verdeutlicht werden.

B. Untersuchungsgegenstände

Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sind allein bildliche Aneignungen.[98] Im Folgenden sollen beispielhaft bildliche Aneignungen vorgestellt werden, die im Rahmen dieser Arbeit rechtlich eingeordnet werden. Dabei lassen sich zwei Gruppen von bildlichen Aneignungen unterscheiden: die Aneignung in der Kunst und die Aneignung durch digitale Technologien. Auf beide soll nun ausführlicher eingegangen werden.

Diese Unterteilung der Untersuchungsgegenstände ergibt sich aus einer veränderten Nutzung der Aneignung, die im Zweiten Kapitel ausführlicher dargelegt wird.[99] Die Aneignung war lange Zeit lediglich ein künstlerisches Mittel. Mit der Appropriation Art wurde sie selbst zur Kunstform. Damit war sie jedoch bloß in einer kleinen Sparte der modernen Kunst von Bedeutung. Mit der technologischen Entwicklung wurde die Aneignung demokratisiert – nun konnte jedermann ohne viel Aufwand perfekt ausgeführte Aneignungen vornehmen, indem er scannte, kopierte, einfügte, druckte etc. Die Aneignung war nun nicht mehr bloß in der Kunst relevant, sondern entwickelte sich zu einem Mittel unserer Kommunikation und veränderte unsere Kommunikation grundlegend.[100] Diese veränderte Nutzung der Aneignung soll durch die Auswahl der Untersuchungsgegenstände im Folgenden abgebildet werden und die ausgewählte Phänomene sollen dazu dienen, diese Nutzungsänderung aufzuzeigen und greifbar zu machen.

I. Aneignung in der Kunst: Appropriation Art

Den einen Schwerpunkt sollen bildliche Aneignung als künstlerisches Mittel bilden – ausgehend von der Appropriation Art als der Kunstform, die

98 Fragen des Samplings und Mashups, die zwar ebenfalls Arten der Aneignung darstellen, sollen hier daher nicht genauer thematisiert werden, auch wenn vieles aus der folgenden rechtlichen Einordnung auf sie übertragen werden kann.

99 Vgl. S. 83 ff.

100 Ausführlich zur Digitalen Kommunikation durch Bilder S. 107 ff.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bildliche Aneignungen überhaupt erst zur Kunst erklärt hat.[101] Dazu soll zunächst das künstlerische Konzept der Appropriation Art dargestellt werden (1.) und dann bekannte Künstler der Appropriation Art exemplarisch vorgestellt werden, damit ihr Schaffen besser einzuordnen ist (2.). Mit den hier ausgewählten Künstlern und ihren hier beschriebenen Werken wird die Appropriation Art üblicherweise charakterisiert und sie stehen prototypisch für Künstler der Appropriation Art. Zuletzt sollen die Rechtsfälle dargestellt werden, die sich mit den urheberrechtlichen Fragen der Appropriation Art befassen (3.).

1. Aneignung als künstlerisches Konzept

Appropriation Art galt zunächst als Bezeichnung für eine Künstlergruppe in New York in den 1980er Jahren.[102] Die Gruppe entstand mit der Ausstellung „Pictures" im New Yorker „Artists Space" 1977, bei welcher die

---

101 Angelehnt an die Appropriation Art wurde die Appropriation Literature benannt, die strategisch literarische Werke kopiert. Der Begriff stammt von Annette Gilbert, vgl. *dies.* (Hrsg.) in: Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, 2012. Die Kurzgeschichte „Pierre Menard, Autor des Quijote" von Jorge Louis Borges ist der Ursprung dieser Literaturrichtung. Ein in der Öffentlichkeit bekannterer Fall der Appropriation Literatur löste einen Rechtsstreit aus: Der argentinische Autor Pablo Katchadjian hat 2009 die Kurzgeschichte „Das Aleph" von Jorge Louis Borges appropriiert und wurde deshalb verklagt.
Auch der Begriff des Appropriation Cinema hat sich etabliert, häufiger wird es aber Found Footage Film genannt. Dabei wird bereits vorhandenes Filmmaterial übernommen oder nachgestellt. So appropriierte der U.S.-amerikanische Regisseur Gus Van Sant in seinem Werk „Psycho" den Film „Psycho" von Alfred Hitchcock und stellte die Szenen 1:1 nach. Da Drehbuch, Ausstattung, Musik und Inszenierung übernommen wurden, handelt es sich nicht um eine Neuverfilmung.

102 Committee for the Visual Arts Inc, Pictures Ausstellungskatalog, 1977. Die Bezeichnung meint hauptsächlich die drei Künstler Sherrie Levine, Mike Bidlo und Philipp Taaffee. Für sie wurden auch der Begriffe „pictures generation", „pictures generation of appopriation" oder „iterativism" genutzt, letztlich hat sich aber der Begriff der Appropriation Art durchgesetzt. Der Begriff „pictures generation" geht zurück auf die Retrospektive im Jahr 2009 im Metropolitan Museum of Art, New York, bei der u.a. Cindy Sherman, Sherrie Levine und Richard Prince ausgestellt wurden. „Iterativism" hieß 1985 eine Ausstellung in der Galerie Rudolf Zwirner, die von Daniel Buchholz kuratiert wurde, und wurde darauffolgend als Stilbegriff genutzt. „The Art of Appropriation" war der Titel einer Ausstellung im Alternative Museum, New York, Jahr 1985.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Werke von Sherrie Levine, Robert Longo, Jack Goldstein, Troy Brauntuch und Philip Smith gezeigt wurden. Mittlerweile wird der Begriff der Appropriation Art nicht mehr nur für die ursprüngliche Ausstellungsgruppe von 1977 verwendet, sondern darüber hinaus umfassend für postmoderne Kunst, die sich mit dem Kopieren und Zitieren in der Kunst beschäftigt[103], sodass auch weitere Künstler unter den Begriff zu fassen sind.[104] Zwar wird der Begriff der Appropriation Art immer noch mit der Zeit der 1970er und 1980er Jahren, der Stadt New York und bestimmten gesellschaftlichen Debatten um Originalität in Verbindung gebracht.[105] Mit dieser Arbeit soll die Appropriation Art allerdings im größeren Kontext eines veränderten Verhaltens bei der Nutzung von Kopien gestellt werden, weshalb eine zeitliche Begrenzung des Begriffs dem Zwecke dieser Arbeit nicht dienlich ist. Deshalb wird hier Appropriation Art verstanden als Kunstform des bewussten Einsetzens von Aneignungen zu einem künstlerischen Zweck.

Die Appropriation Art ist eine Kunstform der Aneignung. Sie arbeitet mit sämtlichen Mitteln, die zur Aneignung genutzt werden können, wie der Kopie, Imitation, Collage und anderen.[106] Appropriation kommt vom lateinischen appropriare, was „zu eigen machen" bedeutet. Appropriation beschreibt damit den Vorgang, existierende Kunstwerke oder deren Teile in das eigene Kunstwerk zu übernehmen. Dabei kann es entweder direkt physisch integriert oder indirekt durch eigene Herstellung abgebildet werden. Bei letzterem kann die fremde Bildlichkeit derart angeeignet werden, dass Format, Technik, Motiv und Stil möglichst exakt wiederholt werden[107] – allerdings nicht um zu plagiieren, sondern um eigenständige Kunstwerke zu schaffen. „Die Kopie ist das Original", proklamierte Elaine Sturtevant.[108] Mit der Aneignung wird also ein künstlerisches Konzept ver-

---

103 *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 11.

104 Dazu mehr unter S. 50 ff. zu den Künstlern der Appropriation Art.

105 Vgl. *Evans*, Seven Types of Appropriation, in: ders. (Hrsg.), Appropriation. Documents of Contemporary Art, 2009, S. 15; *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 12, 13 f., die den Begriff der Appropriation Art zeitlich definiert, begrenzt auf die Kunstentwicklung der 1980er Jahre.

106 Vgl. zu den unterschiedlichen Bedeutungen dieser Begriffe S. 33 ff.

107 *Zuschlag*, Die Kopie ist das Original – über Appropriation Art, in: Mensger (Hrsg.), Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube, Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 2012, S. 126, 127.

108 *Sturtevant*, Fälschung/Original, in: Deecke (Hrsg.), Originale echt/falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, Ausstellungskatalog des Neuen Museum Weserburg, 1999, S. 149, 155.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

folgt. Die möglichst exakte Wiederholung eines Werkes muss programmatisch praktiziert werden.[109]

Um Plagiate oder Fälschungen handelt es sich auch deshalb nicht, weil der Bezug zu dem kopierten Werk deutlich gemacht und nicht geleugnet wird – so z.B. in den Werken „After Walker Evans" (1981) von Sherrie Levine oder „Not Pollock" (1983) von Mike Bidlo, die im Titel klarstellen, auf wen sie sich beziehen. Dadurch entfällt der Täuschungsvorwurf.[110] Andy Warhol lieh Elaine Sturtevant sogar seine Original-Siebdrucke für ihre Serie „Warhol Flowers" (1964/65), damit sie mit den Originalmaterialen arbeiten konnte.[111] Als er einmal gefragt wurde, wie er seine Werke herstelle und was sie bedeuteten, antwortete er: „Ask Elaine".[112]

Die Appropriation Art leugnet nicht zwangsläufig die Existenz von Originalität – sie setzt sich kritisch mit den Kategorien Original und Originalität, Autorschaft und Authentizität, mit dem Werkbegriff und Wahrnehmungskonventionen der medial geprägten Gesellschaft auseinander.[113] Die Appropriation Art greift damit eine der letzten Mythen der Kunst an: das Original. Durch die eigenhändige Nachschaffung ist die Kopie auch ein Original. Dieses Paradoxon soll den Betrachter anregen, sich mit den genannten Kategorien kritisch zu befassen. Die Demontage des Originals steht in der Tradition von Marcel Duchamp, Andy Warhol und Sol LeWitt.[114] Doch auch die Appropriation Art bewegt sich noch innerhalb des bestehenden Originalitätsbegriffs: „Hier besteht die Regelverletzung gerade darin, Originalität zu verweigern, doch indem der Gestus des Traditionsbruchs vehement vorgetragen wird, wird dem Prinzip des Anders-Seins und daher dem Originalitäts-Imperativ nur einmal mehr gehorcht."[115]

---

109 *Zuschlag*, Die Kopie ist das Original – über Appropriation Art, in: Mensger (Hrsg.), Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube, Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 2012, S. 126, 133.

110 S. dazu bereits S. 37 f.

111 *Kakies*, Kunstzitate in Malerei und Fotografie, 2007, S. 16.

112 *A. Searle*, Elaine Sturtevant: queen of copycats, The Guardian vom 01.07.2013, https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/01/elaine-sturtevant-queen-copycats.

113 *Zuschlag*, Die Kopie ist das Original – über Appropriation Art, in: Mensger (Hrsg.), Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube, Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 2012, S. 126, 134.

