Zweites Kapitel: Die veränderte Nutzung von Aneignungen

Die Aneignung als die Übernahme fremden Materials zu eigenen Zwecken[256] wird seit jeher praktiziert. Das folgende Kapitel wird die Nutzung der Aneignung und die ihr zugeschriebene Bedeutung historisch untersuchen. Dabei soll die veränderte Nutzung der Aneignung nachvollzogen werden: Zunächst als ein künstlerisches Mittel sind nun durch die Digitalisierung jedermann technische Geräte zur Aneignung zugänglich, sodass sie sich zu einem kommunikativen Medium entwickelte.

Es sollen zunächst die Richtungen der Bildenden Kunst vorgestellt werden, deren Mittel solche der Aneignung waren (A.). Welchen Bedeutungswandel bildliche Aneignungen mit der Digitalisierung und der dadurch veränderten Bildkultur erfahren haben, soll zum Schluss dieses Kapitels aufgezeigt werden (B.). Die Aneignung muss in den größeren Kontext der Kunst- und Kulturgeschichte eingeordnet werden. Erst durch den Blick zurück in die Kulturgeschichte und durch die Darstellung des diskursiven Rahmens, innerhalb dessen sich die Aneignung bewegt, kann die Zielrichtung und Bedeutung ihrer Nutzung verstanden werden. Der Fokus liegt hierbei zunächst auf philosophischen und kunsthistorischen Konzepten, die Aneignungen thematisieren. Nicht immer geht es dabei um die bildliche Aneignung, jedoch statuieren viele philosophische Konzepte ein grundlegendes Kunstverständnis, sodass diese mittelbar auch Auswirkungen auf das Verständnis von Bildern und Bildender Kunst haben. Der Bedeutungswandel, den die Aneignung von Bildern erfahren hat durch die Digitalisierung und Vernetzung des Internets, kann erst verstanden werden, wenn die vorher bestehende Kulturtechnik der Aneignung in der Kunst verdeutlicht wird.

256 S. zu dieser Definition S. 32 f.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

A. Historische Nutzung der Aneignung

I. Die Antike: Aneignung als wertschätzende Auseinandersetzung mit der Vorlage

1. Platon und die Nachahmung der Wirklichkeit

Bereits Platon setzt sich mit der Aneignung in der Kunst auseinander, um seine Vorstellungen von Dichtung darzustellen. Im zehnten Buch der Politeia prägte er den Begriff der mimesis, was so viel wie Nachahmung der Wirklichkeit bedeutet. Platon ging davon aus, dass die Welt zu unterteilen ist in eine sinnlich wahrnehmbare und eine Welt der Ideen, zwischen denen das Verhältnis der Teilhabe oder Nachahmung besteht. Die sinnlich wahrnehmbare Welt ist dabei bereits ein Abbild der Ideenwelt.[257] Die Künste befassen sich nur mit dieser sinnlich wahrnehmbaren Welt, also den Abbildern, und produzieren damit Abbilder von Abbildern.[258] Damit seien die Künste zu weit entfernt von den platonischen Ideen und können keinen Aussagewert für die Erkenntnis von Wahrheit liefern. Die Nachahmungen durch die Dichtung seien daher Trugbilder – unvollkommen und scheinhaft.[259] Mimesis habe also wenig Erkenntniswert für die Menschen, Aneignungen haben damit wenig Bedeutsamkeit.

2. Aristoteles und die Nachahmung als Natur des Menschen

Aristoteles setzt mit seiner Poetik dieser Kritik durch Platon eine Rehabilitation der mimesis entgegen. Zunächst meint Aristoteles, dass sich platonische Idee der Dinge in den sinnlich wahrnehmbaren Gegenständen verwirkliche, deren Abbildung ist also bereits die Wirklichkeit selbst.[260] Damit schaffe die Kunst nicht allein Trugbilder. Außerdem versteht Aristoteles mimesis als grundsätzliches Mittel zum Erkenntnisgewinn der Menschen: „Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren […] als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.“[261]

257 *Platon*, Der Staat, 2012, 10. Buch, Rn. 597a ff.
258 *Gebauer/Wulf*, Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft, 2. Aufl. 1998, S. 58.
259 *Dies.*, a.a.O., S. 59.
260 *Aristoteles*, Poetik, 3. Aufl. 1972, S. 159.
261 *Ders.*, a.a.O., S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Menschliches Handeln ist also mimesis der Natur und dem Menschen ureigen.

Speziell in der Kunst kommt der mimesis nach Aristoteles zudem eine ethische Wirkung zu. In seiner Tragödienlehre vertritt er, dass erst durch mimesis das Reinigen von Gefühlen, die katharsis möglich ist.[262] Durch die Anteilnahme werden die Zuschauer von ihren eigenen Affekten geläutert, von ihren Lüsten und Ängsten. Nur durch das Erkennen, das durch die mimesis hergestellt wird, sei diese Läuterung möglich, die den Charakter der Menschen stärkt. Die Aneignung in der Kunst dient hier also als Ventil für die Menschen und soll ihnen die emotionale Teilhabe an der Wirklichkeit ermöglichen, indem die Wirklichkeit künstlich wiederholt wird.

3. Bildhauerei im Römischen Reich: Aneignung griechischer Skulpturen

Das Kopieren bereits vorhandenen Materials aus der Bilderhauerei fand im Römischen Reich seinen ersten Höhepunkt. Mit der Eroberung griechischer Gebiete übernahmen die Römer auch griechisches Kulturgut.[263] Zum Teil wurde dieses Kulturgut „römisiert", also an die römische Geschichte und Kultur angepasst.[264] Die griechische Formensprache wurde Vorbild für römische Bildhauer. Die meisten römischen Marmor-Skulpturen sind Kopien von griechischen Bronzegüssen.[265] Dabei war die Intention nicht, die Reproduktion so genau anzufertigen, dass das Original in ihr zu erkennen ist. Vielmehr hatte man damals nur begrenzte Darstellungsthemen: Die Darstellungsthemen wurden standardisiert realisiert, damit

262 Die Tragödie zeigt einen Helden, der durch einen charakterlichen Fehler ins Unglück stürzt. Es kommt in der Tragödie immer zu einem Umschlag von Glück ins Unglück. Dabei hätte der Held den Fehler nicht vermeiden können, er handelt also ohne Schuld. Die Zuschauer erkennen den charakterlichen Fehler des Helden und können den Umschlag ins Unglück erkennen und damit das tragische Schicksal des Helden ahnen. Dieses Wiedererkennen im Helden führt beim Zuschauer zu Jammern und Schaudern vor seinem Schicksal.

263 *Barbanera*, Original und Kopie. Bedeutungs- und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der Klassischen Archäologie, in: Akzidenzen 17. Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft (2006).

264 Heutzutage würde dies wohl als kulturelle Aneignung bezeichnet werden. Vgl. zu dem Begriff S. 31 f.

265 *Stähli*, Die Kopie. Überlegungen zu einem methodischen Leitkonzept der Plastikforschung, in: Junker/Stähli/Kunze (Hrsg.), Original und Kopie, 2008, S. 15, 15.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

eine bessere Lesbarkeit der Themen, die die Skulptur darstellte, möglich war.[266]

Mit diesem Interesse der Römer an griechischen Skulpturen und Kunstwerken entwickelte sich das Sammeln derselben zu einer Beschäftigung wohlhabender Bürger. Um die Nachfrage zu befriedigen, entstand ein gewisses Kopistentum, das fabrikartig arbeitete. Einen weiteren Vorteil der vielen Kopien kann man erst heute schätzen: Die griechischen Vorbilder sind häufig nicht mehr erhalten, sodass es heute möglich ist, durch die römischen Reproduktionen noch deren Vorbilder zu sehen.[267]

4. Imitatio und aemulatio: die wettstreitende Aneignung

Auch philosophisch setzte man sich in der Antike mit der Aneignung in der Kunst auseinander. In den Rhetorik-Schulen dienten die Begriffe imitatio und aemulatio für verschiedene Strategien, um die möglichst perfekte Rede zu halten. Die Strategien wurden aber auch schon von Cicero in eine literarische Nachahmungstheorie eingebettet und später in der Renaissance als Begrifflichkeiten mit der Bildenden Kunst und der Kunstgeschichte verbunden.[268] In letzterem Kontext meint imitatio das Kopieren von Kunstwerken anderer zur eigenen Weiterentwicklung[269] – vom Original zu lernen, indem man es nachvollzieht. Erst durch die perfekte Nachahmung kann das Handwerk der Vorbilder verstanden werden. Aemulatio meint die Nacheiferung nach einem Vorbild. Durch sie soll die Überbietung des Vorbildes ermöglicht werden. Diese Nachahmung wurde in der Rhetorik im Rahmen eines institutionalisierten Wettstreits der Künstler ausgeführt, der zu einer Qualitätssteigerung führen sollte.[270] Nachahmung und Aneignung stehen hier also nicht im Gegensatz zu Originalität, sondern werden gerade als Voraussetzungen für gutes Handwerk und eigenes kreatives Schaffen verstanden.

---

266 *Ders.*, a.a.O., S. 30.

267 *Almeroth*, Kunst- und Antiquitätenfälschungen, 1987, S. 9.

268 *B. Bauer*, aemulatio, in: Ueding (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 1992, S. 141, 142.

269 *Blunck*, Wann ist ein Original?, in: Nida-Rümelin/Steinbrenner (Hrsg.), Kunst und Philosophie. Original und Fälschung, 2011, S. 9, 19.

270 *Müller/Pfisterer*, Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: dies. (Hrsg.), Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620), 2011, S. 1, 3.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

II. Das Mittelalter und die Renaissance: Aneignung der Antike

1. Das Mittelalter und Aneignungen im handwerklichen Lehrverhältnis

Während des Mittelalters kam dem Original noch keine eigenständige Bedeutung zu.[271] Bildende Kunst wurde in Schulen gelehrt, sodass die Einreihung in die Tradition der Vorgänger wichtig war. Bei der Beurteilung eines Kunstwerkes standen die Beherrschung des Handwerks und die verwendeten, möglichst kostbaren Materialien im Vordergrund.[272] Außerdem war zunächst das Sammeln von Kunst in der Gesellschaft selten; so wurde hauptsächlich klerikale Kunst im Auftrag der Kirche geschaffen. Doch auch hier war schon anerkannt, dass Kopieren auch das Hervorbringen neue Werke fördern kann.[273]

Maler und Bildhauer waren im Mittelalter in Gilden oder Zünften als Organisationseinheiten zusammengeschlossen, aus denen sie sich erst im 15. Jahrhundert langsam lösten.[274] Die Ausbildung der bildenden Künstler und der Bildhauer fand innerhalb eines handwerklichen Lehrverhältnisses statt. Kunst war also im Mittelalter (wie auch in der Antike) ein Ausbildungsberuf, der betrieben wurde wie andere Handwerke auch – das Schüler-Meister-Verhältnis dominierte die Ausbildung. Die Schüler lernten bei einem Meister, hielten dessen Lehren ein und arbeiteten in dessen Werkstatt. Dabei entwickelte sich in den Werkstätten Arbeitsteilung: Der Meis-

---

271 Als Beispiel neben der Kunst kann hier auch das Phänomen der Urkundenfälschungen bis Mitte des 13. Jahrhunderts herangezogen werden. Für solche gefälschten Urkunden, die aber inhaltlich den Tatsachen entsprachen, oder solche, die den Tatsachen entsprachen, wie sie sein sollten (!), fehlte das Unrechtsbewusstsein. Ein Grund hierfür mag darin liegen, dass die Unterscheidung von formalem Recht und Gerechtigkeit noch nicht ausgereift war, und damit Manipulationen und Fälschungen zulässig waren, um die „gerechte" Ordnung herzustellen – auch wenn sie formal nicht rechtens waren, so *Kölzer*, Urkundenfälschungen im Mittelalter, in: Corino (Hrsg.), Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik, 1994, S. 15, 16. So wird geschätzt, dass 40 % der Urkunden Karl des Großen „gefälscht" sind. Als die bekannteste Urkundenfälschung ist die sog. Konstantinische Schenkung in die Geschichte eingegangen – eine Urkunde, in der der römische Kaiser Konstantin I. dem Papst Silvester I. und sämtlichen Nachfolgern die Herrschaft über die Westhälfte des Römischen Reiches vermachte sowie ihm kaiserliche Ehrenrechte und Insignien verlieh.

