

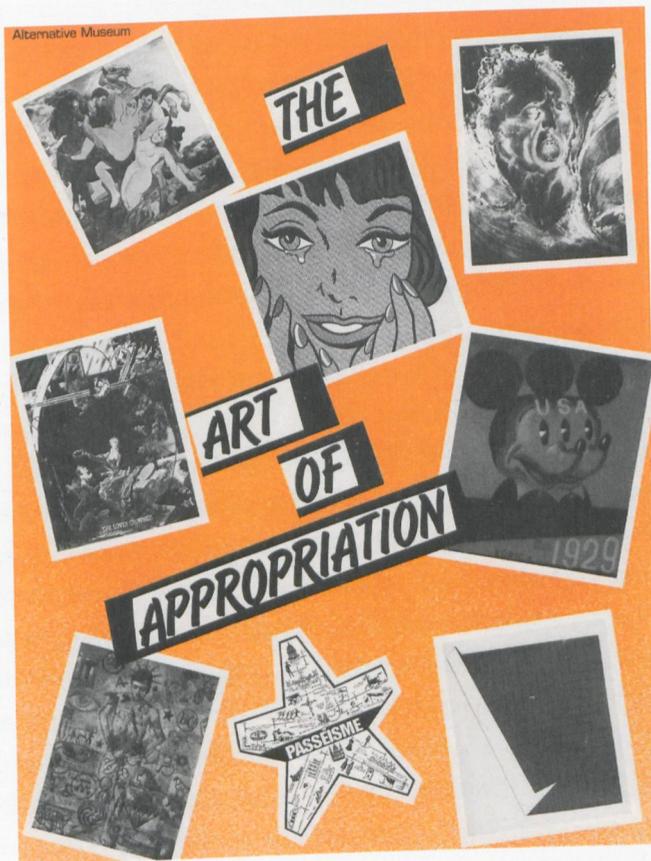
„Die Kopie ist das Original“

Über Appropriation Art

CHRISTOPH ZUSCHLAG

I.

1928 erschien Walter Benjamins Schrift *Einbahnstraße*, eine Sammlung von Aphorismen und philosophischen Fragmenten. Darin schreibt der Autor, die „Kraft der Landstraße ist eine andere, ob einer sie geht oder im Aeroplan darüber hinfliegt. So ist auch die Kraft eines Textes eine andere, ob einer ihn liest oder abschreibt. [...] So kommandiert allein der abgeschriebene Text die Seele dessen, der mit ihm beschäftigt ist, während der bloße Leser die neuen Ansichten seines Innern nie kennen lernt, wie der Text, jene Straße durch den immer wieder sich verdichtenden inneren Urwald sie bahnt: weil der Leser der Bewegung seines Ich im freien Luftbereich der Träumerei gehorcht, der Abschreiber aber sie kommandieren läßt. Das chinesische Bücherkopieren war daher die unvergleichliche Bürgschaft literarischer Kultur und die Abschrift ein Schlüssel zu Chinas Rätseln.“¹ Ein poetischer, ein kühner Gedanke: Nur wer einen Text abschreibt, erfährt wirklich seine verändernde Kraft. Das Abschreiben, das Kopieren, nicht als stupide Übung, sondern als Ausweis literarischer Kultur. Noch radikaler mutet indessen an, was der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges in seiner 1939 erschienenen Kurzgeschichte *Pierre Menard, Autor des Quijote* erzählt: Das in der Form einer literarischen Kritik geschriebene Werk handelt von einem fiktiven französischen Romancier, der Cervantes' *Don Quijote* noch einmal schreiben möchte – nicht im Sinne einer Abschrift, einer Kopie, sondern als wortgleiche Neuschöpfung: „Er wollte nicht einen anderen Quijote verfassen [...], sondern *den Quijote*. Unnütz hinzuzufügen, daß er keine mechanische Übertragung des Originals ins Auge faßte; einer bloßen Kopie galt nicht



1

Abb. 1
Umschlag des
Ausstellungskataloges
The Art of Appropriation,
The Alternative Museum,
New York, 1985

sein Vorsatz. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war vielmehr darauf gerichtet, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten.“² Jedoch blieb das Vorhaben Fragment. Borges' Text schrieb Literaturgeschichte, weil er Fragen nach Intertextualität, Autorschaft, Originalität, Authentizität und Aneignung (Appropriation) aufwirft und damit zentrale Topoi postmoderner künstlerischer Praxis vorwegnimmt.

II.

Als Appropriation Art (von lat. *appropriare* = zu eigen machen), „Aneignungskunst“, bezeichnet man Kunst, die sich fremde Bildlichkeit aneignet, indem sie bereits existierende Kunstwerke kopiert, also in Format, Technik, Motiv und Stil so exakt wie möglich wiederholt – und dies nicht, um Plagiate herzustellen, sondern eigenständige, originale Kunstwerke im Sinne von Elaine Sturtevant: „Die Kopie ist das Original“.³ Im engeren Sinne bezeichnet der Begriff eine Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre in New York entstandene konzeptuelle bzw. neokonzeptuelle Kunstrichtung. Als Geburtsstunde gilt die einflussreiche Gruppenausstellung *Pictures*, die der Kunstkritiker Douglas Crimp im Herbst 1977 im alternativen New Yorker Ausstellungsraum „Artists Space“ kuratierte. In ihr waren fünf Künstler vertreten, die alle mit „recognizable images“ arbeiteten: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith. Die strategische Aneignung fremder, vorwiegend fotografi-

scher oder filmischer Bildwelten beschrieb Crimp als eine postmoderne Verfahrensweise, welche die kulturellen Repräsentationsstrategien von Kunst in einer mediengeprägten Gesellschaft offenlege: „Those processes of quotation, excerptation, framing, and staging that constitute the strategies of the work I have been discussing necessitate uncovering strata of representation. Needless to say, we are not in search of sources or origins, but structures of signification: underneath each picture there is always another picture.“⁴ Zugleich kritisierte die *Pictures*-Künstlergeneration die stilistische Beliebigkeit der zeitgenössischen Kunst. Im Anschluss an Crimp wird die Appropriation Art seither als kritisch-subversive Position, als Mittel der Dekonstruktion des modernen Mythos des Originals und des autonomen, selbstreferentiellen Kunstwerks sowie als Kritik an der Kommerzialisierung von Kunst interpretiert.

Douglas Crimp, seine Lehrerin Rosalind Krauss und die New Yorker Kunstkritik der Zeit waren stark vom französischen Poststrukturalismus geprägt, und dieser beeinflusste auch die Entstehung und Rezeption der Appropriation Art. Rosalind Krauss hatte 1976 die linke Theoriezeitschrift *October* mitbegründet, in der Texte von Foucault, Deleuze und Derrida als englische Erstveröffentlichungen erschienen. Crimp wurde 1977, also im Jahr der Ausstellung *Pictures*, „managing editor“ von *October*. Die Zeitschrift gehörte zu der „diskursiven Formation“⁵, welche die Appropriation Art hervorbrachte und ihren Erfolg ermöglichte. Zu diesem diskursiven Milieu gehörten auch neu gegründete Kunstinstitutionen wie etwa das ebenfalls 1977 ins Leben gerufene New Museum of Contemporary Art und die Galerie Metro Pictures. In dieser neu eröffneten Galerie stellte Sherrie Levine 1981 erstmals ihre Fotografien *After Walker Evans* aus, was heftige Debatten auslöste. 1985 kuratierte Elizabeth Ferrer die Ausstellung *The Art of Appropriation* im Alternative Museum New York (Abb. 1). Vertreten waren hier Russell Connor, Edgar Franceschi, Jim Jacobs, Alexander Kosolapov, Paul Laster, Peter Nagy, Philip Pocock und Elaine Sturtevant. Im selben Jahr fand in der Galerie Rudolf Zwirner in Köln die von Daniel Buchholz kuratierte Ausstellung *Iterativismus* statt. Dieser Begriff, der sich vom lateinischen *iteratio* (= Wiederholung) ableitet, wird mitunter synonym für Appropriation Art verwendet, hat sich aber nicht durchgesetzt.

2



Abb. 2
Elaine Sturtevant,
Johns Flag, 1965/66,
Enkaustik und Collage
auf Leinwand,
121,9 × 142,2 cm,
Privatsammlung

III.

Wenngleich Appropriation Art, wie oben erwähnt, als historischer Begriff und im engeren Sinne räumlich und zeitlich im New York der späten 1970er und der 1980er Jahre zu verorten und auf eine dort arbeitende Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern bezogen ist, taucht das Phänomen bereits früher auf. Hier ist an erster Stelle Elaine Sturtevant zu nennen. Die 1930 in Lakewood/Ohio geborene, seit vielen Jahren in Paris lebende Künstlerin, die 2011 auf der 54. Biennale von Venedig mit einem Goldenen Löwen für ihr Lebenswerk ausgezeichnet wurde, zeigte 1965 in ihrer ersten Einzelausstellung in der New Yorker Bianchini Gallery eine Reihe von manuell gefertigten Kopien nach Werken von Jasper Johns, Claes Oldenburg, Andy Warhol und anderen - darunter auch das Werk *Johns Flag* (Abb. 2).⁶ Es ist rückseitig signiert, datiert und bezeichnet: „Sturtevant/Johns Flag/1965/66“. Die Wiederholungen Sturtevants entsprechen den Vorbildern weitestgehend, weil die Künstlerin auch deren Technik, Materialien und Arbeitsprozess kopiert – berühmt ist jene Anekdote, nach der Warhol einmal auf die Frage nach seiner Technik sagte: „Keine Ahnung, fragen Sie Elaine“. Im Falle von *Johns Flag* imitierte Sturtevant Johns' Technik, bei welcher der Bildträger mit einer Collage aus Zeitungsausschnitten grundiert und das Motiv in einer Kombination aus Ölmalerei und Enkaustik auf den Bildträger aufgetragen wird. Einige Kollegen unterstützten die Künstlerin bei ihren Aneignungen. So gab Lichtenstein Tipps fürs Nachmalen seiner Bilder, und Warhol lieh Sturtevant sogar seine originalen Drucksiebe der *Flowers*.

Sturtevant schuf ihre Wiederholungen in den Medien Malerei, Zeichnung, Plastik, Fotografie, Film und Video. Das Vorbild für *Duchamp Fountain* (Abb. 3)⁷ war Duchamps berühmtes Readymade aus dem Jahr 1917 – ein auf den Rücken gelegtes, vermutlich aus glasierter Sanitärkeramik bestehendes, mit „R. Mutt“ signiertes und datiertes Urinoir. Das „originale“ Readymade *Fountain* ist verschollen, es existieren heute lediglich Fotografien und eine Reihe von späteren Versionen. Wichtigstes zeitgenössisches Dokument ist eine Fotografie von Alfred Stieglitz, die Duchamps Readymade vor dem nur im Ausschnitt sichtbaren Gemälde *The Warriors* von Marsden Hartley aus dem Jahr 1913 zeigt (Abb. 4). Stieglitz' Aufnahme erschien in der von Duchamp mitherausgegebenen zweiten Ausgabe der New Yorker Künstlerzeitschrift *The Blind Man*. Interessant ist, dass Sturtevant in der Aufnahme ihres Multiples wiederum die Fotografie von Stieglitz kopiert, also eine doppelte Aneignung vornimmt.

Sturtevant beschäftigte sich zunächst mit ihren Generationskollegen der Pop Art, ab Ende der 1960er Jahre dann verstärkt mit Duchamp und Beuys und ab Mitte der 1980er Jahre, nach einer über zehnjährigen Pause, bis heute mit jüngeren Zeitgenossen wie Anselm Kiefer, Keith Haring, Félix González-Torres und Robert Gober. Zu ihren bekanntesten Arbeiten gehört *Beuys la rivoluzione siamo Noi* aus dem Jahr 1988 (Kat. 86). Vergleicht man diese mit dem Vorbild von Beuys (Kat. 85), so fallen eine Reihe von Unterschieden ins Auge: Technik und Format weichen voneinander ab, ebenso Straßenpflaster und Hintergrund. Vor allem aber schreitet nicht Beuys, sondern Sturtevant selbst energisch auf den Betrachter zu. Die Künstlerin inszeniert ihren eigenen Körper in der Pose von Beuys, übernimmt dessen Haltung und Kleidung. Von einer Kopie lässt sich in diesem Fall sicher nicht mehr sprechen, eher von einer Paraphrase.⁸

Elaine Sturtevant entwickelte ihre künstlerische Konzeption auf dem Höhepunkt der Pop Art, zu der sich einige Parallelen finden lassen. So gründet etwa das Werk von Andy Warhol und Roy Lichtenstein auf der Aneignung fremder Bildlichkeiten – sowohl aus den Massenmedien als auch aus der Kunstgeschichte. Hierzu schreibt Alexander Tolnay: „Die Anferti-

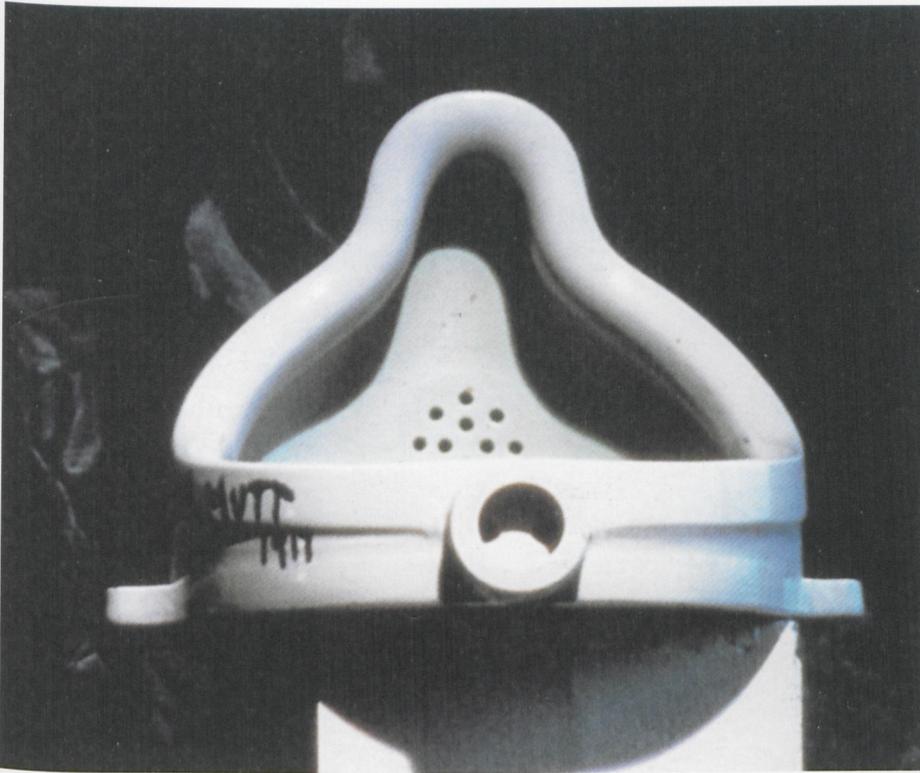
gung eines Duplikats mit dem Anspruch eines Originals [...] war ein beispielloser Beitrag Sturtevant's zum damaligen Diskurs, der die Massenhaftigkeit, Automatisierung und Entpersönlichung der Kunstproduktion thematisierte.“⁹ Eine weitere wichtige zeit- und kunsthistorische Referenz ist zweifellos die damals entstehende Concept Art. Deren Inkunabel, *One and three chairs* von Joseph Kosuth, entstand 1965, also im Jahr der ersten Einzelausstellung Sturtevant's.

Elaine Sturtevant begann nahezu 20 Jahre vor den Appropriationisten der 1980er Jahre Kopien anzufertigen und als Originale auszustellen. Ist sie also eine Vorläuferin, eine Wegbereiterin oder eine Appropriation-Art-Künstlerin *avant la lettre*?¹⁰ Sie selbst hat sich stets gegen ihre Zuordnung zur Appropriation Art gewehrt und darauf bestanden, andere Ziele zu verfolgen. So sagte sie 1993 auf dem Symposium *Original* im Salzburger Kunstverein: „Ich bin kein Appropriationist, und zwar was Intention und Bedeutung betrifft. Die Arbeit kann nicht im Diskurs der Reproduktion angesiedelt werden. Ich mache keine Kopien, zolle keinen Tribut [...]. Ich spreche über Macht und Autonomie des Originals und die Kraft und Dominanz von Kunst. Meine Absichten sind: unsere gegenwärtige Vorstellung von Ästhetik zu erweitern und zu entwickeln, Originalität zu erforschen und die Beziehung von Original zu Originalität zu erkunden und Raum für neues Denken zu eröffnen. Die als Quellen benutzten Werke werden nur als Katalysatoren verwendet.“¹¹ Wenn sich Sturtevant so dezidiert von der Appropriation Art abgrenzt und neuerdings auch nicht an Ausstellungen zum Thema Kopie beteiligt sein möchte, so hat dies möglicherweise auch den Grund, dass sie ihr Werk nicht einseitig unter diesem Begriff subsumiert sehen möchte. Mit ihrem konzeptuell grundierten Werk hat Sturtevant als Erste die Kopie als eigenständige Kunstform etabliert – was, wie später gezeigt wird, keineswegs ein Widerspruch zu ihrer Aussage ist, dass es ihr letztlich um die „Macht und Autonomie des Originals“ geht.

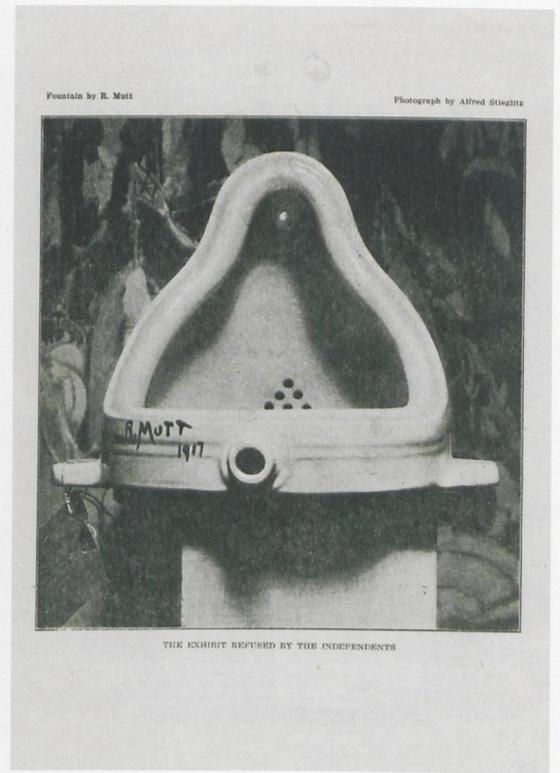
IV.

Kommen wir nun zu der Künstlerin, die wie kaum eine andere für die engere Gruppe der Appropriationisten steht – ungeachtet dessen, dass auch sie sich ausdrücklich von diesem Label distanziert hat: Sherrie Levine. 1947 in Pennsylvania geboren, lebt und arbeitet die Künstlerin heute in New York City. Levine begann ihre künstlerische Karriere Mitte der 1970er Jahre mit Porträtsilhouetten amerikanischer Präsidenten und mit Collagen aus Naturfotografien Andreas Feiningers. 1977 war sie in der *Pictures*-Ausstellung vertreten. Ab 1980 fertigte Levine präzise Wiederholungen von Werken anderer Künstler. Zunächst fotografierte sie Reproduktionen von Fotografien aus Büchern ab, beispielsweise von Walker Evans und Alexander Rodchenko, und titulierte sie entsprechend *After Walker Evans* (Abb. 5) oder *After Alexander Rodchenko*. Mit diesen Arbeiten analysierte Levine die medialen Bedingungen fotografischer Repräsentation, wie Craig Owens gezeigt hat: „This is the primary motive behind her strategy of appropriation: she does not photograph women or landscapes, but pictures of them, for we can approach such subjects, Levine believes, only through their cultural representation.“¹²

Es folgte eine Serie gezeichneter und aquarellierter Kopien nach Buchabbildungen und Postkarten von Werken von Wassily Kandinsky, Henri Matisse, Fernand Léger, Willem de Kooning und anderen – wie bei Sturtevant auffallenderweise stets männlichen – Klassikern der Moderne, die Levine wiederum mit *After ...* betitelte (Abb. 6). Die Größe der Zeichnungen und Aquarelle wie auch der früheren Fotografien entspricht nicht den Originalen, sondern der Größe der Reproduktionen, die Levine als Vorlage dienten. Die Künstlerin wollte deutlich machen, dass Kopieren seit jeher zur Kunst gehört: „Im bestimmten Sinne ist das die tradi-



3



4

tionellste Art und Weise des Kunstmachens in der westlichen wie der östlichen Tradition. Es amüsiert mich immer, wenn heute diese Geste des Kopierens so schockierend wirkt. Sie ist doch eine der ältesten künstlerischen Tätigkeiten.“¹³ Levine hat auch Texte appropriiert, etwa Flauberts *Un cœur simple* unter ihrem Namen herausgebracht und regelrechte Textpasticcis nach Roland Barthes (*Der Tod des Autors*), Rosalind Krauss und anderen veröffentlicht.

Auch Levine griff, wie Elaine Sturtevant fast 20 Jahre zuvor, auf Duchamps Readymade *Fountain* zurück. 1991 schuf sie die Bronzeplastik *Fountain (After Duchamp)* (Abb. 7). Der Vergleich von Levines Plastik mit Duchamps späteren Versionen seines Readymades – das „Original“ von 1917 ist ja, wie erwähnt, verschollen, die Maße sind unbekannt – zeigt, dass Form und Maße nicht mit dem Vorbild übereinstimmen. Die auffälligste Abweichung ist das Fehlen der beiden seitlichen, beim Urinoir zur Aufhängung an der Wand dienenden Ösen. Die Kontur der Plastik Levines ist dadurch geschlossener, kompakter. Aber auch von diesen formalen Differenzen einmal abgesehen, hat die Plastik Levines im Grunde relativ wenig mit dem Readymade gemein. Vor allem ist sie kein Readymade, sondern ein nach klassischen bildhauerischen Verfahren und in der üblichen Edition von sechs Exemplaren hergestelltes Kunstwerk, dessen Artifizialität und ästhetische Dignität durch die goldfarbene Hochglanzpolitur der Oberfläche betont werden. So ist es auch nur konsequent, dass Levine Duchamps Pseudonym „R. Mutt“ weggelassen hat. In einem Gespräch mit Jeanne Siegel sagt Levine: „Indem ich das Urinoir in hochglanzpolierte Bronze gegossen habe, ist daraus ein Wertgegenstand geworden [...]. Die Hochglanz-Politur auf dem Abguss des Urinoir macht es zu einem unglaublich aufregenden Objekt. Ich wollte Bezüge zu Brancusi und Arp ebenso wie zu Duchamp herstellen. [...] Mir gefiel das Urinoir als Objekt, weil es von seiner Funktion her mit Männern identifiziert wird, während die Form doch weiblich ist, eine Art Gefäß.“¹⁴

Abb. 3
Elaine Sturtevant,
Duchamp Fountain, 1973,
Readymade,
32,3 × 40,5 × 45,6 cm,
Jedermann Collection N. A.

Abb. 4
Fotografie von Alfred
Stieglitz, in: *The Blind Man*,
Nr. 2, Mai 1917

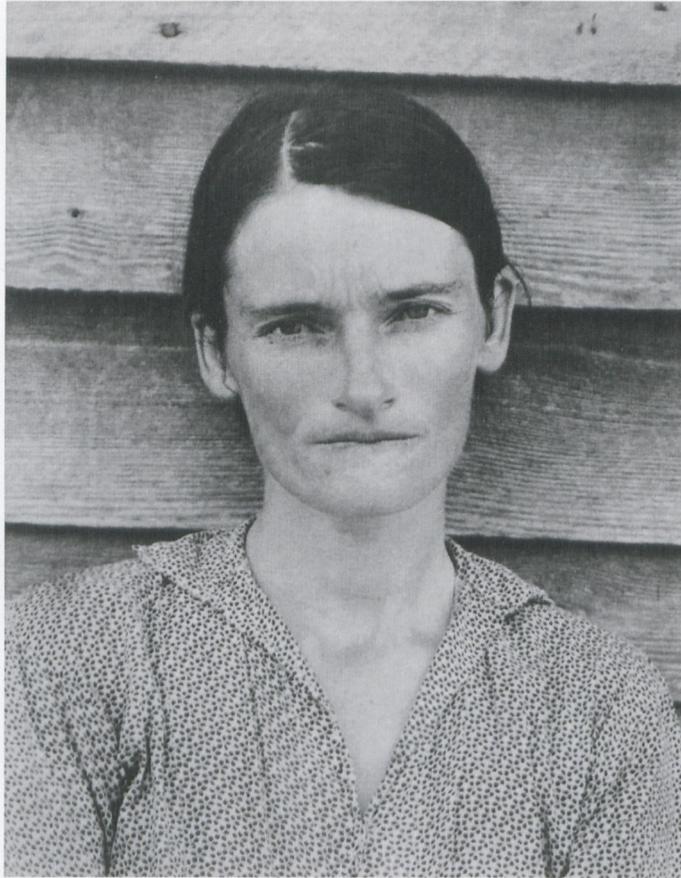


Abb. 5
 Sherrie Levine,
 After Walker Evans: 4, 1981,
 Schwarz-Weiß-Fotografie,
 25,5×20,5 cm

Abb. 6
 Sherrie Levine,
 After Fernand Léger, 1983,
 Aquarell, 27,5×35 cm,
 Privatsammlung, New York

5

Levines Werk ist, wie es im Titel heißt, *After Duchamp* entstanden. Dieses *After* verweist einerseits auf das historische Nachgeordnetsein und andererseits auf die konzeptuelle Seite und damit auf die Metaebene, auf welcher der künstlerische Diskurs Levines angesiedelt ist. Duchamps Readymade ist ein vom Künstler ausgewählter, industriell vorgefertigter Gegenstand. Auch Levine wählt aus, jedoch bleibt es nicht bei dieser Geste. Vielmehr setzt die Künstlerin die vorgegebene Form in einem traditionellen, technisch aufwendigen und kostspieligen Verfahren in eine klassische Bronzeplastik um. Damit knüpft die Künstlerin an die traditionelle Bildhauerkunst mit ihren Implikationen Handwerklichkeit, Originalität und Autorschaft an – und unterläuft so das Konzept Duchamps. Oder anders gesagt: Sie befragt es, denkt es unter den Bedingungen unserer Zeit weiter. Was bedeuten Original und Originalität heute? Welche Relevanz hat der Ansatz Duchamps für das aktuelle künstlerische Schaffen? Hier wird deutlich, dass der Begriff Appropriation Art nicht hinreichend ist, um die künstlerischen Strategien Levines zu erfassen. Die Künstlerin selbst betont die Distanz zum Original: „Eine meiner Hauptstrategien ist es gewesen, ein Bild über ein anderes zu legen, in der Hoffnung, einen interessanten Abstand zwischen dem Original und dem neuen Bild zu erlangen. Dieses allegorische Verfahren scheint mir eine gute Methode zu sein, ein Modell historischer Bewegung, eine Art Geschichte der Einflußnahme hervorbringen.“¹⁵ Interessant ist, dass Levine hier die Differenz von Original und Kopie als „allegorisches Verfahren“ – ein Begriff, den Benjamin H. D. Buchloh bereits 1982 in seinem Aufsatztitel verwendete¹⁶ – bezeichnet, um deutlich zu machen, dass es ihr eben nicht um bloße Tautologien geht, sondern um zusätzliche Sinnebenen.



6

V.

Der Blick auf das Werk von Elaine Sturtevant und Sherrie Levine führt vor Augen, wie schwierig die Definition dessen, was als Appropriation Art bezeichnet werden kann, ist. Denn selbst, wenn wir den Begriff nur für solche konzeptuellen Positionen verwenden, welche die Kopie im Sinne einer möglichst exakten Wiederholung eines Werks programmatisch und als eigenständige Kunstform praktizieren, müssen wir konstatieren, dass es bei den einzelnen Künstlerinnen und Künstlern ganz unterschiedliche ästhetische Verfahren, Konzepte und Ziele gibt – teilweise sogar in ein und demselben Œuvre. Beispiel Levine: Die frühen Fotografien, Zeichnungen und Aquarelle zählen unzweifelhaft zur Appropriation Art, während der Begriff nach obiger Definition für *Fountain (After Duchamp)* nicht zutreffend ist. Appropriation Art ist kein Stil, weil sie sich nicht allein mit formal-stilistischen Kriterien fassen lässt. Es geht auch nicht um „Fakes“. Denn Fake, im Englischen eindeutig negativ konnotiert, meint Fälschung, Imitation, Verschleierung, Täuschung. Deshalb muss Donald Kuspit widersprochen werden, wenn er schreibt: „Andy Warhol, der offiziell erste und immer noch ranghöchste ‚appropriation artist‘, [...] hat einer ganzen Generation von Künstlern (Barbara Kruger, Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman) gezeigt, wie leicht es ist, durch das bloße Plagiat zum institutionellen Rang und offiziellen Namen eines revolutionären Innovators zu gelangen.“¹⁷ Keiner der genannten Künstler liefert jedoch „bloße Plagiate“. Der Begriff Plagiat leitet sich vom französischen *plagier* ab; das heißt zwar kopieren, aber Plagiat wird üblicherweise definiert als eine teilweise oder vollständige Übernahme eines fremden literarischen, musikalischen oder bildnerischen Werkes unter Vorgabe eigener Urheberschaft. Die besprochenen Beispiele belegen jedoch, dass die Referenz auf ein vorgängiges Werk nie kaschiert, sondern häufig bereits im Titel explizit benannt wird.

Appropriation Art setzt sich – im Anschluss an Duchamp – kritisch mit den etablierten Kategorien Original und Originalität, Autorschaft und Authentizität, mit Werkbegriff und Wahrnehmungskonventionen in einer mediengeprägten Gesellschaft auseinander. Indem sie die Dichotomie von Original und Kopie unterläuft, zielt sie auf Irritation bzw. Reflexion. Sturtevant spricht dabei im obigen Zitat ausdrücklich „über Macht und Autonomie des Originals“, sie will die Einzigartigkeit und geistige Struktur eines Kunstwerks aufzeigen. Von Subversion und Dekonstruktion der modernen Mythen Original und Originalität kann also bei ihr keine Rede sein. Im Gegensatz zu Sturtevant lenkt Levine den Blick auf die Rahmenbedingungen der Produktion und Rezeption des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen und digitalen Reproduzierbarkeit. Ihr bildnerischer Diskurs liegt auf einer Metaebene. Dies betont auch Douglas Crimp, wenn er schreibt, Levines Aneignung reflektiere „über die Aneignungsstrategie selbst“.¹⁸ Dabei kann auch bei ihr – Beispiel *Fountain (After Duchamp)* – nicht von Dekonstruktion des Originals gesprochen werden. Bei der Definition und Interpretation der Appropriation Art wird häufig die poststrukturalistische Philosophie in Anschlag gebracht, die ja auch zum diskursiven Milieu gehörte, in dem die Appropriation Art entstand und zumindest teilweise auch von den Künstlerinnen und Künstlern selbst rezipiert wurde. So wird etwa auf Jean Baudrillards Simulationstheorie verwiesen und die Frage aufgeworfen, ob es sich bei den Wiederholungen der Appropriation Art nicht um Simulacra handle. Die besprochenen Beispiele (die freilich nur einen kleinen Ausschnitt repräsentieren) zeigen indessen, dass dies eine einseitige Sichtweise ist. Wer die Kopie programmatisch als Kunstform deklariert, dekonstruiert nicht zwangsläufig die Kategorien Werk und Autor, Original und Originalität. So schreibt Wolfgang Ullrich, in der Appropriation Art bestehe „die Regelverletzung gerade darin, Originalität zu verweigern, doch indem der Gestus des Traditionsbruchs vehement vorgetragen wird, wird dem Prinzip des Anders-Seins und daher dem Originalitäts-Imperativ nur einmal mehr gehorcht.“¹⁹ In diesem Sinne kann Appropriation Art sogar als Bestätigung eben jener vermeintlich dekonstruierten Kategorien gesehen werden: Im Kopieren liegt die Originalität, die Kopie ist das Original!

Der Begriff Appropriation Art wird mittlerweile in der Fachliteratur stark ausgeweitet und für unterschiedlichste Formen und Strategien künstlerischer Aneignung fremder Bildlichkeiten verwendet, die sich im Werk von Künstlern aus ganz verschiedenen Generationen und Ländern finden. Beispielhaft seien genannt: die US-Amerikaner Richard Pettibone (Jg. 1938), Mike Bidlo, Richard Prince, Jeff Koons, Philip Taaffe (alle in den 1950er Jahren geboren) und Sophie Matisse (Jg. 1965), der Franzose André Raffray (1925 – 2010), der Bosnier Braco Dimitrijević (Jg. 1948), das russische Künstlerduo Komar & Melamid (Jg. 1943 bzw. 1945), der Japaner Yasumasa Morimura (Jg. 1951) und der Deutsche Achim Duchow (1948 – 1993). Darüber hinaus ist festzustellen, dass Appropriation sämtliche kulturellen Bereiche durchdrungen hat. Im kommerziellen Film gibt es zahlreiche Remakes, die sich die Stoffe älterer Filme aneignen. Im „Appropriation Cinema“, auch „Found Footage Film“ genannt, wird vorhandenes Filmmaterial übernommen und manipuliert. In der Unterhaltungsmusik kommen ständig neue „Cover-Hits“ auf den Markt. Die Musikrichtungen HipHop und Techno zeichnen sich durch das „Sampeln“ aus, also das Zusammenmischen von Bruchstücken aus verschiedenen Liedern zu einem neuen Titel. In der Literatur werden aus schon bestehenden Texten Collagen erstellt, Klassiker zitiert und parodiert. „Appropriation“, so lesen wir im Vorwort des Themenheftes „Appropriation Now“ der Zeitschrift *Texte zur Kunst* 2002, „ist gleichsam ins Repertoire eingegangen, ist künstlerischer Standard geworden.“²⁰ Appropriation – also auch in Zukunft ein Modus kultureller Produktion?



Abb.7
 Sherrie Levine, Fountain
 (After Duchamp), 1991,
 Bronzeguss, Auflage 6,
 38×64×38 cm

7

- 1 Walter Benjamin, Einbahnstraße, hg. von Detlev Schöttker unter Mitarbeit von Steffen Haug, Frankfurt a. M. 2009, S. 16f.
- 2 Jorge Luis Borges, „Pierre Menard, Autor des Quijote“, in: ders., Erzählungen 1935–1944. Nach der Übersetzung von Karl August Horst bearbeitet von Gisbert Haefs, München/Wien 1981, S. 112–123, hier: S. 117.
- 3 Sturtevant, „Fälschung/Original“, in: Thomas Deecke (Hg.), Originale echt – falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, Neues Museum Weserburg Bremen, 1999, S. 149–155, hier: S. 155. Die Literatur zur Appropriation Art ist mittlerweile sehr umfangreich. Vgl. etwa Benjamin H. D. Buchloh, „Allegorische Verfahren. Über Appropriation und Montage in der Gegenwartskunst“ [1982], in: Alexander Alberro / Sabeth Buchmann (Hg.), Art After Conceptual Art, Wien 2006, S. 31–57; Catherine Moschou Abrams, History of Art Appropriation and the Appropriated Art Works of Sherrie Levine, Diss. New Brunswick 2004; David Evans Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1999; Sharon Matt Atkins, Art Appropriation and Identity since 1980, Diss. New Brunswick 2004; David Evans (Hg.), Appropriation, London/Cambridge 2009; Katharina Bantleon, „From Readymade to Meta². Metareference in Appropriation Art“, in: Werner Wolf (Hg.), The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation, Amsterdam / New York 2011, S. 305–337; Richard Brilliant / Dale Kinney (Hg.), Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine, Farnham/Burlington 2011. – Kulturübergreifende Aneignungsformen werden als „Cultural Appropriation“ bezeichnet; vgl. hierzu etwa James O. Young, Cultural Appropriation and the Arts, Malden/Oxford/Carlton 2008.
- 4 Douglas Crimp, „Pictures“ [1979], in: Brian Wallis (Hg.): Art After Modernism. Rethinking Representation, Boston 1984, S. 175–187, hier: S. 186.
- 5 Vgl. Stefan Römer, Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001, S. 91–104; ders., „Appropriation Art“, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffstextikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 15–18, hier: S. 17.
- 6 Vgl. Lena Maculan (Hg.), Sturtevant. Catalogue Raisonné 1964–2004. Gemälde, Skulptur, Film und Video, Ostfildern-Ruit 2004, S. 44, Nr. 2.
- 7 Vgl. ebd., S. 132, Nr. 328.
- 8 Vgl. Christoph Zuschlag, „Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert“, in: Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Haus der Kunst München / Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Wolftratshausen 2002, S. 171–189; ders., „Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität“, in: Silke Horstkotte / Karin Leonhard (Hg.), Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 89–99.
- 9 Alexander Tolnay, „Das Bild ist der Ursprung. Zur Kunst Sturtevant“, in: ders. (Hg.), Sturtevant. Shifting Mental Structures, Neuer Berliner Kunstverein, Ostfildern-Ruit 2002, o. S.
- 10 Vgl. hierzu Volna Vahrson, Die Radikalität der Wiederholung. Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevant, München 2006, S. 130–138.
- 11 Elaine Sturtevant, „Die gleitenden Parameter der Originalität“, in: Original. Symposium Salzburger Kunstverein, Ostfildern 1995, S. 130–137, hier: S. 133.
- 12 Craig Owens, „Sherrie Levine at A&M Artworks“ [1982], in: ders., Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture, Berkeley u. a. 1992, S. 114–116, hier: S. 115.
- 13 Sherrie Levine, „Meine Absicht ist es nicht, ein Kunstwerk zu kopieren, sondern es zu erfahren“. Ein Gespräch von Noemi Smolik, in: Kunstforum International 125 (1994), S. 286–291, hier: S. 289.
- 14 Sherrie Levine, in: dies., Fountain, Mary Boone Gallery New York 1991, S. 36f.
- 15 Sherrie Levine, „Born Again“, in: Original 1995 (wie Anm. 11), S. 121–125, hier: S. 123.
- 16 Vgl. Buchloh 1982 (wie Anm. 3).
- 17 Donald Kuspit, Dialektik der Dekadenz. Die Last der Geschichte in der zeitgenössischen Kunst, Ostfildern 1997, S. 14.
- 18 Douglas Crimp, „Das Aneignen der Aneignung“ [1982], in: ders., Über die Ruinen des Museums. Mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler, Dresden/Basel 1996, S. 141–151 und S. 342, hier: S. 144. Crimps englischer Originaltext „Appropriating Appropriation“ wurde zuletzt nachgedruckt in: Evans 2009 (wie Anm. 3), S. 189–193.
- 19 Wolfgang Ullrich, „Gurskysque. Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers“, in: Julian Nida-Rümelin / Jakob Steinbrenner (Hg.), Kunst und Philosophie. Original und Fälschung, Ostfildern 2011, S. 93–113, hier: S. 110.
- 20 Esther Buss / Isabell Graw / Clemens Krümmel, in: Texte zur Kunst 12 (2002), S. 4–6, hier: S. 4