114 Ausführlicher zur Kulturgeschichte der Aneignung ab S. 83 ff., 94 ff.

115 *Ullrich*, Gurkyesque: Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers, in: Nida-Rümelin/Steinbrenner (Hrsg.), Kunst und Philosophie. Original und Fälschung, 2011, S. 93, 111.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Kopie soll auch ein Weg sein, um die geistigen Strukturen des kopierten Werkes zu erkennen und zur Reflexion darüber anzuregen. Ein Werk, das aussieht wie das eines bekannten Künstlers, aber die Signatur eines Appropriation Art Künstlers trägt, verunsichert. Die Diskrepanz zwischen optischem Eindruck und tatsächlicher Identität des Werkes löst eine neue Auseinandersetzung mit dem Werk aus. Durch die Täuschung der Erwartungshaltung kann der Betrachter wieder die ursprüngliche Ästhetik des Werkes erkennen.[116] Elaine Sturtevant nannte dies die Re-Ästhetisierung des Kunstwerkes. Werke von großen, bekannten Künstlern, wie z.B. Andy Warhol, könnten aufgrund ihrer Bekanntheit und des Ruhmes nicht mehr unvoreingenommen betrachtet werden. Frank Perrin formuliert dies wie folgt: „Die Kunst als Umkehrung betrachtet. Durch den Eigennamen – auf den sich aller Augen richten –, wird der eigentliche Blick entführt, er wirkt wie ein Schirm, der uns daran hindert, das Werk zu beurteilen und zu sehen […].“[117] Das Werk konnte nun unabhängig vom großen Namen der bekannten Künstler betrachtet werden. Das Wiederholen deckt so das Jetzt der Kunst wieder auf.[118] Durch die Kopie soll die eigentliche Energie des Werkes zurückgeholt werden – die Kopie bedeutet, den Ursprung des einem Kunstwerk innewohnenden Werkes sichtbar zu machen.[119]

2. Künstler der Appropriation Art

Hier sollen ausgewählte Künstler der Appropriation Art exemplarisch vorgestellt werden, um ihre bekannten Werke, die prototypisch für die Appropriation Art selbst stehen, und ihre künstlerischen Konzepte genauer zu erläutern. Dies soll dazu dienen, die Rechtsstreitigkeiten, die bei einigen dieser Künstler entstanden sind, besser einordnen zu können.

---

116 *Kakies*, Kunstzitate in Malerei und Fotografie, 2007, S. 17.

117 *Perrin*, Der Sturtevant-Moment, in: Arning/Felix/u.a. (Hrsg.), Sturtevant. Ausstellungskatalog des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart, der Deichtorhallen Hamburg und der Villa Arson Nizza, 1992, S. 20, 22.

118 *Perrin*, Der Sturtevant-Moment, in: Arning/Felix/u.a. (Hrsg.), Sturtevant. Ausstellungskatalog des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart, der Deichtorhallen Hamburg und der Villa Arson Nizza, 1992, S. 20, 28.

119 *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 104.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

a) Elaine Sturtevant

Elaine Sturtevant war eine U.S.-amerikanische Künstlerin, die bereits in den 1960er Jahren Werke anderer kopierte, so zu Beispiel Werke von Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Frank Stella, Claes Oldenburg und Joseph Beuys, und gilt daher als eine Vorläuferin der Appropriation Art.[120] Sturtevant hat sich wiederholt gegen ihre Einordnung als Künstlerin der Appropriation Art gewehrt.[121] Wenn man die Appropriation Art allerdings nicht als eine zeitlich beschränkte Gruppe von Künstlern versteht, sondern weitergehend als Kunstrichtung der Aneignung, dann ist sie diesen zuzurechnen.[122]

Elaine Sturtevant wollte mit der Kopie die künstlerische Energie eines Werkes nachvollziehen und über die „interne Ebene von Kunst sprechen".[123] Sie unterzog Bilder einer von ihr so bezeichneten Re-Ästhetisierung, indem sie bekannte Bilder übernahm und ohne den Kontext des bekannten Künstlers darstellte, um so die Aufmerksamkeit zurück auf das eigentliche Bild zu richten. Durch die Kopie kann ohne den Schleier des Wirkungskreises und der Bekanntheit die eigentliche Originalität des Wer-

---

120 *Dies.*, a.a.O., S. 99.

121 So stellte sie klar: „[Den Tod der Originalität zelebrieren] mag die Absicht der ‚Appropriationists' sein. Zwischen kritischer Auseinandersetzung der Originalität und der Behauptung, die Originalität sei tot, besteht ein Unterschied. Man müsste geistig zurückgeblieben sein, um den Tod der Originalität zu fordern.", *Sturtevant*, Elaine Sturtevant im Gespräch mit Bill Arning, in: Arning/Felix/u.a. (Hrsg.), Sturtevant. Ausstellungskatalog des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart, der Deichtorhallen Hamburg und der Villa Arson Nizza, 1992, S. 8, 10. Doch ebenso wie die picture generation nutzte sie die Kopie strategisch als künstlerisches Mittel und bezieht sich ebenso kritisch auf die Macht und Autonomie der Originalität. Man kann ihre Weigerung, mit den Appropriationists der picture generation gleichgesetzt zu werden, auch als allgemeine Verweigerung einer Etikettierung und das Betonen ihrer individuellen künstlerischen Nische verstehen, so *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 12.

122 So auch *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 12. Anders jedoch *Vahrson*, Die Radikalität der Wiederholung, 2006, S. 131 f.: Der Unterschied liege in der gewollten Subversion des Originalitätsbegriffs und das Nachvollziehen historischer Sachverhalte durch Wiederholungen bei den Appropriation Art Künstlern, wohingegen Sturtevant die Vorbilder als semantisch entleerte Katalysatoren verstehen will.

123 *Sturtevant*, Elaine Sturtevant im Gespräch mit Bill Arning, in: Arning/Felix/u.a. (Hrsg.), Sturtevant. Ausstellungskatalog des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart, der Deichtorhallen Hamburg und der Villa Arson Nizza, 1992, S. 8, 8.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kes entdeckt werden.[124] Dabei gelingt Sturtevant etwas Paradoxes: Durch die Kopie etwas Originelles schaffen und Originalität zeigen.[125]

Elaine Sturtevant wurde meist mit Zustimmung der Künstler tätig, deren Werke sie sich aneignete.[126] So hat ihr Andy Warhol Schablonen für die Siebdrucke geliehen und Roy Lichtenstein Farbraster[127] für die Erstellung der möglichst exakten Kopie. Es handelt sich dabei nicht um Reproduktionen, da es ihr nicht um die Wiedergabe der angeeigneten Werke ging. Sturtevant unterzeichnete ihre Werke mit eigener Signatur, sodass weder Plagiat noch Fälschung vorliegt. Ihre Kopien zogen jedoch auch juristische Probleme nach sich: 1992 wollte Elaine Sturtevant für eine Ausstellung den „Fat Chair" (1964) von Joseph Beuys nachstellen. Dagegen ging dessen Witwe und Rechtsnachfolgerin Eva Beuys gerichtlich vor.[128] Daraufhin stellte Sturtevant nur die Einzelbestandteile des Fat Chair aus als Installation „Beuys Fat Chair. Work in Progress".[129]

b) Sherrie Levine

Sherrie Levine ist eine U.S.-amerikanische Künstlerin, die zur ursprünglichen Gruppe der Appropriation Künstler gezählt wird.[130] Sie kopierte zunächst Gemälde per Hand, unter anderem von Egon Schiele, Joan Miro und Kasimir Malewitsch, und fertigte Collagen von Zeitungsausschnitten und Werbungen an. Später wurde sie durch ihre Re-Fotografieren bekannt, bei denen sie Fotos anderer Künstler abfotografierte. Häufig nutzte

---

124 *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 102.

125 *de Vries*, Gerd de Vries im Interview mit Lena Maculan, in: Maculan/Kittelmann (Hrsg.), Elaine Sturtevant, Catalogue raisonné 1964-2004, 2004, S. 23, 26.

126 Dennoch waren nicht alle von der Nachahmung begeistert: „[Claes Oldenburg] war einer meiner größten Anhänger, sowohl in intuitiver als auch in intellektueller Hinsicht, bis ich ‚The Store' nachbildete und er daraufhin ausflippte und verrückt spielte.", so *Sturtevant*, Elaine Sturtevant im Gespräch mit Bill Arning, in: Arning/Felix/u.a. (Hrsg.), Sturtevant. Ausstellungskatalog des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart, der Deichtorhallen Hamburg und der Villa Arson Nizza, 1992, S. 8, 12.

127 *Schjedahl*, After image, The New Yorker vom 24.11.2014, https://www.newyorker.com/magazine/2014/11/24/image-3.

128 *Osterwold*, Vorwort, in: Arning/Felix/u.a. (Hrsg.), Sturtevant. Ausstellungskatalog des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart, der Deichtorhallen Hamburg und der Villa Arson Nizza, 1992, S. 6, 6.

129 *Ders.*, a.a.O.

130 Sie gehört zur sog. picture generation, s.o.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sie bereits vorhandene Reproduktionen als Vorlage, und nicht Originale, wie z.B. Ausstellungskataloge. So hat sie Edward Westons Portrait seines Sohnes Neil abfotografiert und 1981 ausgestellt. Daraufhin wurde sie allerdings von Westons Rechtsverwaltern zur Unterlassung aufgefordert.[131]

Sherrie Levine wurde bekannt für ihre Reihe „After Walker Evans" (1981)[132], wofür sie die bekannten Fotos von Walker Evans abfotografierte. Walker Evans porträtierte im Auftrag der Farm Security Administration die verarmte Landbevölkerung der Südstaaten während der Großen Depression der 1930er Jahre. Diese Fotos von Evans waren aufgrund des Auftrags als amtliche Werke nicht urheberrechtsschutzfähig gem. 17 U.S.C. § 105, sodass keine rechtlichen Probleme mit den Re-Fotografien einhergingen. 1991 stellte sie eine Nachschaffung von Duchamps Urinal aus „Fountain (After Duchamp)", die sie als Bronzeplastik geschaffen hat.[133]

Zum Thema der Originalität äußerte sich Sherrie Levine wie folgt: „It's not that I don't think that the word originality means anything or has no meaning, I just think it's gotten a very narrow meaning lately. What I think about in terms of my work is broadening the definitions of the word ‚original'. I think originality as a trope. There is no such thing as an ahistorical activity (I mean history in terms of one's personal history, too)."[134] Sherrie Levine verfolgte damit doch eine anderes Ziel als Sturtevant: Ihr ging es weniger um die Wieder-Holung im Sinne einer Zurückholung der Originalität, sondern um die Wieder- und Wieder-Holung, die die Originalität entleert: „A picture is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture […] We can only imitate a gesture that is always anterio, never original."[135] Das Original verliert hier also seine Bedeutung, anstatt dass es wie bei Sturtevant erst wieder zum Vorschein kommt.

131 Vgl. Sherrine Levine, in: *Marzorati*, ART in the (Re)Making, Art News (Mai 1986), S. 90, 97.

132 Die Ausstellung „After Walker Evans" fand 1981 in der Metro Pictures Gallery in New York statt.

133 Dazu ausführlicher auch S. 125. Oft wurden die Arbeiten Sherrie Levines auch als feministische Kunst verstanden, da sie ausschließlich männliche Künstler kopierte und so die männlich dominierte Kunstgeschichte und den entsprechenden Kunstmarkt aufzeigte, s. *Römer*, Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, 2001, S. 105.