272 *Almeroth*, Kunst- und Antiquitätenfälschungen, 1987, S. 11.

273 *Gebauer/Wulf*, Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft, 2. Aufl. 1998, S. 96.

274 Ausführlich zur Loslösung der bildenden Künste aus dem Handwerk vgl. *Zilsel*, Die Entstehung des Geniebegriffes, 1926, S. 144 ff.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ter traf die Entscheidungen bezüglich der Komposition und der Motive, die Schüler führten die einzelnen Arbeiten aus. Der Meister vervollständigte das Bild und kümmerte sich häufig nur noch um Details, die mehr Können verlangten oder für ihn typisch waren.[275] Wenn ein Gemälde also vom Werkstattmeister signiert wurde, bedeutete das nicht, dass er es eigenständig gemalt hatte, sondern dass es dem Anspruch der Werkstatt entsprach. Die Schüler hingegen waren angehalten, sich am Meister zu orientieren und in seinem Stil zu malen.[276] So schrieb Cennino Cennini in seinem Lehrbuch über die Malerei von 1400, das zum einflussreichsten Lehrbuch des Spätmittelalters wurde: „Vergnüge dich unermüdlich mit dem Nachahmen der besten Sachen, die du in den Händen der großen Meister finden kannst!".[277] Mit den Lockerungen der Kunst vom Handwerk, lockerten sich auch die Abhängigkeiten des Schülers vom Meister. Doch auch in den Kunstakademien, die ab Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden[278], wurde durch das Nachahmen der alten Künstler gelehrt: Die Schüler gingen in die Galerien und Museen, um die „alten Meister" zu kopieren und so von ihnen zu lernen.[279]

2. Renaissance: die Aneignung der Antike

Mit der Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert wurde die Antike wiederbelebt (wörtlich auch „Wiedergeburt").[280] Ganz bewusst kopierte man Elemente des Gedankenguts der Antike: Die Formensprache bei Baudenkmä-

275 So hat Raffael meist nur die Hände und Gesichter in seinen Gemälden selbst gemalt, *Whistler*, Raffaels Hände, in: Gnann (Hrsg.), Raffael. Ausstellungskatalog der Albertina Wien, 2017, S. 41, 42.

276 *Zilsel*, Die Entstehung des Geniebegriffes, 1926, S. 211 ff.

277 *Cennini*, Das Buch von der Kunst oder Il Libro dell'Arte [1871], 2015, Kapitel 27, S. 53.

278 1563 wurde die Accademia delle Arti del Disgeno in Florenz gegründet, die erste reine Lehranstalt.

279 Darauf basierte unter anderem das Ausbildungsmodell der Académie des Beaux Arts in Paris, das im 17. Jahrhundert als Vorbild für andere Kunstakademien galt. Dem Lehrplan gemäß wurden zunächst Zeichnungen der großen Meister kopiert und erst in der zweiten Stufe klassische Gipsmodell und lebende Akte kopiert. Vgl. dazu *Vogt*, Von Kunstworten und -werten, 2010, S. 168.

280 Mit der Wiederbelebung der Antike wollte man sich auch bewusst von der Vorstellungswelt des Mittelalters abwenden, insbesondere von der christlichen Betonung des Jenseits und der christlichen Geschichtsbetrachtung, vgl. *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 47. Diese Abwendung zeigt sich auch an der

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lern und Skulpturen wurde übernommen und in der Philosophie widmeten man sich den Texten und Ideen antiker Schreiber. Im Geist der Antike sah man die eigenen Vorstellungen und Weltanschauungen widergespiegelt.[281] Damit lebten auch die rhetorischen Traditionen wieder auf und Begriffe wie imitatio und aemulatio. Die Rhetorik als Bestandteil des mittelalterlichen Bildungskanons führte dazu, dass diese Begriffe Eingang in die Literaturtheorie und -erstellung fanden. So wurden sie genutzt für die Bezugnahme auf griechische und römische Klassiker in der Literatur und Bildenden Kunst.

Über die rhetorischen Traditionen fand auch der Begriff der inventio wieder Einzug. Dieser beschrieb zunächst das erste Produktionsstadium beim Verfassen einer Rede: das Auffinden des Themas und Organisieren der Gedanken dazu. In der Renaissance wurde er für als Begriff der Bilderfindung genutzt. In seiner Abhandlung „Über die Malerei" schrieb Ludovico Dolce 1557, dass die Malerei anhand der Erfindung (inventio), der Komposition und dem geistigen Konzept der Zeichnung (disegno) und dem Kolorit (colorito) zu beurteilen sei. Der Begriff der disegno wurde insbesondere durch Giorgio Vasari, einem der ersten Kunsthistoriker, im Jahre 1547 geprägt.[282] Hier wurde also bereits zwischen der materiellen Verwirklichung und der künstlerischen Idee unterschieden. Die Komposition wurde damit unabhängig von ihrer Ausführung in Farbe oder Stein bewertet und diente als zentrales Kriterium der fachlichen Beurteilung des Kunstwerks.[283] Mit der intellektuellen Präzisierung seines bildnerischen Einfalls konnte ein Künstler seine Qualität beweisen, die Ausführung war für die fachliche Beurteilung dann nicht mehr notwendig.[284] Damit war

---

Begriffseinführung des „Mittelalters" durch die Humanisten zu Beginn der Renaissance im 14. Jahrhundert. Mit der Antike als Ideal und der Renaissance als Rückkehr zu diesem Ideal, wurden die Jahre dazwischen nur als medium aevum, als mittleres Zeitalter, verstanden. Da sich im Mittelalter vom antiken Ideal abgewandt wurde, stellt es aus Sicht der Humanisten ein Zeitalter des Zerfalls und kulturellen Niedergangs dar. Daher kommt auch der Begriff des „dunklen Zeitalters", aetas obscura, für das Mittelalter.

281 So *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 48.

282 *Kemp*, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219, 224.

283 Vgl. *Stoschek*, Anfänge der vervielfältigten Kunst und die leidige Frage nach dem Original, in: Tietjen/Weibel (Hrsg.), Kunst ohne Unikat, Ausstellungskatalog der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, im Künstlerhaus Graz, 1998, S. 14.

284 *Ullrich*, Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen, 2009, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

auch eine Arbeitsteilung zwischen Komposition und Ausführung möglich, wie sie in den Werkstätten organisiert wurde.

3. Rennaissance-Humanismus und die Individualität der Künstlerpersönlichkeit

Durch das Aufkommen des Renaissance-Humanismus im 15. und 16. Jahrhundert stand nun der Mensch als Individuum im Mittelpunkt und damit auch die einzelne Künstlerpersönlichkeit und nicht mehr schwerpunktmäßig das handwerkliche Können. Kunst wurde zum ersten Mal als Ausdruck der Persönlichkeit verstanden. Dass ein neuer Begriff von Subjektivität entstand, erkennt man auch an dem damaligen Aufkommen von Konzepten wie der Autobiographie und Portraitkunst. Immer mehr fürstliche Mäzene, und nicht mehr allein die Kirche[285], verteilten Aufträge an Künstler, sodass sich der Künstler von klerikalen Vorgaben lösen konnte und die Themen und Darstellungen in der Kunst weniger beschränkt waren. Mit der Vielfalt der Themen stieg wiederum die Bedeutsamkeit der Künstlerpersönlichkeit, die nun auch den Inhalt selbst schaffen konnte. Dabei orientierten sich die Künstler zwar auch noch an den „Alten", sie wurden aber als Stilvorbilder angesehen und weniger als konkrete Normen, an die man sich bei der Produktion von Kunst zu halten hatte.[286]

Die neuen Techniken der Reproduktion durch Druckgraphiken (Holzschnitt und Kupferstich) führten zu einer „Massenproduktion". Dabei kam damals der Unterscheidung zwischen Unikat und Reproduktion keine wertende Beurteilung zu. Die Auflagenhöhen der Druckgraphiken wird erst seit 1880 festgelegt und dadurch zwischen Künstlergraphik und Reproduktionsgraphik unterschieden.[287]

Mit der Verschiebung zu fürstlichen Auftraggebern entstand auch eine Sammelleidenschaft[288] an den Fürstenhöfen. Dadurch verbreiteten sich

---

285 So *Almeroth*, Kunst- und Antiquitätenfälschungen, 1987, S. 13.

286 *Gebauer/Wulf*, Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft, 2. Aufl. 1998, S. 122.

287 *Stoschek*, Anfänge der vervielfältigten Kunst und die leidige Frage nach dem Original, in: Tietjen/Weibel (Hrsg.), Kunst ohne Unikat, Ausstellungskatalog der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, im Künstlerhaus Graz, 1998, S. 13, 24.

288 Die Sammelleidenschaft begann zunächst mit sog. Kunstkammern, in denen sich naturgeschichtliche und wissenschaftliche Gegenstände finden ließen. Sie drückten das zeitgenössische Bemühen aus, die gesamte göttlich-kosmische Ordnung des Universums im Kleinen, den Makrokosmos im Mikrokosmos, abzu-

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kunstfälscher, wobei ihnen keine grundsätzlichen Bedenken des Erstellens von Kopien entgegengehalten wurden, sondern eher Fragen der Authentizität von Werken.[289] Beispielhaft hierfür wird oft das Vorgehen Albrecht Dürers gegen Kopien seiner Holzschnitte angeführt. Dürer verklagte 1506 angeblich[290] den Künstler Marantonio Raimondi in Venedig, da er einen Druck des „Marienlebens" (1502) von Dürer in Kupfer gegossen habe. Dabei sei Ziel des Prozesses allerdings nicht gewesen, den Druck der Kopie zu untersagen, sondern gegen das Nutzen des Monogramms AD durch Raimondi vorzugehen, mit dem Dürer seine Werke gekennzeichnet hat.[291]

III. Die Neuzeit: Eigenschöpferisches und Geniekult statt Aneignung

1. Geniekult in Aufklärung und Sturm und Drang

Im 18. Jahrhundert änderte sich die Vorstellung über den Künstler und den Schaffensvorgang. Die voranschreitende Säkularisierung und die Auf-

---

bilden, um so auch den imperialen Charakter der Fürstenhöfe zu betonen. Mit der Hofkunst, der Beauftragung von Künstlern durch Fürsten, wurden auch immer mehr Werke der Bildenden Kunst gesammelt. Die Kunstkammern wie die Kunstsammlungen sollten die Gelehrsamkeit und die ihrem Rang gemäße Machtfülle ihrer Besitzer widerspiegeln, s. *Stolzenberger*, Höfisches Sammeln und internationale Tendenzen in der Kunst um 1600, in: Hess/Hirschfelder (Hrsg.), Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, 2010, S. 270, 271, 282.

289 *Stähli*, Die Kopie. Überlegungen zu einem methodischen Leitkonzept der Plastikforschung, in: Junker/Stähli/Kunze (Hrsg.), Original und Kopie, 2008, S. 15, 16.

290 Diese Anekdote berichtete der Maler und Schriftsteller Giorgio Vasari, sie gilt aber als nicht plausibel und hat so wohl nicht stattgefunden, s. *Petri,* Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung, in: Münch/Tacke/Herzog/Heudecker (Hrsg.), Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken der Vormoderne, 2014, S. 52, 62.

291 *Stoschek*, Anfänge der vervielfältigten Kunst und die leidige Frage nach dem Original, in: Tietjen/Weibel (Hrsg.), Kunst ohne Unikat, Ausstellungskatalog der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, im Künstlerhaus Graz, 1998, S. 13, S. 18 f. Seinen Serien „Apokalypse", „Holzschnittpassion" und „Marienleben", die er erneut 1511 als Bücher verlegte, fügte er allerdings eine Warnung hinzu: „Hüte dich, heimlicher Neider und Dieb fremder Arbeit und Erfindung, lass deine Hände von diesen unseren Werken.", übersetzt aus dem Lateinischen nach *Decker,* Dürer. Konstruktion eines Vorbildes, in: Beck (Hrsg.), Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock, Ausstellungskatalog des Liebighaus, 1981, S. 397, 422.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

klärung führten zu einer Entzauberung der Welt[292], aber auch zu einer Aufwertung des Menschen – er übernimmt jetzt das, was bisher dem Göttlichen zugeschrieben wurde.[293] Damit war Raum für den Genie-Gedanken geschaffen. Immanuel Kant bezeichnete Genie als ein „Talent, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben lässt, hervorzubringen."[294] Ein Genie ist damit der unabhängig von Kultur und Tradition schöpferische Mensch, der sich gegen die Normen der Kunst wendet und vielmehr durch seine Leidenschaft Kunst schafft. Es vollzog sich eine Hinwendung zum Individuellen, Ursprünglichen, Irrationalen und Exzentrischen des Schöpfers.[295] Die individuelle Empfindung wurde nun als Grundlage der Erkenntnis verstanden. Insbesondere im Sturm und Drang um 1770 wurde dies von Autoren aufgegriffen, die das „Originalgenie" verherrlichten. Shakespeare wurde als dessen Verkörperung angesehen – obwohl gerade Shakespeare sich viel an Mythologien, an Handlungen und Texten anderer Schriftsteller bediente.

Viele dieser Genie-Auffassungen wurden von Juristen rezipiert und fanden Einfluss in das deutsche Urheberrechtsgesetz, das 1871 verabschiedet wurde.[296] Vom Geniegedanken lässt sich die Vorstellung des Urhebers als Schöpfer ableiten. Auch wurde das Schaffen eines Werkes verstanden als das Entäußern eines Teils der Persönlichkeit nach außen: „Die Verfertigung eines Buchs, es sey was es für eins wolle, ist eine wahre Schöpfung, das Manuscript ist ein Theil seiner Substanz, welche der Schriftsteller aus sich herausgibt."[297] Eigenhändigkeit und Individualität als maßgebliche Kriterien des urheberrechtlichen Schutzes sind auch auf die genieästhetische Konzeption des Künstlers zurückzuführen.[298]

Gleichzeitig wurde nun die Lehrmethode des Kopierens der Meister im Lehrverhältnis mit dem Aufkommen des Neuhumanismus im 18. Jahrhundert, der Aufklärung und der Genie-Ästhetik des Sturm und Drang im-

---

292 *Weber*, Wissenschaft als Beruf [1919], in: ders., Schriften 1894–1922, 2002, S. 474, 488.

293 *Schmidt*, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik: 1750-1945, 3. Aufl. 2004, S. 6.

294 *Kant*, Kritik der Urteilskraft [1790], in: Kant/Weischelde (Hrsg.), Werkausgabe, 13. Aufl. 1994, Bd. 10, § 46 S. 241 f.

295 *Schmidt*, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik: 1750-1945, 3. Aufl. 2004, S. 110 ff.

296 *Bosse*, Autorschaft ist Werkherrschaft, 2014, S. 10.

297 *Linguet,* Des Herrn Linguets Betrachtungen über die Rechte des Schriftstellers und seines Verlegers, 1778, S. 48.

298 *Blunck*, Wann ist ein Original?, in: Nida-Rümelin/Steinbrenner (Hrsg.), Kunst und Philosophie. Original und Fälschung, 2011, S. 9, 13.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

mer mehr kritisiert. So formulierte Johann David Passavant seine Ablehnung dieser Ausbildung: „Übrigens halte ich überhaupt bei angehenden Künstlern das viele Copieren für sehr nachteilig, da sie dadurch zu sehr verleitet werden, nur eine gewisse practische Fertigkeit zu suchen und es sie dagegen verhindert, ihre Individualität auszubilden, wodurch sie ihre Selbständigkeit verlieren und in eine falsche Nachahmung großer Meister gerathen."[299] Andererseits sah man in der Lehrmethode des Kopierens jetzt auch mehr Raum für eine schöpferische Nachahmung. So ist in Goethes Gedicht „Künstlers Apotheose", in dem ein Schüler in einer Gemäldegalerie die großen Meister nachmalt, vom Meister zu hören:

„ *Meister*: Allein du übst die Hand,
Du übst den Blick, nun üb' auch den Verstand.
Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinem aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich kein Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh' man Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen."[300]

Das Kopieren sieht der Meister im Gedicht als notwendig an, um künstlerische Fertigkeiten zu erlangen. Allerdings ist auch dadurch erst eine differenzierte, schöpferische Nachahmung möglich:

„*Meister*: Erkenne, Freund, was er geleistet hat,
Und dann erkenne, was er leisten wollte."[301]

2. Klassizismus: abermals Aneignung der Antike

Mit dem Aufkommen des Klassizismus im späten 18. Jahrhundert bis zum frühen 19. Jahrhundert wurden wieder der Formenkanon der Antike[302] sowie Motive und Mythologie der römischen und griechischen Antike rezi-

299 *Passavant*, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana, 1820, S. 111 f.
300 *Goethe*, Werke. Hamburger Ausgabe, 1998, Band 1, S. 71 f., Vers 92–98.
301 *Ders.*, a.a.O, S. 73, Vers 131 f.
302 Nach Winckelmann zeichneten sich diese durch ihre „edle Einfalt" und „stille Größe" aus, vgl. *Winckelmann*, Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst [1755], 2013, S. 27.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

piert.[303] Maler und Bildhauer orientierten sich aber auch an der Renaissance. Johann Joachim Winckelmann, der geistige Begründer der Klassizismus, forderte die Nachahmung in der Kunst: „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten […].“[304] Damit beeinflusste er auch wesentlich die Weimarer Klassik, die gemeinsame Schaffensperiode von Goethe und Schiller ab 1786.[305]

IV. Die Moderne: Aneignung als künstlerisches Mittel und Unabhängigkeit von der Vorlage

1. Die Klassische Moderne und die Entwicklung zur Abstraktion

Mit dem Beginn der Klassischen Moderne änderte sich die thematische Auseinandersetzung in der Kunst. Mit der Entwicklung einer massentauglichen Fotografie 1888 und des Filmes mit Erfindung des Kinetoskops 1891 wurde eine rein abbildende Kunst überflüssig. Im Hinblick auf die Nachahmung waren beide Medien der Bildenden Kunst überlegen. Dies führte einerseits zur Abstraktion in der Kunst hin zur Nichtgegenständlichkeit. Kunst musste nicht mehr zwangsläufig eine Referenz zur Welt transferieren, sie musste nicht mehr mimetisch die Natur und Gegenstände abbilden. Insbesondere der Kubismus öffnete hierzu die Tür, der den

303 Der Purismus und die einfachen, klaren Formen der Antike wurden als Gegenmodell zur dekorativen und ornamentalen Kunst des Rokokos und späten Barocks gesehen, die mit dem Feudalismus assoziiert wurden. Es war noch nicht bekannt, dass die antiken Skulpturen ursprünglich bunt bemalt waren, also viel weniger puristisch waren als ihre heutige Erscheinungsform es vermuten lässt.

304 *Winckelmann,* Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst [1755], 2013, S. 10. Dabei herrschte zur Zeit des Klassizismus allerdings noch kein Bewusstsein dafür, dass die Mehrzahl der damals bekannten Skulpturen als römische Kopien griechischer Originale anzusehen sind, vgl. dazu S. 85 f. und *Barbanera*, Original und Kopie. Bedeutungs- und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der Klassischen Archäologie, Akzidenzen 17, Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft (2006), S. 8.

305 Dies zeigt sich auch am neuhumanistischen Bildungsideal von Wilhelm von Humboldt: Das Studium der griechischen Sprache und Kultur sei ein wirksames Mittel zur Persönlichkeitsentwicklung, denn in der griechischen Antike sei das Menschsein schon fast zur Vollendung gereift, vgl. *Humboldt,* Über das Studium des Altertums und des Griechischen insbesondere [1793], 1932.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Schwerpunkt auf die Form des Werkes verlagerte und versuchte, die geschlossene Form der dargestellten Gegenstände und Körper zu sprengen. So wollte man im Kubismus Simultaneität schaffen, also einen Gegenstand gleichzeitig aus verschiedenen Perspektiven darstellen. Die Form eines Gegenstandes wurde also in mehrere Formen unterteilt. Als wohl radikalstes abstraktes Gemälde kann Kasimir Malewitschs „Das schwarze Quadrat auf weißem Grund" von 1915 gelten.[306]

Eine weitere Entwicklung neben der Abstraktion war die Hinwendung zur Analyse der Kunst selbst und ihrer Prozesse. Es fand nun in Kunstwerken auch eine Auseinandersetzung darüber statt, was Kunst überhaupt sei und wie sie stattfindet. Dies ließ neue Kunstrichtungen entstehen, die neue Medien und Darstellungsformen nutzten. Damit einher ging das Aufgeben eines universalen Wahrheitsanspruchs der Kunst. Abbildung der Wirklichkeit war nun nicht mehr Hauptaufgabe der Kunst – der Schwerpunkt verlagerte sich vom Darzustellenden auf die Darstellungsformen. Dies führte dazu, dass sich zahlreiche Strömungen und Bewegungen mit unterschiedlichen Erscheinungsformen von Kunst neu entwickelten und parallel existierten. Dieser Stilpluralismus ist prägend für die Moderne.

Außerdem entwickelten sich das Kaufen und die Produktion von Kunst hin zu einem Kunstmarkt. Sammlungen von Privatleuten wurden bedeutender und nahmen museumsartige Ausmaße an – erst später wurden diese tatsächlich in öffentliche Museen umgestaltet oder die Privatsammlung verliehen. Mit der Entwicklung des Kunsthandels wurde auch der finanzielle Wert der Kunst wichtiger und damit auch die Unterscheidung zwischen Original und Kopie. Mit der Aufwertung des Gegensatzpaares Original und Kopie ging eine Abwertung des zweiten Begriffs einher.[307]

2. Die Collage: Aneignung vorgefundenen Materials

Die Collage[308] als Technik in der Bildenden Kunst fand durch George Braque und Pablo Picasso Einzug. Mit dem Kubismus begannen sie, andere Materialien aufzumalen (z.B. Holzstrukturen), später nutzten sie Zei-

306 Das Gemälde wurde bei der Ausstellung „0,10" 1915 in Petrograd ausgestellt. Hier war der eigentliche Skandal nicht die radikale Abstraktion des Gemäldes, sondern seine Hängung. Es wurde in einer ganz oben in der Ecke des Raumes schräg nach unten befestigt.

307 Vgl. *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 59.

308 Zur Definition als Technik des Aufklebens von vorgefundenem Material s. S. 40.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tungsausschnitte, Glas, Musiknoten, Tapetenreste, Stoff und andere Gegenstände, um sie direkt in ihre Kunstwerke zu inkorporieren (sog. papier collé). Dabei wurde die Materialität dieser Gegenstände hervorgehoben – die Kunst ahmte nicht mehr die Wirklichkeit nach, sondern integrierte sie direkt in das Kunstwerk.

Diese Arbeit mit vorgefundenem Material, aus dem etwas Neues geschaffen wird, prägte auch später die Appropriation Art. Louis Aragon sieht Duchamps Ready-mades in der Tradition der Collage: „To me these are the logical consequences of the initial gesture of collage. What is now maintained, is on the one hand, the negation of technique, as in collage, as well of the ‚technical personality'; the painter, if we can still call him that, is no longer bound to his canvas by a mysterious physical relationship analogous to procreation."[309]

Die Künstler des Dadaismus[310] griffen die Technik der Collage auf. Sie haben allerdings nicht nur Materialien, sondern auch ganze Gegenstände in ihre Kunstwerke eingebunden. Ebenso arbeiteten sie mit der Fotomontage, einer Collage aus fotografischem Material, und der Assemblage, der Collagetechnik bei dreidimensionalen Objekten. Vorgefundene Gegenstände, die in ein Kunstwerk integriert wurden, wurden als objets trouvés bezeichnet.

3. Ready-mades: Aneignung von Alltagsgegenständen

Auch Ready-mades[311] arbeiten wie Collagen und objets trouvés mit bereits vorhandenem Material. Dabei gingen die Künstler hier sogar noch einen

---

309 *Aragon*, The Challenge to Painting [1930], in: Evans (Hrsg.), Appropriation. Documents of Contemporary Art, 2009, S. 27, 27.

310 Eine künstlerische und literarische Gruppe, die 1916 in Zürich gegründet wurde. Der Dadaismus verfolgte ein „Anti-Kunst", die nicht mehr zu einer Sinnstiftung für den Menschen beitrug. Die Folgen des Ersten Weltkrieges zerstörten den Glauben an absolute menschliche Normen, gesellschaftliche Moral und den Individualismus. Der Dadaismus wollte keine Wirklichkeitsabbildung mehr schaffen, sondern aus sich selbst heraus wirken. Dabei musste die Kunst gerade keinen Realitätsbezug aufweisen, keine Referenz in die Welt tragen. In der Literatur zeigt sich das durch Lautgedichte, bei denen Sprache als Material verwendet wird – nicht die Bedeutung steht im Vordergrund, sondern der Klang.

311 Der Begriff des Ready-made kommt ursprünglich aus der Modeindustrie und bezeichnet Konfektionsbekleidung anstatt von Ware nach Maß, s. *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 77.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Schritt weiter: Es wird ein Alltagsgegenstand vollständig und ohne weiteres Hinzutun in den Kunstkontext überführt – und nicht lediglich als Teil in das Kunstwerk übernommen. Anders als beim objet trouvé wird also der Alltagsgegenstand vollständig als Kunstwerk präsentiert.

Bekannte Beispiele von Ready-mades hat Marcel Duchamp geschaffen: Seine Skulptur „Fountain" von 1917 ist ein zur Seite gekipptes, handelsübliches Urinal, dass er mit dem Pseudonym R. Mutt unterzeichnet hat. Dies reichte er im April 1917 bei der Ausstellung der Society of Independent Artists in New York ein. Dort kam es zu einem Eklat und „Fountain" wurde von der Ausstellung ausgeschlossen – woraufhin Duchamp aus der Society austrat. Ein noch radikaleres Ready-made von Duchamp ist der „Flaschentrockner" von 1914: Hier wurde der Gegenstand in seiner reinen, unveränderten Form aus seinem Gebrauchskontext gelöst und in den Kunstkontext gestellt.

Nach Marcel Duchamp fehlt Ready-mades jede Einmaligkeit, die sonst üblicherweise Kunstwerken zugeschrieben wurde: „Another aspect of the ‚readymade' is its lack of uniqueness – the replica of a ‚readymade' delivering the same message; in fact nearly every one of the ‚ready mades' existing today is not an original in the conventional sense."[312] Mit dem Ready-made stellt sich die Frage nach dem Wesen der Kunst: Der künstlerische Akt liegt hier nur noch in der Auswahl und der Umdefinition. Kann allein die Re-Kontextualisierung einen Gegenstand zum Kunstwerk machen? Gemäß Kosuth ändert die Kunst mit dem Ready-made ihre Ausrichtung von der Form auf das Gesagte.[313] Auch die Appropriation Art arbeitet mit der Umwidmung von Vorgefundenem, auch wenn sie anderes künstlerisches Material nutzt und weniger Alltagsgegenstände. Insofern ähnelt Appropriation Art den Ready-mades – sie setzt sich ebenso selbstreflexiv mit dem Wesen von Kunst auseinander.[314] Allerdings findet keine Re-Kontextualisierung in das Kunstumfeld statt wie beim Ready-made. Der Appropriation Art Künstler Mike Bidlo stellt sich auch ganz bewusst in den Kontext von Duchamp: „Duchamp praktizierte vielleicht als erster von allen die Appropriation, als er ein Pissoir nahm, es in Fountain umtaufte, und signierte.

312 *Duchamp*, Apropos of Ready Mades [1961], in: Evans (Hrsg.), Appropriation. Documents of Contemporary Art, 2009, S. 40, 40.

313 *Kosuth*, Theft after Kant, in: Tietjen/Weibel (Hrsg.), Kunst ohne Unikat, Ausstellungskatalog der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, im Künstlerhaus Graz, 1998, S. 91, 92.

314 Deswegen wird Duchamp auch als geistiger Vorläufer der Appropriation Art gesehen, so *Vahrson*, Die Radikalität der Wiederholung, 2006, S. 54 f.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wenn ich eine Reproduktion von Picasso anfertige, sie signiere und erkläre, dies sei Kunst, dann ist das Kunst! Duchamp hat es 1917 bewiesen."[315]

4. Walter Benjamin und die Aura des Originals

Eine gezielte Auseinandersetzung mit den ästhetischen Unterschieden zwischen Original und Reproduktion findet man in Walter Benjamins Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit", den er 1936 in der Zeitschrift für Sozialforschung veröffentlicht hat. Anlass war die massenhafte Reproduktion von Kunst, die durch die technisch fortgeschrittene Entwicklung von Film und Fotografie möglich ist. „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura."[316] Mit Aura meint er das Hier und Jetzt eines Kunstwerkes, sein einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich in der Geschichte befindet.[317] Diese Aura sei nicht reproduzierbar: „Die Reproduktionstechnik […] löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises."[318] Die Entwertung des Originals sei auch auf politischer Ebene kritisch zu sehen. Durch die Reproduktionsmöglichkeiten entstehe eine kollektive Ästhetik: „Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst."[319] Dadurch entstehe die Gefahr der politischen Vereinnahmung durch Kunst. Wenn Kunst kein kultisches Ritual mehr darstellt, könne Politik diese Leere füllen und die Politik „ästhetisieren", so wie es im zeitgenössischen Faschismus geschieht.[320] Dieser Essay wurde viel rezipiert, gilt als zentraler Text der Medientheorie und wird häufig angeführt, um ein ästhetisches Urteil über die Kopie und damit auch die Aneignung zu fällen.

---

315 *Bidlo*, im Gespräch mit Andrea Juno, in: Deecke (Hrsg.), Originale echt/falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, Ausstellungskatalog des Neuen Museum Weserburg, 1999, S. 145, 146.

316 *Benjamin*, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], 4. Aufl. 2015, S. 16.

317 *Ders.*, a.a.O., S. 13.

318 *Ders.*, a.a.O., S. 16.

319 *Ders.*, a.a.O., S. 55.

320 *Ders.*, a.a.O., S. 73 f.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

5. Pop Art: die Aneignung der Massenkultur

Mit der Pop Art fanden weitere Elemente des Alltags Einzug in die Kunst, insbesondere solche aus der Populärkultur. Die visuellen Eindrücke aus der Unterhaltungskultur und der Konsumwelt wurden in der Kunst aufgegriffen. Dabei konnten die Bildgegenstände auch trivial sein: Comics, Werbetafeln, Starporträts und Konsumgütern wurden übernommen – alles Gegenstände, die ikonenhaft in der Massenkultur funktionieren und deshalb wiederholbar sind. Das Kunstwerk selbst sollte nichts Einmaliges sein, sondern ebenso ein Massenprodukt werden. So schuf Andy Warhol nicht nur eine Brillo Box, sondern etliche. Der Alltagsgegenstand wurde nicht mehr wie noch in der Collage oder beim Ready-made kontextualisiert. Die Multiplizierung von Bildern basierte auf einer Idee von Unkreativität, bei dem das Kunstwerk und der Mythos des Künstlers entsinnlicht werden.[321] Warhol selbst sagte: „I want to be a machine."[322] und nannte seine Werkstatt „Factory". Das mechanische Herstellen von Bildern wurde durch technische Reproduktionstechniken wie den Siebdruck ermöglicht. Das Kunstwerk musste nicht mehr vom Künstler selbst geschaffen werden, auch Dritte konnten die Multiplizierung durch das Druckverfahren durchführen.

Pop Art wird als ein strategischer Vorläufer für die Verfahrensweise der Aneignung in der Appropriation Art angesehen.[323] Jeff Koons und Richard Prince eignen sich ebenso populäre Bilder und Gegenstände der Werbung an, z.B. Princes Cowboys, die von einer Marlboro-Werbekampagne abfotografiert wurden, oder Koons Skulpturen von Hoover-Staubsaugern. Die vielen Wiederholungen machen das Bildermalen zur leeren Geste, mit der nichts Neues erzeugt, sondern Bestehendes entwertet wird.[324]

---

321 *Rebbelmund*, Appropriation Art, 1999, S. 92.

322 *Warhol*, Interview with Gene Swensson 1963, in: Harrison/Wood (Hrsg.), Art in theory 1900-1990, 1997, S. 730, 732.

323 *Römer*, Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, 2001, S. 54 f.

324 *Ullrich*, Tiefer hängen. Über den Umgang mit Kunst, 5. Aufl. 2013, S. 90.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

6. Konzeptkunst: Aneignung als bloß erneute Ausführung

Die Konzeptkunst[325] erklärt die Idee zum Kunstwerk. Es komme nicht mehr auf die Ausführung oder Form an, sondern allein die Idee als schöpferisches Element mache das Kunstwerk aus: „When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.“[326] Die Idee muss nicht mehr in eine wahrnehmbare Form gebracht werden, sie braucht keine Materialisierung oder diese ist lediglich zweitranging bei der Beurteilung des Kunstwerkes. Kosuth formulierte es 1996 so: „Konzeptuelle Kunst ging, einfach ausgedrückt, von der grundlegenden Voraussetzung aus, dass Künstler mit Bedeutungen arbeiten und nicht mit Formen, Farben oder Materialien.“[327] Dies verändert die Trennung von Künstler und Kurator – der Künstler schafft nur noch die Auswahl der Werke, die vorgefunden sein können, und diese Zusammenstellung selbst wird als Kunstwerk ausgestellt. Mit der Konzeptkunst geht ebenso die Idee der autorlosen Kunst einher.[328] John Baldessari beauftragte für seine „Commissioned Paintings“ (1969) Fotografen dafür, bei einem Spaziergang Dinge zu fotografieren, die sie interessierten. Die so entstandenen Fotografien schickte er an 14 Maler, die Gemälde nach den Fotos malten. Wer ist also bei einem solchen Prozess noch der Künstler? Der Fotograf, der die Grundlage geschaffen hat, der Maler des einzelnen Bildes oder Baldessari als Künstler aller 14 Bilder? Oder hat Baldessari lediglich als Kurator die Schaffung 14 einzelner Werke durch die Maler angeleitet?

Kunst ist hier die Geste des Zeigens durch den Künstler – und damit kann auch bei der Konzeptkunst fremdes Material genutzt werden. „As artists we all begin to construct with what is given. We take, we steal, we appropriate fragments of meaning from the detritus of culture and construct other meanings, our own.“[329], so Kosuth. Kunst als Zeigegeste ist

325 Als erste Ausstellung der Konzeptkunst gilt häufig Mel Bochners „Working Drawings and Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art“ von 1966 in der Galerie der School of Visual Arts in New York.

326 *LeWitt*, Paragraphs on Conceptual Art [1928], in: Harrison/Wood (Hrsg.), Art in theory 1900-1990, 1997, S. 834, 834.

327 *Godfrey*, Konzeptuelle Kunst, 2005, S. 14.

328 *Goldsmith*, Uncreative Writing, 2017, S. 188.

329 *Kosuth*, Theft after Kant, in: Tietjen/Weibel (Hrsg.), Kunst ohne Unikat, Ausstellungskatalog der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, im Künstlerhaus Graz, 1998, S. 91, 93.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

eine Vorstellung von Kunst, die auch viele Appropriation Art Künstler aufgreifen. Bei der Beurteilung der Konzeptkunst ist aber die zugrundeliegende Idee maßgeblich – bei der Appropriation Art wird eine bereits bestehende Form mit einer anderen Bedeutung aufgeladen. Bei letzterer ist also die Form des Kunstwerkes präsent, während sie bei der Konzeptkunst auch abwesend sein kann. Zur Aneignung der Konzeptkunst wird geradezu aufgerufen: Wenn die Idee das Kunstwerk ausmacht, dann ist die Ausführung unbeachtlich. Und dann ist auch jede angeeignete Ausführung, jede Übernahme der Ausführung ohne Belang.

7. Poststrukturalismus und der Tod des Autors

Die Poststrukturalisten der 1960er Jahre setzten sich kritisch mit dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit auseinander. Diese Entwicklung fand parallel über verschiedene wissenschaftliche Disziplinen hinweg statt und wurde von verschiedensten Autoren aufgegriffen.

Die Psychoanalytikerin Julia Kristeva stellte die Dialogizität von Texten in den Vordergrund. Mit ihrem Aufsatz „Bakhtine, le mot, le dialoque et le roman“ von 1967 begründete sie die literaturwissenschaftliche Methodik der Intertextualität. Sie bezeichnet den Text als „Mosaik von Zitaten“[330]: Jeder Text stehe in einem relationalen Gefüge mit vorausgehenden Texten, auf die angespielt wird. Er ist ein „Geflecht von unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kodes“. Erkenntnisziel der Intertextualitätsforschung ist nicht mehr, den Sinn eines Textes aufzufinden, sondern die Sinnbildung des Textes[331] als Zusammenführung von Zitaten zu verfolgen.

Die Vorstellung der autorlosen Kunst prägt Roland Barthes Essay „Tod des Autors“, der 1968 erschien.[332] Barthes möchte den Autor nicht mehr

330 *Kristeva*, Le mot, le dialogue et le roman, in: dies. (Hrsg.), Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse, 1969, S. 143, 145.

331 Der Text wird dabei nicht mehr als eine verbundene Sinneinheit verstanden, sondern es soll gerade die Konstruiertheit des Textes offengelegt werden, der Versuch der Sinnbildung innerhalb des Textes nachvollzogen werden. Damit gehört die Intertextualität dem Dekonstruktivismus nach Jacques Derrida im weiteren Sinne an. Unter Dekonstruktivismus versteht Derrida die Unmöglichkeit, einen Text mittels Sprache eindeutig und endgültig zu verstehen. Die Analyse eines Textes richtet sich nicht mehr auf das, was der Text dem Leser mitteilen möchte, sondern auf eine Metaebene – die Gemachtheit des Textes und dadurch die Bedeutungszuschreibungen des Lesers offenlegen.

332 Originaltitel: La mort de l’auteur.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

als Bezugsgröße eines Textes verstehen, sondern den Leser, womit er die Vorstellung des Autors als kreativen Schöpfer entsakralisiert. Vielmehr sieht Barthes literarische Texte als „Gewebe von Zitaten".[333] Der Autor kann also gar nicht autonom, aus sich heraus schöpferisch tätig werden: Der Autor als Ursprung aller Bedeutung aufgrund seiner Leidenschaften, Stimmungen und Gefühle wird abgelöst durch den Schreiber, der den Text aus dem Wörterbuch seiner Kultur zusammenbaut.[334] Das Geschriebene als Sinneinheit setzt sich erst beim Leser zusammen. Deshalb sieht Barthes den Tod des Autors als Geburt des Lesers. Diese Vorstellung von Kunst greift die Appropriation Art Künstlerin Sherrie Levine auf, wenn sie Barthes Aussage für die Bildende Kunst abwandelt: „A painting's meaning lies not in its origin, but in its destination. The birth of the viewer must be at the cost of the painter."[335]

Die These Barthes greift Michel Foucault in seinem Vortrag "Was ist ein Autor?" auf, den er 1969 hielt. Dabei spricht er vom „Verschwinden" des Autors – es geht nicht mehr um das Subjekt, sondern die Funktionen des Autors. Der Autor ist nur noch ein Etikett für seinen Text, eine Instanz für die diskursiven Einheiten des Textes. Die Aneignung des Textes ist dabei eine Funktion des Autors: „Der Autor ist genaugenommen weder der Eigentümer seiner Texte, noch ist er verantwortlich dafür; er ist weder ihr Produzent noch ihr Erfinder."[336] Der Autor hat nur noch klassifikatorische Funktion und dient der Markierung von „Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweisen bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft".[337]

Vor dem Hintergrund der autorlosen Kunst ist eine Aneignung nicht möglich. Wenn das Material niemandem zugewiesen wird, niemand dafür verantwortlich ist, dann stellt eine Kopie nicht klar eine Übernahme fremden Materials dar – das Material ist vielmehr offen verfügbar und kann von jedermann neu zusammengefügt werden. Jeder Kunstschaffende bedient sich des Materials seines Kulturraumes, weshalb die Nutzung fremden Materials nicht negativ bewertet werden kann.

---

333 *Barthes*, Der Tod des Autors [1967], in: Jannidis (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, 2012, S. 185, 190.

334 *Ders.*, a.a.O., S. 185, 186, 190.

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

336 *Foucault*, Was ist ein Autor? [1969], in: Jannidis (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, 2012, S. 198, 199.

337 *Ders.*, a.a.O., S. 198, 210.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

8. Baudrillards Simulationstheorie: Aneignungen als Simulacra

Mit der Simulationstheorie von Jean Baudrillard wird der Verweischarakter von Kopien auf ein Original angegriffen.[338] Baudrillard untersucht die Beziehungen von Zeichensystemen und ihren Verweisen auf die Realität. Für ihn existiert nichts Reales mehr außerhalb medialer Zeichensysteme. Er nennt mediale Zeichen „simulacres", denn sie verweisen auf kein Referenzobjekt in der Wirklichkeit mehr und reproduzieren damit nicht mehr die gegenständliche Wirklichkeit, sondern die „Hyperrealität". Durch die mediale Welt wird damit eine Welt der Simulation geschaffen: „Simulation is no longer that of territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal."[339] Damit ist die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion hinfällig geworden. Auch Kopien werden als eine Form der Simulacra verstanden: Kopien verweisen nicht mehr auf ein Original und die Unterscheidung zwischen Original und Kopie ist unmöglich geworden. Appropriation Art wird daher in Zusammenhang zu Baudrillard gestellt und die Frage aufgeworfen, ob es sich bei den Aneignungen um Simulacra handele[340]. Douglas Crimp, der Kurator der „Pictures"-Ausstellung, sieht den Zusammenhang zur Simulationstheorie Baudrillards darin, dass Appropriation Art Künstler die Kopie als Repräsentation und Referenz auf ein Original hinterfragen: „Those processes of quotation, excerptation, framing and stating that constitutes the strategies of the work I have been discussing necessitate uncovering strata of representation. Nedless to say, we are not in search of sources or origins, but structures of signification: underneath each picture there is always another picture."[341]

---

338 Seine Simulationstheorie veröffentlichte er zunächst in „Der symbolische Tausch und der Tod" von 1976, später grundlegend ausgeführt in seinem Werk „Simulacres et Simulation" von 1981.

339 *Baudrillard*, The Precession of Simulacra [1981], in: Evans (Hrsg.), Appropriation. Documents of Contemporary Art, 2009, S. 80, 80.

340 So *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; *Huttenlauch*, Appropriation Art. Kunst an den Grenzen des Urheberrechts, 2010, S. 48 f.; *Vahrson*, Die Radikalität der Wiederholung, 2006, S. 119; *Römer*, Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, 2001, S. 72 f.

341 *Crimp*, Pictures [1979], in: Evans (Hrsg.), Appropriation. Documents of Contemporary Art, 2009, S. 76, 78.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

B. Heutige Nutzung: Aneignung als Kommunikationsform

Kopieren, Ausschneiden und Einfügen sind nicht nur die Standardfunktionen von Computerprogrammen, sondern mit der Digitalisierung zunehmend Mittel unserer Kultur geworden. Digitale Kopien lassen sich vom Original nicht mehr unterscheiden, sodass die traditionelle Zuschreibung dieser Begriffe entwertet wird: Die Kopie hat keine mindere Qualität, ist nicht mehr sekundär. Mit der Digitalisierung hat sich aber nicht nur die Möglichkeit des Aneignens verbessert, sondern auch die Funktion dieser Aneignungshandlungen: Expressivität, die Fähigkeit, etwas Eigenes zu kommunizieren, gilt nicht mehr nur als Eigenschaft von Künstlern, sondern wird in die breiten Schichten der Gesellschaft verlagert.[342] Die Aneignung ist nicht mehr nur in der Kunst relevant. Mit den digitalen Medien produziert und verändert nun jeder Nutzer Bilder zum Zwecke der Kommunikation – und dank der digitalen Kommunikationsmöglichkeiten sind diese Bilder nun überall und kontinuierlich verfügbar.

I. Iconic turn und die digitale Bilderflut

Der sog. iconic turn beschreibt die Begründung einer Wissenschaft des Bildes in Folge einer neuen Bedeutung von Bildlichkeit. Der Begriff wurde 1994 von Gottfried Boehm eingeführt und sollte eine neue Auseinandersetzung damit anregen, wie Bilder die Menschen in ihrer Weltwahrnehmung und ihrem Verhalten beeinflussen.[343] Dem Bild wurde nicht mehr eine bloß dienende, illustrierende Rolle zugeschrieben, sondern es wurde als eigener „sinnstiftender Akt", als „logos"[344] verstanden. So Boehm: „Bilder schöpfen sich nicht darin, das Reale visuell zu substituieren, sie bringen ein Zeigen eigenen Rechts zustande."[345] Das Bild und seine Deixis wurden damit Objekte der Wissenschaft. Im Jahr 1992 wurde von W.J.T. Mitchell der sog. pictorial turn ausgerufen, der ähnliche kulturelle Veränderungen im Blick hat, aber stärker von der Ikonologie Erwin Panofskys

342 Vgl. *Stadler*, Kultur der Digitalität, 2016, S. 93.
343 Vgl. *Boehm*, Die Wiederkehr der Bilder, in: Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild?, 1994, S. 11 ff.
344 *Boehm*, Ein Briefwechsel, in: Rimmele/Sachs-Hombach/Stiegler (Hrsg.), Bildwissenschaft und Visual Culture, 2014, S. 19, 22.
345 *Boehm*, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Rimmele/Sachs-Hombach/Stiegler (Hrsg.), Bildwissenschaft und Visual Culture, 2014, S. 67, 73.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

geprägt ist als der iconic turn, welcher eine Hermeneutik des Bildes etablieren wollte.[346]

Beide Begriffe wurden in bewusster Abgrenzung zum sog. linguistic turn[347] entwickelt, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Hinwendung zur Sprachphilosophie verdeutlicht hat. Sprachliche Beziehungen wurden analysiert, Sprache als Medium der Erkenntnis anerkannt und die Logik der Sprache[348] untersucht, die eine Grenze der Erkenntnis darstellt.[349] Dem linguistic turn einher ging eine gewisse Abwertung der Bilder gegenüber der Sprache, da ihr eine differenziertere kommunikative Funktion zugesprochen wurde. Insbesondere hiergegen wendete sich der iconic turn. Er sah die vorherrschende Rolle der Sprache in unserer Kultur abgelöst durch das Bild und einen Wandel von der Text- zu einer Bildsprache. So Mitchell: „Es [das Ergebnis des pictorial turn[350]] ist die Erkenntnis, dass die Formen des Betrachtens (das Sehen, der Blick, der flüchtige Blick, die Praktiken der Beobachtung, Überwachung und visuellen Lust) ein ebenso tiefgreifendes Problem wie die verschiedenen Formen des Lesens (das Entziffern, Decodieren, Interpretieren etc.) darstellen […].“[351] Ausgelöst durch die Bilderflut im 20. und 21. Jahrhundert gewann das Bild an Status und wurde als eigene Sinneinheit anerkannt.

Die Bilderflut meint die heutige exponentielle Vermehrung von Bildern[352] als Folge der Herrschaft des Visuellen in den Massenmedien. Sowohl in ihrer Produktion als auch in ihrer Reproduktion sind Bilder eine Sache preiswerter, allgemein zugänglicher Technik geworden.[353] Bilder be-

---

346 Vgl. *Mitchell*, The Pictorial Turn, Art Forum Nr. 30 (1992), S. 89–95.

347 Der Begriff wurde 1967 von Richard Rorty eingeführt.

348 Daraus folgten die Entwicklungen des Strukturalismus um Ferdinand de Saussure und der Hermeneutik um Hans-Georg Gadamer.

349 Dass Erkenntnis durch Sprache erfolgt und damit auch der Logik der Sprache unterliegt, postulierte Wittgenstein in seinem Tractatus: „Der Satz kann die logische Form nicht darstellen, sie spiegelt sich in ihm. Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht darstellen. Was sich in der Sprache ausdrückt, können wir nicht durch sie ausdrücken. Der Satz zeigt die logische Form der Wirklichkeit. Er weist sie auf.“, *Wittgenstein*, Tractatus logico-philosophicus [1921], 2003, § 4.121.

350 Das Zitat Mitchells bezieht sich auf den pictorial turn, der aber in weiten Teilen dem iconic turn ähnelt, s. S. 104 f.

351 *Mitchell*, The Pictorial Turn, Art Forum Nr. 30 (1992), S. 89, 95.

352 So *Ganz/Thürlemann*, Singular und Plural der Bilder, in: Ganz/Thürlemann (Hrsg.), Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, 2010, S. 7, 7.; *Ullrich*, Tiefer Hängen. Über den Umgang mit der Kunst, 5. Aufl. 2013, S. 66 ff.

353 *Ullrich*, Tiefer Hängen. Über den Umgang mit der Kunst, 5. Aufl. 2013, S. 66.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

stimmen das alltägliche Leben. Mit Smartphones werden ständig Bilder produziert und transformiert[354]: Jedes Outfit, jedes Mittagessen, jedes Konzert – ja, jedes Erlebnis wird bildlich festgehalten. Über schnelle Datenverbindungen können all diese Bilder mit Freunden geteilt oder an die Öffentlichkeit gestreamt werden. Nachrichten sind visualisiert, aus jedem Krisengebiet der Welt werden aktuelle Videos empfangen. Mit Google Street View kann man per Bildschirm durch fast jede Straße der Welt laufen. Die Wettervorhersage wird durch Satellitenbilder veranschaulicht, Börsencharts zeigen Kursveränderungen. Mit CTs und Scans des Körperinneren werden Krankheiten diagnostiziert. Das einzelne Bild verliert damit auch an Bedeutung – nicht jedes kommt mehr zur Geltung.

Burda nennt zwei technische Entwicklungen, die die Bilderflut produziert und den iconic turn angestoßen haben: Erstens die Erfindung von Fotografie und Film, die dazu führte, dass Bilder nicht mehr nur ortsgebunden betrachtet werden konnten. Man musste z.B. nicht mehr ins Museum fahren, um dort das Kunstwerk zu erblicken, sondern konnte eine Reproduktion anschauen. Das Bild wurde von seinem Träger gelöst: „Keine Holztafel, kein Papier musste mehr von einem Boten an einen anderen Ort gebracht werden. Die technischen Systeme der Bildcodierung und -übertragung ermöglichten es, Bilder von einem Ort zum anderen körperlos und materiallos zu transferieren."[355] Und zweitens die Digitalisierung durch Fernsehen und Internet,[356] mit der ein Massenpublikum zeitgleich an verschiedensten Orten Bilder wahrnehmen konnte. Durch diese technische Übertragung wurde die historische Einheit von Raum und Zeit zerstört.[357] Die Bedingungen der Bildübertragung änderten sich noch einmal grundlegend. Dadurch ist die Macht der Bilder gestiegen. Nach jahrhundertelanger Prägung unserer Kultur durch Schrift und Text ist nun die visuelle Kommunikation in den Vordergrund gerückt.[358]

---

354 *Han*, Im Schwarm. Ansichten des Digitalen, 4. Aufl. 2017, S. 40.

355 *Weibel*, Ortlosigkeit und Bilderfülle. Auf dem Weg zur Telegesellschaft, in: Burda/Maar (Hrsg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, 2004, S. 216, 224.

356 *Burda*, In media res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn, 2010, S. 18 ff.

357 *Weibel*, Ortlosigkeit und Bilderfülle. Auf dem Weg zur Telegesellschaft, in: Burda/Maar (Hrsg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, 2004, S. 216, 221.

358 *Burda*, In media res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn, 2010, S. 59. Mit dem Schwerpunktprogramm „Das digitale Bild" hat die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Jahr 2019 Projekte angestoßen, die erstens auf den Anteil des Bildes im Prozess der Digitalisierung reflektieren in der Absicht, zu einer Theorie des digitalen Bildes in der Verwendung in Kunst, Wissenschaft, Kultur beizutragen; die sich zweitens beschreibend und interpretierend dem Phänomen, den Erscheinungsformen und Praktiken des „Digital Turn" in seiner visuellen

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

II. Das Bild als Medium der Kommunikation im Digitalen

Nicht nur die Bildübertragung hat sich verbessert, sondern auch die Kopiermöglichkeiten im Digitalen. Das ermöglicht massenhafte Aneignungshandlungen. Durch die Digitalisierung sind zahlreiche Kopien ohne Qualitätsverlust innerhalb kurzer Zeit produzierbar. Kopieren und Vervielfältigen sind technisch so einfach geworden, dass sie zu banalen Handlungen werden. Gleichzeitig bietet das Internet die Verbreitungsmöglichkeit für angeeignete Bilder und damit auch die Verwertungsmöglichkeit für Aneignungen. Diese Verbindung aus einfacher Produktion und einfacher Verbreitung von Bildern war so noch in keiner Kultur vorher möglich. Sowohl die Verwertungstechniken als auch die interaktiven Verfahren vereinfachen die Umgestaltung und Kombination von Werken erheblich[359] und machen die Aneignung zu einer Alltagshandlung. Die Kommunikation verlagert sich also nicht nur ins Digitale, sondern das Kommunikationsverhalten ändert sich.

Dieses veränderte Kommunikationsverhalten soll nun genauer beschrieben werden. Maßgeblich sind soziale Netzwerke[360], da sie am häufigsten für die Verbreitung von Bildern genutzt werden. Diese Plattformen stellen eine Infrastruktur, die gerade auf eine vermehrte Verbreitung von Bildern und Interaktion mit Bildern ausgerichtet ist. Durch die sozialen Netzwerke können Nutzer ihre eigene, persönliche Öffentlichkeit schaffen[361] – ein Beziehungsnetzwerk von Bekannten, Freunden, Kollegen oder sogar Fremden, die untereinander Informationsströme teilen. Durch die Demokratisierung der Kommunikationsmittel und des Zugangs zur Technik, was sich an der rasant steigenden Anzahl von Smartphones und sozialen Netzwerken zeigt, splittert sich die Öffentlichkeit in Teilöffentlichkeiten auf und verschiebt damit die Grenze, die Privatheit und Öffentlichkeit vonein-

---

Dimension zuwenden, wozu zum Beispiel auch die Beschreibung und Interpretation von Formen der bildenden Kunst im digitalen Raum gehören; und die drittens auf die Praxis der Technologien des digitalen Bildes zielen, beispielsweise die Entwicklung innovativer Formen des Einsatzes des digitalen Bildes als Medium der Erkenntnis im Umfeld der Wissenschaft betreiben, vgl. https://www.dfg.de/foerderung/info_wissenschaft/2018/info_wissenschaft_18_14/index.html, Datum des Zugriffs: 15.01.2020. Es ist daher mit vielen neuen wissenschaftlichen Beiträgen zu diesem Thema zu rechnen.

359 *Klass*, Werkgenuss und Werknutzung in der digitalen Welt: Bedarf es einer Harmonisierung des Urheberpersönlichkeitsrechts?, ZUM 2015, S. 290, 298.

360 Zur Begriffsdefinition vgl. S. 70.

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

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ander trennt.[362] Was zuvor als rein privat galt, wird nun im geschützten Teilbereich des öffentlichen Raumes vorgenommen: Die geteilten Bilder sind öffentlich einsehbar oder zumindest von einer kaum zu überschaubaren Gruppe der Vernetzten eines sozialen Netzwerkes. Dennoch wird die Kommunikation und das Bilderteilen von den Teilnehmern der sozialen Netzwerke weiterhin als private Selbstdarstellung verstanden. Dieser Wandel hin zum Verwischen von Öffentlichkeit und Privatheit bzw. einer stärkeren Privatheit im öffentlichen Raum beeinflusst auch die – zuvor rein private – Nutzung von Bildern. Häufig ist bereits die Produktion von Bildern darauf ausgerichtet, in den sozialen Netzwerke geteilt zu werden. Damit wird die Produktion von Bildern zu einem Akt der Massenkommunikation. Das Teilen von Bildern und die Produktion von Bildern zum Zweck des Teilens machen die digitale Bildkultur[363] aus. Und auch anders herum sind nicht nur Bilder auf soziale Netzwerke ausgerichtet, sondern diese auch auf Bilder: Was nicht visualisiert ist, existiert nicht.[364]

Doch was macht Bilder so beliebt in den sozialen Netzwerken? Sie dienen einerseits der Inszenierung derjenigen, die sie produzieren und teilen.[365] Oft entstehen die Bilder bereits mit der Ausrichtung an bestimmte Adressaten: Sie sollen die eigenen Emotionen und Gedanken dem Betrachter mitteilen und diese Emotionen auch bei ihm erzeugen. Das macht sie zu einem wirkungsvollen Kommunikationsmittel, mit denen jeder Einzelne sehr individuell und situationsabhängig die eigene Stimmung ebenso reflektieren wie kommunizieren kann.[366] Bilder lösen dabei die Sprache als vorrangiges Medium der Kommunikation ab, denn mit ihnen lässt sich

362 S. dazu *Ullrich*, Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens, 2019, S. 25; *Dreier*, Bild und Recht, 2019, S. 67 f.; *Marl*, Der Begriff der Öffentlichkeit im Urheberrecht, 2017, S. 69 ff.; *Ladeur*, Das Medienrecht und die Ökonomie der Aufmerksamkeit, 2007, S. 55 f.

363 Begriff nach *Magauer*, Vom Teilen und Stehlen. Künstlerische Aneignung in der digitalen Bildkultur, in: Huss/Winkler (Hrsg.), Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff, 2017, S. 203, 203.

364 So werden zeitgenössische Ereignisse, von denen keine Bilder existieren, nicht von der Gesellschaft rezipiert und Personen, von denen kein Foto digital auffindbar ist, als suspekt angesehen.

365 *Ullrich*, Der kreative Mensch. Streit um eine Idee, 2016, S. 64.

366 *Ullrich*, Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens, 2019, S. 34 f.; *ders.*, Rebloggen als Kulturtechnik, in: Landwehr (Hrsg.), Public Domain. Edition Digital Culture 3, 2015, S. 92, 101.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

prägnanter, subtiler, manchmal vielschichtiger kommunizieren.[367] Nicht umsonst heißt es, dass ein Bild mehr als tausend Worte sagt. Diese Effizienz in der Kommunikation hat zu der veränderten Funktion von Bildern und dem massiven Anstieg bildlicher Aneignungen beigetragen.

Mit der Digitalisierung werden Bilder nun als Mittel genutzt werden. Bei der Kopie eines Bildes geht es nicht mehr darum, das Bild selbst zu zeigen. Es dient stattdessen der Illustration, der Veranschaulichung von etwas anderem. Deshalb sind nun auch Aneignungshandlungen von Bildern so beliebt geworden, denn bei der Aneignung wird das Bild gerade nicht um seiner selbst willen gezeigt, sondern für andere, eigene Zwecke.[368] Die Funktion der bildlichen Aneignung im Digitalen ist die Kommunikation – das Bild wird geteilt, um damit etwas zu kommunizieren. Damit funktioniert das Bild als Medium, als Vermittler. Die digitalen Kommunikationsmöglichkeiten haben das Bild zu etwas gemacht, was es vorher nie gewesen ist: zu einem flexiblen und weltweiten Kommunikationsmittel.[369]

III. Prosumer und ihre produktive Nutzung von Bildern

Mit der Digitalisierung hat sich aber nicht nur der Zweck der Bildnutzung hin zu einer Kommunikationsfunktion von Bildern geändert, sondern auch die Art des Umgangs mit Bildern. Wie gesehen, ist durch die Digitalisierung die Quantität der nutzbaren Bilder drastisch angestiegen – und gleichzeitig sind die technischen Möglichkeiten, ein Bild einfach und qualitativ hochwertig zu kopieren, günstig jedermann verfügbar geworden. Mit der Entwicklung der Technologie wurden neue Wege der Kommunikation, der Kollaboration und der Zirkulation von Ideen ermöglicht, die es den Konsumenten erlauben, ihre eigenen Inhalte zu generieren und zu verbreiten. Dies ändert neben der Funktion der Bilder auch den Umgang mit diesen.

Nicht mehr nur Spezialisten und Fachexperten haben die Möglichkeiten zur produktiven Nutzung von Bildern, sondern dieser Zugang ist allen möglich und wurde damit demokratisiert. Jeder ist nun in der Lage, die

367 *Ders.*, Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens, 2019, S. 54 f.; *ders.*, Rebloggen als Kulturtechnik, in: Landwehr (Hrsg.), Public Domain. Edition Digital Culture 3, 2015, S. 92, 94 f.

368 Vgl. dazu S. 32 f.

369 So *Boehm*, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Rimmele/Sachs-Hombach/Stiegler (Hrsg.), Bildwissenschaft und Visual Culture, 2014, S. 67, 68.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bilder kreativ zu nutzen. Damit hat sich auch die Rolle des Konsumenten von Bildern hin zu einem produktiven Konsumenten geändert. Ein produktiver Konsument ist, wer die Bilder nicht nur passiv wahrnimmt, sondern sie aktiv nutzt. Alvin Toffler prägte dafür auch den Begriff des Prosumer, der Produzent und Konsument in einem ist.[370] Die simple Funktion des Copy-Paste wird zur Kultur erhoben – und Appropriation damit zu einem Alltagsphänomen. Das Angeeignete bleibt jedoch im neuen Bild klar und deutlich erkennbar und ist keine reine Neuschöpfung.[371] In der Digitalkultur gehört es zur Wahrnehmung von Bildern dazu, sie zu verändern, Dinge hinzuzufügen oder Ausschnitte des Bildes durch Photoshop in andere Kontexte zu stellen. Das zeigt sich an der Masse von Bildmontagen, die über soziale Netzwerke produziert werden, wenn ein aufsehenerregendes Bild viral geht: So z.B. die Variationen zu Mario Balotellis ikonischer Jubelpose beim EM-Halbfinale 2012[372] oder die des Selfies von Ellen Degeneres mit vielen Hollywood Stars bei der Oscar Verleihung 2014.[373] Der digitale Konsument reagiert also auf Bilder bedeutender Ereignisse

370 *Toffler*, The Third Wave. The Classic Study of Tomorrow, 1980. Er meinte damit allerdings Konsumenten von Dienstleistungen oder Produkten, indem sie Produkte nach ihren Bedürfnissen mit designen oder durch eigenes Tätigwerden mit herstellen. Seit Anfang des 21. Jahrhunderts wird der Begriff aber zunehmend auch für die Digitalkultur und insbesondere User Generated Content genutzt, vgl. *Miller*, Understanding Digital Culture, 2011, S. 87 ff.

371 Vgl. *Dobusch*, Generation Remix. Popkultur und Kunst im rechtsfreien Raum?, in: Djordjevic/ Dobusch (Hrsg.), Generation Remix. Zwischen Popkultur und Kunst, 2014, S. 9, 11.

372 Ein Überblick über die verschiedenen Bildmontagen: https://www.focus.de/sport/fussball/em-2012/tid-26367/neue-meme-zur-jubelpose-internet-hype-um-balotelli-geht-immer-weiter_aid_775817.html, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

373 @theellenshow vom 03.01.2014, https://twitter.com/theellenshow/status/440322224407314432?lang=de, Datum des Zugriffs: 15.01.2020. Dieses Selfie war lange Zeit der meistgeteilte Tweet auf Twitter und hat ebenfalls zu zahlreichen Bildmontagen und Parodien geführt: Auffindbar mit der Google Bildersuche und dem Begriff Oscar Selfie Parody oder unter https://mashable.com/2014/03/03/ellen-oscar-selfie-parody/?europe=true, Datum des Zugriffs: 15.01.2020.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

durch eine produktive und partizipative[374] Bildnutzung. Dadurch hat sich auch für das Bild im Digitalen eine Remixkultur[375] entwickelt.

Der Begriff der Remixkultur geht zurück auf Lawrence Lessig[376] und meint die durch digitale Technologien ausgelöste Veränderung, wie Kultur konsumiert wird. Er unterscheidet zwischen der Remix- oder auch Read-Write-(RW)-Kultur und der Read-Only-(RO)-Kultur. In der RO-Kultur wird Performativität oder Amateur-Kreativität wenig gelebt, Kultur wird simpel konsumiert.[377] Diese RO-Kultur hat sich im 20. Jahrhundert besonders stark entwickelt, da Kopien technisch sehr teuer und qualitativ dem Original unterlegen waren. Doch diese natürlichen Restriktionen der analogen Welt wurden mit der Geburt der digitalen Technologie beseitigt: „What before was both impossible and illegal is now just illegal."[378] Doch auch heute findet sich RO-Kultur noch im Digitalen, indem durch Digital Rights Management und technische Schutzmaßnahmen der Zugang zu und der Umgang mit Kulturgütern eingeschränkt und kontrolliert wird.

Ansonsten dominiert im Digitalen allerdings die RW-Kultur.[379] Der RO-Kultur gegenübergestellt zeichnet sie sich gerade durch eine reziproke Beziehung von Konsument und Werkschöpfer aus – das Schaffen von Kultur

---

374 Henry Jenkins prägte in Bezug auf die Digitalkultur den Begriff der participatory culture, die er wie folgt definiert: „A participatory culture is a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing one's creations, and some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices.", *Jenkins/Ito/Boyd*, Participatory Culture in a Networked Era. A Conversation on Youth, Learning, Commerce and Politics, 2016, S. 4. Er meinte damit auch soziale Netzwerke, die keinen passiven Medienkonsum mehr zulassen, die Ausbreitung von nicht kommerzieller Amateur-Kreativität fördern und den Brauch des Teilens kultureller Produktionen geschaffen haben. *Ders.*, Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture, 2016, S. 138 ff.

375 Wobei es sich bei Bildern nicht um Remixe, sondern um Montagen handelt, vgl. S. 40 f. Viele nutzen aber den Begriff Remix, um die veränderte Nutzung vorgefundenen Materials im Digitalen zu erklären. So auch die Filme von Kirby Ferguson „Everything is a Remix" abrufbar unter https://vimeo.com/139094998, Datum des Zugriffs: 15.01.2020, mit denen er veranschaulicht, dass das Kopieren und Transfomieren von bestehendem Material schon immer ein großer Bestandtteil unserer Kultur war.

376 *Lessig*, Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy, 2008, S. 28 ff.

377 *Ders*., a.a.O., S. 28.

378 *Ders*., a.a.O., S. 38.

379 Definition nach Lessig: „ordinary citizen ‚read' their culture by listening to it or by reading representations of it […] and add to the culture they read by creating and re-creating the culture around them […] using the same tools the professio-

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

erfolgt hier nicht mehr nur in eine Richtung. Die Hierarchien sind flach. Die Grenzen zwischen Urheber und Nutzer verschwimmen.[380] Die von Joseph Beuys proklamierte Kunsttheorie „Jeder Mensch ist ein Künstler" findet damit in der Digitalkultur ihre praktische Realisierung. Doch Lessig betont auch, dass die Kreativität der RW-Kultur nicht den Markt des kreativen Ursprungswerks schwächen oder mit ihm in Konkurrenz steht, da diese Werke komplementär zueinander stehen, nicht kompetitiv.[381]

Die produktive Nutzung von Bildern funktioniert nur durch einen Auswahlprozess. Im Internet ist alles jederzeit abrufbar – damit entzieht es sich der Einordnung nach Zeitpunkten. Wenn alles immer verfügbar ist, dann wird auf das Datum des Erstellens weniger geachtet. Außerdem bezieht man sich sowohl auf alte als auch auf neue, auf unbekannte wie auch bekannte Bilder. Es ist ein Zeitalter der fehlenden Geschichtlichkeit. Zeit oder Ort sind nicht mehr die Strukturen, nach denen Bilder wahrgenommen werden. Die produktive Nutzung von Bildern selbst bringt Struktur in die Bilderflut im Digitalen. Durch das Auswählen eines Bildes wird es aus der überbordenden, chaotischen Umwelt der Bilderflut gelöst und etwas Besonderes an diesem Bild aufgezeigt. Mit der Darstellung des Bildes im Digitalen geht daher häufig eine Geste des Zeigens[382] einher: Schau her, das habe ich gefunden, und damit sage ich etwas über x aus.[383] Dieser offene, freie Umgang mit Bildern lässt vielfältige Verknüpfungen und Variationen zu. Durch die produktive Bildkultur ist die Kreativität der Massen möglich: Jeder kann auswählen, jeder geht produktiv mit Bildern um, also kann jeder Künstler sein. Zusätzlich ist das Werk des Urhebers keine Einbahnstraße mehr – Bildkonsum im Digitalen funktioniert nicht mehr einseitig, sondern Menschen involvieren sich und nutzen das Bild weiter.

Die bildliche Aneignung ist nun im Digitalen ein Mittel der Kommunikation – und aufgrund der produktiven Nutzung von Bildern besonders

---

nal uses.", *Lessig*, Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy, 2008, S. 28.

380 *Kreutzer*, Remix-Culture und Urheberrecht, in: Djordjevic/Dobusch (Hrsg.), Generation Remix. Zwischen Popkultur und Kunst, 2014, S. 42, 42.

381 *Ders.*, a.a.O., S. 56.

382 Begriff nach *Dreier*, Bilder im Zeitalter ihrer vernetzten Kommunizierbarkeit, ZGE 2017, S. 135, 145.

383 Nach Han beendet die digitale Fotografie die Zeit der Repräsentation, die zuvor die Fotografie kennzeichnete, und präsentiert stattdessen eine Hyperrealität, in der Zitate aus dem Realen aufeinander bezogen und mit dem Imaginären vermischt werden, s. *Han*, Im Schwarm. Ansichten des Digitalen, 4. Aufl. 2017, S. 82 ff.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gut als solches geeignet. Bilder lassen sich immer wieder ergänzen, mit Text versehen oder in neue Kontexte stellen und können so in immer neuen Montagen und Variationen für immer neue Kommunikationskontexte genutzt werden. Die produktive Bildnutzung im Digitalen ist damit elementare Voraussetzung dafür, dass die digitale Bildkommunikation so erfolgreich ist.

IV. Gleichzeitige Steigerung des Kultes von Originalität

Mit der Bilderflut und der permanenten Produktion von Bildern kann man jedoch gleichzeitig eine Steigerung des Kultes von Originalen und Originalität feststellen. Die Möglichkeit, mühelos Bilder zu produzieren und Reproduktionen anzufertigen, fördert das Bedürfnis nach Abgrenzung zu den „wahren Meisterwerken". Es besteht die Sorge, dass selbst die wertvollsten Bilder infolge häufiger Reproduktion gleichgültig würden.[384] Ganz im Sinne von Walter Benjamin wird daher ein Unterschied von Original und Reproduktion beschworen – nur das Original könne die Aura des Hier und Jetzt vermitteln – eine Reproduktion könne die Kunsterfahrung des Originals gerade nicht ersetzen. Eine Ursache dafür kann man sogar in den nahezu perfekten Reproduktionen sehen: Durch ihre Erhabenheit fördern sie Autorität und demütig-schweigende Bewunderung von Kunst und damit die Fetischisierung des Originals.[385] Der moderne Kult des Meisterwerkes ist damit die Kehrseite der Bilderschwemme.[386]

Auch die Demokratisierung der Produktion von Kunst führt gerade nicht zu einem demokratisierten Kunstverständnis. Zwar kann jeder Kunst produzieren und frei veröffentlichen; es wird jedoch am Geniegedanken festgehalten. Aus Angst vor der Bedeutungslosigkeit wird nach dem Ein-

---

384 *Ullrich*, Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst, 5. Aufl. 2013, S. 76.

385 *Ullrich*, Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen, 2009, S. 76; *Hartel*, Ein Selfie mit Mona Lisa. Alte Meister in der Populärkultur, in: Kunsthalle Tübingen/Fritz (Hrsg.), Comeback. Kunsthistorische Renaissancen, 2019, S. 47, 55.

386 So auch *Ganz/Thürlemann*, Singular und Plural der Bilder, in: Ganz/Thürlemann (Hrsg.), Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, 2010, S. 7, 7. Fritz sieht die Wertschätzung der alten Meister darin begründet, dass sie ein Symbol für Beständigkeit sind und identitätsstiftend wirken. Die Wertschätzung sei damit auch eine Reaktion auf die beschleunigte Digitalisierung und Virtualisierung der Welt, so *Fritz*, Comeback. Kunsthistorische Renaissancen in der Gegenwart, in: Kunsthalle Tübingen/Fritz (Hrsg.), Comeback. Kunsthistorische Renaissancen, 2019, S. 11, 13.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zigartigen verzweifelt gesucht. Für die Qualität eines Kunstwerkes ist damit seine Originalität und Kreativität ausschlaggebend. Wenn der Unterschied von Kunst und Nicht-Kunst, zwischen Künstler und Hobby-Fotograf kaum noch auszumachen ist, wenn die Veröffentlichung eines Bildes keine Instanz für seine Qualität mehr ist, sondern jeder seine Bilder veröffentlichen kann – dann scheint die Folge eine pauschale Höherstellung des Künstlers als Genie zu sein. Ganz nach der post-romantischen Idee der Selbstverwirklichung ist Künstler, wer sein Innerstes offenbart. Denn darin sei noch der Unterschied zu machen: Wenn jeder Mensch individuell ist, ist auch jedes von dieser Individualität eines Menschen geprägte Bild unverwechselbar. Der Künstler ist also jemand, der alles aus sich heraus bringt – als Schöpfer, ganz in Analogie zu Gott.[387] Damit wird der Akt des Kunstschaffens unteilbar, mit Bedeutung aufgeladen und zu einem Mysterium.[388] Das zeigt sich auch daran, dass der Werkstattbetrieb heute wieder als Tabu gilt: Denn wie solle man etwas Individuelles, der eigenen Seele Entspringendes schaffen können, wenn man die Ausführung jemandem anders überlässt? Die Eigenschaften des „Genies" sind im Kunstbetrieb gefragt und offenkundiger denn je ein Marktfaktor.[389]

Die aufgezeigte Art der produktiven Nutzung und Interaktivität von Bildern lassen Fragen nach Autorschaft und Originalität aufkommen, auch in

---

387 *Ullrich*, Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst, 5. Aufl. 2013, S. 131.

388 *Ders.,* a.a.O., S. 131.

389 *Ders.,* a.a.O., S. 144. Darin scheint auch ein Erfolg des Kunstfälschers Wolfgang Beltracchi begründet zu sein, der nicht einfach nur Gemälde nachmalte, sondern solche Gemälde nachahmte, die verschollen waren und von denen nicht mehr bekannt war, wie sie aussahen. Indem sich Beltracchi den Stil des Originalkünstlers aneignete, wurden seine Fälschungen für ein authentisches Werk gehalten. Er kopierte nicht, sondern schaffte eigenständige Originale, da es ja gerade keine Vorlage für seine Bilder gab. Für diese „Kunst", den Stil eines Künstlers so originalgetreu nachahmen zu können, wird er bewundert und häufig selbst als Genie bezeichnet, s. *Mahro*, Wolfgang Beltracchi: Ein gefallenes Genie, Badische Zeitung vom 09.06.2017, http://www.badische-zeitung.de/kunst-1/wolfgang-beltracchi-ein-gefallenes-genie--137860549.html; *Dirksen*, Der Fälscher Beltracchi als Filou und Genie, Der Westen vom 26.01.2014, https://www.derwesten.de/kultur/der-faelscher-beltracchi-als-filou-und-genie-id8917443.html; *von Becker*, Genie des Künstlers, Wahnsinn des Marktes, Der Tagesspiegel vom 08.03.2012, https://www.tagesspiegel.de/kultur/kunst-genie-des-kuenstlers-wahnsinn-des-markts/6299652.html. Diese Faszination führte auch zum Erfolg seiner Autobiographie („Selbstporträt", 2014), der Entwicklung einer eigenen Serie bei 3Sat („Meisterfälscher"), bei der er Prominente im Stil bestimmter Künstler porträtiert, und des Dokumentarfilms über ihn von Arne Birkenstock aus dem Jahr 2014.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der Kunst. Neben der digitalen Kommunikation arbeitet auch die Kunst in Zeiten der Digitalisierung immer wieder mit Aneignungen und lässt sich von der digitalen Bildkultur inspirieren. Dem liegt jedoch lediglich ein anderes Verständnis von Originalität zugrunde. Für die produktive Bildnutzung in der Digitalkultur und Kunst ist das Auswählen von zentraler Bedeutung. Nach Wolfgang Ullrich ist Originalität aufgrund der Komplexität und der jederzeitigen Verfügbarkeit von Bildern nun umzudeuten: „Die Originalität einer künstlerischen Position besteht somit in Auswahl- und Anordnungsprinzipien – in dem, was zwischen den Bildern passiert, und nicht mehr in deren individueller Gestaltung. Die Bilder sind Rohstoff, selbst ein Material und nicht das Ziel der Kunst."[390] Goldsmith formuliert es ähnlich: „[…] statt der Erschaffung schätzen wir die Manipulation und die Umwidmung."[391] Der Aneignung von Bildern in der Kunst kann heute daher auch etwas Originelles zukommen, sie kann als künstlerisches Mittel wertgeschätzt werden.

C. *Fazit: Entwicklung der Aneignung zum Massenphänomen*

Deutlich wird durch die vorhergehende Kulturgeschichte der Aneignung, dass sich die Einstellung ihr gegenüber und damit auch ihre Nutzung immer wieder verändert hat.

Bis zur Neuzeit war das Aneignen immer ein Hinbewegen zum Original. Durch verschiedene künstlerische Techniken wurde versucht, dem Original möglichst nahe zu kommen. So haben die Römer dem griechischen Ideal nachgeeifert und ihre Marmorstaturen nach griechischen Bronzegüssen geschaffen. Der immer wieder aufkommende Begriff der aemulatio ist besonders interessant, der das Nacheifern nach einem Vorbild meint – und durch dieses Nacheifern die Überbietung des Vorbildes ermöglichen soll. Auch hier vermittelt die Aneignung Nähe und steht in enger Anlehnung an das angeeignete Objekt. Eine weitere Steigerung war das Lernen der Künstler durch Kopien – in ihren Verhältnissen zum Werkstattmeister oder später an Kunstakademien. Innerhalb der Werkstatt war es wichtig, im Stil des Meisters zu malen, um einheitliche Qualitätsstandards zu gewährleisten. Durch die Aneignung seines Stils konnten sie zeigen, wie nahe sie ihrem Werkstattmeister kommen. Die Schüler an Kunst-

390 *Ullrich*, Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst, 5. Aufl. 2013, S. 87.
391 *Goldsmith*, Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter, 2017, S. 316.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

akademien kopierten, um vom Original zu lernen und dadurch möglichst so malen zu können wie der Künstler des Originalwerkes. Hier ließ sich die eigene Kunst auch steigern, indem sie durch die Aneignung in Verbindung mit anderen, bereits bedeutenden Künstlern gesetzt werden kann. Die Aneignung war in dem Zusammenhang gleichzeitig Ausdruck von Bewunderung wie auch Lehrmittel – durch das Aneignen des Bildes sollten sich auch die dazu notwendigen Fähigkeiten angeeignet werden. Damit war die Aneignung noch keine Handlung von eigenständiger Bedeutung, sondern häufig nur ein Mittel, um künstlerische Techniken zu erlernen. Die Aneignung war das Medium, um dem Original nahe zu kommen.

Diese Nutzung veränderte sich mit der späten Neuzeit und dem Einsetzen der Moderne. Die Aneignung diente nun nicht mehr vorrangig der Auseinandersetzung mit dem Original, sondern drückte Eigenes aus und war aus sich heraus künstlerisch wertvoll. Die Aneignung war nun ein Sich Wegbewegen vom Original.

Zunächst wurde die Aneignung als Stilmittel genutzt, um einem anderen künstlerischen Zweck zu dienen als dem des Originals. So funktionierte z.B. die Collage nur durch das Kopieren zweckentfremdeter Materialien, die neu zusammengesetzt werden. Ähnlich war es auch bei dem Ready-made oder der Pop Art, die die Kopie in einem neuen Kontext darstellten und durch diese Kontextveränderung (von Alltag zu Kunst) ihre Werke schufen. Ebenso wurde die Kopie genutzt, um eigene Reflexionen über das Original auszudrücken und damit mehr als das Original selbst auszusagen – durch diese eigenständige Reflexion stellte diese Kopie dann eine Aneignung dar. Als Höhepunkt dieser Entwicklung ist schließlich die Appropriation Art anzusehen, bei der sich das komplette Werk eines anderen angeeignet wurde – damit aber gerade etwas Anderes als mit dem Original ausgesagt wird. Das Aneignen avancierte nun zu einer künstlerischen Strategie und die Aneignung selbst zu Kunst.

Es sind mehrere grundsätzliche Entwicklungen innerhalb der Moderne und Postmoderne für die veränderte Nutzung der Aneignung ausschlaggebend: zunächst die Entwicklung hin zur Nichtgegenständlichkeit in der Kunst und weiterhin die Selbstthematisierung und Selbstreflexion des Kunstprozesses innerhalb des Kunstwerkes.[392] Durch immer stärkere Abstraktion sollten Objekte neu gesehen und wahrgenommen werden – es sollten aber auch die Grenzen der Wahrnehmung und des Abbildbaren

392 Vgl. ausführlich zu diesen Entwicklungen, insbesondere zum Erweiterungs- und Auflösungsanspruch in der modernen Kunst: *Fuchs*, Avantgarde und erweiterter Kunstbegriff, 2000, S. 77 ff.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

aufgezeigt werden. Die Kunst wurde also ungegenständlicher, weil sie nicht mehr die Wirklichkeit abbilden konnte und sollte. Damit bildete auch die Kopie nicht mehr zwangsläufig das Original ab. Aber auch die Selbstreflexion innerhalb der Kunst veränderte die Einstellung gegenüber der Kopie. Bei der Beschäftigung mit der Frage „Was ist Kunst?" war die Kopie nicht als Verweis auf das Original die Antwort – die Kopie gab vielmehr als eigenständiges Werk selbst eine Antwort. Mit dieser Selbstreflexion innerhalb der Kunst trat die Konzeption eines Werkes an die vorderste Stelle zur Beurteilung eines Werkes und die Ausführung in den Hintergrund. Auch damit wurde ein anderer Rahmen für das Nutzen von Kopien gesetzt. Wenn die Ausführung nicht mehr wichtig war, konnte auch die Kopie genutzt werden – denn sie trifft als Aneignung eine andere künstlerische Aussage als das angeeignete Werk, indem ihr eine andere Konzeption zugrunde liegt oder sie in einen neuen Kontext gesetzt wird.

Mit der Digitalisierung löste sich die Aneignung aus dem künstlerischen Bereich. Von einer künstlerischen Strategie mit theoretischem Fundament entwickelte sie sich zu einem Mittel der Kommunikation.[393] Kopien dienen im Schwerpunkt nicht mehr der Reflexion über die Vorlage. Vielmehr werden Bilder in der Digitalkultur als Rohstoff genutzt – sie werden ständig verändert, kombiniert und in neuen Kontext gesetzt. Durch diese produktive und flexible Nutzungsmöglichkeit von Bildern eignen sie sich besonders gut als Kommunikationsmittel im Internet. Die Kommunikation verlagert sich also nicht nur ins Digitale, sondern das Kommunikationsverhalten ändert sich. Die Aneignung wird nun zu Zwecken der Kommunikation vorgenommen, sie wird zu einem kommunikativen Medium. Die Aneignung wird aus dem Kontext der Kunst gelöst und wieder – wie in voraufklärerischen Zeiten – funktional genutzt und als Werkzeug betrachtet. Mit der Entwicklung der Aneignung zu einem kommunikativen Massenphänomen entsteht ein kulturelles Freihaltebedürfnis für diese Nutzungshandlung und ihr kommt eine rechtliche Relevanz zu, die im nächsten Kapitel untersucht werden soll.

393 *Huss/Winkler,* Wiederholung. Revision eines ästhetischen Grundbegriffs, in: Huss/Winkler (Hrsg.), Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff, 2017, S. 7, 8 f.

https://doi.org/10.5771/9783748909576-83, am 12.10.2024, 04:23:07
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb