

Appropriation Art aus China und Japan?

Song Nan Zhang und Hiroyuki Masuyama

CHRISTOPH ZUSCHLAG

In der Gegenwartskunst ist die Aneignung (Appropriation) bereits bestehender Bildlichkeiten durch Künstlerinnen und Künstler ein weit verbreitetes Phänomen.¹ Doch das Wiederaufgreifen vorgefundenen Materials ist keineswegs auf die bildende Kunst beschränkt. Es findet sich ebenso in Literatur und Musik, Film und Theater – und in Form intermedialer Bezüge auch zwischen diesen Gattungen.² Der Kunstkritiker Douglas Crimp konstatierte bereits 1982: „Aneignung, Pastiche, Zitat – diese Methoden reichen faktisch bis in jeden Aspekt unserer Kultur hinein“ (Crimp 1996: 141). So gibt es im kommerziellen Film zahlreiche ‚Remakes‘, die sich der Stoffe älterer Filme bedienen. Im sogenannten ‚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 Hip-Hop 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, parodiert, wiederaufgelegt (Gilbert 2012, 2013). „Appropriation“, so lesen wir im Vorwort des Themenheftes ‚Appropriation Now‘ der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, „ist gleichsam ins Repertoire eingegangen, ist künstlerischer

1 Der vorliegende Beitrag basiert in seinen allgemeinen Ausführungen zur Appropriation Art auf meinem Beitrag zum Katalog der Ausstellung ‚Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube‘ der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Zuschlag 2012). Für wertvolle Hinweise danke ich Song Nan Zhang und Hiroyuki Masuyama sowie Christof Büttner und Achim Hofer.

2 Vgl. z. B. Zima (1995), Horstkotte/Leonhard (2006) und Simonis (2010). Als Beispiel für eine Filmanalyse vgl. Selg (2009).

Standard geworden“ (Buss/Graw/Krümmel 2002: 4). Es gibt nichts, was sich nicht aneignen ließe – selbst Ephemeres und Immaterielles wie Sprache ist nicht davor gefeit. So sprach Martin Kippenberger 1995 in seiner Audio-Arbeit „Ja, Ja, Ja, Nee, Nee, Nee“ Joseph Beuys’ berühmtes Ton-Dokument der Fluxus-Performance von 1968 nach, und Andrea Fraser rekonstruierte 2001 in ihrer Performance „Kunst muss hängen“ eine Rede, die Kippenberger 1995 bei einer Ausstellungseröffnung gehalten hatte.

In meinem Beitrag stelle ich zwei Künstler vor, deren Werk, soweit ich sehe, noch nicht im Kontext der Appropriation Art behandelt worden ist: Song Nan Zhang, einen chinesischen, seit 25 Jahren in Montreal lebenden Künstler der älteren Generation, und Hiroyuki Masuyama, einen japanischen, seit Mitte der 1990er Jahre in Düsseldorf tätigen Künstler der mittleren Generation. Einleitend möchte ich auf den Begriff und das Phänomen Appropriation Art eingehen. Danach werde ich die Werke von Zhang und Masuyama im Kontext der zeitgenössischen Aneignungsstrategien diskutieren und die Frage erörtern, ob denn der Begriff Appropriation Art auf sie angewendet werden kann.

I. APPROPRIATION ART

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 Elaine Sturtevant’s: „Die Kopie ist das Original“ (Sturtevant 1999: 155).³ Im engeren Sinne bezeichnet der Begriff eine Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre in New York entstandene konzeptuelle respektive neokonzeptuelle Kunstrichtung. Als Geburtsstunde gilt die einflussreiche Gruppenausstellung ‚Pictures‘, die Crimp im Herbst 1977 im alternativen New Yorker Ausstellungsraum Artists Space kuratierte. In ihr waren fünf Künstler vertreten, die alle mit vorgefundenen, wiedererkennbaren Bildern arbeiteten: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith. Die strategische Aneignung fremder, vorwiegend fotografischer 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.