134 So in *Siegel*, After Sherrie Levine. Interview mit Sherrie Levine, Arts Magazine New York (Juni 1985), S. 141, 141.

135 *Levine*, Statement [1982], in: Harrison/Wood (Hrsg.), Art in theory 1900-1990, 1997, S. 1066, 1067.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Durch die Potenzierung der Reproduktionen beginnt eine Reflexion über die Stufen der Authentizität beim Betrachter.[136]

Auch ihre Werke stellen keine Reproduktionen dar, da die Re-Fotografien in einen neuen Kontext gesetzt werden. Wie bei Sturtevant handelt es sich aufgrund der eigenen Signatur auch nicht um ein Plagiat oder eine Fälschung. Die für die Hommage notwendige Huldigung ist nicht klar erkennbar.[137]

c) Richard Prince

Richard Prince gehört ebenso wie Levine zur picture generation der 1970er Jahre.[138] Seine ersten Arbeiten der Appropriation Art entstanden 1977 aus Werbebilder aus dem New York Times Magazine, die elaboriert dekorierte Wohnzimmer zeigten, die Prince abfotografierte und „Untitled (Living Rooms)" nannte. Die Collagen verstand er als Kommentar zu den kulturellen Stereotypen in der Werbung.[139] 1983 eignete er sich eine Fotografie an, die Garry Gross von Brooke Shields[140] machte. Mit Garry Gross

---

136 *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 143. Die technische Reproduktion verliert also nicht an Aura gegenüber dem Original im Sinne von Walter Benjamin (vgl. dazu S. 98), sondern ruft diese Reflexion hervor und macht die Äuthentizität teilbar. Levine kann damit als Versuch der Widerlegung von Walter Benjamins These verstanden werden, so *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 144.

137 *Dies.*, a.a.O.

138 Er wurde zwar nicht bei der Ausstellung „Pictures" im New Yorker Artists Space 1977 ausgestellt, gibt jedoch an, dass Douglas Crimp ihn eingeladen habe dort auszustellen, er jedoch abgelehnt habe, vgl. *Lafreniere*, 80's then: Richard Prince talks to Steve Lafreniere, Artforum Nr. 71 (März 2003), S. 70, 71. Dies revidierte er jedoch später, vgl. *Evans*, Seven Types of Appropriation, in: ders. (Hrsg.), Appropriation. Documents of Contemporary Art, 2009, S. 12, 12. In der Retrospektive des Metropolitan Museum of Art in New York 2009 wurde er als Bestandteil dieser Gruppe aufgeführt.

139 Schriftsatz *Graham v. Prince*, Motion to Dismiss, Filed 26.02.2016, S. 6.

140 Die Schauspielerin Brooke Shields war damals zehn Jahre alt. Gary Gross fotografierte sie mit einem erwachsen geschminkten Gesicht nackt in einer Badewanne stehend. Eines der entstandenen Fotos heißt „The Woman in the Child" (1980). Die Fotos lösten eine Diskussion über Kinderpornographie und Pädophilie aus.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

einigte sich Prince außergerichtlich auf die Zahlung einer kleinen Summe.[141]

Bekannt wurde er für seine Serie von Re-Fotografien der Marlboro-Man Werbefotos von Jim Kratz. Marlboro nutzte hier das klischeehafte Motiv des amerikanischen Cowboys als weißen Eroberer des Landes. Princes „Untitled (Cowboy)“ (1989) wurde im Solomon R. Guggenheim Museum ausgestellt und erzielte 2005 bei einer Auktion einen Preis von 1,25 Millionen USD.[142]

Prince fotografierte typische Darstellungen der Massenmedien. Ihn interessierten die Strategien in der Werbung, um Aufmerksamkeit zu erzeugen, und die Verankerung dieser Bilder im kollektiven Bildgedächtnis. Als Vorlage seiner Re-Fotografien nutzte er bereits bestehende Kopien, oft aus Magazinen. Prince ging es um die Akzeptanz des Kopierverfahrens als künstlerische Praxis, die sich auf die Manipulation von Ausschnitt, Farbigkeit und Tiefenschärfte beschränkt.[143] Seinen Intention kann mit dem Zitat aus seinem Buch „Why I Go To The Movies Alone“ von 1983 verstanden werden: „His own desires had very little to do with what came from himself because what he put out, (at least in part) had already been out. His way to make it new was make it again, and making it again was enough for him and certainly, personally speaking, almost him.“[144]

Seine neueste Reihe „New Portraits“ wurde 2014 in einer Ausstellung der Gagosian Gallery gezeigt. Hierfür hat er Porträts anderer Fotografen, die unter anderem verschiedene Subkulturen darstellen, aus Instagram kopiert und ließ diese großflächig als Tintenstrahldruck auf Leinwände drucken. Bei Instagram kommentierte Prince zuvor mit seinem Account unter die Fotos, diese Kommentare sind durch die Screenshots ebenfalls mit abgedruckt und werden als Akt der Aneignung verstanden. Bei seinen Werken behielt er die Instagram-Benutzeroberfläche und Kommentarzeile bei.[145] Die Werke wurden bei der Frieze Art Fair 2005 für 90.000 bis 100.000 USD je Druck verkauft. Von einigen der kopierten Künstler

141 *Kennedy*, If the Copy is an Artwork, then what's the Original?, The New York Times vom 06.12.2007, https://www.nytimes.com/2007/12/06/arts/design/06prin.html.

142 *Pitzke*, Mädchen, Mythen und der Marlboro-Mann, Der Spiegel vom 29.09.2007, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/us-kuenstler-richard-prince-maedchen-mythen-und-der-marlboro-mann-a-508512.html.

143 *Römer*, Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, 2001, S. 123.

144 *Prince*, Why I go to the movies alone, 1994, S. 63.

145 Zu den Klagen bezüglich dieser Ausstellung vgl. S. 62 ff.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wurde Prince daraufhin verklagt. Die von ihm kopierten SuicideGirls, ein Pornographie-Portal, nutzten eine andere Strategie: Sie verkauften die gleichen Drucke für je 90 USD.[146]

d) Jeff Koons

Jeff Koons ist ein U.S.-amerikanischer Künstler, der 1980 seine erste Ausstellung hatte und seit den 1990er-Jahren zu den höchstgehandelten lebenden Künstlern gehört.[147] Ihm geht es bei seinen Werken häufig um die Grenze zwischen Kunst und Alltag[148], weshalb er auch viele Alltagsgegenstände für seine Kunst nutzt. So hat er Plakate und Gegenstände aus der Werbung übernommen, wie z.B. ein Werbefoto von Gordon's Dry Gin für sein Werk „I could go for something Gordon's" (1986).

Mit seinen Werken zielt Koons auf Tabubrüche ab: So hatte die „Luxury and Degration" Ausstellung von 1986 Alkohol-Konsum und Werbung zum Thema, „Banality" von 1988 Kitsch und Nippes und „Made in Heaven" 1990 Pornographie und Sexualität.[149] Mit seinen Werken will er den Kitsch und die Banalität der Gegenstände, die jeden heute umgeben, verdeutlichen: Der Inhalt und die Bedeutung der Gegenstände haben für den Eigentümer nur noch eine untergeordnete Rolle,[150] sie dienen mehr dem Dekorativen und Sentimentalen. Indem er diese Objekte der Konsumgesellschaft nachbildet, schafft er eine Kontextveränderung der Gegenstände. Die Diskrepanz von den Werken mit Gegenständen des schlechten Geschmackes und der überzogenen, banalen Ästhetik und der hohen Qualität und handwerklicher Perfektion der Werke spielt mit der Wahrnehmung des Beobachters.[151] Insofern sind Ähnlichkeiten zur Appropriation Art erkennbar. Auch Koons will Wahrnehmungsweisen bloßstellen und nutzt

---

146 *Heyman*, SuicideGirls Respond to Richard Prince in the Best Way Possible, Vogue vom 28.05.2015, https://www.vogue.com/article/suicidegirls-richard-prince. Richard Prince twitterte daraufhin: „Much better idea. I started off selling my ‚family' tweets for $ 18 at Karma not long ago. Missy Suicide is smart.", @richardprince4 vom 28.05.2015, https://twitter.com/richardprince4/status/603874714201751552?lang=de, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

147 Einen Großteil seiner Werke hat er zeitlich nach den Werken der picture generation geschaffen und wird daher, wenn man Appropriation Art zeit- und gruppenbezogen versteht, nicht als Künstler der Appropriation Art eingeordnet.

148 *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 179.

149 *Zaunschirm*, Kunst als Sündenfall, 1996, S. 66 f.

150 *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 180.

151 *Zaunschirm*, Kunst als Sündenfall, 1996, S. 66.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dafür die Kopie. Allerdings greift er nicht das Original als etwas Unberührbares an, sondern die verpönte, aber allgegenwärtige Liebe zum Kitschobjekt.[152] Seine Aneignungen sind damit kein Kommentar zu den Begriffen Kopie und Original, sondern ein Mittel für andere künstlerische Aussagen. Insofern unterscheidet sich sein Konzept in der Verwendung der Kopie von denen der anderen Künstler der Appropriation Art.[153]

3. Die Rechtsfälle

In Deutschland gibt es bisher keine Urteile explizit zur Appropriation Art. In den U.S.A. wurden hingegen schon einige Fälle vor Gericht behandelt, wobei manche mit Vergleichen statt Urteilen endeten. Die älteren Prozesse sind bereits Gegenstand einer umfangreichen wissenschaftlichen Literatur, weshalb sie hier nur knapp charakterisiert werden. Anhand der aktuellen Prozesse von 2015 bis 2019 zeigt sich, dass sich die rechtlichen Fragen zur Einordnung der Appropriation Art nicht erschöpft haben.

Die aufgeführten Rechtsfälle wurden mit einer Ausnahme in den U.S.A. verhandelt und nach U.S.-amerikanischen Recht beurteilt. Dabei stand die Fair Use Generalklausel des § 107 Copyright Act zur erlaubten Nutzung von urheberrechtlich geschützten Werken im Mittelpunkt dieser Verfahren. Es wird gem. § 107 S. 2 U.S.C. nach 4 Faktoren bemessen, ob eine Nutzung einen Fair Use darstellt oder nicht: „In determining whether the use made of a work in a particular case is in fair use the factors to be considered shall include – (1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commerical nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrightes work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work.“

152 *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 183.

153 So sagte er auch selbst über sich und den Unterschied zu Richard Prince: „Richard's work has developed more from the position of appropriation, and so appropriation has a little darker side to it, because it's more about theft, where my work's more associated to the ready-made, where it's something that preexists.“, Koons in: *Colman*, Interview mit Jeff Koons, Interview Magazine vom 26.11.2008, https://www.interviewmagazine.com/film/jeff-koons.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

a) Rogers v. Koons

In *Rogers v. Koons* ging es um die Skulptur „String of Puppies" (1988) von Jeff Koons.[154] Das verwendete Motiv basierte auf einem Schwarzweißfoto von Art Rogers („Puppies", 1985)[155], das als Postkarte verkauft wurde. Dieses zweidimensionale Foto verwandelte Koons in eine dreidimensionale Skultpur. Koons hat wie auf dem Foto ein Ehepaar auf einer Bank mit Hundewelpen in dem Armen dargestellt. Die Skulptur weicht von der Vorlage nur in der Farbgebung, der starren Mimik und durch die hinzugefügten Gänseblümchen auf den Köpfen der Personen ab.