3 Zur umfangreichen Literatur zur Appropriation Art vgl. Zuschlag (2012).

Needless to say, we are not in search of sources or origins, but structures of signification: underneath each picture there is always another picture“ (Crimp 1984: 186). Zugleich kritisiere die ‚Pictures‘-Künstlergeneration die stilistische Beliebtheit der zeitgenössischen Kunst. Im Anschluss an Crimp wird die Appropriation Art seither meist als kritisch-subversive Position, als Mittel der Dekonstruktion des modernen Mythos des Originals und des autonomen, selbstreferentiellen Kunstwerks sowie als Kritik an der Kommerzialisierung der Kunst interpretiert: „Man kann es gar nicht oft genug betonen, wie stark das Konzept ‚Appropriation‘ zunächst mit ‚Kritik‘ und politischer Stellungnahme gleichgesetzt wurde. Noch jede künstlerische Aneignung wurde reflexhaft allein im Hinblick auf ihre angenommene *kritische Funktion* gelesen“ (Graw 2003: 59).

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. 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 „diskursive(n) Formation“ (Römer 2002: 17), welche die Appropriation Art hervorbrachte und ihren Erfolg ermöglichte. Zu diesem intellektuellen Milieu gehörten auch neugegründete Kunstinstitutionen wie etwa das ebenfalls 1977 ins Leben gerufene New Museum of Contemporary Art und die Galerie Metro Pictures. In dieser Galerie stellte 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. Vertreten war darin unter anderem Sturtevant.

Wenngleich Appropriation Art, wie 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 Sturtevant zu nennen. Die 1930 in Lakewood, Ohio, geborene, seit vielen Jahren in Paris lebende Künstlerin 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 Künstlern. Die Wiederholungen Sturtevants entsprechen den Vorbildern weitestgehend, weil die Künstlerin auch deren Technik, Materialien und Arbeitsprozess kopiert. Einige Kollegen unterstützten die Künstlerin bei ihren Aneignungen. So gab Lichtenstein Tipps fürs Nachmalen seiner Bilder, und Warhol ließ Sturtevant sogar seine originalen Drucksiebe der *Flowers*. Sturtevant fertigt ihre Wiederholungen in den Medien Malerei, Zeichnung, Plastik, Fotografie,

Film und Video. Sie beschäftigte sich zunächst mit ihren Generationskollegen der Pop Art, ab Ende der 60er Jahre dann verstärkt mit Duchamp und Beuys und ab Mitte der 80er Jahre – nach einer über zehnjährigen Pause – bis heute mit jüngeren Zeitgenossen wie Keith Haring und Felix Gonzalez-Torres.

Sturtevant begann nahezu 20 Jahre vor den Appropriationisten der 80er Jahre, Kopien anzufertigen und als Originale auszustellen. Ist sie also eine Vorläuferin, eine Wegbereiterin oder eine Appropriation-Art-Künstlerin *avant la lettre* (vgl. Vahrson 2006: 130-138)? 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.“ (Sturtevant 1995: 133)

Es zeigt sich, wie schwierig die Definition dessen ist, was als Appropriation Art bezeichnet werden kann. 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. Appropriation Art ist kein Stil, weil sie sich nicht allein mit formal-stilistischen Kriterien fassen lässt. Es handelt sich außerdem weder um ‚Fakes‘ – Fake meint Fälschung, Imitation, Verschleierung, Täuschung – noch um Plagiate. Plagiat wird üblicherweise als eine teilweise oder vollständige Übernahme eines fremden literarischen, musikalischen oder bildnerischen Werkes unter Vorgabe eigener Urheberschaft definiert. In der Appropriation Art wird jedoch die Referenz auf ein vorgängiges Werk nie kaschiert, sondern häufig bereits im Titel explizit benannt.

Appropriation Art setzt sich – im Anschluss an Duchamp – kritisch mit den etablierten Kategorien des Originals und der Originalität, der Autorschaft und der Authentizität, mit dem Werkbegriff und den Wahrnehmungskonventionen in einer mediengeprägten Gesellschaft auseinander. Sie zielt auf Irritation respek-

tive 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 des Originals und der Originalität kann bei ihr keine Rede sein.

Bei der Definition und Interpretation der Appropriation Art wird häufig die poststrukturalistische Philosophie herangezogen, 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 Baudrillards Simulationstheorie verwiesen und die Frage aufgeworfen, ob es sich bei den Wiederholungen der Appropriation Art nicht um Simulacra handele. Die genauere Analyse der Werke zeigt 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‘. Im Gegenteil: Appropriation Art kann auch als Bestätigung eben jener Kategorien gesehen werden. In der Appropriation Art besteht „die Regelverletzung gerade darin, Originalität zu verweigern, doch indem der Gestus des Traditionsbruchs vehement vorgetragen wird, wird dem Prinzip des Anders-Seins und daher dem Originalitäts-Imperativ nur einmal mehr gehorcht“ (Ullrich 2011: 110).

Der Begriff Appropriation Art wird mittlerweile stark ausgeweitet und für unterschiedlichste Verfahren, Konzepte und Strategien künstlerischer Aneignung fremder Bildlichkeiten verwendet. Im Folgenden sei untersucht, ob er im Hinblick auf das Werk von Zhang und von Masuyama angewendet werden kann.

II. SONG NAN ZHANG UND PABLO PICASSO

Song Nan Zhang wurde 1942 in Shanghai geboren. Von 1959 bis 1964 studierte er Ölmalerei an der Central Academy of Fine Arts in Beijing. Im Anschluss wurde ihm ein Posten als Kunstsekretär in einem Vorort von Beijing zugewiesen. 1979 ging er an die Central Academy of Fine Arts zurück, zunächst für weitere Studien, ab 1980 als Dozent in der Klasse für Wandmalerei. 1984 reiste Zhang zu einem einjährigen Studienaufenthalt nach Paris. Während dieser Zeit bereiste er intensiv Europa und Nordamerika. 1988 verließ er Beijing und die Academy of Fine Arts, an der er mittlerweile als Assistent des Direktors und Professor in der Klasse für Wandmalerei arbeitete, für einen ursprünglich nur für ein Jahr geplanten Aufenthalt in Kanada, wo er sich dann aber 1989 dauerhaft niederließ. Es folgten zahlreiche weitere Reisen sowie Ausstellungen und Aus-

stellungsbeteiligungen im In- und Ausland. Daneben illustrierte er 13 Kinderbücher. 2006 zog sich Zhang, seit 1995 kanadischer Staatsbürger, vom Kunstmarkt und von Auftragsarbeiten aller Art zurück, um sich ausschließlich auf die Retrospektive vorzubereiten, die das National Art Museum of China in Beijing im September 2012, anlässlich seines 70. Geburtstags, für ihn ausrichtete (Zhang 2012). Durch diese Ausstellung wurde ich auf sein Werk aufmerksam.

Zhangs realistische Ölmalerei umfasst Porträts und Genreszenen, Landschaften und Stillleben. Seit etwa zehn Jahren finden sich verstärkt Zitate vor allem aus der westlichen, aber auch aus der asiatischen Kunst in seinen Bildern. So bildet Pablo Picassos im Stil des synthetischen Kubismus gemaltes großformatiges Ölgemälde *Three Musicians (Les Trois Musiciens aux Masques)* (Abb. 1) den Hintergrund für Zhangs ebenfalls in Öl gemaltes *Three Musicians Without Masks* (Abb. 2).

Abbildung 1: Pablo Picasso, *Three Musicians* (1921)



Quelle: Museum of Modern Art, New York⁴,
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

4 http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78630.

Abbildung 2: Song Nan Zhang, *Three Musicians Without Masks* (2003)

Quelle: Besitz des Künstlers, © Song Nan Zhang

Auf Zhangs Gemälde sind im Vordergrund drei Musiker in historischen Kostümen mit Instrumenten der Volksmusik (Sackpfeife, Geige und Drehleier) dargestellt. Auf den ersten Blick könnte man denken, es handle sich um eine Fotografie, die die Musiker vor dem Bild Picassos stehend zeigt. Diesen räumlich-illusionistischen Effekt erzielt Zhang durch eine nahezu fotorealistische Malweise sowie mehrere kompositorische Kunstgriffe: So rahmt er das Bild Picassos am linken und rechten Bildrand mit schmalen roten Streifen, die von den Gewändern und Instrumenten der Musiker überschritten werden. Die Beine der Musiker sind am unteren Bildrand oberhalb der Knie angeschnitten. Vor allem aber verdecken die drei (unmaskierten) Musiker Zhangs die drei (maskierten) Musiker Picassos partiell, was den Eindruck hervorruft, sie befänden sich vor diesen.

Als Vorlagen für seine drei Musiker dienten Zhang Fotografien, die er während des Musikfestivals ‚Francofolies‘ in Montreal angefertigt hatte – eines jährlich im Juni stattfindenden großen Fests für französischsprachige Musik, bei

dem sich viele Performer in historische Gewänder des 17. und 18. Jahrhunderts kleiden, um an ihre Vorfahren zu erinnern. Hierzu schreibt der Künstler:

„Their simple yet colourful expressions reminded me of Picasso’s ‘Three Masked Musicians’. I chose three individuals from various photos and reformed a composition. It is in a way following Picasso’s Cubism mantra – break up something and then reorganise it in a new representation. Especially with the two sets of images juxtaposed together, I find the contrast is exceedingly interesting.“⁵

Besonders wirkungsvoll ist der Kontrast zwischen der kubistisch-abstrahierenden Formensprache Picassos und der fotografisch-naturalistischen Bildsprache, die Zhang bei den vorderen Musikern einsetzt. Wie Picasso, so geht auch Zhang synthetisierend vor, in dem er seine Komposition aus einzelnen, zusammengeführten Bildelementen konstruiert. Und dies in durchaus humorvoll-ironischer Weise, die vielleicht der Grund für das Lächeln der Geigerin in der Bildmitte ist.

III. HIROYUKI MASUYAMA UND CASPAR DAVID FRIEDRICH

Hiroyuki Masuyama wurde 1968 in dem Dorf Tsukuba in der Nähe von Tokio geboren. Von 1987 bis 1993 studierte er Malerei und Wandmalerei an der Tokio National University of Fine Arts and Music. 1995 kam er im Rahmen eines dreijährigen DAAD-Stipendiums nach Deutschland und studierte an der Kunstakademie Düsseldorf bei Magdalena Jetelová. Von 1999 bis 2001 war er Student an der Kunsthochschule für Medien in Köln, unter anderem bei Jürgen Klauke. Er lebt in Düsseldorf.

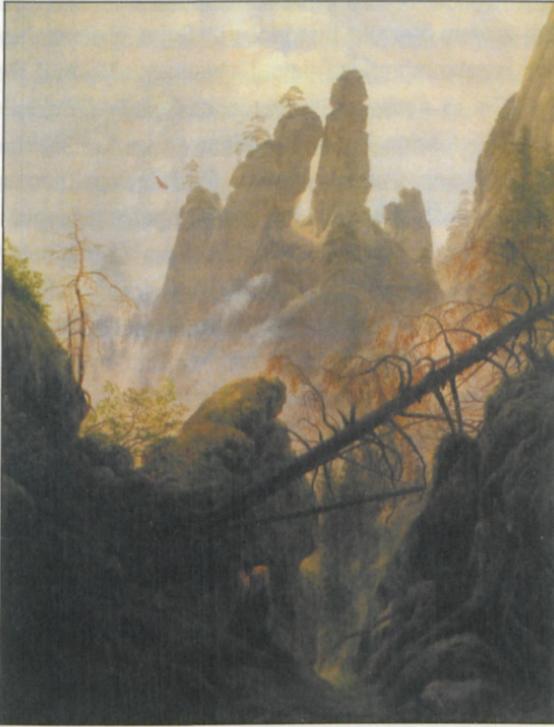
Masuyama arbeitet konzeptuell. Ausgangspunkt seiner Werke sind stets Bildideen, deren Realisierung im Werkprozess zur Wahl eines bestimmten Mediums und Materials führt. Masuyamas vielseitiges Œuvre umfasst Malerei und Skulptur, Fotografie und Video, Installation und Mixed-Media-Arbeiten.

In den Jahren 2006 und 2007 schuf er umfangreiche fotografische Werkserien nach Caspar David Friedrich und William Turner⁶, denen rund fünf Jahre später weitere Serien unter anderem nach Dürer und Leonardo folgen sollten. Eines der Vorbilder ist Caspar David Friedrichs Ölgemälde *Felsenschlucht (Felsenlandschaft im Elbsandsteingebirge)* (Abb. 3).

5 E-Mail von Zhang an den Verfasser vom 07.01.2013.

6 Vgl. Masuyama (2007) sowie die Website www.hiroyukimasuyama.com.

Abbildung 3: Caspar David Friedrich,
Felsenschlucht (1822-23)



Quelle: Österreichische Galerie Belvedere, Wien⁷

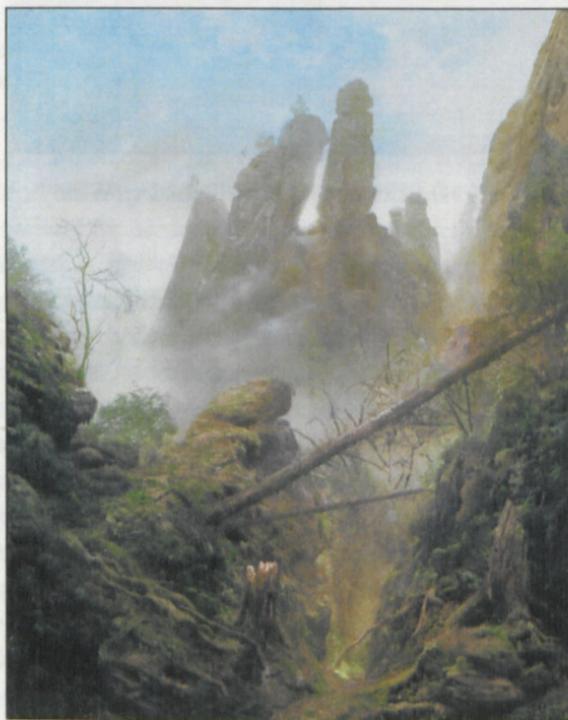
Das Bild zeigt eine menschenleere Szene im Gebirge. Über einer schmalen Schlucht liegt ein umgestürzter Baum. Am oberen Bildrand ragen schroffe Felsen aus Nebelschwaden heraus. Nach diesem atmosphärisch-dichten, geheimnisvoll anmutenden Werk schuf Masuyama seine Arbeit *Caspar David Friedrich: Felsenschlucht 1822-23* (Abb. 4), eine digitale Montage aus etwa 400 Fotos in einem LED Leuchtkasten in der Größe des Originalgemäldes. Wie hat man sich den Entstehungsprozess vorzustellen, und wie lässt sich das Werk interpretieren?

Der Werkprozess bei Friedrich und Masuyama ist im Grunde sehr ähnlich. Die Grundlage für Friedrichs Landschaftsdarstellungen waren seine ausgedehnten Wanderungen auf Rügen und im Harz, im Elbsandsteingebirge und im Riesengebirge. Auf seinen Reisen und Wanderungen fertigte Friedrich unzählige Skizzen und Zeichnungen, auf deren Grundlage er im Atelier die Kompositionen der Ölgemälde entwickelte. Buchstäblich auf den Spuren Friedrichs wanderte

⁷ Online in der Sammlung Klassizismus | Romantik unter www.belvedere.at/de.

Masuyama ebenfalls durch das Elbsandsteingebirge in der Sächsischen Schweiz – nur zeichnete er dabei nicht, sondern fotografierte. In seinem Atelier setzte er dann am Computer Hunderte von Einzelaufnahmen zu einer digitalen Collage zusammen, wobei er dem Vorbild Friedrichs in Sujet, Komposition, Licht- und Farbgebung sowie Format minutiös folgte. Er baute das Vorbild gleichsam nach, re-konstruierte es. Um es nochmals zu betonen: *Caspar David Friedrich: Felsenschlucht 1822-23* ist keine Fotografie einer so im Gebirge vorgefundenen Situation, kein Abbild eines Ausschnitts von Wirklichkeit (genauso wenig wie Friedrichs Bilder das sind), sondern eine am Computer erzeugte digitale Montage. Der als Lambda-Print hergestellte Foto-Abzug wird in einem vom Künstler persönlich gebauten, von Leuchtdioden (LED) beleuchteten Kasten präsentiert. Man muss das Werk also anknipsen, um es zum Leuchten zu bringen und seine farbliche Brillanz zu erleben, die freilich deutlich kühler ausfällt als bei Friedrich. Aber auch im ausgeschalteten, dunklen Zustand entfaltet Masuyamas Werk eine ganz eigenartige mystische Aura.

Abbildung 4: Hiroyuki Masuyama,
Caspar David Friedrich: Felsenschlucht 1822-23 (2006)



Quelle: Ex. 1/5, Privatbesitz, © Hiroyuki Masuyama

Masuyama versteht seine fotografischen Adaptionen von Friedrich, Turner und anderen Künstlern als Hommagen. Der romantischen Naturauffassung fühlt er sich verwandt, aber er reflektiert auch die Unterschiede zu seinem eigenen Naturempfinden (als Japaner in Deutschland) und den heutigen Sehgewohnheiten. Entscheidend ist auch die mediale Differenz: Malerei bei Friedrich, digitale Fotografie bei Masuyama. Masuyama empfand es als besondere Herausforderung, die malerische Atmosphäre des Vorbildes im Medium der Fotografie wiederzugeben. Die atmosphärische Wirkung wird durch die Beleuchtung noch gesteigert. So verblüffend ähnlich die Arbeit Masuyamas der Vorlage ist, so befremdlich, ja beunruhigend sind die Unterschiede, die das Auge beim genauen Vergleich erkennt. Masuyamas Arbeit lädt die Betrachter zu einer Zeitreise ein – und wirft sie zugleich auf sich selbst zurück.

IV. ZHANG UND MASUYAMA ALS APPROPRIATIONISTEN?

Song Nan Zhang eignet sich ein Werk Pablo Picassos, Hiroyuki Masuyama eines Caspar David Friedrichs an – und dies auf je ganz unterschiedliche Weise. Beide Künstler stammen aus Ostasien, leben aber seit vielen Jahren im Westen, verbinden also in ihren Biografien West und Ost. Dabei könnte der Umgang mit Original und Kopie in den kulturellen Traditionen Asiens und den westlichen Gesellschaften unterschiedlicher kaum sein: Im asiatischen Raum kennt man den Kult des Originals nicht, das Kopieren und Nachahmen ist ein ganz selbstverständlicher (Lern-)Vorgang, und die Kopie ist dem Original gleichwertig. „Der Ferne Osten kennt solche prädekonstruktiven Größen wie Original, Ursprung und Identität nicht“, schreibt jüngst Byung-Chul Han, und an anderer Stelle: „In der altchinesischen Kunstpraxis erfolgt das Lernen ausdrücklich durch das Kopieren. [...] Kopieren ist Lobpreisen“ (Han 2011: 20, 26). Doch auch im Westen mehrten sich die Stimmen, die in der digitalen Ära und im Zeitalter von Copy-and-paste für einen neuen Begriff des Originals und der Kopie und ein verändertes Verständnis der Originalität plädieren. So hält es etwa Dirk von Gehlen für

„notwendig, die Kopie mit einer positiven oder zumindest neutralen Konnotation zu versehen, will man die Herausforderungen der Digitalisierung (und der digitalen Kopie) angehen und bewältigen. [...] Original und Kopie sind nichts objektiv Gegebenes, keine Naturzustände, sondern sie werden durch die Rezeption bestimmt. [...] Ein Original wird ja nur als solches anerkannt, weil andere es dafür halten und ihm den Wert der Originalität zuschreiben. [...] Bis dahin müssen wir aber mit den neuen Vorgaben der Digitalisierung

leben und akzeptieren: Wir können nicht nicht kopieren“. (Gehlen 2011: 166-167, 172, 179)

Kann man nun im Hinblick auf die besprochenen Werke von Appropriation Art im oben definierten engen Sinne konzeptueller Positionen sprechen, welche die Kopie im Sinne einer möglichst exakten Wiederholung eines Werks programmatisch und als eigenständige Kunstform praktizieren? Im Falle Zhangs sicher nicht – sein Werk ist eher eine Paraphrase als eine Kopie: „Eine Paraphrase überformt das Vorbild mit einer eigenen Bildidee, sie wandelt die Vorlage ab, verändert und verfremdet sie, liefert eine neue Sichtweise und Interpretation“ (Zuschlag 2002: 172). Schwieriger ist die Beantwortung der Frage bei Masuyama. Sein Werk wiederholt zwar die Vorlage im selben Format und tatsächlich täuschend ähnlich, allerdings auf dem Wege der digitalen Montage und im Medium der Fotografie. Der Werkprozess, das Medium und die Präsentationsform im Leuchtkasten führen zu einer ganz andersartigen Anmutung und einem anderen Werkcharakter als bei dem Ölgemälde Friedrichs. Daher würde ich auch in diesem Fall nicht von einer Kopie (im traditionellen westlichen Verständnis) sprechen. Halten wir also fest: Die hier vorgestellten Beispiele eignen sich fremde Bildlichkeiten an, aber Appropriation Art im engeren Sinne sind sie nicht.

LITERATURVERZEICHNIS

- Buss, Esther/Isabell Graw/Clemens Krümmel (2002): „Vorwort“, in: *Texte zur Kunst* 46, S. 4-6.
- Crimp, Douglas (1984 [1979]): „Pictures“, in: Brian Wallis (Hg.), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, Boston: Godine, S. 175-187.
- Crimp, Douglas (1996 [1982]): „Das Aneignen der Aneignung“, in: ders., *Über die Ruinen des Museums*, Dresden: Verlag der Kunst, S. 141-151 und S. 342.
- Gehlen, Dirk von (2011): *Mashup. Lob der Kopie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gilbert, Annette (Hg.) (2012): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld: transcript.
- Gilbert, Annette (Hg.) (2013): *Re-Print. Appropriation (&) Literature: Eine Anthologie*, Wiesbaden: Luxbooks (im Erscheinen).
- Graw, Isabelle (2003): *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln: DuMont.
- Han, Byung-Chul (2011): *Shanzhai. Dekonstruktion auf Chinesisch*, Berlin: Merve.

- Horstkotte, Silke/Karin Leonhard (Hgg.) (2006): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln: Böhlau.
- Masuyama, Hiroyuki (2007): *Caspar David Friedrich – Joseph Mallord William Turner*, Hamburg: Galerie Sfeir-Semler.
- Römer, Stefan (2002): „Appropriation Art“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, S. 15-18.
- Selg, Julia (2009): *Andrej Tarkovskij und die Gegenwart der Alten Meister. Kunst und Kultus im Film ‚Nostalghia‘*, Arlesheim: Verlag des Ita Wegman Instituts.
- Simonis, Annette (2010): *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*, Bielefeld: transcript.
- Sturtevant, Elaine (1995): „Die gleitenden Parameter der Originalität“, in: *Original. Symposium Salzburger Kunstverein*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 130-137.
- Sturtevant, Elaine (1999): „Fälschung/Original“, in: Thomas Deecke (Hg.), *Originale echt/falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst*, Neustadt: Umschau, S. 149-155.
- Ullrich, Wolfgang (2011): „Gurskyesque. Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers“, in: Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner (Hgg.), *Original und Fälschung*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 93-113.
- Vahrson, Viola (2006): *Die Radikalität der Wiederholung. Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevants*, München: W. Fink.
- Zhang, Song Nan (2012): *Paintings from Song Nan Zhang at 70: Art Exhibition*, Beijing: National Art Museum of China.
- Zima, Peter V. (Hg.) (1995): *Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zuschlag, Christoph (2002): „Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert“, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Wolfratshausen: Edition Minerva, S. 171-189.
- Zuschlag, Christoph (2006): „Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität“, in: Horstkotte/Leonhard, *Lesen ist wie Sehen*, S. 89-99.
- Zuschlag, Christoph (2012): „‚Die Kopie ist das Original‘ – Über Appropriation Art“, in: Ariane Mensger (Hg.), *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Bielefeld: Kerber, S. 126-135.