Abb 1.1.: Art Rogers, „Puppies", 1985.

Abb. 1.2.: Jeff Koons, „String of Puppies", 1988.

Das Gericht verurteilte Koons zur Zahlung von Schadensersatz und zur Herausgabe der Skulptur an Rogers. Es stellte fest, dass es sich nicht mehr um einen Fair Use der Vorlage handelte. Insbesondere lehnte es ab, die Skulptur als Parodie anzuerkennen, die eine weitreichendere Benutzung des fremden Werkes erlaubt hätte. Koons kritisiere mit seinem Werk den Massenkonsum, die damit verbundenen Werbebilder und den Materialismus der Gesellschaft als Ganzes. Für eine Parodie hätte er sich konkret auf das Foto der Vorlage beziehen müssen. Wenn nicht die Vorlage das Objekt der Kopie ist, gäbe es auch keinen Grund, es zu nutzen. Zudem sprächen die kommerzielle Nutzung der Skulptur durch Koons und seine Bösgläubigkeit – er riss den Copyright-Vermerk von der Postkarte ab, bevor sie als Druckvorlage verwendet wurde – gegen Fair Use.[156] Das Gericht nahm da-

154 Abb. 1.2. Ein Bild wird in dieser Arbeit zwar zweidimensional verstanden, dennoch wird dieses Rechtsverfahren um eine Skulptur auch hier erwähnt, um die wenigen Rechtsverfahren der Appropriation Art vollständig darzustellen.

155 Abb. 1.1.

156 *Rogers v. Koons,* 960 F.2d 301, 310 (2d Cir. 1992), S. 313.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

her an, dass der vierte Faktor der Substitutionskonkurrenz vorlag, weil Koons die Skulptur mit Gewinnabsicht herstellte und negative Auswirkungen auf den Postkartenmarkt von Rogers entstehen könnten.[157] Außerdem hätte Rogers nun weniger Möglichkeiten, „Puppies" zu lizenzieren.[158] Dass aber der Familienfotograf Rogers und Koons, der hochpreisige Kunst verkauft, keine überschneidende Käuferzielgruppe haben, wurde nicht gesehen.

b) Blanch v. Koons

In *Blanch v. Koons* nutzte Jeff Koons Teile eines Fotos von der Werbefotografin Andrea Blanch. Ihre „Silk Sandals by Gucci" zeigen übereinandergeschlagene Beine einer Frau, die auf dem Oberschenkel eines Mannes liegen.[159] In Koons Ölgemälde „Niagara" (2000)[160] sind vier Frauenfüße zu sehen, die vom oberen Bildrand über den Niagarafällen herabbaumeln. Die Wasserfälle sind von einem Schokoladenbrownie mit Vanilleeis und zwei Schalen Donuts und Apfeltaschen verdeckt. Koons hat die fotografierten Füße also von ihrem Hintergrund bei Blanch gelöst. Er vergrößerte die Füße, verstärkte die Farben und drehte sie, sodass sie nun vom oberen Bildrand nach unten zeigten. Neben der Technik (Ölgemälde statt Fotografie) änderte Koons also auch die Größe und Position der Füße und fügte sie in einen neuen Hintergrund ein.

Hier hat das Gericht die Benutzung durch Koons als Fair Use eingestuft.[161] „Niagara" setzt sich mit den sozialen und ästhetischen Konsequenzen von Massenmedien auseinander, während das Foto von Blanch in einem Lifestyle-Magazin genutzt wurde, um einen Beitrag über Nagellack zu illustrieren. Es wurde also ein neuer Bedeutungskontext geschaffen, für den Koons das Bild von Blanch nur als Rohmaterial nutzte. Damit wurde die Transformativität der Nutzung (erster Faktor) anerkannt.[162] Der Transformativität kam jedoch nur eine geringe Bedeutung zu, da das Gericht den vierten Faktor der Fair Use-Defence erfüllt sah. Denn da Koons das Gemälde im Auftrag für eine Galerie herstellte, und Blanch für Modema-

157 *Rogers v. Koons,* a.a.O., S. 312.
158 *Rogers v. Koons,* a.a.O., S. 312.
159 Abb. 2.1.
160 Abb. 2.2.
161 *Blanch v. Koons*, 467 F.3d 244 (2d Cir. 2006), S. 259.
162 A.a.O., S. 256.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gazin arbeitete, schöpfe er ihr keine Gewinne ab und zerstöre auch nicht ihren potenziellen Markt für die Nutzung von „Silk Sandals".[163]

Abb 2.1.: Andrea Blanch, „Silk Sandals by Gucci", 2000.

Abb. 2.2.: Jeff Koons, „Niagara", 2000.

c) Cariou v. Prince

In der Rechtssache *Cariou v. Prince*[164] hat Richard Prince Fotografien aus der „Yes Rasta"-Serie (2000) von Patrick Cariou genutzt[165] und stark vergrößert ausgedruckt für seine Serie „Canal Zone". In „Graduation" (2008)[166] z.B. hat Prince mit blauer Farbe die Augen und den Mund des abgebildeten Rastafaris übermalt und das Foto einer Gitarre über dessen Körper eingefügt. Der Second Circuit sah Prince Werk als transformativ und damit als Fair Use an[167], denn Princes Werk habe eine fundamental unterschiedliche Ästhetik.[168] Für den vierten Faktor des Fair Use-Tests war wie bei *Blanch v. Koons* ausschlaggebend, dass der hoch gehandelte Prince ein anderes Publikum mit seinen Werken anspreche und deswegen Cariou keinen potenziellen Markt zerstöre. Für fünf Werke aus der Serie hat der Second Circuit die Entscheidung allerdings an die untere Instanz zurück-

163 A.a.O., S. 258.
164 *Cariou v. Prince*, 714 F. 3d 694 (2d Circ. 2013).
165 Abb. 3.1.
166 Abb. 3.2., eines der 30 streitgegenständlichen Bilder.
167 A.a.O., S. 23.
168 A.a.O., S. 15.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

verwiesen. Bevor diese eine Entscheidung treffen konnte, haben sich Prince und Cariou am 18.03.2014 außergerichtlich geeinigt. Die Entscheidung ist deshalb von geringer praktischer Bedeutung, zeigt aber, dass das Gericht an den Grundsätzen aus der *Blanch v. Koons*-Entscheidung festgehalten haben.

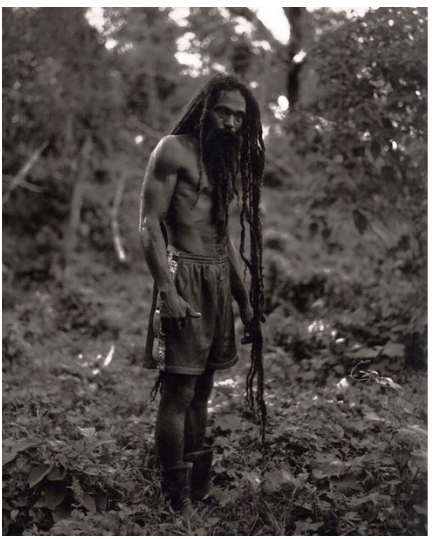

Abb. 3.1.: Patrick Cariou, Fotografie aus dem Buch „Yes Rasta", 2000, S. 118.

Abb. 3.2.: Richard Prince, „Graduation", 2008.

d) Gray v. Koons

Ende 2015 verklagte Mitchel Gray Jeff Koons wegen der Nutzung seiner Fotografie in dem Gemälde „I could go for something Gordon's" (1986)[169] der „Luxury and Degradation" Ausstellung von Koons.[170] Gray hatte die Fotografie in den 1980er Jahren als Auftrag für eine Werbekampagne von Gordon's Dry Gin Co. erstellt, die 1986 geschaltet wurde.[171] Koons nutzte die Fotografie als Vorlage für ein Gemälde, veränderte aber die Flasche,

169 Abb. 4.2.
170 *Mitchel Gray v. Jeff Koons*, Complaint, No. 1:15-cv-09727 (S.D.N.Y. 2015).
171 Abb. 4.1.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

das Glas und den Slogan von Gordon's Gin. Auch deren Platzierung auf dem Foto und die Schriftart wurden verändert. Koons produzierte davon zwei Gemälde und ein Artist's Proof (Probedruck). Der Artist's Proof von Koons wurde 2008 für 1.028.500 GBP verkauft. Es kam aber im April 2016 zu einem Vergleich zwischen Gray und Koons, sodass der Fall nicht gerichtlich entschieden wurde.[172]

Abb. 4.1.: Gordon's Werbung, 1980er.

Abb. 4.2.: Jeff Koons, „I could go for something Gordon's", 1986.

e) Graham v. Prince

Vor dem Southern District of New York streiten sich seit Ende 2015 Donald Graham und Richard Prince[173] um die Verwendung der Fotografie „Rastafarian Smoking a Joint" (1996)[174] von Graham. Prince hat die Fotografie stark vergrößert auf eine Leinwand gedruckt und als Instagram Ausschnitt in seiner „New Portraits" Ausstellung 2014 in der Gagosian Gallery ausgestellt.[175] Er hat an dem Foto nichts geändert, allerdings die Insta-

172 *Lucas*, Jeff Koons reaches settlement in recent Lawsuit, but Richard Prince is in the Hot Seat again on Fair Use, Art Law Blog Grossmann LLP vom 19.05.2016, https://www.grossmanllp.com/jeff-koons-reaches-settlement-in-recent-lawsuit.

173 *Donald Graham v. Richard Prince*, Complaint, No. 1:15-cv-10160, 265 F. Supp. 3d 366 (S.D.N.Y. 2017).

174 Abb. 5.1.

175 Abb. 5.2.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gram-Benutzeroberfläche mit abgebildet und unter das Foto kommentiert als Akt der Aneignung. Die ursprünglich bei Instagram hochgeladene Abbildung der Fotografie von Grahahm wurde also 1:1 ohne Abwandlung übernommen. Es wurde lediglich die Einbettung durch die Instagram-Maske verändert. Im Gegensatz zu *Blanch v. Koons* oder *Cariou v. Prince* wurde hier also weniger bearbeitet.

Prince argumentiert, dass es sich um eine transformative Benutzung handele, weil er die Benutzeroberfläche von Instagram, Princes Kommentar und die Likes und Kommentare anderer Nutzer aufgenommen habe und damit ikonische Elemente des Internets, die dadurch eine völlig andere Ästhetik vermittelten als das düstere Schwarzweißfoto von Graham.[176] Damit stehe das Werk in einem neuen Kontext und übermittele eine andere Botschaft als Grahams: Es sei ein Kommentar über die Stärke der sozialen Medien bei der Zugänglichmachung fremder Werke; eine Verurteilung der Eitelkeit der sozialen Medien, ihrer Verbreitung und sexuellen Natur und dem Bedürfnis der Menschen, „likes" und „comments" zu erhalten.[177] Für einen Käufer eines Werkes von Graham stelle es damit kein Substitut des ursprünglichen Werkes von dar.[178]

In einer richterlichen Stellungnahme vom 18.07.2017 machte das Gericht deutlich, dass es sich bei Princes Kunstwerk nicht um Fair Use handele und damit eine Urheberrechtsverletzung vorliege.[179] Als transformatives Werk sei es nicht anzuerkennen, da Prince das gesamte Foto von Graham nutzte und nur mit mehr Beweisen eine transformative Nutzung hätte anerkannt werden können.[180] Außerdem sei Grahams Foto noch vollständig erkennbar, es behalte unverändert seine ästhetische Wirkung. Princes Kunstwerk könne daher Grahams Fotos substituieren und seinen potenziellen Markt beeinträchtigen.[181] Auf die Re-Kontextualisierung ging das Gericht nicht ein. Ein Urteil wurde noch nicht gesprochen.

176 *Graham v. Prince*, Memorandum Motion to dismiss 26.02.2016, No. 1:15-cv-10160 (S.D.N.Y. 2017), S. 14 f.
177 A.a.O., S. 3 und 16.
178 A.a.O., S. 21.
179 *Graham v. Prince*, Opinion and Order 18.07.2017, No. 1:15-cv-10160 (S.D.N.Y. 2017), S. 3.
180 A.a.O., S. 19 f.
181 A.a.O., S. 24.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

f) Weitere Klagen aufgrund der „New Portraits“ gegen Prince

Dennis Morris verklagte Richard Prince am 03.06.2016.[182] Morris Foto des Sex Pistols Musikers Sid Vicious[183] hat Prince abfotografiert und auf seinem eigenen Instagram-Account geteilt.[184] Weiterhin hat Prince einige weitere Bilder von Sid Vicious, die Morris fotografierte[185], für seine Ausstellung „Covering Pollock“ 2011 genutzt,[186] ohne Einwilligung von Morris. Hier stellen sich also ähnliche Fragen des Transformative Use wie bei *Graham v. Prince*. Die Klage von Morris wurde am 12.08.2016 zurückgenommen, es wurde wohl ein außergerichtlicher Vergleich geschlossen.[187]

Abb. 6.1.: Dennis Morris, Foto von Sid Vicious, 1970er.

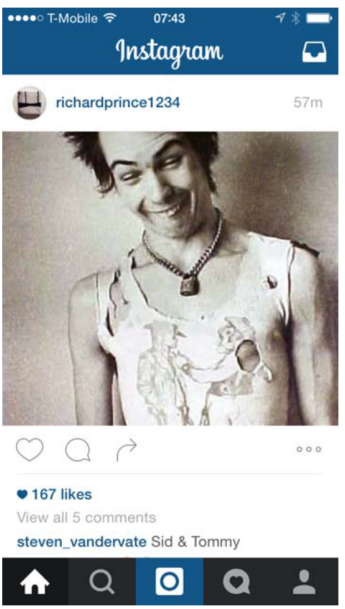

Abb. 6.2.: Richard Prince, Post auf seiner Instagram Seite, 2014.

182 *Dennis Morris, LLC v. Prince*, Complaint for Copyright Infringement, No. 2:16-cv-03924 (C.D. Cal. June 3, 2016).
183 Abb. 6.1.
184 Abb. 6.2.
185 Abb. 6.3.
186 Abb. 6.4.
187 *Dennis Morris, LLC v. Prince*, Stipulation of Voluntary Dismissal of Entire Action Without Prejudice, No. 2:16-cv-03924-RGK-PJW (C.D. Cal. Aug. 12, 2016).

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 6.3.: Dennis Morris, Fotos von Sid Vicious, 1970er.

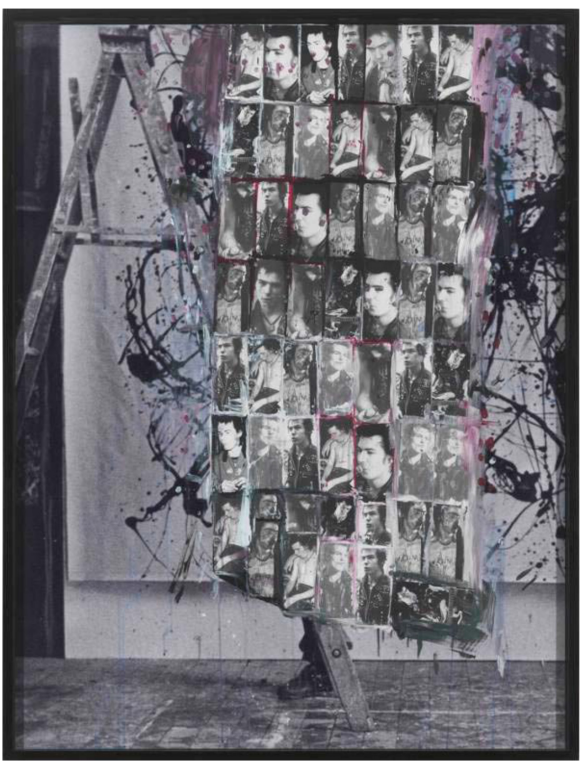

Abb. 6.4.: Richard Prince, „Covering Pollock", 2011.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ebenfalls gegen ein Werk der Reihe „New Portraits“ klagte am 15.06.2016 das Model Ashley Salazar gegen Richard Prince[188], die Klage wurde ebenfalls zurückgenommen.[189]

Abb. 7.1.: Ashley Salazar, o.A.

Abb. 7.2.: Richard Prince, Print der Reihe „New Portraits“, 2014.

Die Klage von Eric McNatt vom 16.11.2016 gegen die Nutzung seiner Fotografie in der Reihe „New Portraits“ von Prince ist weiterhin anhängig und wurde noch nicht entschieden.[190]

188 *Salazar v. Prince*, Complaint for Copyright Infringement, No. 2:16-cv-04282 (C.D. Cal. June 15, 2016); Abb. 7.1. und 7.2.

189 *Salazar v. Prince*, Stipulation of Voluntary Dismissal of Entire Action Without Prejudice, No. 2:16-cv-04282-MWF-FFM (C.D. Cal. Aug. 12, 2016).

190 *McNatt v. Prince*, Complaint for Copyright Infringement, No. 1:16-cv-08896-PGG (S.D.N.Y. 2016), Abb. 8.1. und 8.2.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 8.1.: Eric McNatt, Fotografie von Kim Gordon, 2014.

Abb. 8.2.: Richard Prince, Print der Reihe „New Portraits", 2014.

g) Bauret v. Koons

Am 09.03.2017 wurde Jeff Koons wegen einer Urheberrechtsverletzung eines Werkes von Jean-François Bauret vor dem Tribunal de Grande Instance de Paris zu Schadensersatz verurteilt.[191] Bauret hat die schwarzweiße Fotografie „Enfants" (1970)[192] geschaffen, die einen nackten Jungen und ein nacktes Mädchen händchenhaltend zeigen, ihre Blicke auf die Hände gerichtet. Ab 1975 wurde das Motiv auch auf Postkarten gedruckt. Jeff Koons

191 *Willsher*, Jeff Koons plagiarised French photographer for Naked sculpture, The Guardian vom 09.03.2017, https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/09/jeff-koons-plagiarised-french-photographer-for-naked-sculpture. Für die Abbildung der Skupltur im Ausstellungskatalog wurden Jeff Koons LLC und das Centre Pompidou zu einer Schadensersatzzahlung von 20.000 € verurteilt. Außerdem zeigt Koons auf seiner Webseite eine Fotografie der Skulptur, weshalb er weitere 4.000 € Schadensersatz zahlen soll.

192 Abb. 9.1.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

schuf eine Porzellanskulptur zweier nackter Kinder, „Naked“ (1988)[193], wobei sich hier die Kinder nicht mehr an den Händen halten, sondern der Junge dem Mädchen eine Blume reicht und die beiden auf einer herzförmigen Sockelplatte verziert mit Blumen stehen. Durch die glasierte Porzellanoberfläche glänzen die Körper. Wo es bei Bauret noch Kinder in inniger Zweisamkeit zeigt, die Reinheit und Unschuld ausstrahlen, ist die Szene bei Koons sexuell aufgeladen und kitschig. Die „Naked“-Skulptur sollte ursprünglich im Centre Pompidou Paris bei einer Retrospektive gezeigt werden, ist aber wohl beim Transport nach Paris zerstört worden.[194] Eine Abbildung der Skulptur war jedoch im Ausstellungkatalog abgedruckt und wurde auf Koons Webseite gezeigt.

Abb. 9.1.: Jean-François Bauret, „Enfants“, 1970.

Abb. 9.2.: Jeff Koons, „Naked“, 1988.

193 Abb. 9.2.

194 Die Skulptur wurde daher nicht in Frankreich gezeigt. Es gibt allerdings laut der Angaben von Jeff Koons drei Editionen dieser Skulptur: http://www.jeffkoons.com/artwork/banality/naked, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das Gericht stellte fest, dass die Fotografie sichtbar die Grundlage der Skulptur sei und deren Formelemente übernommen worden seien, weshalb es sich um eine Nachahmung handele.[195] Die Unterschiede, die Koons hinzugefügt hat, verhinderten gerade nicht die Identifikation der Modelle und ihrer durch Bauret gewählten Pose. Koons könne sich nicht auf eine Parodie gem. Article L. 122–5 des code de la propriété intellectuelle berufen. Die Fotografie sei zu unbekannt, als dass Koons mit „Naked" eine komische Wirkung hervorrufen oder eine Kritik an dem Werk hätte ausüben können.[196]

II. Aneignung durch digitale Technologien

Im Folgenden soll anhand von Beispielen dargestellt werden, wie Aneignungen von Bildern durch digitale Technologien vorgenommen werden können (1.), und die Funktionsweise dieser Aneignungen erklärt werden (2.). Die ausgewählten Beispiele stehen exemplarisch für die digitale Kommunikation im Internet. Sie sind selbstverständlich nur einige von vielen denkbaren Beispielen. Mit der hier vorgenommenen Auswahl sollen möglichst verschiedene Aspekte der Kommunikation mit Bildern abgedeckt werden: die Kommunikationsziele können unterschiedlich sein und die Arten der Aneignung unterscheiden sich in der Vorlagenauswahl und dem Grad der Veränderung des übernommenen Werkes. Darüber hinaus wurden solche Aneignungen ausgewählt, die auch urheberrechtliche Fragestellungen aufwerfen.

195 Tribunal de Grande Instance de Paris, Urteil vom 09.03.2017, No. 15/01086, S. 18.
196 A.a.O., S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

1. Phänomene

a) Teilen von Bildern in sozialen Netzwerken

Bilder sind die am meisten geteilten[197] Inhalte auf sozialen Netzwerken[198] und stellen mit 43 % fast die Hälfte der gesamten Inhalte dar.[199] Im Jahr 2014 wurden über Snapchat 703 Millionen Fotos und über Facebook 350 Millionen Fotos pro Tag (!) geteilt.[200] Dabei handelt es sich nicht immer um Fotos von anderen, die übernommen werden, sondern zum Teil auch um eigene Bilder, die hochgeladen oder geteilt werden. Es liegt daher nicht in jedem Fall eine Aneignung vor. Es gehört jedoch gerade zur Kommunikationsstruktur sozialer Netzwerke, auch fremde Bilder zu teilen.[201] Da also häufig fremdes Material genutzt wird, ist das Teilen in sozialen Netzwerken als Phänomen der Aneignung zu diskutieren.

Um eine Aneignung handelt es sich, da das geteilte Bild auf dem eigenen Nutzerkonto dargestellt wird. Das Bild wird als eigener Inhalt wiedergegeben und gegenüber dem sozialen Netzwerk präsentiert. Die Wiedergabe des fremden Bildmaterials geschieht somit auch zu eigenen Zwecken: Es soll nicht nur das Bild wiedergegeben werden, sondern das Bild wird kommunikativ genutzt. Denn das Zielpublikum ist zumeist das eigene soziale Netzwerk aus Freunden, Bekannten und Kollegen[202], zum Teil aber

---

197 Der Begriff des Teilens oder auch Social Sharing meint das Weiterverbreiten jeglicher Art von Information, gleich ob Text, Bild oder Video über ein soziales Netzwerk, vgl. *Ziegler*, Urheberrechtverletzungen durch Social Sharing, 2016, S. 13. Auch dieser Begriff macht schon den kommunikativen Bezug des Vorgangs deutlich: Es geht nicht nur um das Mitteilen, also die Äußerung einer Person, sondern um das Teilen, also die Teilhabe an den Inhalten der Äußerung.

198 Ein soziales Netzwerk ist ein Online-Dienst, über den Benutzer miteinander kommunizieren können, wie z.B. Facebook, Instagram, Twitter oder Whatsapp. § 1 Abs. 2 NetzDG definiert soziale Netzwerke als mit Gewinnerzielungsabsicht betriebene Plattformen, die dazu bestimmt sind, dass Nutzer beliebige Inhalte mit anderen Nutzern teilen oder der Öffentlichkeit zugänglich machen.

199 *Kroker*, Was Nutzer in sozialen Netzwerken teilen – und warum: Fotos vor Status-Updates und Artikeln, WiWo Blog vom 13.10.2014, http://blog.wiwo.de/look-at-it/2014/10/13/was-nutzer-in-sozialen-netzwerken-teilen-und-warum-fotos-vor-status-updates-und-artikeln/.

200 Statistik abrufbar unter: https://de.statista.com/statistik/daten/studie/360588/umfrage/soziale-netzwerke-nach-anzahl-der-darueber-geteilten-fotos-pro-tag/, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

201 Vgl. zur digitalen Bildkultur S. 104 ff.

202 *Schmidt,* Social Media, 2013, S. 26.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

auch die Öffentlichkeit. Soziale Netzwerke sind gerade auf die Interaktion der Nutzer ausgerichtet – ein Bild wird also geteilt, damit andere darauf reagieren, davon inspiriert werden, es loben, kritisieren oder diskutieren. Damit liegt häufig eine Aneignung vor.

Wenn fremde Bilder genutzt werden, sind verschiedene Abläufe der Aneignung denkbar. Das Bild kann kopiert und gespeichert werden und als selbständiges Posting[203] wieder hochgeladen werden – dann wird die Aneignung als Kopie vorgenommen. Es kann jedoch auch ein bereits von jemandem anders hochgeladenes Bild abermals geteilt werden mit der „share"-Funktion, die häufig in soziale Netzwerke eingebettet ist.[204] Diese stellt einen Frame-Link her.[205] Dann wird die Aneignung zwar auch mit Hilfe der Kopie vorgenommen, durch die Einbettung als geteilten Inhalt liegt aber auch ein Zitat vor.

---

203 Ein Posting oder Post meint einen einzelnen Beitrag auf einem sozialen Netzwerk.

204 Diese Funktion, fremde Inhalte zu teilen, ist bei Facebook und Twitter integriert. Bei Instagram können die Bilder anderer Nutzer nicht geteilt werden, allerdings können sie in die „Story" hochgeladen werden, ein Feature, bei dem die Bilder oder Videos nach 24 Stunden wieder verschwinden. In diesem Zeitraum können sie aber allen Instagram-Nutzern oder je nach Privatsphäre-Einstellung nur gewissen Kontakten angezeigt werden. Da die „Stories" von Instagram mittlerweile mehr genutzt werden als das (dauerhafte) Teilen von Bildern auf dem Profil, kann man also auch mittlerweile hier davon ausgehen, dass fremde Bilder für alle geteilt werden können. Unter jedem Bild, das von jemandem anders geteilt wurde, kann über den Pfeil das Bild seiner „Story" hinzugefügt werden. Diese beschriebenen Funktionen entsprechen dem technischen Stand dieser Netzwerke von Januar 2020.

205 Der Begriff des Framing oder Frame-Links wird unterschiedlich gehandhabt. Es ist jedoch immer das Einbetten eines fremden Inhalts auf der eigenen Webseite damit gemeint. Frame-Links zeigen nur einen bestimmten Ausschnitt des verlinkten Werkes innerhalb der linksetzenden Seite. Der Nutzer eines Frame-Links wird also nicht aus der verweisenden Webseite herausgeführt. Die Speichertechnik ist jedoch unterschiedlich ausgestaltet, nicht immer werden die Inhalte auch auf der linksetzenden Seite gespeichert. Diese Art des Links wird auch Inline-Link und der im Frame dargestellte Inhalt Embedded Content genannt. S. dazu ausführlich *Ziegler*, Urheberrechtsverletzungen durch Social Sharing, 2016, S. 103 f.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

b) Das Museumselfie[206]

Ein Selfie ist ein digitales Selbstporträt, das meist spontan festgehalten wird.[207] Es wird oft mit urheberrechtlich geschützten Gegenständen im Hintergrund aufgenommen, um sich selbst im Lichte dieser Gegenstände darzustellen. So ist es üblich geworden, mit Sehenswürdigkeiten, beeindruckenden Bauten oder Kunstwerken im Museum ein Selfie zu knipsen.[208] Diese Selfies werden dann über soziale Netzwerke geteilt, wobei im Hintergrund ein fremdes Werk oder Bild zu sehen ist. Damit handelt es sich bei dem Museumselfie um eine Aneignung: Das fremde Bild im Hintergrund wird gezeigt, um sich selbst damit ins Bild zu bringen und sich in Beziehung zu dem übernommenen Bild zu setzen.

Das Selfie hat sich zu einer „Weltsprache"[209] entwickelt, es ist eine Massenbewegung. Dabei gehen Selfies immer in einer kommunikativen Situation auf: „Es geht darum, andere zu überraschen und zu unterhalten sowie einen an sich schon emotional starken Moment durch ein Selfie noch in-

---

206 Neben dem Museumselfie sind selbstverständlich auch sämtliche andere Arten der Fotografie im Museum in sozialen Netzwerken präsent. Die Vielfalt dieser Museumsfotografien reicht von der Reproduktionsfotografie, Porträtfotos neben Gemälden oder Skulpturen hin zu Fotos, bei denen Gesichtsausdrücke oder Körperhaltungen von Figuren des ausgestellten Werkes nachgeahmt werden. Das Selfie wurde hier exemplarisch für diese Museumsfotografien ausgewählt, weil es sich dabei um eine speziell in sozialen Netzwerken präsenten Art der Fotografie handelt.

207 *Dudenredaktion* (Hrsg.), Selfie, in: Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 2015. Ausführlich zur Bedeutung von Selfies für die digitale Bildkultur s. *Ullrich*, Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens, 2019.

208 Vgl. zu den Menschenmassen, die Selfies mit der Mona Lisa im Louvre machen, sodass man das Bild selbst häufig kaum noch betrachten kann: *Reyburn*, What the Mona Lisa Tells Us About Art in the Instagram Era, New York Times vom 27.04.2018, https://www.nytimes.com/2018/04/27/arts/design/mona-lisa-instagram-art.html. Dazu auch das Video von Daniel McKee, der ein Video aus Selfies mit der Mona Lisa zusammengeschnitten hat, die er bei Instagram gefunden hat: https://vimeo.com/240696384, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

209 *Ullrich*, Selfies als Weltsprache, in: Müller-Tamm/Schäfer (Hrsg.), Ich bin hier! Von Rembrandt zum Selfie, Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, des Musée des Beaux-Arts in Lyon und der National Galleries of Scotland in Edinburgh, 2015, S. 32, 32. Damit meint er, dass die ausgedrückten Emotionen bei Selfies meist weltweit verstanden werden. Dies liege unter anderem an der expressiven Zuspitzung in Selfies durch aufgerissene Augen, herausgestreckte Zungen, breites Lächeln oder Kussschnuten (sog. Duckface), *ders.*, a.a.O., S. 34.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tensiver zu erleben."[210] Selfies sind damit kommunikative Handlungen, die das Ich in das Wahrnehmungszentrum von Selfie-Produktion und -Rezeption rücken.[211] Gleichzeitig sind sie auch Teil der Inszenierung der eigenen Person und der medialen Symbiose zwischen Aufführung/Performance und Wahrnehmung durch und mit Medien.[212] Derjenige, der ein Selfie aufnimmt, macht also nicht nur ein Bild von sich, sondern macht sich selbst zum Bild.[213]

Zur Konstruktion des eigenen Selbstbildes werden seit einigen Jahren häufig Selfies mit ausgestellten Bildwerken in Museen gemacht und dadurch auf Idole der Kunstgeschichte zurückgegriffen.[214] Sie lassen den Museumsbesucher eine aktive Rolle einnehmen und die „Beschäftigung mit Kunst als kreative Reaktion auf die Werke […] begreifen."[215] Außerdem verheißen sie eine Teilhabe an der Kunst – durch das Selfie darf sich jeder für einen Moment als Künstler und Porträtist fühlen[216] und durch die Selfies können die Werke direkt mit der eigenen Lebenswelt verknüpft werden. Diesem Bedürfnis nach Selfies kommen mittlerweile auch die Museen selbst nach. Häufig ist zwar das Fotografieren in Ausstellungsräumen noch verboten. Es werden teilweise jedoch sog. Instawalks angeboten als exklusive Führungen, die ausdrücklich zu Selfies mit den ausgestellten Bildwerken aufrufen.[217] Bei dieser Aktion werden die Werke im Museum so ausgestellt, dass besonders gute Fotos für das soziale Netzwerk Instagram geschossen werden können. Außerdem haben zahlreiche Museen am Museum Selfie Day[218] teilgenommen und für diesen Tag Fotografierverbo-

210 *Ders.*, a.a.O., S. 35.
211 *Stiegler*, Selfies und Selfie Sticks. Automedialität des digitalen Selbstmanagements, in: Stiegler/Breitenbach/Zorbach (Hrsg.), New Media Culture, Mediale Phänomene der Netzkultur, 2015, S. 67, 67.
212 *Ders.*, a.a.O., S. 68.
213 *Ullrich*, Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens, 2019, S. 12.
214 *Fritz*, Comeback. Kunsthistorische Renaissancen in der Gegenwart, in: Kunsthalle Tübingen/Fritz (Hrsg.), Comeback. Kunsthistorische Renaissancen, 2019, S. 11, 18.
215 *Ullrich*, Der kreative Mensch, 2016, S. 98.
216 *Ders.*, a.a.O., S. 98.
217 So wurden Instawalks beispielsweise bereits vom Städel Museum Frankfurt, Bode Museum in Berlin, Lehmbruck Museum, Deutschen Nationalmuseum Bonn, Frankfurter Kunstverein und vom Landesmuseum Hannover veranstaltet.
218 Jeweils der 17.01. eines Jahres. Die Aktion wurde 2014 von Mar Dixon ins Leben gerufen.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

te gekippt.[219] Am 01.04.2018 öffnete in Los Angeles gar ein „Museum of Selfies" für wenige Monate, in der die Geschichte des Selfies dargestellt wurde mit interaktiven Installationen, mit denen selbst wiederum Selfies gemacht werden konnten.[220]

Die Aneignung als Museumselfie funktioniert meist durch eine Kopie, indem das Bildwerk eines anderen mit abgelichtet wird. Zudem kann es je nach Kontext auch eine Hommage darstellen oder eine Parodie, letzteres insbesondere bei Veränderung des ursprünglichen Bildgehalts durch das Selfie.[221]

c) Memes

Memes sind Bild-Text-Kombinationen, die im Internet geteilt werden, bei denen das Bild häufig Fremdmaterial darstellt.[222] Der Begriff des Meme stammt ursprünglich von Richard Dawkins. Er meinte ein kulturelles Pendant zur Evolution, also kulturelle Einheiten, die wie die Gene zur Genetik stehen.[223] Die Kulturwissenschaftlerin Shifman hat digitale Memes wie folgt definiert: „(a) eine Gruppe digitaler Einheiten, die gemeinsame Eigenschaften im Inhalt, in der Form und/oder der Haltung aufweisen, die (b) in bewusster Auseinandersetzung mit anderen Memen erzeugt und (c) von vielen Usern im Internet verbreitet, imitiert und/oder transformiert wurden."[224] Auf Webseiten wie memegenerator.net kann nach vorhandenen, bereits typisierten Bildern gesucht werden und durch Einfügen eines

219 Vgl. *Cords*, Der „Museum Selfie Day" sorgt für Besucherandrang, DW vom 17.01.2018, http://www.dw.com/de/der-museum-selfie-day-sorgt-für-besucherandrang/a-42176075. Bilder sind unter #MuseumSelfieDay in den sozialen Netzwerken abrufbar.

220 *Meier*, Geplantes Museum of Selfies. Die Hölle ist Millenial Pink, Monopol Magazin vom 30.01.2018, https://www.monopol-magazin.de/das-museum-selfies-die-hoelle-ist-millennial-pink.

221 So z.B., wenn Gesichtsausdrücke der fotografierenden Person dem Selfie eine bestimmte Bedeutung geben.

222 *Maier*, Meme und Urheberrecht, GRUR-Prax 2016, S. 397, 397.

223 „Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or of building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperms or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation.", *Dawkins*, The Selfish Gene [1976], 2006, S. 192.

224 *Shifman*, Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter, 2014, S. 44.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Textes ein neues Meme geschaffen werden. Die Texte des Memes werden immer wieder modifiziert, sodass das Meme immer neue Kontexte und neue Bedeutungen produziert. Mit den Veränderungen des Textes, aber dem immer gleichen Bild oder der Grafik verstetigt sich das Konzept des Memes – es bekommt ein Eigenleben und einen Metatext. Dieser Metatext sind die abstrakten Eigenschaften, wie das Meme inhaltlich und formal genutzt wird, wie man es korrekt ergänzt und erweitert.[225] Dieser Metatext gehört zu einem Meme Type.[226] Meme Typen können durch immer wieder neu generierte Token fortgeführt werden (bekannte Typen sind z.B. „Grumpy Cat", „Overly Attached Girlfriend", „Success Kid", „Socially Awkward Penguin"[227] oder „Scumbag Steve").

Memes werden durch Aneignung vorgenommen, da ein vorgefundenes Bild genutzt und übernommen wird, das durch einen eigenen Text ergänzt wird. Nur der Text stellt die Abweichung dar zu anderen Token dieses Memes. Das Bild wird hier also genutzt, um ein neues Meme zu erzeugen – und dieses Meme soll innerhalb der Internetkultur und sozialen Netzwerken wiederum kommunikativ genutzt werden.[228] Die Aneignung wird explizit als ein Merkmal von Memes angesehen.[229] Techniken der Aneignung sind zumeist die 1:1-Kopie des Bildes oder eine Nachahmung oder Imitation des für dieses Meme üblichen Bildes. Häufig wird auch das Zitat genutzt, wenn der Allgemeinheit bekannte Bilder Teil des Memes sind. Darüber hinaus kann je nach Kontext und Aussage des Memes auch eine

---

225 *Grünewald-Schukalla/Fischer*, Überlegungen zu einer textuellen Definition von Internet-Memes, kommunikation @ gesellschaft 19 (2018), S. 7.

226 vgl. auch *Herwig*, Viralität als Sonderfall: über Selfies, Serialität und die Wahrscheinlichtkeit der Kommunikation im Social Web, komunikation @ gesellschaft, 19 (2018), S. 4.

227 Abb. 10.2. Dieses Meme wurde in verschiedenen Varianten drei Jahre lang vom Tech Blog GetDigital genutzt. Dafür erhielten sie im April 2015 eine Abmahnung in Höhe von 785,40 Euro von Getty Images, der Fotoagentur, die die Rechte an dem Bild hält, s. *Kühl*, Socially Awkward Urheberrecht, Die Zeit vom 04.09.2015, https://www.zeit.de/digital/internet/2015-09/getty-images-urheberrecht-meme-socially-awkward-penguin/komplettansicht. Denn das Foto des Adelie-Pinguins wurde von George F. Mobley für National Geographic aufgenommen, vgl. Abb. 10.1. Für das Meme „Socially Awkward Penguin" wurde dieses Foto übernommen und vor einen anderen Hintergrund positioniert. Mittlerweile ist auch eine neue, gemeinfreie Version des „Socially Awkward Penguin" verfügbar, abrufbar unter: https://memegenerator.net/New-Socially-Awkward-Penguin/caption, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

228 Vgl. ausführlicher zur digitalen Netzkultur S. 107 ff.

229 So von *Grünwald-Schukalla/Fischer*, Überlegungen zu einer textuellen Definition von Internet-Memes, kommunikation @ gesellschaft 19 (2018), S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

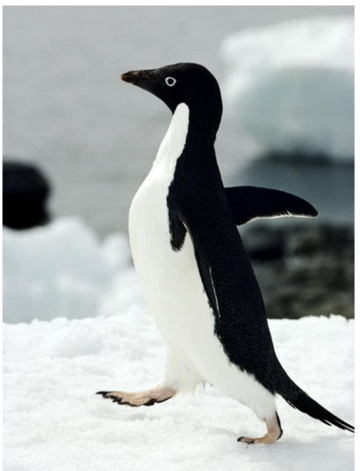

Abb. 10.1.: George F. Mobley/Getty Images, Fotografie, 2009.

Abb. 10.2.: ein Beispiel des Meme „Socially Awkward Penguin“, o.A.

Parodie oder Hommage vorliegen.[230] Mit jeder neuen Bild-Text-Kombination eines neu erstellten Memes kann zudem von einem Original gesprochen werden.

d) GIFs

GIFs sind Bilder oder kleine Filme in Endlosschleife, die nur zwei bis fünf Sekunden lang sind. Der Name bezeichnet eigentlich einen Dateityp von 1987: Das Graphics Interchange Format, mit dem mehrere Einzelbilder übereinander abgespeichert werden, die durch das Betrachtungsprogramm als Animation dargestellt werden. GIF kann sowohl ein einzelnes Bild bezeichnen, das rotiert, blinkt, oder ähnlich animiert ist, als auch mehrere

230 Der Medienwissenschaftler Wershler sieht Memes als die digitalen Sprösslinge der Pop Art, Performance Kunst und Konzeptkunst an, da Memes deren konzeptuelle Techniken übernehmen, um sich gegen Vorgänger aufzulehnen und den Status quo zu unterlaufen, s. *Bucknell,* What Memes Owe to Art History, Artsy vom 30.05.2017, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-memes-owe-art-history.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bilder, die das GIF als Animation darstellen lassen.[231] Dabei lassen die Einzelbilder gemeinsam das GIF wie einen kurzen Filmausschnitt wirken, die einzelnen Frames der Einzelbilder bleiben aber deutlich sichtbar. Die Nutzung von GIFs im Internet ist weit verbreitet – so nutzen 55 Millionen Menschen jeden Monat die Webseite giphy.com, wo jeden Tag Millionen GIFs hochgeladen werden.[232] Auch Whatsapp, Twitter und der Facebook-Messenger greifen auf diese Datenbank zurück, damit GIFs direkt in ihren Apps genutzt werden können.

GIFs bestehen ganz überwiegend aus fremden Bildern, häufig solchen aus Filmen oder Serien. Es liegt also eine Übernahme fremden Materials vor, meist sind die Mittel dieser Aneignung die Kopie oder das Zitat. GIFs werden genutzt, um schnell und effizient Reaktionen, Kommentare und Gefühle online austauschen zu können.[233] Damit wird das Fremdmaterial auch zu eigenen Zwecken genutzt, nämlich zu kommunikativen.

e) Die Bildmontage von Kunstwerken

Die Bildmontage ist eine Verfremdung von Bildern – es wird vorgefundenes Material genutzt und neu kombiniert.[234] Bilder werden mit anderen zusammengeschnitten, Farben verändern, Personen eingefügt oder die porträtierte Person verändert. Oft werden auch popkulturelle Phänomene oder Gegenstände imitiert und eingefügt. Auch bei größeren Ereignissen entstehen solche Bildmontagen: Berühmte Vorbilder werden so variiert und kombiniert, sodass sie das jeweilige Ereignis grotesk kommentieren und zugleich mit dem kollektiven Bildgedächtnis in Beziehung setzen.[235] Die Bildmontage nutzt gerne bekannte, im Gedächtnis verankerte Bilder. Dadurch wird die Verfremdung offensichtlich, wodurch ein humoristischer oder sogar parodistischer Effekt entstehen kann. Deshalb sind Kunstwerke von der Montage häufig betroffen.

---

231 Zur Definition: Cambridge Dictionary (Hrsg.), „GIF“, Cambridge University Press, und *Tanriverdi*, Ein Gif sagt mehr als 1000 Worte, SZ vom 14.09.2015, http://www.sueddeutsche.de/digital/bewegte-bilder-ein-gif-sagt-mehr-als-worte-1.2643863.

232 So Leibsohn, der COO von Giphy, in: *Tanriverdi*, a.a.O.

233 Vgl. dazu auch *Pachali*, Die Kommerzialisierung der Gifs, irights info vom 29.03.2018, https://irights.info/artikel/die-kommerzialisierung-der-gifs/29036.

234 Vgl. auch die Definition der Montage als Mittel der Aneignung auf S. 40.

235 *Ullrich*, Rebloggen als Kulturtechnik, in: Landwehr (Hrsg.), Public Domain. Edition Digital Culture 3, 2015, S. 92, 94.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 11.: Mona Lisa Selfie Montage, o.A.

Dies soll durch eine Auswahl unterschiedlicher Beispiele verdeutlicht werden. Die „Mona Lisa" (1503–1506) von Leonardo da Vinci – als das bekannteste Gemälde der Welt – wird im Internet häufig abgewandelt und verfremdet. Eine bekannte Montage zeigt sie mit dem typischen Selfie Kussmund („Duckface") und mit einem Handy in der Hand.[236] Sie wird verschleiert oder in traditioneller Kleidung anderer Kulturen gezeigt, sie bekommt Tattoos, sie wird mit Lego-Steinen oder einer Barbiepuppe nachgebaut, ihr Gesicht wird ersetzt durch Gesichter von Mr. Bean oder Barack Obama.[237] Auch der „Schrei" (1893) von Edvard Munch wird im Internet für immer neue Montagen genutzt: So gibt es ihn als Kürbis zu sehen, aus Pappe oder Lego und mit Figuren der Serie Simpsons.[238] Die Seite „Classical Art Memes"[239] zeigt Memes bekannter Kunstwerke, die durch digitale

236 Abb. 11.
237 Für eine Übersicht der Abwandlungen der Mona Lisa: http://knowyourmeme.com/search?context=images&q=mona+lisa, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.
238 Für eine Sammlung der kreativen Variationen vgl.: https://rp-online.de/digitales/so-kreativ-feiert-das-netz-der-schrei_bid-9603675, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.
239 https://www.facebook.com/classicalartmemes/, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Verfremdungen oder ergänzende Kommentare überraschend zeitgenössische Zusammenhänge herstellen.[240] Aus der vermeintlichen Verbindung einer jahrhundertealten Szene mit einer allseits bekannten, gegenwärtigen Situation ergibt sich eine besondere Komik.[241] Die Sammlung „Museum of Selfies" von Olivia Muus arrangiert bekannte Porträts so, als würden die porträtierten Personen selbst Selfies aufnehmen.[242] Sie fotografiert dafür eine Hand mit einem Handy so, als würde die Person auf dem Porträt auf das Handy schauen. Der Künstler Alexey Kondakov montiert Figuren aus klassischen Kunstwerken in Fotos von Alltagssituationen der heutigen Zeit und schafft so eine moderne Interpretation der Kunstwerke.[243] So findet man William-Adolphe Bouguereaus „Virgin of the Angels" (1881) in einem leeren Zugabteil fahren oder Maria Magdalena aus Franceso Furinis „Die büßende Maria Magdalena (Halbfigur)" (um 1630/1635) in dem Schaufenster eine Cafés sitzen. Die Menschen der Kunstwerke werden durch diese Montagen Teil unserer Realität.

Die Aneignung von Bildmontage funktioniert immer durch die Übernahme des angeeigneten Kunstwerkes: Es wird kopiert oder imitiert. Durch die Veränderung und Verfremdung des ursprünglichen Bildes sollen Emotionen besser ausgedrückt werden können oder eine Reflektion über veränderte Kulturpraktiken und den Wandel der Zeit stattfinden. Oft sind die Bildmontagen auch Hommagen und Parodien, je nachdem, wie die Veränderung vorgenommen wird und welche Aussage mit ihr getroffen wird. Die Bildmontage selbst kann auch ein Original sein.

f) Virale Hypes

Unter dem Stichwort Virale Hypes sollen hier Videos und Bilder besprochen werden, die von Tausenden Menschen angeschaut werden, sich im Internet schnell verbreiten und dadurch viral[244] werden. Hype meint die

240 *Hartel*, Ein Selfie mit Mona Lisa. Alte Meister in der Populärkultur, in: Kunsthalle Tübingen/Fritz (Hrsg.), Comeback. Kunsthistorische Renaissancen, 2019, S. 47, 48.

241 *Dies.*, a.a.O., S. 48.

242 Vgl. http://museumofselfies.tumblr.com, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

243 Für eine Bilderreihe vgl. Monopol Magazin vom 6.11.2015, https://www.monopol-magazin.de/engel-der-u-bahn, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

244 Worthintergrund aus der Medizin: Die Hypes entwickeln sich ähnlich wie Ansteckungen bei Epidemien. Zur viralen Form der Kommunikation im Digitalen vgl. *Han*, Im Schwarm. Ansichten des Digitalen, 4. Aufl. 2017, S. 74 ff.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Welle der Begeisterung[245], die durch die Videos ausgelöst wird. Die Viralität wird verstärkt, wenn Menschen dazu ermuntert werden, den Hype nicht nur zu teilen, sondern damit verbundene Aktivitäten auszuführen[246] und selbst ein Video oder Bild des viralen Hypes aufzunehmen.

Beispiele von viralen Hypes sind Planking, die Ice Bucket Challenge und der Harlem Shake. Beim Planking lassen sich Menschen fotografieren, die sich steif wie ein Brett mit dem Gesicht nach unten an ungewöhnlichen Orten hinlegen. Dieser Foto-Trend aus dem Jahr 2011 ist aus der Facebook-Truppe „The Lying Down Game" entstanden, die damals über 100.000 Mitglieder und 20.500 Fotos beinhaltete.[247]

Die Ice Bucket Challenge aus dem Jahr 2014 bezeichnet Mutprobe-Videos, bei denen sich der Teilnehmer mit einem Eimer eiskalten Wasser überschütten lässt, um auf die Nervenkrankheit Amyotrophe Lateralsklerose (ALS) aufmerksam zu machen. Die Teilnehmer nominierten jeweils andere Personen, die auch ein solches Video drehen und 10 Dollar an die ALS Association spenden sollten – oder, wenn sie sich nicht mit einem Eimer Wasser überschütten wollten, 100 Dollar an die ALS Association spenden sollten. So kamen zwischen dem 15.07. und 21.08.2014 bei der ALS Association 41,8 Millionen USD Spenden ein.[248]

Der Harlem Shake im Jahre 2013 war ein Hype selbstgedrehter Videos, in denen Menschen wie bei einem Flashmob[249] aufeinander trafen und dann mit zuckenden Bewegungen zu einem Song von Harry Rodrigues,

---

245 *Dudenredaktion* (Hrsg.), Hype, in: Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 2015.

246 Vgl. dazu die Definition von Shifman zu Viralität: *Shifman*, Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter, 2014, S. 70. Hemsly und Mason nennen drei Merkmale von Viralität im Internet: 1. die Verbreitung von Mensch zu Mensch, 2. eine hohe Geschwindigkeit, die durch Social-Media-Plattformen noch beschleunigt wird, 3. eine große Reichweite, die erreicht wird, indem mehrere Netzwerke überbrückt werden, vgl. *Hemsley/Mason*, The Nature of Knowledge in the Social Media Age: Implications for Knowledge Management Models, Journal of Organizational Computing and Electronic Commerce, Nr 1–2 (2013), S. 138, 138.

247 S. http://knowyourmeme.com/memes/lying-down-game, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

248 S. Pressemitteilung der ALS Association vom 21.08.2014, http://www.alsa.org/news/media/press-releases/ice-bucket-challenge-082114.html, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

249 Ein Flashmob ist ein Phänomen, bei dem sich eine Gruppe Fremder an einem öffentlichen Ort versammelt, plötzlich simultan eine bestimmte Handlung ausführt und den Schauplatz danach blitzartig verlässt, vgl. *Shifman*, Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter, 2014, S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bekannt als DJ Baauer, tanzten.[250] Ausgelöst wurde der Video-Hype von Filthy Frank, der das erste Harlem Shake-Video bei YouTube hochlud. Er fand 40.000 Nachahmer weltweit.[251]

Virale Hypes entstehen also, indem die Komposition, Handlung, Bildabfolge bestimmter Videos übernommen wird. Hier wird nicht 1:1 kopiert, sondern das Konzept des Bildes oder Videos immer wieder nachgeahmt. Jede Nachahmung fügt etwas Eigenes hinzu – darin besteht der Teilnahmeeffekt dieser Hypes.[252] Die Vorlage muss deutlich erkennbar bleiben, aber die immer neu entstehenden Abwandlungen, z.B. durch Aufnahmen an besonderen Orten oder mit besonderen Verkleidungen, machen das Anschauen dieser Bilder- und Video-Hypes abwechslungsreich und humoristisch. Die Übernahme liegt hier also in der Nachahmung des Konzepts mit dem Zweck der Teilnahme an einem Hype zu humoristischen, kommunikativen Zwecken. Die Aneignung geschieht durch Imitation und stellt eine Hommage oder ein Zitat dar. Da die meisten Videos etwas Eigenes, Neues hinzufügen und eine gewisse Abweichung zum Ausgangsvideo aufweisen, können sie unter Umständen auch als Original bezeichnet werden.

2. Funktionsweise: kommunikativer Kontext

Aneignungen werden häufig durch neue, oft digitale Technologien durchgeführt, denn nie ließ sich etwas so leicht kopieren, verändern und wiederverwerten wie heute. Die Auswahl der soeben vorgestellten Phänomene bildlicher Aneignung durch neue Technologien basiert darauf, dass sie eine ähnliche Funktionsweise aufweisen. Die vorgestellten Phänomene der Aneignung erfolgen hauptsächlich online in sozialen Netzwerken. Diese sozialen Medien sind in ihrer Grundstruktur bereits auf Konversation ausgerichtet.[253] Mithilfe des stets mitgeführten Smartphones wird mittlerweile „unterwegs, zwischendurch, pausenlos und in Fragmenten“[254] kommu-

250 *Schmidt*, Social Media, 2013, S. 9.
251 *Mayr*, Zappeln, was das Zeug hält, Spiegel Online vom 13.02.2013, http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/harlem-shake-erobert-das-internet-a-882955.html.
252 Vgl. *Dobusch*, Digitale Remixkultur, in: Landwehr (Hrsg.) Public Domain. Edition Digital Culture 3, 2015, S. 89, 89.
253 *Schmidt*, Social Media, 2013, S. 27.
254 *Tanriverdi*, Ein Gif sagt mehr als 1000 Worte, SZ vom 14.09.2015, http://www.sueddeutsche.de/digital/bewegte-bilder-ein-gif-sagt-mehr-als-worte-1.2643863.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

niziert. Das vorgefundene Material wird genutzt, um schneller Konversation zu betreiben – ein Bild kopiert und versendet, anstatt Gedanken ausführlich niederzuschreiben. Außerdem werden vorgefundene Bilder genutzt, um Empfindungen oder Gefühle verständlicher ausdrücken zu können – dies funktioniert insbesondere mit solchen Bildern, die bereits stark im kollektiven Gedächtnis verankert sind, wie bei Memes, GIFs und Bildermontagen zu sehen ist.[255]

255 Vgl. auch hierzu detailliert die Funktionsweise der digitalen Kommunikation, S. 107 ff.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-24, am 12.10.2024, 07:28:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb