

3. Formen der Kopie von der Fälschung bis zur Hommage – Eine Begriffsbestimmung und ihre Grenzen

Franziska Brinkmann

„Prince Fought for Artists, Richard Prince Steals from Them“¹ lautete der Titel eines Artikels über den Künstler Richard Prince und seine „New Portraits“-Serie von 2014. Richard Prince, der „doch nur mit einem Klick auf dem iPhone fremde Fotografien als neue ‚Werke‘ für viel Geld an reiche Sammler“ verkaufe, wird von der Autorin Sarah Howes dem Musiker Prince gegenübergestellt, der „Meisterwerke durch harte Arbeit, intellektuelle Leistung, Talent, hervorragende künstlerische Fähigkeiten und enorme Kreativität“ hervorbrachte.² Abgesehen von der Tatsache, dass die beiden Künstler – bis auf ihren gemeinsamen Künstlernamen – kaum etwas verbindet, verdeutlicht diese Gegenüberstellung die wertende Unterscheidung zwischen einem Künstler, der originelle Meisterwerke schaffe und einem bildenden Künstler, der lediglich stehle und so jegliche Form von Kreativität und künstlerischer Integrität ignoriere.³ Es handelt sich hierbei um die Gegenüberstellung von Original und Kopie.

Man möchte darauf antworten: „Kopiert wurde doch schon immer! Das Kopieren ist eine Notwendigkeit des künstlerischen Schaffens!“ oder mit den Worten Walter Benjamins den Vorwurf relativieren: „Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden“.⁴ Auch ließe sich Richard Prince kunsthistorisch in die sogenannte Appropriation Art – eine Kunstbewegung der 1970er Jahre, die sich die Kopie zur künstlerischen Strategie gemacht hat – einordnen. Dass kopiert oder

1 *Sarah Howes*, Prince Fought for Artists, Richard Prince Steals from Them, medium, 13.05.2016, <https://medium.com/@MadamHowesy/prince-fought-for-artists-richard-prince-steals-from-them-711276de49a3>.

2 *Sarah Howes*, ebda.

3 Vgl. *Sarah Howes*, ebda., sowie die ähnliche Argumentation bei *Paddy Johnson*, Richard Prince Sucks – His show of Instagram printouts at Gagosian isn't just bad, it's sexist, 21.10.2014, <https://news.artnet.com/market/richard-prince-sucks-136358>; *Allen Murabayashi*, Opinion: Richard Prince is a Jerk, 26.05.2015, <https://petapixel.com/2015/05/26/richard-prince-is-a-jerk>.

4 *Walter Benjamin*, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Berlin, 4. Aufl. 2015, S. 9.

nachgemacht wird, ist damit sicherlich als Faktum unbestritten. Wie diese Herangehensweise hingegen begrifflich bezeichnet, beschrieben und bewertet wird, ist eine andere Frage. Es ist gerade die Wertung eines Begriffs, die den Fakten eine Bedeutung verleiht und sie im Verhältnis zu unseren Erfahrungen und unserem Wissen einordnet.⁵ Schlägt man im Duden – der Autoritätsquelle für die Bedeutung deutschsprachiger Worte – den Begriff der Kopie nach, werden unter anderem folgende Synonyme angeboten:⁶ Abschrift, Vervielfältigung, Reproduktion, Nachahmung, Nachbildung, Replik, Attrappe, Fälschung, Plagiat, Fake, Abklatsch, Wiederholung. Es lässt sich jedoch kaum anzweifeln, dass Fälschung und Reproduktion nicht gleichzusetzen sind. Offensichtlich liegt ein grundlegender Unterschied vor, wenn, wie eingangs ausgeführt, von einem Diebstahl, einem Plagiat, einer Kopie, etwas Nachgemachten oder einem originalen Werk – und sei es noch so beeinflusst – gesprochen wird.

Eine Differenzierung der Begrifflichkeiten wird umso notwendiger, wenn Künstler im öffentlichen Diskurs nicht nur von Kritikern beurteilt werden, sondern vor Gericht über ihre Kunstwerke geurteilt oder deren Vernichtung gefordert wird.⁷ Richard Prince fand sich nicht nur in der Vergangenheit wegen seiner Kunstwerke wiederholt vor Gericht wieder, sondern er wurde von zwei Fotografen gerade auch in Bezug auf die „New Portraits“-Serie verklagt.⁸ Diese Serie soll nach einer ausführlichen Begriffsbestimmung (I.) als konkreter Fall zur Anwendung der Begrifflichkeiten dienen (II.). Im Anschluss daran werden zwei Beispiele aus den Jahren 2017 und 2019 besprochen, um so die Grenzen einer Begriffsbestimmung aufzuzeigen (III.).

I.

Die Begriffe des Feldes Original, Kopie und Fälschung lassen sich grob gesprochen in negativ und in positiv besetzte Begriffe einteilen.

5 Vgl. dazu auch die Diskussion um das politische Framing, auf die jüngst *Elisabeth Wehling*, Politisches Framing – Wie eine Nation sich ihr Denken einredet und daraus Politik macht, Köln 2016, S. 17, in besonderem Maße aufmerksam gemacht.

6 Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kopie>.

7 Dazu ausführlich unter III.

8 Die Verfahren sind inzwischen zusammengelegt, ein Urteil steht bislang (Stand: 17.02.2020) jedoch noch aus.

Begriffe mit negativ besetzter Wertung

Die negativ besetzte Seite der Werteskala wird von der Fälschung und dem Plagiat angeführt.

Über die Fälschung

Ein zwingendes Merkmal der Fälschung ist das Element der Täuschung eines Dritten: Ein Werk wird als etwas ausgegeben, das es nicht ist. Doch die Täuschung allein reicht nicht aus. Als einfaches Gegenbeispiel kann die Trompe-l'œil-Malerei angeführt werden, die auf die (Augen-)Täuschung, eine Illusion des Rezipienten ausgerichtet ist, aber allein dadurch nicht zu einer Fälschung wird. Im „klassischen“ Fall der Kunstfälschung wird über die Urheberschaft, die sich in der Künstlersignatur manifestiert, getäuscht. Das Merkmal des Urhebers ist zu eng, da es selbstverständlich auch Fälschungen von nicht auf einen Urheber zurückgehenden Werken geben kann. So kann neben der Urheberschaft auch über Herkunft und Alter getäuscht werden.

Die Täuschung muss sich vielmehr auf Merkmale beziehen, die hier zuordnende Faktoren genannt werden. Eine Täuschung über diese zuordnenden Faktoren im eigenen Werk ist nicht möglich, so dass dabei auch keine Fälschung vorliegen kann. Eine Täuschung über andere Faktoren macht das Werk nicht zur Fälschung, sondern höchstens zu einer Verfälschung. Ein Beispiel für eine Verfälschung im eigenen Werk des Künstlers durch den Künstler sind falsche Datierungen, wie das Beispiel de Chirico im Beitrag Butins aufzeigt.⁹ Bei einer Verfälschung wird ein existierendes Objekt verändert. Eine Fälschung ist keine Verfälschung, wenn auch mit jeder Fälschung das künstlerische Gesamt-Œuvre – hier als existierendes Objekt verstanden – verfälscht werden kann. Einerseits gibt es echte Gemälde mit richtiger Zuordnung aber nachträglicher, nicht vom Künstler hinzugefügter Signatur, andererseits aber auch gefälschte Kunstwerke mit echter Signatur, d.h. mit eigenhändiger Signatur desjenigen, der gefälscht wurde. Die Signatur bekommt die Bedeutung einer marktgängigen Originalitäts- und Echtheitsbestätigung und wird so zu einem Authentifizierungskriterium und damit zu einem zuordnenden Faktor. Dies führte mitunter dazu, dass man sogar nachweislich echten, aber unsigniert

⁹ Siehe dazu *Hubertus Butin*, Die Crux mit dem Original – ein Begriff und seine Grauzonen in der Kunstgeschichte und im Rechtswesen, in diesem Band, S. 37.

gebliebenen Bildern Rembrandts nachträglich die Signatur Rembrandts beifügte, um das Bild als eigenhändig zu kennzeichnen.¹⁰ Ein gegenteiliges Beispiel der Kunstgeschichte, in dem gefälschte Werke mit echten Signaturen versehen wurden, findet sich bei Maurice Utrillo, der um seinen weit weniger erfolgreichen Malerfreunden auf dem Montmartre zu helfen, deren Utrillo-Nachahmungen mit seiner echten Signatur versah.¹¹

Fälschung und Verfälschung setzen immer eine Handlung voraus. Jedoch reicht das alleinige Absprechen der Zuordnung für eine Fälschung noch nicht aus. Ein Künstler kann aber seinen Namen von einem Werk, das er selbst geschaffen hat, zurückziehen.¹² Dies hat Richard Prince bei einem Bild seiner Instagram-Serie mit dem Selfie von Ivanka Trump aus politischen Gründen mit den Worten getan: „This is not my work. I did not make it. I deny. I denounce. This fake art [sic].“¹³ Dann wird daraus nicht generell eine Fälschung und auch keine Verfälschung des Gesamt-

10 Vgl. *Thomas Deecke*, Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, in: *Thomas Deecke/Neues Museum Werburg Bremen (Hrsg.)*, *Originales echt falsch, Ausst.-Kat.*, Heidelberg 1999, S. 9.

11 Vgl. zur urheberrechtlichen Bewertung *Daniel Rassouli*, Die Autorisierung einer Kunstfälschung durch den Urheber des Originalwerks, KUR 2016, S. 11 – 16.

12 Das ergibt sich im deutschen Urheberrecht aus § 13 UrhG. Dieser regelt das unverzichtbare Recht der Anerkennung der Urheberschaft. Spiegelbildlich folgt aus dem Recht als Urheber bezeichnet zu werden das Recht nicht genannt zu werden. S. dazu: *Gernot Schulze*, in: *Thomas Dreier/Gernot Schulze, Urheberrechtsgesetz*, München, 6. Aufl. 2018, § 13, Rn. 32. Das Recht, nicht genannt zu werden, gewährt jedoch nicht die rechtliche Möglichkeit, die Urheberschaft zurückzunehmen. Diese stellt vielmehr eine objektive, der Disposition des Künstlers entzogene Tatsache dar; s. dazu auch *Hubertus Butin*, *Die Crux mit dem Original*, S. 37.

13 *Richard Prince*, Instagram Post unter dem Namen *@RichardPrince4* vom 11.01.2017 um 22:36 Uhr. Am 18.11.2014 erklärte Richard Prince in seinem Blog: „I sold Ivanka Trump an ink jet instagram portrait of her for 36k. It was sort of a commission (...) I had never met her. Didn't know much about her. But she posted a lot of pictures of herself on her instagram account...the kind of pictures that I thought looked like ‚new portraits‘... (meaning?) the kinds of pictures that seem to exist only on instagram and pictures that let me imagine what she might be like. I picked one where she was sitting in a chair getting her hair done. Her hair was in curlers. The ‚image‘ looked good, made up, believable... it look [sic!] like it was fun. And the most important part... IT LOOKED LIKE WHAT I WANTED HER TO LOOK LIKE. Yesterday, I ‚birded‘ on Twitter that her portrait that I made of her was no longer mine. (...) I also sent the money she paid for the portrait, back. (...) When it comes to Donald Trump, I feel like I want to ring someone's neck. (...) I made the art. And I can unmake the art. (...) Redacting Ivanka Trump's portrait was an honest choice between right and wrong. Right is art. Wrong is no art. The trumps are no art.“ <http://www.richardprince.com/contact>

werks. Nur das eventuelle Verschleiern der Aberkennung könnte zu einer Verfälschung des Gesamtwerks führen und unter Umständen auch zu einer Täuschung über solche zuordnenden Faktoren (hier die Anerkennung als Werk des Künstlers). Der wohl häufigste Fall der Verfälschung dürfte derjenige der (übermäßigen) Restaurierung sein. Gerade dasjenige, welches Altes zeigen und Ursprüngliches wiederbeleben möchte, entspricht häufig dem Zeitgeschmack und ist paradoxe Weise per se eine Verfälschung. Und selbst wenn es der Restaurierung gelingt, das Ursprüngliche zu zeigen, kann sie genaugenommen durch die Veränderung den wahren Status des Werks verfälschen.

Eine Unterkategorie der Verfälschung ist der aus dem Französischen übernommene Begriff der *Embellierung*, der in seiner wörtlichen Übersetzung nicht mehr meint als Verschönerung, der jedoch zuweilen für die Neu-Herstellung einzelner, zerstörter beziehungsweise verloren gegangener Teile eines Kunstwerks verwendet wird.¹⁴ Eine Verfälschung des Werks könnte aber auch durch die Veränderung des Kontextes herbeigeführt werden, wie beispielsweise im Fall der Relokalisierung von *in-situ*-Arbeiten Daniel Burens¹⁵ oder der Überführung christlicher Tafelbilder in den musealen Kontext. Diese Beispiele zeigen, dass jede Veränderung als eine Verfälschung angesehen werden kann, so dass der Begriff der Verfälschung im Gegensatz zu dem der Fälschung ein sehr weites Anwendungsfeld abdeckt.

Die Handlung, die zu der Täuschung des Dritten führen soll, kann während des Entstehens des als Fälschung in Frage kommenden Werks oder zeitlich nach der Fertigstellung stattfinden. Eine Fälschung vor Entstehung

ct/. – Die Ironie dieses Falls liegt jedoch darin, dass das Werk nach Aberkennung stark an Wert gewonnen hat und es als die wertvollste Arbeit der Serie gehandelt wird; vgl. *Benjamin Sutton*, Richard Prince Disowns His Ivanka Trump Portrait, Possibly Increasing Its Value, *Hyperallergic*, 13.01.2017, <https://hyperallergic.com/351403/richard-prince-disowns-his-ivanka-trump-portrait-possibly-increasing-its-value/>. S. auch den Beitrag von *Hubertus Butin*, *Die Crux mit dem Original*, in diesem Band, S. 37.

14 Der Begriff führt aber eher ein Schattendasein, thematisiert wird er jedoch bei *Thomas Almeroth*, *Kunst- und Antiquitätenfälschungen*, München 1987, S. 69 f.

15 „Daniel Buren erfuhr von der Präsentation zweier seiner Bilder auf der Ausstellung *Bilderstreit* 1989 in Köln, die aus ihrem inhaltlichen, konzeptuellen oder örtlichen Kontext herausgerissen und als Solitäre ausgestellt worden waren, als habe es sich bei den Werken von Buren je um Bilder üblicher Art gehandelt, und nicht um Zeichen einer Ab- bzw. Anwesenheit von Kunst an sich und deshalb um Metaphern einer Kontextualität“; *Thomas Deecke*, *Nachahmung* (Fn. 10), 1999, S. 25.

des Werks ist hingegen nicht möglich. Der reine Wille oder gar nur der Plan zur Herstellung einer Fälschung lässt ein Werk daher nicht zu einer Fälschung werden. Das schließt freilich nicht aus, dass bereits der Versuch einer Urkundenfälschung und eines Betrugs als Vorbereitungshandlungen strafrechtlich geahndet werden.

Für die Fälschung wird der Erfolg der Handlung, das heißt die Erzeugung eines Irrtums, vorausgesetzt. Fälschungen können demnach auch ihre Bewertung als Fälschung verlieren. Wenn Michelangelo eine seiner Skulpturen – einen schlafenden Amor – in der Erde vergräbt und diese dann als einen antiken Sensationsfund bezeichnet, dann täuschte Michelangelo über die Zuordnung (hier römische antike Skulptur), die zu seiner Freude auch zum Irrtum eines Käufers führte.¹⁶ Diese Skulptur wird heute von niemanden mehr in irgendeiner Form als Fälschung gewertet, sondern als eine Skulptur Michelangelos. Die Fälschung wird nach ihrer Aufdeckung zu einer reinen Anekdote, einem Teil der Rezeptionsgeschichte des Werkes, die nur einmal mehr als Beleg für das Genie Michelangelos zitiert wird. Erst wenn der Irrtum aufgelöst wird, erkennt der Getäuschte seinen Irrtum und so die Fälschung. Gleichzeitig unterliegt der Getäuschte folgerichtig keinem Irrtum mehr und das Werk wird auch nach außen zum Werk des Fälschers.

Die künstlerische Technik, die im Prozess der Entstehung des gefälschten Werks angewandt wird, kann eine vervielfältigende Handlung sein. So könnte beispielsweise bei seriell oder wiederholend arbeitenden Künstlern die reine Vervielfältigung des Werks mit der Täuschung über den zuordnenden Faktor des Künstlers als Urheber die Herstellung einer Fälschung darstellen. Eine Kopie (oder der Akt des Kopierens) ist jedoch gerade keine notwendige Voraussetzung einer Fälschung und darf daher auch sprachlich nicht mit dieser synonym verwendet werden.

Begrifflich irrelevant ist weiterhin das Ziel der Fälschung, das kommerzieller oder ideeller Art sein kann. Der Beweggrund der Fälschung liegt meist in der betrügerischen Absicht, das heißt dem Wissen und Wollen, durch Täuschung einen Irrtum herbeizuführen, der in einer Vermögensverfügung zu einem Vermögensschaden bei einem Dritten mündet und so

16 Vgl. Giorgio Vasari, *Das Leben von Leonardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti*, Ausgabe Stuttgart 2012, S. 116–118; vgl. zur Glaubwürdigkeit der Anekdote Henry Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Bd. III, der Künstler und seine Werke, Berlin 1912, S. 106–108.

zu einer Bereicherung des Fälschers führt.¹⁷ In der gesellschaftlichen und der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunstfälschungen wird aber mit besonderer Vorliebe ein Schwerpunkt auf die Persönlichkeit des Fälschers, seine Psychologie und vermeintlichen weiteren subjektiven Beweggründe für sein Handeln gelegt:¹⁸ Die Fälschung tritt hinter den Fälscher zurück. Dem Fälscher gelang die Täuschung einer Autorität, sei es des Kenners, Connaisseurs, Experten oder des Marktes im Allgemeinen. Diese durch die Täuschung aufgezeigte Schwäche wird zu einem Beweis der Genialität des Fälschers, sie führt zur Bloßstellung der Autorität, zum Verlust ihrer Stellung und sie kann strukturelle Ungleichgewichte in einer ganzen Praxis aufzeigen. Je länger der Zustand der Täuschung anhält, desto stichhaltiger wird der damit geführte Beweis.

Zusammenfassend sei hier festgehalten, dass eine Fälschung vorliegt, wenn eine Täuschung über die zuordnenden genannten Faktoren zu einem Irrtum geführt hat, die auf eine Handlung – nicht notwendigerweise in Form des Kopierens – des Fälschers zurückzuführen ist.

Über den Hoax

Der Fall, dass die Täuschung von Anfang an darauf abzielt von jemanden – sei es von der Autorität oder von dem Laien – erkannt und bei Nicht-Eintreten vom Täuschenden selbst aufgeklärt zu werden, könnte im Hinblick auf die ethische und juristische Bewertung auch durchaus positiv eingeordnet werden. Für diese „noble“ Form der Täuschung wird unter anderem der Begriff des Hoax verwendet.¹⁹ Es handelt sich um ein aus dem Englischen entnommenes Wort, das wahrscheinlich als eine Kurzform von

17 Vgl. zum Beispiel die Voraussetzungen des Betrugs im deutschen Strafgesetzbuch: § 263 Abs. 1 StGB: Wer in der Absicht, sich oder einem Dritten einen rechtswidrigen Vermögensvorteil zu verschaffen, das Vermögen eines anderen dadurch beschädigt, dass er durch Vorspiegelung falscher oder durch Entstellung oder Unterdrückung wahrer Tatsachen einen Irrtum erregt oder unterhält, wird mit Freiheitsstrafe bis zu fünf Jahren oder mit Geldstrafe bestraft.

18 Vgl. *Henry Keazor*, Täuschend echt!, Darmstadt 2015; *Stefan Koldehoff/Tobias Timm*, Falsche Bilder. Echtes Geld. Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012; *Thomas Almeroth*, Kunst- und Antiquitätenfälschungen (Fn. 14), S. 39–56. Das enorme gesellschaftliche Interesse erkennt man an der Vielzahl der erschienenen Bücher, Zeitungsartikel und Dokumentationen, von denen hier nur beispielhaft die Vorstehenden genannt seien.

19 Als Beispiel aus der kunsthistorischen Literatur s. *Henry Keazor*, Täuschend echt! (Fn. 18), vor allem S. 7–43.

„hocus pocus“ entstanden ist. Im Englischen wird der Hoax definiert als „an act intended to trick or dupe“ oder als „something accepted or established by fraud or fabrication“.²⁰ Ins Deutsche lässt sich der Hoax als Jux, Scherz, Schwindel oder Falschmeldung übersetzen.²¹

Anwendungsfälle des Begriffs Hoax sind einerseits harmlose Täuschungen, wie der Aprilscherz, aber auch bewusste Falschmeldungen in journalistischer Hinsicht (sogenannte Zeitungsenten) bis hin zu elektronischen Nachrichten, die inhaltlich vor einer angehängten vermeintlichen Schadsoftware warnen, letztlich aber nicht mit einer solchen versehen sind. Gemeinsam ist diesen unterschiedlichen Bedeutungen ebenfalls das Element der Täuschung eines Dritten. Zugleich muss die Täuschung auch hier zumindest für eine logische Sekunde zu einem Irrtum führen, da dieser nur bei anfänglichem Vorliegen wieder aufgedeckt werden kann.

Im Kontext der Kunst wird der Hoax vornehmlich von Henry Keazor als Terminus vorgeschlagen,²² den er vor allem in dem dreiseitigen Text „The Fake as More, by Cheryl Bernstein“ verwirklicht sieht.²³ Dieser Text liest sich wie eine Ausstellungskritik der bis dato unbekannten, jungen und aufstrebenden Kunsthistorikerin Cheryl Bernstein über den ebenfalls jungen und aufstrebenden Künstler Hank Herron aus New England, der sein Ausstellungsdebüt mit Kopien von den abstrakten Gemälden Frank Stellas in einer New Yorker Galerie feierte. Bernsteins Rezension ist eine Lobeshymne auf den Künstler Hank Herron, der in künstlerischer Hinsicht Frank Stella mit seinen Kopien übertroffen habe. Publiziert wurde der Text erstmalig in dem von Gregory Battcock herausgegebenen Sammelbändchen „Idea Art – A Critical Anthology“ im Jahr 1973.²⁴ Später stellte sich heraus, dass es weder Cheryl Bernstein noch den ebenso gefeierten Künstler Hank Herron gab, geschweige denn die genannten Kopien oder die Ausstellung. Dreizehn Jahre nach Erscheinen des Artikels beschrieb der Kunsthistoriker Thomas Crow 1986 in seinem Aufsatz „The

20 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hoax>.

21 *Dudenredaktion* (Hrsg.), *Unsere Wörter des Jahrzehnts. 2000-2010*. Chai Latte, Ego-Googeln und Ich-AG, „Hoax“, Mannheim, Zürich 2011, S. 34.

22 S. dazu näher *Henry Keazor*, Der gefälschte „Sidereus“, in diesem Band S. 105.

23 Im Deutschen als „Hoax“ bezeichnet bei *Henry Keazor*, Täuschend echt! (Fn. 18), S. 11–14; *Stefan Römer*, *Fake als Original*, 1998, S. 11 (<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/15158>).

24 *Carol Duncan*, *The Aesthetics of Power – Essays in Critical Art History*, Cambridge 1993, S. 216–218 (ursprünglich erschienen als Cheryl Bernstein, *The Fake as More*, in: *Gregory Battcock* (Hrsg.), *Idea Art – A Critical Anthology*, New York 1973, S. 41–45).

Return of Hank Herron“²⁵ das Ausmaß dieser Fiktion und klärte auf, dass Carol Duncan und ihr Ehemann Andrew Duncan die eigentlichen Autoren waren. Sie schrieben diesen Text als Parodie,²⁶ schufen aber mit diesem Aufsatz eine kunsttheoretische Stellungnahme zu einer Frage, die erst mit Aufkommen der sogenannten Appropriation Art der 1980er Jahre besonders virulent wurde.²⁷ In diesem Beispiel wird nicht ein Kunstwerk als Fälschung geschaffen. So wenig wie der Künstler Hank Herron existiert, so wenig existieren auch dessen Kunstwerke. Die Autorin brauchte in diesem Fall also gar kein (reproduzierbares) Bild, sondern lediglich die Idee eines solchen. Das machte die Täuschung noch deutlicher und war so an sich noch stärker darauf angelegt, erkannt zu werden.

Das Problem des Terminus Hoax liegt inzwischen jedoch im Bedeutungswechsel, den der Begriff im Rahmen der aktuellen Diskussion um Falschmeldungen im Internet im Allgemeinen und den sozialen Netzwerken im Besonderen in der englischen Sprache erfahren hat, die als etymologischer Ausgangspunkt auch für die Übernahme in den deutschen Sprachgebrauch für die Wortbedeutung und dessen Wertung relevant ist. Als Hoaxe werden nämlich beispielsweise auch die Holocaust-Lüge oder die Leugnung des Amoklaufs an der Sandy Hook Elementary School

25 Thomas Crow, The Return of Hank Herron, in: Yve-Alain Bois, *Endgame – Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston/Cambridge/London 1986, S. 11–27.

26 Carol Duncan, The Aesthetics of Power (Fn. 24), S. 212: „As its authors, Andrew Duncan and I thought of ‚The Fake as More‘ as parody, but once released into the world of art criticism, the text established for itself a very different identity“.

27 Es sei noch auf das durch die Beteiligten medienwirksam inszenierte Beispiel des Nat Tate hingewiesen. „Nat Tate. Ein amerikanischer Künstler. 1928–1960“ ist eine als Biographie anmutende Monographie des schottischen Schriftstellers William Boyd, die vom Maler genie des amerikanischen Expressionismus Nat Tate handelt, der 99 % seiner Werke zerstörte und von der Staten Island Ferry im Alter von 31 Jahren in seinen Tod sprang (der Leichnam wurde nie gefunden). Das Buch erschien im Verlag 21 Publishing, der von David Bowie gegründet wurde. Dieser lud auch zur Erscheinungsparty des Buchs zu seinem Freund Jeff Koons in dessen Studio in Manhattan am 31.03. auf den 01.04.1998 ein, wo er aus dem Buch vorlas. Der Skandal war groß, als der Journalist David Lister im Independent rund eine Woche später publik machte, dass es den besprochenen Künstler nie gab, obwohl auf der Party die New Yorker (intellektuelle) Kunstelite („Gitterati“) mehrfach bestätigte, Nat Tate zu kennen; vgl. Sarah Lyall, *Raising Obscurity to an Art, a Book Gives a Painter Undue Fame*, New York Times, 09.04.1998, <https://www.nytimes.com/1998/04/09/books/raising-obscurity-to-an-art-a-book-gives-a-painter-undue-fame.html>.

bezeichnet.²⁸ Dass es hierbei an jeglichem scherhaften Charakter – und so der etymologischen Herkunft des Begriffs – fehlt, ist evident.

Über das Fake

Schwieriger zu fassen ist der aus dem Englischen übernommene und umgangssprachlich anmutende Begriff des Fake. Dieser kann schlicht mit „falsch“ übersetzt und damit hierzu synonym verwendet werden. In diesem Sinn hat er in den Bezeichnungen Fake-Accounts und Fake-Identitäten im Sinne von nicht zuordenbaren Profilen über die Netzkultur und nicht zuletzt mit dem Begriff der Fake-News Eingang in die deutsche Sprache gefunden. Dagegen sollte Fake nicht mit Fälschung übersetzt werden²⁹, da der Begriff auch in einem weiten Sinne als ein vager Gegensatz zu einer eventuellen Authentizität verstanden wird. Darüber hinaus ist Fake im Vergleich zur Fälschung nicht zwingend auf eine aus einem Irrtum resultierende Täuschung ausgerichtet. Bilder in sozialen Netzwerken wie Instagram, die sich einer ganz eigenen Ästhetik verpflichtet haben, sind augenscheinlich von der Vorbereitung bis zu Nachbearbeitung des entsprechenden Bildes inszeniert, erheben aber für sich den Anspruch des Echten, Flüchtigen und Momentanen. Diese Form der Inszenierung wird von ihrem Adressatenkreis – die Instagram-Nutzer – nicht als Fake wahrgenommen. Fake ist somit nur etwas, das von einer begrenzten und bestimmten Gruppe als falsch verstanden wird, wobei die Falschheit beziehungsweise Scheinhaftigkeit dem Rezipienten bewusst ist.³⁰ Im Gegensatz zur Fälschung ist die Bezeichnung Fake also viel unpräziser.

In die englischsprachige kunsttheoretische Auseinandersetzung fand der Begriff des Fake mit dem bereits genannten dreiseitigen Aufsatz Carol Duncans „The Fake as More by Cheryl Bernstein“ von 1973 Eingang und erlebte in den 1980er Jahren mit der Appropriation Art eine Renaissance, auch wenn sich gerade für diese Kunstrichtung der Begriff der Fake Art nicht durchsetzen konnte. Henry Keazor geht ferner davon aus, dass Hoaxe – nach seinem Begriffsverständnis – und Fakes auch zu den von ihm so genannten „Foax“ verschmelzen können. Bereits aufgrund der

28 Vgl. dazu unter vielen das vielbeachtete Interview der Journalistin *Kara Swisher* mit dem Facebook-Gründer *Mark Zuckerberg*. Das vollständige Protokoll des Interviews ist abrufbar unter: <https://www.recode.net/2018/7/18/17575158/mark-zuckerberg-facebook-interview-full-transcript-kara-swisher>.

29 Das würde im Englischen eher das Wort „forgery“ treffen.

30 Vgl. *Stefan Römer*, *Fake als Original* (Fn. 23) S. 6.

Ähnlichkeit zum französischen „faux“ soll beim „Foax“ der Fälschungsscharakter gegenüber dem Scherzcharakter überwiegen.³¹

Unabhängig davon, dass Fake als englisches Lehnwort schicker, jünger und relativierender klingt als das deutsche Wort Fälschung, bleibt Fake aufgrund der Ungenauigkeit in seiner Verwendung jedoch immer zugleich problematisch, reicht seine Bedeutung doch von dem „augenzwinkernd implizierten konspirativen Wissen um einen geschickten, witzigen Akt der Täuschung“³² („The Fake as More“) bis hin zum betrügerischen Schwindel oder der reinen Diskreditierung („Fake-News“). Auch das Kunstwort „Foax“ gewinnt nicht an begrifflicher Schärfe, da es nur zwei unbestimmte Begriffe vereint, die letztlich Gegensätzliches und zugleich das Gleiche meinen können.

Über das Plagiat

Beim Plagiat wird spiegelbildlich zur Fälschung das Werk eines anderen genommen und mit täuschender Absicht als ein eigenes ausgegeben. Dieses Vorgehen wird umgangssprachlich dem Diebstahl gleichgesetzt.³³ Wie die Fälschung setzt das Plagiat einen aus der Täuschung entstehenden Irrtum und somit einen Erfolg voraus. Die Bezeichnung geht auf das lateinische Wort *plagiarius/plagium* zurück, das ursprünglich die Entführung des freien Bürgers in die Sklaverei und damit den Menschenhandel bezeichnete.³⁴ Figurativ wurde der Begriff jedoch schon von Martial verwendet. Dieser beschreibt in seinen Epigrammata jemanden als *plagiario*, der Martials Gedichte als seine eigenen vorlas.³⁵ Martial fordert den Plagiator anschließend auf, die Autorschaft abzukaufen oder ihn (Martial) als Autor anzugeben.³⁶ Das Wort Plagiat wird rein negativ – wenn auch in abge-

31 Vgl. *Henry Keazor*, Täuschend echt! (Fn. 18), S. 15 f.

32 *Stefan Römer*, *Fake* als Original (Fn. 23), S. 7.

33 Im Gegensatz zur Wegnahme beim Diebstahl führt das Plagiieren freilich nicht zu einem tatsächlichen Verlust des Sacheigentums, weswegen das Plagiat in der Rechtssprache als „Diebstahl geistigen Eigentums“ bezeichnet wird; s. BGH GRUR 1960, 500, 503 – Plagiatsvorwurf I; BGH GRUR 1992, 527, 528 – Plagiatsvorwurf II.

34 <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/plagiarius>.

35 „In pones *plagiario pudorem*“, Mart. 1. 52. 9. Vgl. ferner zur Rechtshistorie *Katharina de la Durantaye*, Ruhm und Ehre – Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike, *forum historiae iuris*, <https://forhistiur.de/2006-04-de-la-durantaye/>.

36 Mart. 1. 52.

schwächter Form zur ursprünglichen Bedeutung – verstanden. Fragt man nach Assoziationen, so mag einem Betrug sowie die Aberkennung wissenschaftlicher und die fälschliche Berühmung eigener Leistungen einfallen.

Begriffe mit positiv besetzter Wertung

Über den Pastiche und die Hommage

Das aus dem Französischen übernommene Wort des Pastiche bedeutet in seiner ursprünglichen Bedeutung nicht mehr als eine Form der (Stil-)Übernahme oder Nachahmung, die sowohl in neutraler als auch in positiver Form gemeint sein kann.³⁷ Der Begriff der Nachahmung wird häufig mit den etymologisch nicht verwandten Begriffen der *imitatio* und der *mime-sis* gleichgesetzt. In deren Sinn meint der Begriff zunächst die Abbildung der Wirklichkeit. Der Diskurs zu Bedeutung und Bewertung des Begriffs der Nachahmung ist lang und zeigt die Widersprüchlichkeit in dessen Umgang auf.³⁸ Ausgehend vom Wortlaut kann die Nachahmung unabhängig von *imitatio* oder *mime-sis* so verstanden werden, dass die Nachahmung im Gegensatz zur Kopie nur das Ziel einer Näherung und nicht das einer Übernahme verfolgt.

Vom italienischen *Pasticcio*³⁹ ins Französische übernommen wurde der Begriff des Pastiche im späten 19. Jahrhundert auch in der englischen Sprache verwendet. Im Gegensatz zum deutschen Sprachraum ist der Begriff im angloamerikanischen weit verbreitet.⁴⁰ Pastiche meint neben der Nachahmung oder Übernahme auch eine (künstlerische) Komposi-

37 Le Dictionnaire de l'Académie françoise, Bd. 3, Paris, 3. Aufl. 1740, S. 265: „En Peinture, on appelle Pastiche, des tableaux où un peintre a mêlé la manière d'un autre à la sienne, a emprunté son goût, son coloris, ses formes favorites“.

38 Vgl. dazu *Martin Fontius*, *Mimesis/Nachahmung*, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Friedrich Wolfzettel/Burkart Steinwachs (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe – Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 86–88.

39 Le Dictionnaire de l'Académie françoise (Fn. 37) : „Mot emprunté des Italiens, et signifiant, dans la langue des Arts, Mélange, Composition mêlée [...] En Musique, on appelle Pastiche, un opéra composé de morceaux de différents Maîtres“.

40 Siehe dazu die ausführlichen Auseinandersetzungen bei *Richard Dyer*, *Pastiche*, London 2007; *Ingeborg Hoesterey*, *Pastiche – Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington, Indianapolis 2001; *Fredric Jameson*, *The Political Unconscious, Postmodernism – The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press 1991; *Douglas Kellner*, *Media Culture – Cultural studies, Identity and Polit-*

tion, die aus verschiedenen Werken und Werkteilen besteht.⁴¹ Folglich ist der Pastiche mit der Collage und der Parodie verwandt. Die Parodie oder auch Satire setzen eine Erkennbarkeit desjenigen, was parodiert oder satirisch behandelt wird, voraus und bedürfen so eines Akts der Übernahme in Form einer (Teil)Kopie. Die Veränderung dieser Kopie wird dann parodistisch oder satirisch aufgeladen. Im Rahmen des Diskurses der Postmoderne differenzierte der Kritiker Fredric Jameson in seiner Arbeit „The Political Unconscious, Postmodernism – The Cultural Logic of Late Capitalism“ zwischen der Parodie und dem Pastiche wie folgt: „Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists.“⁴² Für Hoesterey ist die Struktur des Pastiches die exemplarische Umsetzung des Postmodernismus im Rahmen des Ästhetischen.⁴³ Im englischen Sprachraum wird der Pastiche zum Oberbegriff unterschiedlichster Formen der Übernahme, Ähnlichkeit und Zusammenstellung, der aufgrund des Vorwurfs der mangelnden Individualität nicht nur negativ verstanden werden kann,⁴⁴ sondern – gerade im Bereich des Films – auch synonym mit der Hommage verwendet wird.⁴⁵

Die Hommage setzt begrifflich allerdings nicht mehr als eine Huldigung oder Ehrung voraus. Im Bereich der Kunst kann ein Werk, das als Hommage bezeichnet wird, als Wiedergabe eines Werks eines anderen Künstlers beschrieben werden. Die Hommage kann aber auch im weitesten Sinne lediglich eine Beziehung zu dem gehuldigten Künstler oder dessen Werk herstellen. Sie ist damit ein rein wertender Ausdruck in der Beziehung zwischen Werken beziehungsweise zwischen einem Werk und einem Künstler sowie dessen Werken. Im Gegensatz zu der reinen Vereh-

ics between the Modern and the Postmodern, London/New York 1995. Gerade im Rahmen der Filmkritik und -theorie ist der Pastiche ein viel verwendeter Oberbegriff.

41 „Pastiche: 1) a literary, artistic, musical, or architectural work that imitates the style of previous work. 2) a musical, literary, or artistic composition made up of selections from different works.“ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hodgepodge>.

42 Fredric Jameson, The Political Unconscious (Fn. 40), S. 17.

43 Vgl. Ingeborg Hoesterey, Pastiche (Fn. 40), S. 27 f., 118 ff.

44 Vgl. Claire Bowen, Pastiche, in: Ronald Greene (Hrsg.), The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, 4. Aufl. 2012, S. 1005.

45 Vgl. dazu ferner Richard Dyer, Pastiche (Fn. 40), S. 7 f.

rung setzt nach dem Verständnis der Kuratoren der Karlsruher Déjà-Vu Ausstellung die Hommage eine Ebenbürtigkeit zwischen dem Künstler des Vorbilds und dem der Hommage voraus.⁴⁶ Eine solche Ebenbürtigkeit muss dann aber in den Grenzen des durch die Huldigung automatisch entstehenden Subordinationsverhältnisses verstanden werden.

Als rein wertender Ausdruck lässt sich die Hommage mit den anderen hier vorgestellten Termini nicht synonym verwenden. So kann ein Pastiche eine Hommage sein, aber theoretisch kann auch eine Fälschung, Fake oder Hoax als eine Hommage angesehen werden. Die Hommage wird daher auch einfach als die ehrende Form des Zitats verstanden.⁴⁷

Über das Zitat

Damit bleibt noch der Begriff des Zitats. Etymologisch ist das Zitat mit dem lateinischen „citere“ verwandt, das unter anderem mit „herbeirufen“ und „in Bewegung setzen“ zu übersetzen ist.⁴⁸ Im Laufe der Zeit verengte es sich zu einem Begriff der Rechtssprache. Gemeint war der Ruf vor eine Autorität, wie es heute noch an dem Ausdruck „jemanden vor Gericht zitieren“ erkennbar ist. Geschichtlich kann das Zitieren – wenn auch nicht als Begriff, aber dennoch als Praxis – zumindest in die Antike zurückgeführt werden. Als Beispiele genannt seien Gnomologien,⁴⁹ in denen Zitierbares in Form von Sinsprüchen beziehungsweise Sprichwörtern kodifiziert wurde, oder die Wiedergabe der großen Poeten wie Homer oder Vergil als dichterische Autorität. Nachfolgend wurde – einer eurozentrischen Perspektive folgend – die Bibel als Wort Gottes zu der herausragenden und

46 Dieses Merkmal hebt vor allem *Ariane Mensger* hervor, in: Ariane Mensger (Hrsg.), *Déjà-vu? – Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld 2012, S. 159, 240, 250 f., 266.

47 So bei *Uli Bohnen* (Hrsg.), *Hommage – Demontage*, Köln 1988.

48 Von lateinisch *citere* als Intensivum von *cire* (Verwandtschaft zum griechischen *κινέω*), das weiterhin mit setzen, anregen, erregen, aufregen übersetzt wird. Im letztergenannten Sinne wird der Begriff im Deutschen heute nicht mehr verwendet. Eine ähnliche Wortbedeutung lässt sich jedoch noch im Englischen bei *excite* finden. Im Sinne eines direkten Anrufens (*invocare*) wird unter zitieren auch heißen, nennen, aufrufen oder erwecken verstanden; vgl. *Sybille Benninghoff-Lühl*, Zitat, in: Gert Ueding, Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9, St-Z, Tübingen 2009, Sp. 1539 f.

49 Siehe dazu *R.P. Aproberts/P.S. Baker*, *Gnomic Poetry*, in: Ronald Greene (Hrsg.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 4. Aufl. 2012, S. 574.

schwerlich zu übertreffenden Autorität. Erst seit dem 18. Jahrhundert wird das Zitat mit der auch heute gültigen Bedeutungserweiterung als eine wörtliche Wiedergabe einer Textpassage verwendet.⁵⁰ Auf eine ausführliche Geschichte des Zitats muss hier verzichtet werden, doch belegen die frühen Beispiele, dass das Aufzeigen und Benennen des Zitierten erst ab dem Zeitpunkt notwendig wurde, ab dem der Rezipient nicht mehr wusste oder wissen konnte, wer der Autor des Zitierten ist.

Was setzt das Zitat als Terminus nun im heutigen Sinne voraus?

Im sprachlichen Bereich haben sich gewisse Regeln und Ausdrucksformen des Zitats etabliert. Bekanntermaßen wird das Zitat im geschriebenen Text durch z.B. den formalisierten Gebrauch von Anführungszeichen kenntlich gemacht. Das Zitat kann in direkter oder indirekter Rede, wörtlich oder variiert erfolgen. Ob schriftlich fixiert oder mündlich vorgetragen muss bei einem Zitat die Quelle angegeben werden, sofern nicht davon ausgegangen werden kann, dass der Autor allseits bekannt ist. In diesen Fällen handelt es sich meist um Phrasen, die vom Zitierenden wie von den Rezipienten regelmäßig eindeutig einer Person zugeschrieben werden und sich zu geflügelten Wörtern oder Sprichwörtern entwickelt haben. Beispiele reichen von der Antike (Caesars „veni, vidi, vici“), über Bibelzitate („sie wissen nicht, was sie tun“ – Lukas 23:34) und Passagen der Weltliteratur („Sein oder Nicht-Sein; das ist hier die Frage“ – Shakespeare) bis hin zu popkulturellen Referenzen („Ist Weibsvolk anwesend?“ – Monty Python). Die Regeln des sprachlichen Zitats erscheinen auf diese Weise bestimmt oder zumindest durch die im Wege gesellschaftlicher und akademischer Auseinandersetzungen entstandenen Standards bestimmbar und ihre Funktion – vom Autoritätsargument bis hin zu einer sprachlichen Verzierung – verständlich.⁵¹

Das Zitat ist aber gattungs- und wissenschaftsübergreifend und der Terminus des Zitats wird entsprechend heterogen verwendet. Die Herkunft und Bedeutung von Motiven, Strukturen, Kompositionen oder allgemein deren Einfluss aufzuzeigen,⁵² gehört zu den elementaren Aufgaben der Kunsthistorischen und Architekturwissenschaften. Das Fachgebiet der Kunst- und Architekturgeschichte

50 S. *Sybille Benninghoff-Lühl*, Zitat (Fn. 48).

51 Zur Geschichte der Funktion des Zitats weiterführend *Wim Van den Berg*, Autorität und Schmuck – Über die Funktion von der Antike bis zur Romantik, in: Klaus Beekman/Ralf Grüttemeier, *Instrument Zitat – Über den literaturhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*, Amsterdam, Atlanta 2000, S. 11–36.

52 *Hannah Baader* versteht die Begriffe *imitatio*, *aemulatio*, *Rezeption*, *Zitat*, *Inversion*, *Parodie*, *Travestie*, *Ironie* als Versuch der Präzisierung des Begriffs *Einfluss*;

schichte entstand schließlich unter Verwendung von Methoden des analytischen Beschreibens, des stilistischen Vergleiches und des systematischen Einordnens. Soweit sich dabei Übernahmen beziehungsweise Ähnlichkeiten zu anderen Motiven, Strukturen oder Kompositionen festmachen ließen, setzte sich der Begriff des Zitats durch. Er zeigt das Verhältnis von Zitiertem und das Zitierte enthaltendem Werk an und ermöglicht so eine Kontextualisierung. Auch wird durch das Zitieren in der Kunst – genauso wie in der Wissenschaft – mit dem Zitat eine Aussage über die Qualität des Zitierten getätigt. Das Zitierte wird zum Vorbild und im weitesten Sinne zu einer Autorität. Diese Aufwertung des Zitierten erhält in der kunsthistorischen Wissenschaft spätestens in der jeweiligen Rezeptionsgeschichte seinen festen Platz. Aber was setzt der Terminus Zitat in diesem nicht-sprachlichen Kontext voraus?

Eindeutig ist zunächst, dass es im weitesten Sinne einer Übernahme bedarf und dieser übernommene, fremde Teil erkennbar ist. Dem Zitat kommt demnach eine Verweisfunktion zu. Die Verbindung zwischen Zitat und Vorlage muss über strukturelle oder inhaltliche Elemente im Zitat erkennbar sein. Beim nicht-sprachlichen Zitat wird die indirekte Form weitaus häufiger vorkommen. Bei einer Explizitität des Zitats ließe sich eine Ähnlichkeit zum wörtlichen Zitat ausmachen. Dabei ist aber längst noch nicht geklärt, was vorliegen muss, damit ein Zitat funktioniert, denn ein Zitat muss wahrgenommen werden, womit besser auch vom „Zitierprozess“⁵³ gesprochen werden sollte.

Der Zitierprozess setzt neben dem Zitierenden den Rezipienten voraus. Inwiefern der Rezipient das Zitat als solches erkennt, reicht auf einer Skala vom Nicht-Erkennen, über das Erkennen, dass etwas zitiert sein könnte,

Hannah Baader, Einfluss, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft – Ideen, Methoden, Begriffe, Berlin/Heidelberg 2009, S. 74. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass der Einfluss im Gegensatz zu den hier vorgestellten Begriffen einen anderen Anknüpfungspunkt hat, wird mit Einfluss der Künstler doch in eine passive Rolle gebracht. Er wird von demjenigen, der rezipiert oder zitiert, zu demjenigen, der beeinflusst wird. Ohne diesen passiven Bezug und dennoch in Einklang mit dem weiten Verständnis von Einfluss lässt sich noch der Begriff der Interpiktoralität anführen. Die Interpiktoralität – als Intertextualität in Bezug auf visuelle Medien – ist ein Begriff der aktuellen Forschung, der sich vor allem bei Valeska von Rosen wiederfindet. Von Rosen meint darin die „Relation zwischen Bildern sowie die Modi ihrer Transformation von einem in ein Anderes“; *Valeska von Rosen*, Interpikturalität, in: Ullrich Pfisterer, (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunswissenschaft, a.a.O., S. 161.

53 *Anna Valentina Ullrich*, Gebaute Zitate – Formen und Funktionen des Zitierens in Musik, Bild und Architektur, Bielefeld 2015, S. 121 ff.

und dass etwas zitiert wird, bis hin zum Erkennen, was zitiert wird. Letzteres kann wieder in unterschiedlichen Abstufungen und Ausprägungen auftreten. Ob und was der Rezipient aber als Zitat erkennt, hängt von seinem eigenen Wissen und seinen Erinnerungen ab. Infolge der Abhängigkeit des Zitats vom Rezipienten bleibt trotz möglicher Deutungshinweise – Markierungen oder metasprachliche Erklärungen – ein Restrisiko, denn letztlich nimmt der Rezipient die interpretativen Zuschreibungen vor.⁵⁴ Demnach existieren sowohl nicht erkannte Zitate als auch solche, die falsch oder falsch erkannt sind. Da in der Definition des Zitats die Zitatzuschreibung im Rahmen des Zitierprozesses das essentielle Tatbestandsmerkmal des Terminus ist, ändert die Diskrepanz zwischen intendiertem und rezipiertem Zitat nichts an der Gültigkeit des Begriffs.⁵⁵

Es bestehen jedoch auch andere Verständnisse des Bildzitats und des Kunstzitats, die hier nur exemplarisch angeführt sein sollen. So ist das rechtliche Verständnis des Zitats enger. Für den Umfang des zulässigen Zitats im Sinne von § 51 Urheberrechtsgesetz ist der Zitatzweck entscheidend,⁵⁶ das heißt es bedarf einer geistigen Auseinandersetzung in der Form, dass das Zitat der Erläuterung dienen muss. Mit dem Bildzitat versteht der Jurist die Anführung ganzer Werke der bildenden Kunst, von Fotografien (Lichtbildwerken und Lichtbildern) sowie von wissenschaftlichen und technischen Darstellungen. Dabei ist stets zu prüfen, ob dem Zitatzweck Rechnung getragen wurde, das heißt, ob das betreffende Bild für die Ausführungen wirklich erforderlich war und nicht gerade der Illustrationszweck im Vordergrund stand.⁵⁷ Mit dem neu eingefügten Satz 3 des § 51 Urheberrechtsgesetz wird klargestellt, dass für das Zitat eines Kunstwerks auch ein schon vorhandenes Foto, das dieses zeigt, verwendet werden darf. Ob in dem zitierenden Werk nur eine Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk oder auch mit dem Foto an sich erfolgt, ist hierbei nicht relevant.⁵⁸

Das Zitat in Form eines Bildzitats findet sich als Terminus auch in der Literaturwissenschaft. Darunter versteht man, dass literarische Texte

54 Ebda., S. 129.

55 Die Zuschreibung oder die nur mehr oder weniger nachvollziehbare Zitatzuschreibung ist der (wissenschaftlichen) Auseinandersetzung offen. Der Zitierprozess ist damit auch – in den Grenzen der Möglichkeit – nie abgeschlossen.

56 Vgl. zum rechtlichen Zitatbegriff Thomas Dreier, Original, Kopie und Fälschung im Recht, in diesem Band, S. 195; zum Zitatzweck ders, in: Thomas Dreier/Gernot Schulze (Fn. 12), § 51, Rn. 3.

57 Ebda, § 51, Rn. 24.

58 Bundestags-Drucksache 18/12329, S. 32.

„reale“ Kunstwerke zitieren. Dabei wird von dem Leser erwartet, dass außerhalb und vor allem vor dem Lesen des Textes bezüglich dieses Werks eine ästhetische Erfahrung gemacht wurde und diese beim Lesen des Textes aus dem Bildgedächtnis abgerufen werden kann. Für diese Form der „Um-Codierung“ der bildenden Kunst in die Literatur wird der Begriff des Kunstsitzats⁵⁹ oder des Bildzitats⁶⁰ verwendet.⁶¹ Der Begriff des Kunstsitzats beziehungsweise Bildzitats ist eng verwandt mit dem Begriff der Ekphrasis. Das prägende Tatbestandsmerkmal der Ekphrasis ist jedoch die Beschreibung, welches schon in der wörtlichen Übersetzung der griechischen Wörter ἐκ (aus) und φράσις (sprechen, zeigen) deutlich wird. Die Ekphrasis bezeichnet damit die Kunstbeschreibung, wohingegen für das Kunstsitzat die bloße Benennung des Kunstwerks ohne jegliche Beschreibung schon ausreichen kann. Diese Form des Zitats mit seiner inter-medialen Relation soll an dieser Stelle jedoch nicht im Einzelnen vertieft werden.⁶²

Dieses Verständnis des Kunstsitzats zeigt exemplarisch, dass das Zitat nicht mit der Kopie synonym verwendet werden kann. Historisch betrachtet arbeitete die kunsthistorische Forschung jedoch mit eben jenem Begriff der Kopie,⁶³ ehe sich das Zitat in der Kunst- und Architekturgeschichte als der Oberbegriff herauskristallisierten konnte, als der er heute verstanden wird. Ein Grund dafür ist, dass der Terminus der Kopie für Ähnlichkeits- und Abhängigkeitsbeziehungen zu eng und gleichzeitig zu ungenau ist, so dass er zur Beschreibung von Beziehungen abgelöst werden musste. In der architekturhistorischen Forschung werden vermehrt Stimmen laut, die

59 Dieser geht zurück auf *Heide Eilert*, Das Kunst-Zitat in der erzählenden Dichtung, Stuttgart 1991.

60 So beispielsweise bezeichnet bei der Datenbank literarischer Bildzitate der Universität Wien; vgl. <https://www.univie.ac.at/bildzitat/start.html>.

61 Vgl. weiterführend zur Ekphrasis als Gattungsbegriff und mithin zu den literarischen Traditionslinien der Kunstbeschreibung *Wolf-Dietrich Löhr*, Ekphrasis, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunsthistorie (Fn. 52), S. 77–80.

62 S. aus der umfangreichen Forschungsliteratur die beeindruckend große Sammlung an zusammengestellten und besprochenen Kunstsitzaten aus der deutschsprachigen Literatur der Moderne bei Konstanze Fiedl/Marina Rauchenbacher/Joanna Wolf (Hrsg.), Handbuch der Kunstsitzate, in zwei Bänden, Berlin/Boston, 2011; *Andrea Berger*, Das intermediale Gemäldezitat – Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio, Bielefeld 2012.

63 S. etwa *Richard Krautheimer*, Introduction to an ‚Iconography of Medieval Architecture‘, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 5 (1942), S. 1–33; ders., Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur, in: Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte, Köln 1988, S. 142–197.

versuchten, den weiten Begriff des Zitats in Untergruppen zu ordnen.⁶⁴ So wird vorgeschlagen, Zitatarten ausgehend von Arten der Rezeption in eine „imitierende, wörtlich zitierende und variierende Form der Auseinandersetzung“ zu unterscheiden.⁶⁵ Ob daraus wirklich ein Nutzen gezogen werden kann, erscheint jedoch fraglich: Eröffnet das „imitierende“ Zitat weiterhin den historisch belasteten Begriff der *imitatio*? Setzt ein wörtliches Zitat das Aufzeigen des Zitierten voraus? Oder meint es aufgrund seiner „Wörtlichkeit“ doch die Kopie? Und ist für die variierende Form nicht viel eher mit dem Begriff der Paraphrase zu arbeiten? Schließlich bezeichnet die Paraphrase – als *παράφρασις*, Nebenrede – gerade eine Variation, eine Umarbeitung und Umsetzung eines Werks in einen anderen Kontext.⁶⁶

Festzuhalten gilt, dass das nicht-sprachliche Zitat in seiner Abgrenzung zum rechtlichen Verständnis des Bildzitats oder dem Fall des literarischen Kunstzitats Gefahr läuft, als Begriff erkennbarer Ähnlichkeitsbeziehungen konturlos zu werden. Ausgehend vom sprachlichen Zitat und dem rechtlichen Bildzitat könnte man zur Vermeidung dieser Uferlosigkeit für den Zitatbegriff voraussetzen, dass das Zitat in ein anderes geschlossenes Kunstwerk erkennbar zum Zwecke des Zitats eingearbeitet sein muss. Damit würden dann nicht mehr die oben genannten Voraussetzungen der Übernahme, des Verweises und der Erkennbarkeit im Vordergrund stehen, sondern die zweckgebundene kontextuelle Einarbeitung.

Der Sonderfall der Reproduktion

Der Begriff der Reproduktion variiert in seiner Bedeutung in den unterschiedlichen Fachrichtungen und Bereichen. In der Biologie meint die Reproduktion die Fortpflanzung in Form der Erzeugung von Nachkommen. Im Rahmen der Kunst und Technik wird unter der Reproduktion

64 S. dazu etwa die vorgeschlagenen Unterscheidungen von *Hans-Joachim Kunst, Wolfgang Schenkluhn* u.a. in der Zusammenschau bei *Lex Bosman*, Architektur und Zitat – Die Geschichtlichkeit von Bauten aus der Vergangenheit, in: Heiko Brandl/Andreas Ranft/Andreas Waschbüsch (Hrsg.), Architektur als Zitat – Formen, Motive und Strategien der Vergegenwärtigung, Regensburg 2014, S. 13–16.

65 *Wolfgang Schenkluhn*, zit. nach *Lex Bosman*, Architektur und Zitat (Fn. 64), S. 15.

66 Das Wort hat eine reiche Bedeutungsentfaltung erfahren, die heute sogar von der „sinngemäße Wiedergabe“ über „erklärende Umschreibung“ bis hin zu „Übersetzung“ (in eine andere Sprache oder ein anderes Medium) reicht; s. *Jörg Kilian*, Paraphrase, in: *Gert Ueding*, Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 6, *Must-Pop*, Tübingen 2003, Sp. 556–562.

die wiederholende Herstellung und damit die Vervielfältigung eines Models, Urbilds oder Kunstwerks verstanden. Die Herstellung von Reproduktionen kann aber auch ganz im Sinne der technischen Reproduktion als Vervielfältigung eines Urmodells gesehen werden und damit in Form eines Massenprodukts selbst wieder eine eigenständige Bedeutung erhalten.

Die Reproduktion ist in ihrer technischen und materiellen Ausführung grundsätzlich unbestimmt und somit mannigfaltig und heterogen. Sie reicht von Form-Verfahren,⁶⁷ wie dem Abdruck, dem epigraphischen Abklatsch oder Abguss, bis hin zu Übersetzungsverfahren wie dem Abzeichnen und Abmalen, dem Übertragen in Kupferstiche oder Radierungen sowie dem Fotografieren.

Der Abklatsch hatte seine Hochphase im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und stellt bis heute in der epigraphischen Forschung die wichtigste Form der Reproduktion von Inschriften dar.

Für den Abguss muss zunächst durch Abdruck des Gegenstands eine Matrize oder ein Model erstellt werden, von welchem dann wiederum ein Abguss gemacht werden kann. Das am häufigsten verwendete Abguss-Material im Kontext der Kunst war der Gips. Gipsabgüsse galten aufgrund des Fertigungsprozesses, bei dem der Abdruck direkt vom Kunstwerk genommen wurde, als die wahrhaftigste Form der Reproduktion, da er ohne menschliche Übersetzungsleistung direkt von der Oberfläche mit all ihren besonderen plastischen Auffälligkeiten des Werks genommen wurde. Gipsabgüsse antiker Statuen erfreuten sich im 17. und 18. Jahrhundert an Kunstakademien und Universitäten zu Studienzwecken und anschließend in privaten Sammlungen großer Beliebtheit. Jedoch zeigen zahlreiche archäologische Studien im direkten (meist stilistischen) Vergleich zwischen den abgegossenen Kunstwerken und dem Abguss, wie sehr Gipsabgüsse bearbeitet und ergänzt wurden, um sich einem vermeintlich antiken Zustand vor Fragmentierung und Alterung zu nähern. So werden in der Forschung Gipsabgüsse antiker Statuen zum Teil bis heute als „Gipsoriginale“⁶⁸ oder als „verbesserte Originale“⁶⁹ bezeichnet. Der Gips galt als rein und weiß, die Antiken hingegen weisen Strukturen des

67 Der Ausdruck des Form-Verfahrens wird hier im weiteren Sinne verstanden und darf nicht im Sinne des Ur-Form-Verfahrens nach DIN 8580 verstanden werden, auch wenn der Abguss zu einem solchen zählt.

68 Stefanie Klamm, Neue Originale, in: Tatjana Bartsch/Marcus Becker/Horst Bredekamp/Charlotte Schreiter (Hrsg.), *Das Originale der Kopie – Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, Berlin, 2. Aufl. 2010, S. 48.

69 Stefanie Klamm, Neue Originale (Fn. 68), S. 54.

Marmors, Bearbeitungsspuren wie Einritzungen, Befestigungslöcher für schmückende Attribute aus Metallen und vor allem Farbreste auf.⁷⁰ Dies ließ sich mit dem Zeitgeschmack sowie der Vorstellung der Antike und ihrer Idealplastik nicht vereinen.⁷¹ Doch sollten auch die Gipsabgüsse dieser Zeit nicht vorschnell als autonome Werke gesehen werden, denn ihr Zweck lag auch in der Vervielfältigung der antiken Statuen zur Dokumentation und Informationsgewinnung.

Die vorwiegenden Reproduktionstechniken waren bis zum Durchbruch des fotografischen Verfahrens Druckgrafiken, wie die Radierung, die Lithographie oder der Kupferstich. Hervorragende Stecher genossen großen Ruhm, zumal ihre künstlerische Leistung nicht mit der einer Wiederholung, sondern einer Übersetzung gleichgesetzt wurde.⁷² Den Vergleich des Stechers mit dem Übersetzer führte im 18. Jahrhundert vor allem Denis Diderot an. Die Übersetzungsleistung liegt nach Diderot darin, dass der Stecher, wie bei der Sprache, die es zu übersetzen gilt, das jeweilige Gemälde genau studieren, analysieren und dessen „Sprache“ beherrschen muss, bevor er es als einen Stich umsetzen kann. Der Stecher ist für Diderot ein Gelehrter und Intellektueller, der mit Übersetzern des Altgriechischen und Lateinischen verglichen wird.⁷³ Ebenso wie eine sprachliche Übersetzung lässt auch die Grafik folglich Gestaltungsspielräume offen. So war es nicht unüblich, Stiche von Gemälden mit Textzeilen zu ergänzen, Details zu verändern, zu vereinfachen oder hervorzuheben. Einen einschneidenden Unterschied zwischen Grafik und Gemälde wird regelmäßig die fehlende Farbigkeit der Grafik darstellen, die durch eine detaillierte Darstellung von Stoffen oder anderem aufgewogen wurde.⁷⁴

70 Vgl. *Vinzenz Brinkmann*, Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur, München 2003.

71 Vgl. *Salvatore Settis*, Schicksale der Klassik – Vom Gips zur Farbe, in: *Vinzenz Brinkmann* (Hrsg.), Zurück zur Klassik – Ein neuer Blick auf das alte Griechenland, Ausst. Kat. Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt, München 2013, S. 58–83.

72 S. im Allgemeinen zur Reproduktion als Übersetzung *Ulrike Keuper*, Reproduktion als Übersetzung: Eine Metapher und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik, Leiden 2018.

73 Ferner führt Diderot aus: „Le graveur [...] est proprement un prosateur qui se propose de rendre un poète d'une langue dans une autre. [...] En qualité de traduction d'un peintre, le graveur doit montrer le talent et le style de son original. Lorsque le graveur a été un homme intelligent, au premier aspect de l'estampe, la manière du peintre est sentie“; *Denis Diderot*, Œuvres de Denis Diderot, Paris 1818, S. 164.

74 Vgl. *Wolfgang Ullrich*, Raffinierte Kunst – Übung vor Reproduktionen, Berlin 2009, S. 21–29.

Wenn die Reproduktion – soweit sie überhaupt dafür geeignet ist – in der Praxis häufig als geeignete Stellvertretung für das Kunstwerk angesehen wird, rückt sie in der Wissenschaft und Forschung häufig in den Vordergrund. Schon Johann Wolfgang von Goethe nutzte seine Sammlung diverser Druckgrafiken ein und desselben Gemäldes, um die einzelnen Blätter auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu untersuchen und sich so der Komposition des Gemäldes zu nähern.⁷⁵ Auseinandersetzungen mit dem reproduzierten Kunstwerk gingen sogar so weit, dass Wertungen, Interpretationen und Auslegung lediglich anhand der Reproduktion getroffen wurden und noch immer getroffen werden. Die wissenschaftliche Literatur lebt von der Auseinandersetzung mit Kunstwerken durch Reproduktionen. Die Gründe dafür können in einer schwierigen Zugänglichkeit zu dem Kunstwerk, in dessen Unhandlichkeit oder schlicht in der Bequemlichkeit des Autors liegen, der den Weg zum Kunstwerk scheut. Eine Reproduktion ist mobil, das Kunstwerk hingegen nicht. In der Geschichte der (kunst-)historischen Forschung sowie den Beschreibungen, (Reise-)Berichten von Kunstkennern sowie Schriften der Kunstphilosophie und anderen Intellektuellen wurden zunehmend Beschreibungen und Wertungen über Kunstwerke getroffen, die der Autor selbst nie gesehen hatte.⁷⁶ Leerstellen oder Ungenauigkeiten der Reproduktion werden gefüllt mit eigenen ästhetischen Erfahrungen und Vorstellungen. Mit dieser Praxis ging die Tatsache einher, dass Autoren, wenn sie das Kunstwerk selbst vor Ort gesehen haben, dies zunehmend deutlich machten, um sich dem Vorwurf der Fehlinterpretation aufgrund falscher Grundlagen zu erwehren.⁷⁷

Mit der Reproduktionstechnik der Fotografie erschien dieser Beweis dann hinfällig, da dieses Verfahren für sich Wahrheit, Objektivität und Authentizität in Anspruch nahm. Der technische Prozess der Fotografie, so die Betonung ihrer Exaktheit, lasse für den Reproduzierenden keinen

75 Vgl. *Johannes Grave*, Der „ideale Kunstkörper“ – Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen, Göttingen 2006, S. 243 f.

76 Vgl. dazu ferner *Wolfgang Ullrich*, Übungen vor Reproduktionen (Fn. 74), S. 35–42.

77 Johann Joachim Winckelmann beschreibt in seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“, dass er nach Rom gefahren sei und habe „alles, was ich zum Beweis angeführt habe, selbst und vielmals gesehen, und betrachten können“; *Johann Joachim Winckelmann*, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, S. 430. Vgl. generell dazu *Angela Matyssek*, Entdecker und Finder – Über die fotografische Wissensproduktion der Kunstgeschichte und die Probleme der Reproduktion von Kunstwerken, Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, 28, 2005, Nr. 3, S. 232; *Wolfgang Ullrich*, Übungen vor Reproduktionen (Fn. 74), S. 36–38.

Gestaltungsspielraum. Sie gebe genau das wieder, was vor der Linse der Kamera war – ohne Übersetzung, ohne Interpretation, ohne Manipulation. Oder wie der Kurator des Department of Drawing and Prints des Metropolitan Museums of Art in New York in seiner vielbeachteten Schrift „Prints and Visual Communication“ aus dem Jahr 1953 verdeutlichte: Die Fotografie „has no linear syntax of its own“.⁷⁸ Bereits 1865 stellte Hermann Grimm die fotografischen Reproduktionen über den Erkenntniswert der Originale und hielt Tafelbände und das Fotoalbum für „wichtiger als die größten Galerien von Originalen“.⁷⁹ Diese Lobrede auf die Reproduktion mag zu ihrer Zeit auf den Mehrgewinn durch die neue Möglichkeit der einfachen vergleichenden Analyse zurückzuführen sein.⁸⁰ Grimm war längst nicht der einzige, der diese Euphorie teilte. Für den Karlsruher Alfred Woltmann hat „die Photographie [...] Mittel und Aufgaben der künstlerischen Nachschöpfung [...] in das Unendliche erweitert, erleichtert, vervollkommnet“.⁸¹ Und Wilhelm Lübke sah in den Fotografien den „unmittelbaren Niederschlag des ursprünglichen Werks [...] in voller Beseelung“.⁸²

Dennoch können diese „wahren“ fotografischen Reproduktionen sich enorm unterscheiden. Sucht man nach Reproduktionen von William Turners „Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway“ in der Bildersuche einer Suchmaschine oder in fotografischen Datenbanken, trifft man auf einen bunten Strauß unterschiedlichster Farbnuancen des gleichen Bildes, von einem kontrastlosen graublau über einen flächendeckenden Grünstich bis hin zu leuchtenden Ocker-Tönen.⁸³ Die Wahl der „richtigen“ Reproduktion kann dabei nur dann gelingen, wenn man das Kunstdenkmal selbst gesehen hat.

78 William, M. Ivins, Prints and Visual Communication, Cambridge 1953, S. 180.

79 Hermann Grimm, Über Künstler und Kunstwerke, Jg. 1, Februar 1865, S. 38.

80 Vgl. Horst Bredekamp, Bildwissenschaft, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunsthistorie (Fn. 52) S. 56; Horst Bredekamp/Franziska Brons, Fotografie als Medium der Wissenschaft – Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hrsg.), Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 368.

81 Alfred Woltmann, Die Photographie im Dienste der Kunstgeschichte, Deutsche Jahrbücher für Politik und Literatur 10 (1864), S. 355, zit. nach: Horst Bredekamp/Franziska Brons, Fotografie als Medium der Wissenschaft (Fn. 80), S. 368.

82 Wilhelm Lübke, Photographien nach Gemälden des Louvre, Kunst-Chronik 5 (1870), S. 45 f. zit. nach: Horst Bredekamp/Franziska Brons, Fotografie als Medium der Wissenschaft (Fn. 80), S. 368.

83 Dieses Beispiel verdankt die Verf. einer Anmerkung von Prof. Dr. Monika Wagner im Rahmen ihres Vortrags „Potenziale schlechten Wetters – Englische Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert“ am Institut für Kunst- und Baugeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie vom 02. Februar 2017. – Künstlerisch thematisiert wurde dies von Michaela Schäfer in ihrer Doktorarbeit „Die Fotografie als Kunstdenkmal“ (Karlsruhe 2016).

werk in der National Gallery London selbst gesehen und ohne Verzerrung vor dem geistigen Auge hat. Eine Aufgabe, die ohne Abgleich vor Ort wohl kaum durchführbar ist.

Diese Unterschiede in der fotografischen Reproduktion ein und desselben Werks können auf externe Umstände zurückzuführen sein: unterschiedliche Brennweiten der Objektive, Lichtsetzung durch den Fotografen, ein besonderer Lichteinfall, wie das warme Gelb der hereinscheinenden Abendsonne, das kühle Licht künstlicher Lampen, das klare Licht der Tageslichtlampe, das hervorhebende Licht des Spots, das hell erleuchtende Licht des Blitzes der Kamera. Sie können aber auch auf internen Umständen beruhen: Sehgewohnheiten, ästhetische Wahrnehmungen und Vorstellungen des Reproduzierenden oder des Auftraggebers können Gründe für eine nachträgliche Bearbeitung der Farbwerte, Sättigung oder des Kontrastes der Fotografie sein. Derartige Veränderungen mögen mit dem Anspruch der Objektivität und der „wahren“ Reproduktion des Kunstwerks vorgenommen werden, doch werden vermeintliche Fehler durch externe Umstände nachträglich kompensiert oder eben überkompensiert, um sie den jeweiligen Sehgewohnheiten anzupassen.

Trotz dieser bildlichen Störungen, die ebenso auch in schlicht qualitativ mangelhaften Vervielfältigungen oder für das heutige Auge veralteten technischen Möglichkeiten liegen können, hat die Reproduktion zugleich im Sinne Jacob Burckhardts den Zweck das „Verschwinden und Machtloswerden der Großen“⁸⁴ zu verhindern. Burckhardt sieht in der Fotografie diese großen Werke „im Abbild der Welt auf ewig gesichert“.⁸⁵ Es sind gerade die bereits genannten römischen Antiken, die auch zu Erkenntnissen über die griechische Antike beitragen, und doch sind sie im heutigen Verständnis nicht auf diese Funktion beschränkt und somit keine bloßen Reproduktionen.⁸⁶ Auch der Gipsabguss, die Druckgrafik oder Ähnliches können eine für die Vorlage stellvertretende Funktion einnehmen, sofern

tisiert hat diese Unterschiede der Kunstreproduktionen Claudia Angelmaier; s. *Claudia Angelmaier, Color and Grey*, Leipzig 2007, S. 22–35.

84 Jacob Burckhardt an Heinrich Wölfflin (Brief 34), Basel, Donnerstag, 24. September 1896, zit: nach Jacob Burckhardt/Heinrich Wölfflin/Joseph Gantner (Hrsg.), *Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung. 1882–1897*, Basel 1948, S. 114.

85 Jacob Burckhardt/*Stella von Boch/Johannes Hartau/Kerstin Hengevoss-Dürkop/Martin Warnke* (Hrsg.), *Jacob Burckhardt Werke – Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 6, Das Altarbild, das Portrait in der Malerei, die Sammler –Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, München/Basel 2000, S. 59.

86 So setzte sich in der archäologischen und kunsthistorischen Forschung auch nicht der Begriff der Reproduktion, sondern jener der Kopie durch.

sie jedoch als eigene Entität wahrgenommen werden, stellen sie keine Reproduktionen mehr dar. Aus der Perspektive der Kunstbetrachtung und Kunstforschung lässt sich der Begriff der Reproduktion als eine Wiedergabe des Kunstwerks verstehen. In diesem Sinne steht die Reproduktion stellvertretend für das Kunstwerk und anhand ihrer wird das Kunstwerk besprochen, wobei Eigenschaften und Qualitäten der Reproduktion meist in den Hintergrund treten. Die Reproduktion und das reproduzierte Kunstwerk werden auf eine Weise gleichgesetzt, sodass sie für den Rezipienten eins werden. Ausführungen unter Zugrundelegung einer Reproduktion sind nicht der Reproduktion gewidmet, sondern dem dahinterstehenden Kunstwerk. Der Zweck der Reproduktion liegt somit im Zeigen und Verweisen. Das führt dazu, dass ein und dieselbe Vervielfältigung je nach Ziel der Verwendung Reproduktion oder eigenständiges Werk sein kann. Der Verweiszweck ist dabei stets von der Verwendung des Rezipienten abhängig. Wird die vermittelnde Verweisfunktion der Reproduktion auf das dargestellte Kunstwerk als zweckmäßiges definitorisches Kerntatbestandsmerkmal angenommen, kann die Reproduktion als grundlegende Form der Kunstvermittlung bewertet werden. Verliert sich die vermittelnde Funktion, stellt das Werk schließlich definitorisch keine Reproduktion mehr dar und wird dann vor einem anderen Hintergrund bewertet.

Ob das Werk seine auratische Wirkung durch die Reproduktionen verliert, ist für die Begriffsbestimmung der Reproduktion hingegen nicht relevant und führt in Bezug auf die Vermittlungsfunktion nicht zu einer anderen Bewertung.

Über einen neutralen Oberbegriff

Besonders schwer fällt die Suche nach einem neutralen und somit sprachlich unproblematischen Oberbegriff. Der Begriff des Zitats ist als solcher kaum dienlich, da vorliegend – wie oben ausgeführt – ein engeres Begriffsverständnis des Zitats vorgeschlagen wird. Die Reproduktion setzt als einzige Funktion den Verweis auf das reproduzierte Werk voraus und ist somit ebenso nicht als Oberbegriff geeignet.

Hilfestellungen wie „Praktiken des Sekundären“⁸⁷ oder die Wiederbelebung der „Wiederholung“ als ästhetischer Begriff⁸⁸, die „Aneignung“, das „Simulacrum“, die „Simulation“ und schlicht die „Kopie“ sind Vorschläge für diesen Oberbegriff. Mit der Praktik des Sekundären wird neben der Handlung – der „Praktik“ – das zeitliche Element mit dem Sekundären erfasst. Jede Praktik des Sekundären setzt etwas Primäres voraus. Ähnlich verhält es sich mit der Wiederholung, denn nur etwas bereits Bestehendes kann wiederholt werden. Die Vorsilbe „wieder“ findet sich in der Reproduktion, Replik, über die Rekonstruktion, Rekapitulation bis hin zum Resümee wieder. Ähnlich angelegt ist der Begriff des Déjà-vu, der nicht zuletzt durch das Ausstellungsprojekt zweier Karlsruher Institutionen – Kunsthalle und Hochschule für Gestaltung – als Ausstellungstitel verwendet wurde, der aber auch durch den Sammelband Günter Oesterles als kunsthistorischer Begriff vorgeschlagen wurde.⁸⁹ Mit dem Déjà-vu⁹⁰ – als Begriff für ein psychologisches Phänomen – werden eigenartig empfundene Erlebnisse der Vertrautheit zusammengefasst, in welchen das aktuelle Erleben als bereits bekannt oder schon einmal erlebt erscheint.⁹¹ Damit werden Déjà-vu-Erlebnisse seit dem Ende des 19. Jahrhunderts auch als „identifizierende Erinnerungsfälschung“ bezeichnet.⁹² Es geht hier jedoch gerade nicht darum, dass etwas als bereits bekanntes Etwas erscheint, sondern etwas Bekanntes ist oder sein kann.

Ähnlich der zuvor beschriebenen Begrifflichkeiten und Praktiken setzt die Aneignung auch ein Etwas voraus, das sich jemand teilweise oder gänzlich aneignen kann. Für die Aneignung bedarf es – zumindest untechnisch gesprochen – eines Fremden, denn etwas Eigenes kann man sich nicht aneignen, wohl aber wiederholen oder sekundär praktizieren. Die Aneig-

87 Gisela Fehrmann/Erika Linz/Eckhard Schuhmacher/Brigitte Weingart (Hrsg.), *Originalkopie – Praktiken des Sekundären*, Köln 2004.

88 Till Julian Huss/Elena Winkler (Hrsg.), *Kunst & Wiederholung – Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff* Berlin 2017; s. darin vor allem Reinold Schmücker, *Wie ist künstlerische Wiederholung möglich?*, a.a.O., S. 53.

89 Ariane Mensger (Hrsg.), *Déjà-vu?* (Fn. 46); Günter Oesterle (Hrsg.), *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*, München 2003.

90 Neben dem déjà-vu können darunter auch Erlebnisse des déjà-vécu, déjà-écoute, déjà-entendu fallen.

91 Hans Heimann, *Déjà-vu*, in: Christian Müller (Hrsg.), *Lexikon der Psychiatrie – Gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe*, Berlin, 2. Aufl. 1986, S. 143.

92 Das Symptom wurde von Emil Kraepelin 1874 als solches bezeichnet und bis heute so rezipiert; s. Oswald Bumke, *Die Diagnose der Geisteskrankheiten*, Wiesbaden 1919, S. 70 f.; Hans Heimann, *Déjà-vu* (Fn. 91), S. 143 f.

nung ist begrifflich mit dem Eigentum verwandt. Als Begriff des Sachenrechts des Bürgerlichen Gesetzbuchs meint sie zunächst nur den originären Eigentumserwerb herrenloser Sachen.⁹³ Die Geschichte der Aneignung als philosophischer und ästhetischer Begriff von der Antike bis zur Gegenwart hat den Begriff der Aneignung jedoch erheblich weiter gefasst und ausdifferenziert. Die *oikeiōsis*-Lehre der stoischen Philosophie sieht in der *oikeiōsis* einen mehrstufigen triebgesteuerten Prozess des Menschen, sich die umgebende Welt zu eignen zu machen.⁹⁴ John Locke konzipierte in seinen „Two Treatise of Government“ die private Aneignung Eigentums durch Arbeit und sucht so eine Erklärung für die Entstehung und ungleiche Verteilung von Eigentum:

„He that is nourished by the acorns he picked up under an oak, or the apples he gathered from the trees in the wood, has certainly appropriated them to himself. [...] And it is plain, if the first gathering made them not his, nothing else could. That labour put a distinction between them and common. That added something to them more than Nature, the common mother of all, had done, and so they became his private right. And will any one say he had no right to those acorns or apples he thus appropriated because he had not the consent of all mankind to make them his?“⁹⁵

Locke geht im Rahmen der Aneignung (Appropriation) in diesem Beispiel von Gegenständen aus, die nicht im Eigentum, das heißt nicht durch Arbeit angeeignet wurden. Ausgehend von Locke ist die Aneignung mit seinem dialektischen Gegenpart der Entfremdung auch ein maßgeblicher Begriff der Marxschen Lehren:⁹⁶ Marx verknüpft den Begriff der Aneignung dabei „[...] mit den Problematiken des Eigentums, der Arbeit als Bildnerin von Gebrauchswerten, der Erkenntnis, des individuellen Lernens [...] und der Entfremdung.“⁹⁷ Denn erst der Kommunismus ist „als

93 Siehe §§ 958 ff. BGB.

94 Vgl. Michael Franz, Aneignung, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Friedrich Wolfzettel/Burkart Steinwachs (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe (Fn. 38), S. 156 f.

95 John Locke, Two Treatises of Government, London 1764, Band 2, S. 27.

96 Vgl. insbesondere Karl Marx/Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie – Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Bd. 3, Berlin (DDR) 1983, S. 67 f. und S. 223–281.

97 Wolfgang Haug, Aneignung, in: Berliner Institut für kritische Theorie (Hrsg.), Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 1, Hamburg 1994, Sp. 233.

positive Aufhebung des Privateigentums als menschlicher Selbstentfremdung und darum als wirkliche Aneignung des menschlichen Wesens durch und für den Menschen“.⁹⁸ Die Philosophin Rahel Jaeggi versucht angelehnt an den Marxschen Aneignungsbegriff diesen ohne die Trennung von fremd und eigen für die Kunsttheorie fruchtbar zu machen. Sie geht dazu bei der Aneignung von einem permanenten Transformationsprozess aus, in dem das Angeeignete durch seine Aneignung erst entsteht.⁹⁹

Im Sprachgebrauch des späten 20. Jahrhunderts bezieht sich die Aneignung auf den bewussten Gebrauch von Material, das von einer Quelle außerhalb des eigenen Werks stammt. Sich ein Bild in diesem Sinne anzueignen bedeutet, es absichtlich in den Kontext des eigenen Werks zu integrieren.¹⁰⁰ Die „Kulturelle Aneignung“ oder „Cultural Appropriation“¹⁰¹ ist das Schlagwort einer von den späten 1980er Jahren bis in die aktuelle gesellschaftliche und auch (pop-)kulturell reichenden Diskussion. Der Begriff Appropriation steht dabei zunächst für die „Umsiedlung“, „Annexion“ oder den Diebstahl von Kulturgütern – seien es Objekte, Ideen oder Notationen –, die mit dem Aufstieg des europäischen Kolonialismus und des Kapitalismus verbunden sind.¹⁰² Der Kulturkritiker Greg Tate führt dazu aus:

“For much of the last century the burden of being Black in America was the burden of the systematic denial of human and constitutional rights and equal economic opportunity. It was also a century in which much of what America sold to the world as uniquely American in character – music, dance, fashion, humor, spirituality, grassroots politi-

98 Karl Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte. Privateigentum und Kommunismus, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Bd. 40, Berlin (DDR) 1968, S. 536.

99 Rahel Jaeggi, Aneignung braucht Fremdheit, in: Texte zur Kunst, Appropriation Now!, Heft 46, Juni 2002, S. 68.

100 Crispin Sartwell, Appropriation, in: Michael Kelly (Hrsg.), Encyclopedia of Aesthetics, Bd. 1, Oxford 1998, S. 68–70.

101 Der schwarz-weiße Bumerang des französischen Luxuslabels Chanel löste in den sozialen Medien Anfang 2017 einen Shitstorm aus. Das lag zum einen daran, dass dieser 2000 € kostete und zum anderen daran, dass der ursprünglich als Waffe der australischen Aborigines gebrauchte Bumerang zu einem absurd teuren und gleichzeitig überflüssigen Accessoire gemacht wurde.

102 Vgl. dazu Greg Tate (Hrsg.), Everything but the Burden, What White People are taking from Black Culture, New York 2003; Conrad G. Brunk/James O. Young, The Ethics of Cultural Appropriation, New York 2012.

ics, slang, literature, and sports – was uniquely African-American in origin, conception, and inspiration.”¹⁰³

Allgemeiner formuliert wird die „Kulturelle Aneignung“ derart verstanden, dass kulturelle Ausdrucksformen und Artefakte, Geschichte von einer Kultur, die nicht die eigene ist, übernommen werden, sodass auf Kosten der Menschen der einen Kultur Einzelpersonen oder eine andere Gesellschaft profitiert.¹⁰⁴

Innerhalb dieser Diskussion – mag sie im Einzelfall bisweilen auch zu übertrieben erscheinenden Ergebnissen führen¹⁰⁵ – besteht mit dem Ausdruck der Appropriation Art in ihrem weiteren Verständnis die Gefahr, dass Aneignungen durch die Appropriation Art geadelt werden oder umgekehrt, dass Aneignungen durch die begriffliche Verwandtschaft pejorativ verstanden und aufgenommen werden. Mit seinen komplexen, zum Teil widersprüchlichen Auslegungen, Bewertungen und Umdeutungen fasst der Aneignungsbegriff letztlich eine Gegensätzlichkeit zusammen. Daher ist er aber gerade kein neutraler Begriff und kann zumindest für die hier gewählte Unterscheidung nicht als Oberbegriff verwendet werden.¹⁰⁶

103 *Greg Tate, Nigs R Us, or How Blackfolk Became Fetish Objects*, in: Greg Tate (Hrsg.), *Everything but the Burden* (Fn. 102).

104 *Leonore Keesig-Tobias*, zit. nach Michael Franz, *Aneignung*, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Friedrich Wolfzettel/Burkart Steinwachs (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe* (Fn. 38), S. 154.

105 Für eine Darbietung der Titelmelodie für das Computerspiel „Ghost of Tsushima“ auf der E3 2018 spielte ein weißer amerikanischer Mann die traditionelle japanische Bambusflöte namens shakuhachi in ebenfalls traditioneller japanischer Kleidung. Darauf folgte ein großer, aber kurzer Shitstorm, der beendet wurde als herauskam, dass der betreffende Musiker Cornelius Shinzen Boots ist, der zu den wenigen lebenden Meistern dieses Instruments gehört, die auch den Titel Shihan erhalten haben. In Japan ist er ein gefeierter Musiker. Vgl. den Eintrag auf der Website der International Shakuhachi Society: <https://www.komuso.com/people/people.pl?person=1849>.

106 Als Oberbegriff für rein (urheber-)rechtliche Auseinandersetzungen mit diesen Phänomenen kann er andererseits sehr wohl passend sein, entspricht die Verwandtschaft der Aneignung zum Eigentum auch der Bezeichnung des Urheberrechts als Teil des sogenannten Geistigen Eigentums oder Immaterialgüterrechts. Außerdem ist die Wiederholung des Eigenen rechtlich in den meisten Fällen unproblematisch. Anders könnte sich eine spätere Wiederholung bei auf eine bestimmte Auflagenzahl begrenzten Kunstwerken verhalten, da diese den Wert der limitierten Auflage vermindern könnte; vgl. *Felix Maximilian Michl*, *Die limitierte Auflage – Rechtsfragen der zeitgenössischen Fotokunst*, Heidelberg 2016.

Ein weiterer denkbarer Begriff ließe sich der englischen Kunsttheorie entnehmen. Joshua Reynolds beschäftigt sich mit dem Begriff des Borrowing in seinen „Discourses on Art“ im sechsten Diskurs 1774 mit der Frage „Borrowing, How far allowable?“. Für ihn bedeutet Borrowing eine andere und weitergeführte Form der Imitation:

„We come now to speak of another kind of imitation – the borrowing a particular thought, an action, attitude, or figure, and transplanting it into your own work. This will either come under the charge of plagiarism, or be warrantable, and deserve commendation, according to the address with which it is performed.“¹⁰⁷

Im Gegensatz zum Plagiat und zur schlichten Übernahme versteht Reynolds darin eine bewusste Referenz, mit der gleichzeitig in Wettbewerb getreten werden soll.¹⁰⁸ In der englischen Sprache ist dieser Ausdruck fester Bestandteil der hier geführten Diskussion, insbesondere in Bezug auf die Appropriation Art.¹⁰⁹ In der deutschen Forschung ist er hingegen weder in der Übersetzung als „Leihe“, noch als englisches Wort übernommen worden.¹¹⁰ Die Leihe setzt zwar voraus, dass etwas wieder zurückgegeben werden kann und relativiert damit im Gegensatz zum Plagiat – dem Diebstahl des geistigen Eigentums – scheinbar die negative Konnotation.¹¹¹ Trotzdem trifft das Borrowing die Eigentumsperspektive besser, denn im Gegensatz zur Aneignung bleibt bei der Leihe das „Eigentum“ beim „Verleiher“. Dennoch werden wie bei der Aneignung Wiederholungen und das Serielle im eigenen Werkschaffen gerade durch diese Eigentumsperspektive zu sehr eingegrenzt, weshalb auch der Begriff des Borrowing

107 Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, Chicago 1891, S. 161.

108 So beendet Reynolds seinen sechsten Diskurs mit dem Aufruf: „Study nature attentively, but always with those masters in your company; consider them as models which you are to imitate, and at the same time as rivals with whom you are to contend“; Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (Fn. 107), S. 170.

109 Vgl. neben vielen Sherri Irvin, *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, No. 2, 2005, S. 124 ff.

110 Eine Ausnahme sei hier aber in der Forschung zu den englischen Künstlern und englischen Kunsttheorie angezeigt, so bei Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip – Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim/New York 1977, eine Arbeit, die als Dissertation ursprünglich auch mit dem Titel: „Borrowings – Entlehnungen bei Hogarth und in seiner Nachfolge. Zur Entstehung einer bürgerlichen Kunstform“ 1973 eingereicht wurde.

111 Etwas, das wie bei dem Diebstahl des geistigen Eigentums natürlich ebenso wenig in der Form möglich ist.

wing für die hier vorliegende Untersuchung als nicht wirklich geeignet erscheint.

Von den Post-Strukturalisten, der Medientheorie und später im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Appropriation Art wurde im kunsttheoretischen Dialog des Weiteren das Simulacrum als Oberbegriff vorgeschlagen. Dieser lateinische Begriff entspricht größtenteils dem Griechischen *ειδωλον*. Seine Bedeutung reicht vom Abbild, Ebenbild, über das Schatten- und Spiegelbild bis hin zum Schein-, Trug-, und Traumbild.¹¹² Im 20. Jahrhundert nutzten hauptsächlich vier französische Intellektuelle – Roland Barthes, Pierre Klossowski, Gilles Deleuze und Jean Baudrillard – das Simulacrum als Begriff ihrer Theorien. Jeder von ihnen deutete den Begriff auf unterschiedliche Weise um. Roland Barthes bezeichnetet das Simulacrum als Rekonstitution, das heißt als die Struktur eines Objekts, das durch „Zerlegung“ und „Arrangement“ geschaffen wurde.¹¹³ Klossowski entwickelt das Paar des Simulacrum und des Stereotyps. Das Simulacrum versteht er im Sinn der Imitation als „etwas an sich Unkommunizierbares oder Understellbares: eigentlich das Phantasma in seiner Zwanghaftigkeit.“¹¹⁴ Der Stereotyp entspricht den normativen Schemen, die aufgrund sozialer Motive institutionalisiert sind.¹¹⁵ Deleuze wiederum formulierte sein eigenes Konzept des Simulacrum in Form der Differenz und Wiederholung, wobei er den Ausdruck differentieller Systeme folgendermaßen beschreibt: Wenn sich Verschiedenes durch Differenz an sich selbst unterscheidet, handelt es sich um Systeme der Simulacren.¹¹⁶ Baudrillard schließlich griff das Konzept des Simulacrum auf und differenzierte es in Formen der Imitation, der Produktion und der Simulation,¹¹⁷ um auf

112 Vgl. *Karl Ernst Georges*, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, Band 2, Hannover, 8. Aufl. 1918 (Nachdruck Darmstadt 1998), *simulacrum*, Sp. 2677-2678.

113 „[...] einen Gegenstand derart zu rekonstituieren, dass in der Rekonstitution zutage tritt nach welchen Regeln es funktioniert. Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein Simulacrum des Objekts, aber ein gezieltes, interessiertes Simulacrum, da das imitierende Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder unverständlich blieb“; *Roland Barthes*, Die strukturalistische Tätigkeit, in: Günther Schiwy, Der französische Strukturalismus – Mode, Methode, Ideologie, Reinbeck 1969, S. 154.

114 *Pierre Klossowski*, Die Ähnlichkeit (La ressemblance), Bern/Berlin 1986, S. 83.

115 *Pierre Klossowski*, ebda., S. 82–84.

116 *Gilles Deleuze*, Difference and Repetition, New York 1994, S. 277 f.

117 Diese werden als drei Ordnungen von Simulakren im Verständnis von Zeitaltern beschrieben; s. *Jean Baudrillard*, Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982, S. 79.

diese Weise den zunehmend „hyperrealen“ Status bestimmter Aspekte der zeitgenössischen Kultur zu benennen:

„Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdopplung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen produktiven Mediums – Werbung, Foto etc. – und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale [...].“¹¹⁸

Als bestimmender Aspekt der Gegenwartsgesellschaft, soll so keine Unterscheidung zwischen Original und Kopie, Vorbild und Abbild, Realität und Imagination mehr zugelassen werden.¹¹⁹ Das Simulacrum ist weder im lateinischen Verständnis noch als ein Zeichen ohne Referenz, das auf nichts als sich selbst verweist, im Rahmen dieser Untersuchung als wertneutraler Oberbegriff geeignet.

Letztlich bleibt der bereits häufig erwähnte Terminus der Kopie als möglicher Oberbegriff. Die Kopie ließe sich grundsätzlich als Übernahme mit dem Ziel der möglichst großen Ähnlichkeit beschreiben. Damit ist sie gar nicht so weit von der Fälschung entfernt, denn diese kann eine täuschende Ähnlichkeit verlangen. Tritt die Übernahme in den Hintergrund und damit eine gewisse Ähnlichkeit, kann es sich lediglich um eine Nachahmung handeln. Ferner setzt die Kopie voraus, dass die kopierende Handlung durch eine fremde Hand erfolgt. So wird die Kopie von der Wiederholung, des Seriellen oder der Replik abgegrenzt. Mit der Wortschöpfung der Selbstkopie ließe sich aber der Kopienbegriff auch für diese Formen beibehalten. Häufig wird die Kopie als das Gegenstück zum Original verstanden und als solches abgegrenzt.¹²⁰ Doch setzt die Kopie kein Original,

118 *Jean Baudrillard*, Der Hyperrealismus der Simulation, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert – Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, 2 Bd., Ostfildern-Ruit, 1998, S. 1300. Das Kapitel „Der Hyperrealismus der Simulation“ stammt auch ursprünglich aus Baudrillards Monographie „Der symbolische Tausch und der Tod“ von 1976 (in deutscher Übersetzung von 1982).

119 *Viola Hildebrand-Schat*, Appropriation oder Simulacrum? – Zur Funktion und Absicht interpiktorialer Bezüge in der zeitgenössischen russischen Kunst, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.), *Interpiktorialität – Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013, S. 221. Es sei darauf hingewiesen, dass ihre Aussage ohne Quellenangabe wörtlich dem Wikipedia-Artikel zum Simulacrum seit dem Stand vom 18.08.2006 in der Bearbeitung von „Inspektor.Godot“ entspricht, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Simulacrum&oldid=20353107>.

120 So beispielsweise bei *Jens Hässler*, Original/Originalität in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Friedrich Wolfzettel/Burkart Steinwachs (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe – Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4, Stuttgart, Weimar 2002, S. 638–655.

sondern nur eine Vorlage voraus, die selbst wieder eine Kopie sein kann.¹²¹ Dennoch ist es auch üblich, den Begriff der Kopie als Verweis auf das Original zu verwenden:

„Der Kopist kopiert das bewunderte Meisterwerk, um seiner habhaft zu werden, wenn schon nicht als Original, dann doch wenigstens in der Kopie, als der Erinnerung an das Meisterwerk, so real, so nahe am Original wie möglich.“¹²²

So entspricht die im Zitat genannte Kopie dem hier vorgestellten Verständnis der Reproduktion, ist die „Erinnerung an das Meisterwerk“ doch die maßgebliche Verweisfunktion der Reproduktion. Letztlich bleibt die Kopie als Oberbegriff schwer zu verwenden, lässt sie sich genauer nur durch ihr verwandte Begriffe beschreiben. Die Konnotation des Begriffs der Kopie ändert sich mit dem zugrunde liegenden Verständnis. Damit ist die Kopie als Begriff ebenfalls nicht wertneutral, sondern kann das ganze Spektrum der Bewertung von der Fälschung bis zur Hommage umfassen.

II.

Die vorstehende vorgenommene Annäherung und Eingrenzung der im Feld von Original, Kopie und Fälschung zur Charakterisierung von Artefakten am häufigsten verwandten Begriffe, sei im zweiten Teil dieses Beitrags nun anhand eines konkreten Beispiels auf ihre Tauglichkeit hin überprüft. Als Anwendungsbeispiel der Trennung der Begriffe sei die eingangs bereits erwähnte „New Portraits“-Serie von Richard Prince hergenommen. Der von den sozialen Bildmedien begeisterte Richard Prince fotografierte Fotografien ab, die er anschließend bei Instagram¹²³ mit seinem Nutzer-Account hochlud.¹²⁴ Außerdem wählte er aus den von den seinerzeit bereits 200 Millionen monatlich aktiven Nutzern Instagrams mit seinen

121 Rein empirisch sind die Vorlagen der meisten Kopien keine Originale, sondern ebenfalls Kopien; vgl. dazu grundlegend *Eberhard Ortland*, Kopierhandlungen, in: Daniel Feige/Siegmund Martin (Hrsg.), Kunst und Handlung – Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld 2015, S. 233-258.

122 *Thomas Deecke*, Nachahmung (Fn. 10), 1999, S. 26 f.

123 Der Online-Dienst Instagram, der zum Unternehmen Facebook Inc gehört, beschreibt sich selbst als „a community of more than 1 billion who capture and share the world's moments on the service.“ <https://www.instagram.com/about/us>.

124 Dennis Morris verklagte Prince und die Gagosian Gallery 2016 wegen einer Urheberrechtsverletzung an seinen Fotografien von dem „Sex Pistols“-Bassisten Sid Vicious, die Prince re-fotografierte. Eines der Bilder lud er auf seinem Insta-

schätzungsweise über 30 Milliarden hochgeladenen Fotografien¹²⁵ einzelne Porträts aus. Diese Bilder zeigten teilweise berühmte, allgemein in der Öffentlichkeit stehende Persönlichkeiten wie Pamela Anderson oder Kate Moss, teilweise in gewissen Branchen und Bereichen bekannte Personen, teils aber auch ganz normale Instagram-Nutzer. Die ausgewählten Bilder kommentierte Prince – meist mit eher kryptischen Sätzen – mit seinem Account.¹²⁶ Um die Kontrolle über das Kommentarfeld zu behalten, meldete Prince die von anderen Nutzern hinzugefügten Kommentare als Spam, sodass lediglich seine eigenen und von ihm akzeptierten Kommentare unter den jeweiligen Instagram-Bildern angezeigt wurden.¹²⁷ Von dieser Anzeige fertigte er dann einen Screenshot an, den er anschließend großformatig ausdruckte. Unter dem Titel „New Portraits“ wurde die so entstandene Serie in der renommierten New Yorker Gagosian Gallery im Herbst 2014¹²⁸ ausgestellt. Das Medienecho war anfänglich mäßig. Als jedoch viele der Werke bei der Frieze Art Fair 2015 für 90.000 – 100.000 US-Dollar je Druck verkauft wurden, folgte ein medialer Aufschrei. Das Narrativ bestand überwiegend aus der moralisch nachvollziehbaren und gleichzeitig intellektuell einseitigen Argumentation, dass der große, bekannte Künstler vom kleinen Künstler zum eigenen Profit stehle.¹²⁹ Ein

gram-Account hoch, und mit unterschiedlichen anderen Fotografien fertigte er Collagen. Dieser Fall ist rechtlich insofern interessant, als Fragen des internationalen Urheberrechts (Dennis Morris schoss die Fotografien nach eigenen Aussagen in Schweden), der Transformativität – als einer der vier für die Ausnahme des „Fair Use“ bedeutsamen Faktoren – im Rahmen von Collagen und die Verletzung von Urheberrechten durch den Instagram-Post aufgeworfen werden. Vgl. Morris v. Prince, case 2:16-cv-03924, Complaint for Copyright Infringement, S. 3-8. Die Parteien haben sich letztlich am 12.08.2016 geeinigt (vgl. Morris v. Prince, Stipulation to Dismiss Case).

125 Vgl. die Statistik bei statista: www.statista.com/statistics/253577/number-of-monthly-active-instagram-users.

126 Für diese Serie arbeitete Prince mit den Accounts richardprince1234 und richardprince4. Beide sind mittlerweile gelöscht und somit nicht mehr abrufbar. Sein jetziger Account läuft privat unter dem Namen richardprince_official.

127 Durch das Melden als Spam werden die Kommentare aber nicht sofort gelöscht. Sie werden lediglich in der Ansicht des Melders nicht mehr angezeigt.

128 *Richard Prince, New Portraits, Gagosian Gallery, New York, 19.09.2014–24.10.2014.*

129 Vgl. *Kyle Chayka, Richard Prince’s Instagram Thefts Ignite a Debate Over Social-Media Ownership, Vulture, 28.05.2015, <http://www.vulture.com/2015/05/did-richard-prince-steal-from-instagram.html>; Cait Munro, Richard Prince Steals More Instagram Photographs and sells them for \$ 100.000, artnet.news, May 26, 2015, <https://news.artnet.com/art-world/richard-prince-steals-instagram-photographs-sells-100000-301663>.*

nicht unbeachtlicher Teil der Abgebildeten sahen in dem Akt der öffentlichen Ausstellung weiterhin eine Form der Persönlichkeitsrechtsverletzung. Der australische Fotograf Peter Coulson etwa fühlte sich insofern „violated“, als er die Handlung Richard Princes mit einem Einbruch in die eigenen vier Wände gleichsetzte.¹³⁰ Als Argument stark gemacht wurden auch Ausführungen, die sich vom Kunstdiskurs noch weiter entfernten. Eine große öffentliche Aufmerksamkeit erhielt eine Studentin aus Toronto, die sagte, es würde sie krank machen, dass ein weißer Mann mittleren Alters einen riesigen Profit mit ihrem Bild mache.¹³¹ Eine ähnliche Argumentation verfolgte die Künstlerin Audrey Wollen:

„An old, white, successful, straight male artist feeling entitled to the image of a young female body is not surprising (...) he completely erased my authorship and identity. I really was just a photograph of a naked girl, up for grabs. Maybe I’m idealistic, but I don’t think art should simply reiterate the status quo.“¹³²

Richard Prince wurde für die Instagram-Serie aber nicht nur in dieser Form angegriffen. Die SuicideGirls, ein kommerzielles alternatives Porno-

130 <https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/australian-photographer-peter-coulson-violated-by-richard-prince-instagram-art-scandal-20150528-ghatkth.html>.

131 *Anna Collins*: „I just think about how I’m a working student in school, I’m extremely broke, and here is a middle-aged white man making a huge profit of my image. Kind of makes me sick. I could use that money for my tuition.“ <http://www.businessinsider.com/instagrammers-from-richard-princes-photos-didnt-take-the-original-pictures-2015-5?IR=T>; <https://news.artnet.com/market/more-richard-prince-instagram-303166>, „Appropriation without consent is not at all OK. For an upper-class white man who felt entitled enough to take younger girls’ photos and sell them for a ridiculous amount of money, (it) strips us from the sense of security we have in the identity that we put out there“; <https://www.thestar.com/entertainment/2015/06/01/richard-princes-use-of-her-instagram-image-angers-toronto-woman.html>. Prince verwendete ein Bild ihres Instagram-Accounts, auf dem sie und ein junger Mann auf dem Bett liegend in einen mit Stickern beklebten Laptop schauend abgebildet sind. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass weder sie selbst das Foto gemacht, noch es in sonstiger Form maßgeblich überarbeitet hat.

132 Audrey Wollen zit. nach dem Interview von: Benjamin Barron: Richard Prince, Audrey Wollen, and the sad girl theory, i.d.-vice, 12.11.2014, https://i-d.vice.com/en_uk/article/nebn3d/richard-prince-audrey-wollen-and-the-sad-girl-theory. Den Vorwurf des Sexismus der eingangs Zitierten teilt auch Paddy Johnson, Richard Prince Sucks – His show of Instagram printouts at Gagosian isn’t just bad, it’s sexist, 21.10.2014, <https://news.artnet.com/market/richard-prince-sucks-136358>.

graphie-Portal, verklagten den Künstler zwar nicht, waren jedoch „bummed that his art is out of reach for people like [them] and the people portrayed in the art he is selling“.¹³³ Aus diesem Grund verkauften sie die gleichen Drucke für 90 US-Dollar und spendeten die Einnahmen unter dem von Schadenfreude nicht freien Beifall der Medien.¹³⁴ Richard Prince reagierte darauf mit den Worten: „Much better idea. I started off selling my ‘family’ tweets for \$18 at Karma not too long ago. Missy Suicide is smart.“¹³⁵

Es wird rasch klar, dass die Begriffe Fälschung, Plagiat und Hoax, die allesamt eine Täuschung voraussetzen, in Bezug auf die „New Portraits“-Serie nicht passen. Die einzelne Fotografie bleibt mit all ihren Informationen in dem Zeitpunkt der Speicherung in Form des Screenshots erhalten. Die Herkunftsquelle ist deutlich erkennbar, auch wenn – wie in den Fällen, in denen Hochladender beziehungsweise Abgebildeter und Fotograf nicht die gleiche Person sind – der Urheber der übernommenen Fotografie nicht immer benannt ist. Prince maßt sich aber auch keine Urheberschaft an, noch weniger täuscht er über sonstige zuordnende Faktoren. Die Einordnung als Fake muss aus den bereits genannten Schwierigkeiten der unpräzisen Bedeutung dieses Begriffs unterbleiben. Ließe sich aber vielleicht von Fakes sprechen, wenn Prince die Sujets erfunden, in der Ästhetik Instagrams dargestellt und fotorealistisch gemalt hätte? Dann wären sie ursprünglich nicht Teil des sozialen Netzwerks Instagram gewesen, hätten aber für sich den Anschein eines echten Posts erweckt. Auch eine Hommage an die jeweils Abgebildeten kann zumindest bei den unbekannten Nutzern mangels Ebenbürtigkeit nicht angenommen werden. Die „New

133 Vgl. den Blogeintrag von *Missy* der *SuicideGirls* vom 26.05.2015: „So we at SuicideGirls are going to sell the exact same prints people payed \$90,000 for \$90 each. I hope you love them. Beautiful Art, 99.9% off the original price.;) (...) Do we have Mr. Prince permission to sell these prints? We have the same permission from him that he had from us :“ <https://www.suicidegirls.com/members/missy/blog/2837632/tuesday/>.

134 Jessie Heyman, *SuicideGirls Respond to Richard Prince in the Best Way Possible*, *Vogue*, 28.05.2015, <https://www.vogue.com/article/suicidegirls-richard-prince>; Angie Kordic, *Oops, He Did It Again – Richard Prince Given a Taste of His Own Medicine by Suicide Girls*, *Widewalls*, 31.05.2015, <https://www.widewalls.ch/richard-prince-instagram-rephotographer-frieze-suicidegirls>.

135 <https://twitter.com/RichardPrince4/status/603874714201751552/photo/1>. Diese Vorgehensweise der *SuicideGirls* führte in der juristischen Literatur zu Überlegungen, im Rahmen der bildenden Kunst auf ein Urheberrecht gänzlich zu verzichten; vgl. Amy Adler, *Why Art Does Not Need Copyright*, 86 *George Washington Law Review*, 86, 2018, S. 313–375.

Portraits“ als eine Hommage an Instagram und an die generelle bildliche Selbstvermarktung der Nutzer zu bezeichnen, bedürfte einer aufwendigen Begründung. Die Arbeiten als Hommage an abstrakte Phänomene oder an allgemein-gesellschaftliche Strömungen zu verstehen, müsste häufig auf reinen Spekulationen begründet bleiben. Solche Ansätze stehen dann der Diskussion offen.

Hinsichtlich der Frage, ob es sich um eine Reproduktion handeln könnte, ist auf Sinn und Zweck der „New Portraits“ abzustellen. Die Reproduktion hat – nach dem hier vorgestellten Verständnis – als einzige Funktion den Verweis auf das dahinterstehende Werk. Sicherlich verweist Prince auf die abgebildeten Instagram-Posts, doch werden diese vom Betrachter als eigenes Werk wahrgenommen, da sie vom Künstler ausgewählt und ausgestellt werden. Neben diesem konzeptionellen Grund lässt sich auch der Marktwert als einfach überprüfbare Anhaltspunkt für diese Unterscheidung anführen. Übersteigt der Wert des als Reproduktion in Frage kommenden Bildes das wiedergegebene Bild, spricht vieles dafür, dass gesellschaftlich nicht von einer Reproduktion, sondern von einem eigenständigen Werk ausgegangen wird.

Somit bleibt die Frage, ob die einzelnen Arbeiten der „New Portraits“-Serie als Zitat klassifiziert werden können. Eine Übernahme liegt eindeutig vor. Das Zitierte ist – vor allem für ein nicht-sprachliches Zitat – als solches gerade mustergültig und unmissverständlich erkennbar, womit das semantische Risiko eines Missverständnisses äußerst gering ist. Doch stellt sich die Frage, ob dem hier erarbeiteten zusätzlichen Merkmal der kontextuellen Einarbeitung zum Zwecke des Zitats Rechnung getragen wurde. Dies ist hier zwar insofern problematisch, als die einzelnen Arbeiten der Serie in Gänze ohne weitere Einarbeitung aufgenommen worden sind. Jedoch war Sinn und Zweck dieses Kriteriums, dass die Ausweitung des Zitats zu einem Begriff jeglicher Ähnlichkeitsbeziehungen vermieden werden sollte. Da diese Gefahr hier nicht besteht, darf dem Kriterium in diesem Fall weniger Bedeutung zugemessen werden. Somit lässt sich bei den Bildern der „New Portrait“-Serie – zumindest im nicht-rechtlichen Sinne – wohl am ehesten von einem Zitat sprechen.

III.

In vielen Fällen genügen bei einem Kunstwerk ein ästhetisches Urteil sowie das Aufzeigen der Bezüge und Differenzen. In manchen Fällen mag der Grund für die Übernahme notwendig sein. In anderen Fällen mag die hinter der Übernahme stehende Argumentation zu gesellschaftspolitischen

Fragen nicht oder kaum überzeugen können. Konfliktreiche und tiefgreifende gesellschaftliche Debatten fördern jedoch einen weiteren, bisher noch nicht diskutierten Aspekt zutage: Die Einordnung von Bildern kann längst nicht mehr allein in begrifflicher oder (persönlichkeits-)rechtlicher Hinsicht an ihre Grenzen stoßen. Die hier vorgestellte begriffliche Ausdifferenzierung verblasst in ihrer Wirkungsweise vor allem dann, wenn die Bilder unter gesellschaftspolitischen und letztlich ethischen Maßstäben beurteilt werden. Dazu seien zwei unterschiedliche Beispiele aus den Jahren 2017 und 2019 vorgestellt und näher untersucht.¹³⁶

Schwarz und weiß: The Painting Must Go¹³⁷

Auf der Whitney Biennial 2017 in New York wurde das ein Jahr zuvor entstandene Gemälde „Open Casket“ der US-amerikanischen Künstlerin Dana Schutz ausgestellt. In ihrem Gemälde nimmt die Künstlerin das Bild des 14-jährigen, afroamerikanischen Emmett Till auf, der 1955 in Mississippi von zwei weißen Männern gelyncht worden war. Von dem aus Chicago stammenden Jungen existieren berühmte und bewegende Fotografien. Es sind die seines Leichnams mit dem Gesicht, das im Wege des brutalen Mordes bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt worden war, bestattet in einem offenen Sarg.¹³⁸ Vorausgegangen war seinerzeit ein Zusammentreffen des Jungen bei einem Familienbesuch in dem Südstaat Mississippi mit der 21-jährigen, verheirateten, weißen Carolyn Bryant in dem Lebensmittelgeschäft ihrer Familie. Emmett Till wurde beschuldigt, mit der Frau geflirtet, sie an der Taille angefasst, die Worte „Bye Bye Baby“ gerufen und gepfiffen zu haben.¹³⁹ Wenige Tage nach diesem Zusammentreffen drangen Carolyn Bryants Ehemann Roy und dessen Halbbruder John William Milam bewaffnet in das Haus des Großonkels Emmett Tills ein und entführten den Knaben. Sie schlugen und entstellten den Körper des Jungen mit unbeschreiblicher Grausamkeit, bevor sie ihm in den Kopf schossen und den Leichnam in einen Fluss warfen. Die beiden Männer wurden von

136 Zum Schutze der Persönlichkeit wurde auf Abbildungen der besprochenen Bilder und Fotografien verzichtet.

137 *Hannah Black* in einem offenen Brief, <https://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submit-please-read-share-hannah-blacks>.

138 Die Fotografie wurde erstmals im Jet Magazin veröffentlicht.

139 Vgl. die ausführliche Monographie von *Stephan J. Whitfield, A Death in the Delta – The Story of Emmett Till*, New York 1988, S. 16–19.

einer durchweg weißen Jury freigesprochen.¹⁴⁰ Mamie Till, die Mutter des Jungen, bestand auf die Überführung des Leichnams nach Chicago wie auch auf eine offene Bestattung, da sie wollte, dass „die Welt sieht, was ihrem Jungen angetan wurde“.¹⁴¹ Die Fotografien des Leichnams in dem offenen Sarg wurden zu einem maßgeblichen Bild der Bürgerrechtsbewegung in den Vereinigten Staaten und verankerten sich im kollektiven Gedächtnis als eindrücklicher Beweis für den tiefssitzenden Rassismus des Landes. Ein Jahr nachdem das Strafverfahren mit dem Freispruch geendet hatte, gaben die beiden Männer in einem Interview zu, den Jungen ermordet zu haben.¹⁴² 2008 erklärte Carolyn Bryant in einem bis 2017 nicht veröffentlichten Interview in ihren Einlassungen und vor allem in ihrer gerichtlichen Aussage¹⁴³ damals übertrieben bzw. gelogen zu haben; Emmett Till habe sie nie berührt.¹⁴⁴

Dana Schutz nahm die benannten Fotografien des Leichnams als Vorlage für ihr Ölgemälde „Open Casket“. Sie malte den Leichnam in warmen Farben und gab das Gesicht nur mit groben Pinselstrichen abstrahiert wieder. Die Fotografien, die sich vornehmlich in ihrem Winkel unterscheiden, nahm die Künstlerin als Vorlage. Dabei kopierte sie nicht genau ein einziges Bild, sondern übernahm im Wege der Kombination der mehreren bekannten Fotografien das hinter dieser stehende Bild. Der gelynchte Junge sollte erkannt werden und er wurde auch erkannt. Dana Schutz

140 Vgl. ebda. eingehend zum Verfahren sowie zum Sachverhalt insgesamt.

141 „I wanted the world to see what they did to my boy“, zit. nach *Stephen J. Whitfield, A Death in the Delta* (Fn. 139), S. 23.

142 Vgl. zu allen hier genannten Sachverhaltsinformationen und darüber hinaus den Untersuchungsbericht des *Federal Bureau of Investigation (FBI)*, *Prosecutive Report of Investigation concerning Emmett Till, Roy Bryant, John Wiliam Milam et al.*, abrufbar unter:

<https://vault.fbi.gov/Emmett%20Till%20/Emmett%20Till%20Part%2001%20of%2002/view>.

143 Die gerichtliche Aussage bekam die Jury nicht zu hören, da der Richter sie für unzulässig erachtete. Alle anderen hörten jedoch ihre Aussage, darunter vor allem auch die Besucher und die Presse. Ihrer Aussage wurde in der öffentlichen Diskussion um den Fall einen großen Stellenwert beigemessen. Bis zum Geständnis der beiden Männer 1956 waren in der öffentlichen Diskussion viele Stimmen zu Gunsten der beiden Männer lautgeworden. Vgl. zur Aussage Carolyn Bryants die Transkription ihrer vollständigen gerichtlichen Vernehmung, abrufbar unter: <https://famous-trials.com/images/ftrials/Emmett/documents/CarolyneBryant.pdf>.

144 Carolyn Bryant im Interview mit dem Historiker Timothy B. Tyson am 08.09.2008 veröffentlicht in: *Timothy B. Tyson, The Blood of Emmett Till*, New York 2017, S. 221.

täuscht also niemanden. Somit scheiden alle Begriffe von der Fälschung bis hin zum Plagiat und dem Hoax zur Charakterisierung aus. Schon der Titel „Offener Sarg“ stellt den direkten Bezug zu den vorgängigen Fotografien her. Eine Hommage lässt sich nur zynisch begründen, denn wer soll der Adressat sein? Eine Hommage an den Fotografen, an Mamie Till, an Emmett Till, an alle schwarzen Menschen? Das Werk von Dana Schutz ist aber auch keine Reproduktion, denn das Werk soll für sich stehen. Es ist kein Zitat in dem hier vorgestellten Verständnis, steht es in Bezug auf die als Vorlage verwandten Fotografien doch nur in einer weiten Ähnlichkeitsbeziehung. Die Künstlerin verarbeitet schlicht Vorlagen, wie es manigfaltig und ständig in der Kunst vorkommt. Das ist allenfalls in urheberrechtlicher Hinsicht,¹⁴⁵ nicht hingegen in begrifflicher Hinsicht von besonderer Relevanz.

Für die durch das Bild ausgelöste gesellschaftliche Diskussion ist nur eines interessant: Die Hautfarbe der Künstlerin. Die Künstlerin ist weiß und sie zeigt das Leid eines Schwarzen, das Weiße ihm zugefügt haben. Die Klassifikation dieses Sachverhalts mit dem Schlagwort „Kulturelle Appropriation“ stellt freilich eine Verkürzung der Problematik dar. Die Argumentationslinien und die Reaktionen auf dieses Gemälde sind so vielschichtig, dass sie, wie nachfolgend ausgeführt werden soll, nur schwerlich mit einem Begriff abgetan werden können.

Der afroamerikanische Künstler Parker Bright protestierte gegen das Gemälde, in dem er sich vor das Bild stellte, und so den Blick auf dieses leicht versperrte. Auf dem Rücken seines T-Shirts waren die Worte „Black Death Spectacle“ zu lesen.

Die schwarze Künstlerin Hannah Black verfasste – mit der Unterstützung von 27 anderen Künstlern – einen offenen Brief an das Whitney Museum, in dem gefordert wurde, das Gemälde müsse zerstört und aus dem Kunstmuseum entfernt werden. Der Kern dieser Argumentation besteht darin, dass es für eine weiße Künstlerin nicht akzeptabel sei, dass sie schwarzes Leid zum eigenen Profit und Spaß nutze, auch wenn diese

145 Im Vorgehen der Künstlerin mag je nach Lage des Falles und je nach nationalstaatlichem Recht entweder eine zustimmungspflichtige Bearbeitung der ursprünglichen Fotografien zu sehen sein, oder aber eine durch die Kunstfreiheit oder die Grundsätze des US-amerikanischen „fair use“ gerechtfertigte zustimmungsfreie Übernahme; s. dazu auch Thomas Dreier, Original, Kopie und Fälschung im Recht, in diesem Band S. 195.

Sitte seit geraumer Zeit normalisiert worden sei.¹⁴⁶ Hannah Black argumentiert, dass sich gerade schwarzes Leid nicht als Vorlage für Weiße eigne, denn die (weiße) Meinungsfreiheit und die Freiheit der kreativen Gestaltung seien auf den Zwängen anderer errichtet worden.¹⁴⁷ Hannah Blacks Brief führte zu einer erbitterten Diskussion, wer was zeigen und wer was sagen darf. Angesichts ihrer wiederholten Forderung, dass das Bild vernichtet werden müsse – „the painting must go“ – wurden zugleich aber auch Vorwürfe der Zensur laut.¹⁴⁸ Dass es sich dabei begrifflich nicht um eine Zensur im engeren Sinne, da sie nicht von staatlicher Seite getragen wird, handeln kann, sei ebenso angemerkt wie die Tatsache, dass die Vernichtung eine Folge ist, die das Recht bei gewissen Verstößen durchaus als solche kennt. Gleichwohl wurde aufgrund des offenen Briefs oder der Protestaktion die Autonomie der Kunst und die Kunstrechte als angegriffen oder gar verletzt angesehen.¹⁴⁹

Dana Schutz äußerte sich im Zuge der Auseinandersetzungen in Interviews zu ihrer künstlerischen Intention: Sie habe das Bild im August 2016, als ein weiteres Mal Fälle der Polizeigewalt gegen schwarze Bürger öffentlich bekannt wurden, gemalt. Ihr Anknüpfungspunkt sei jedoch nicht das Hineinsetzen in das Leid gewesen, das den Schwarzen widerfährt. Vielmehr fühle sie mit der Mutter mit, die ihren einzigen Sohn verloren hatte.¹⁵⁰ Da sie als weiße Frau offensichtlich nicht zur Gruppe der schwarzen Bürger gehört, nimmt Schutz mit dieser Argumentation ihre Zugehörigkeit zu einer Gruppe in Anspruch, zu der sowohl sie als auch die Mutter des ermordeten Jungen gehören. Dass es in diesem Bild jedoch tatsächlich um Mütter und den Tod eines Kindes geht und nicht um die Thematik der

146 „[i]t is not acceptable for a white person to transmute Black suffering into profit and fun, though the practice has been normalized for a long time.“ <https://black-contemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submission-please-read-share-hannah-blacks>.

147 „[...] stop treating Black pain as raw material. The subject matter is not Schutz's; white free speech and white creative freedom have been founded on the constraint of others and are not natural rights. The painting must go“; <https://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submission-please-read-share-hannah-blacks>.

148 Vgl. unter vielen *Anselm Franke* im Interview mit *Sebastian Frenzel*, Was darf die Kunst? – Round Table mit Alya Sebti, Anselm Franke und Willem de Rooij, Monopol September 2017, S. 49.

149 So z.B. bei *Sebastian Frenzel*, Was darf die Kunst? (Fn. 148), S. 50.

150 Vgl. dazu *Brian Boucher* im Interview mit *Dana Schutz* für artnet.news, abrufbar unter <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-responds-to-the-uproar-over-her-emmett-till-painting-900674>.

ungerechten Behandlung zwischen Weißen und Schwarzen, erscheint allerdings nur schwer nachvollziehbar und letztlich kaum überzeugend.¹⁵¹

Dass Argumentationslinien, die auf der Konstituierung von Gruppenzugehörigkeiten aufbauen, in den meisten Fällen nicht eindeutig und mithin immer angreifbar sind, zeigt auch der Fortgang der Kontroverse um „Open Casket“. Im Juni 2018 war auf der Kunstmesse LISTE in Basel unter dem Titel „The Representation of Arlo“ das Porträt eines blonden Knaben zu sehen, der tief versunken einen Gegenstand in seinen Händen hält. Das vom somalisch-australischen Künstler Hamishi Farah angefertigte Werk war als direkte Antwort auf das „Open Casket“ Gemälde von Dana Schutz zu sehen, zeigte es doch deren Sohn. Als Vorlage diente laut Aussage des Künstlers eine Fotografie des Kindes, die er im Internet gefunden hatte. Das deutsche Monopol Magazin fasste die Arbeit mit den Worten „Kunst als Rache“ zusammen. Für dieses Magazin stellte sich lediglich die Frage, wie „entblößt, verstört und in der innersten Privatsphäre angegriffen sich jemand fühlen muss, dessen Kind so exponiert und benutzt wird.“ Farahs Bild „will Dana Schutz nicht als Künstlerin treffen, sondern auf der persönlichsten denkbaren Ebene. Statt selbst mit relevanter Kunst in der wichtigen Diskussion zu bleiben, repräsentiert Hamishi Farahs mittelmäßige Arbeit nur eine Idee, die das weiße Amerika bis zum Exzess verinnerlicht hat: Rache und Vergeltung.“¹⁵² Die ersten beiden vorgestellten künstlerischen Positionen – die Protestaktion und der Brief – vereint die Anklage, dass eine weiße Amerikanerin sich nicht an dem Schicksal des Jungen und alles wofür er steht – finanziell und kulturell – bereichern darf. Das Bild von Farah ist – wenn auch indirekt – aggressiver: Es klagt nicht an, es greift an. Doch entgegen des Monopol-Artikels geht es sicher um weitaus mehr als um Rache. Anstatt sich der Frage zu stellen, ob es einen wertenden Unterschied macht, ob ein schwarzer Junge oder ein wei-

151 Das deutlichste und überzeugendste Gegenargument ist, dass Dana Schutz als Weiße mit einem entsprechend weißen Kind unwahrscheinlich in die Situation kommen wird, dass ihr Sohn aus rassistischen Beweggründen umgebracht wird, wohingegen für eine schwarze Mutter dies weitaus mehr als eine konzeptuelle Möglichkeit darstellt; s. dazu *Aria Dean*, The Demand Remains, The New Inquiry, 28.03.2017, <https://thenewinquiry.com/the-demand-remains>. Diese Argumentation aufgreifend *Klaus Speidel*, Dana Schutz's „Open Casket“ – A controversy around a painting as a symptom of an art world malady, Spike Art Magazine, 24.03.2017, <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/dana-schutzs-open-casket-controversy-around-painting-symptom-art-world-malady>.

152 *Silke Hohmann*, Kunst als Rache – Künstler malt Sohn von Dana Schutz, Monopol, 15.06.2018, <https://www.monopol-magazin.de/kuenstler-malt-sohn-von-dana-schutz>.

ßer Junge dargestellt wird, fokussiert das Magazin allein auf den – sicherlich bestehenden – Eingriff in das Persönlichkeitsrecht des Sohnes. Damit sind die möglichen Argumentationslinien jedoch nicht annähernd ausgeschöpft.

Man könnte auch versuchen, das Problem mit dem Bild von Dana Schutz im Hinblick auf das Ästhetische zu diskutieren und zu lösen. Im Zentrum steht dann die Frage nach der Zulässigkeit der Ästhetisierung fremden Leids.¹⁵³ Denn die Ungeheuerlichkeit und die Brutalität, die diesem Jungen widerfahren sind, und in der Fotografie den Betrachter nahezu unerträglich ergreift, verschwinden in dem Gemälde. Sie macht den Betrachter zum Voyeur der Szenerie und zum stillen Genießer der Ästhetik des Gemäldes. Indem das Bild zu einem Objekt der Kunst gemacht wird, ist es aus dem konfliktbeladenen zeithistorischen Bezug herausgelöst und damit zumindest konzeptuell in einen konfliktfreien Bereich übertragen worden.

Der generelle Vorwurf, dass Weiße schwarzes Leid nicht zeigen dürfen geht freilich ins Leere, wenn man bedenkt, dass auch schwarzes Leid gezeigt werden kann, ohne sich dieses Leids zu bemächtigen. Vielmehr kann es gerade auf diese Weise vor dem Vergessen bewahrt werden. Paradebeispiel hierfür ist, dass Bob Dylan mit seinem Song „The Death of Emmett Till“ in der Tradition des „Folk Protest Song“¹⁵⁴ dieselbe Thematik wie Dana Schutz aufgegriffen hat. Mag der Song den tatsächlichen Sachverhalt auch nicht im Einzelnen genau wiedergeben,¹⁵⁵ so wird die Bezugnahme doch mehr als deutlich, wenn Dylan in den letzten zwei Strophen einen jeden Menschen explizit anspricht, warnt und auffordert alles zu tun, um einen derartigen Fall, wie den von Emmett Till zu verhindern.¹⁵⁶ Dass dieser Song als ein Beitrag zur Bürgerrechtsbewegung ver-

153 S. zu diesem Problemkreis *Susan Sontag, Regarding the Pain of Others*, New York, 2003 (dt. *Das Leiden anderer Betrachten*, Frankfurt 2005).

154 S. dazu *Stephen J. Whitfield, A Death in the Delta* (Fn. 139), S. 99: „Though its lyrics were mawkish, the ballad was a precocious attempt to continue the tradition of the folk protest song.“

155 So heißt es beispielsweise in der vierten Strophe „And then to stop the United States of yelling for a trial, Two brothers they confessed that they had killed poor Emmett Till. But on the jury, there were men who helped the brothers commit this awful crime, And so this trial was a mockery, but nobody seemed to mind.“ Doch gestanden die beiden Männer die Tat nicht während des Gerichtsverfahrens, auch waren die Jury-Mitglieder nicht im wörtlichen Sinne an der Tat beteiligt.

156 Die letzten beiden Strophen lauten: „If you can't speak out against this kind of thing, a crime that's so unjust. Your eyes are filled with dead men's dirt, your

standen wird und auch an den zahlreichen Cover-Versionen der letzten Jahre kein Anstoß genommen wurde, zeigt, dass es offensichtlich einen unterschiedlichen Umgang mit der Bewertung der Verarbeitung schwarzen Leids durch weiße Künstler gibt. Auch Vergleiche mit anderen Künstlern, die wie beispielsweise William Kentridge schwarzes Leid thematisieren,¹⁵⁷ zeigen, dass es anscheinend nicht nur relevant ist, wer beziehungsweise mit welcher Hautfarbe sich etwas aneignet, sondern auch wie ein Bild beziehungsweise eine Thematik verarbeitet wird. Der wertende Unterschied zwischen reiner Darstellung und Positionierung¹⁵⁸ macht erkennbar, dass es durchaus möglich ist, schwarze Themen künstlerisch zu verarbeiten, ohne sich dieser ausbeuterisch oder ästhetisierend zu bemächtigen. In der Diskussion um Fälle, die unter dem Stichwort der kulturellen Appropriation subsumiert werden, wird immer die Frage gestellt, „wer darf was?“ um anschließend mit einem argumentum ad absurdum à la „Dürfen Schwarze weiße Depression zeigen?“ die gesamte Diskussion zu entkräften.¹⁵⁹ Dabei liegt auch in diesen Fällen – wie in allen anderen sensiblen Bereichen – nicht die primäre Frage im „Wer?“, sondern in einer der gesellschaftlichen Bewertung offenstehende Frage nach dem „Wie?“.

Mann und Frau – tbx for exploiting us for „art“

„Open Secret Part I & II, 2018, 2019“ schließlich ist eine monumentale Installation der Künstlerin Andrea Bowers, die auf der Art Basel Unlimited

mind is filled with dust. Your arms and legs they must be in shackles and chains, and your blood it must refuse to flow. For you let this human race fall down so God-awful low!“ und „This song is just a reminder to remind your fellow man. That this kind of thing still lives today in that ghost-robed Ku Klux Klan. But if all of us folks that thinks alike, if we gave all we could give. We could make this great land of ours a greater place to live.“.

157 Als ein weiteres Beispiel sei der weiße Fotograf *Jason Lazarus* und seine Arbeit mit dem Titel „Standing at the Grave of Emmett Till, Day of Exhumation, June 1st. 2005 (Alsip, Illinois)“ genannt. Zu Kentridge und Bowers vgl. ferner *Gerhard Mack*, Gesellschaftskritische Kunst ist seit einiger Zeit gefragt, NZZ 03.08.2019, <https://nzzas.nzz.ch/kultur/gesellschaftskritische-kunst-symbole-fuers-schlechte-gewissen-ld.1499461?reduced=true>.

158 Der Fall Emmett Till und die Thematik des Lynchmordes ist in der US-amerikanischen Literatur und Musik weitverbreitet.

159 So z.B. unter vielen *Sebastian Frenzel*, Was darf die Kunst (Fn. 148), S. 49–56; *Lena Gorelik*, Oder kann das weg? in: Eva Berendsen/Saba-Nur Cheema/Meron Mendel (Hrsg.), Trigger Warnung – Identitätspolitik zwischen Abwehr, Abschottung und Allianzen, Berlin 2019, S. 143–150;

2019 vom 11.–16. Juni mit der Hilfe von vier Galerien ausgestellt wurde. Als ein politisches Kunstwerk hofften die Künstlerin, die sie vertretenden Galerien und das Kuratorium der Art Basel Unlimited einen Beitrag zu der seit dem Harvey Weinstein-Skandal andauernden #MeToo-Bewegung zu leisten. Große Stehwände, an denen gleich breite, aber unterschiedliche lange Texttafeln mit teilweise bildlicher Unterstützung in unterschiedlichen Rottönen befestigt wurden, erzählen von über 200 Fällen aus der #MeToo-Bewegung, in denen Männer und Frauen der sexuellen Belästigung und sexueller Übergriffe bis hin zu Vergewaltigungen beschuldigt wurden.¹⁶⁰ Der Betrachter wurde eingeladen, diese in ihrer Detailliertheit zu lesen und aufzunehmen, wofür typische schwarze Bürostühle aufgestellt wurden. Der Aufbau der Tafeln ist dabei immer ähnlich: Dem Namen des Beschuldigten in kursiv gesetzter Überschrift folgt dessen Berufsbezeichnung mit anschließender Reaktion – sei es eine Entschuldigung, Erklärung, Verteidigung oder ein sonstiges Statement – in weißer Schrift. In größerer und schwarzer Schrift wird der Sachverhalt – meist so wie in der Presse beschrieben – wiedergegeben. Manchen der Fälle hatte die Künstlerin Bilder hinzugefügt. Eine der auf den so aufgebauten Tafeln beschuldigten Personen war Michael H., ein freier Journalist, der mit seiner „Male Feminist“-Kolumne für das „vice Magazine“ eine zumindest gewisse Bekanntheit erlangt hatte. Im Oktober 2017 postete eine ehemalige „vice“-Mitarbeiterin mit dem Twitter-Namen Helen in ihrem öffentlichen Twitter-Account vier Bilder ihres Gesichts, Nackens, Dekolletees und Schultern, die von Schürfwunden und Hämatomen übersäht, waren. Die Bilder trugen die Überschrift „Es nervt, dass Männer in den Medien Frauen hassen und dabei doch über Feminismus schreiben und sich als Verbündete maskieren, aber es ist trauriger, dass dies passiert. 2015 habe ich mein eigenes Spiegelbild angeschrien.“¹⁶¹ Daraufhin meldeten sich zwei weitere Frauen, die Helens Post re-tweeteten und mit eigenen Geschichten und Anschuldigungen erweiterten. Der Bekanntheitsgrad der Anschuldigungen erhöhte sich nochmals, als sie von (Online-)Magazinen wie Jezebel¹⁶² in ihrer Gesamtheit und mit den von Helen geposteten Bil-

160 Die Arbeit ist nur in ihrer Größe neu, lief sie doch im Rahmen einer Berliner Galerie Show in weitaus kleineren Ausmaßen bereits 2018.

161 Helen über Twitter vom 05.10.2017 „Sux men in media hate women yet write abt feminism n masquerade as allies but its sadder this happens. 2015 I screamed @ my own reflection.“ <https://twitter.com/helen/status/916143238913908736>.

162 Siehe den Artikel von Hazel Cills, Former ‚Male Feminist‘ Columnist faces multiple allegations of assault, jezebel, 03.11.2017, <https://jezebel.com/former-male-feminist-columnist-faces-multiple-allegatio-1819266286>.

dern aufgegriffen wurden. Der Jezebel-Artikel stellt vermutlich auch die maßgebliche Grundlage für die Sachverhaltsdarstellung in Andrea Bowers Arbeit dar. Im Rahmen der Texttafel zu Michael H. wurde von der Künstlerin aber auch der Tweet mit den geposteten Bildern ohne Einwilligung Helens abgedruckt. Als das Gesamtkunstwerk „Open Secret Part I & II“ bei der Art Basel ausgestellt wurde und die ersten Fotografien dieses Werks durch die sozialen Netzwerke wie Instagram kursierten, erkannte Helen ihre Geschichte und Bilder wieder. Ihre erste Reaktion auf Twitter sei in Gänze wiedergegeben:

„Cool that my fucking photos and trauma are heading art basel thx for exploiting us for ‘art’ ANDREA BOWERS DO YOU KNOW HOW FUCKING INSANE IT IS TO FIND OUT MY BEAT UP FACE AND BODY ARE ON DISPLAY AS ART RN FOR RICH PPL TO GAWK AT THRU A STRANGER’S INSTAGRAM STORY“¹⁶³.

Für eine vermehrte Informationsweitergabe und damit letztlich auch für die Artikel in der Fach- und populären Presse war mitunter der New Yorker Kunstkritiker Jerry Saltz verantwortlich, der wiederum den Tweet Helens teilte, mit dem diese den Kurator der Art Basel, die Künstlerin und ihre Galerien direkt ansprach und erklärte, dass „es ein absolutes Muss ist, dass alle Opfer, die in diesem Werk abgebildet sind, ihr ausdrückliches Einverständnis zur Verwendung ihrer Bilder an die Künstlerin, die Galerien und den Kurator gegeben haben. Andernfalls muss diese Arbeit sofort entfernt werden und darf nicht verkauft werden.“¹⁶⁴ Reagierte eine der Galerien anfänglich noch fälschlicherweise mit der Leugnung, dass Fotografien der Opfer verwendet wurden¹⁶⁵, entschuldigte sich letztlich die

163 „Cool, dass meine verfickten Fotos und mein Trauma die Art Basel anführen. Danke, dass ihr uns für ‚Kunst‘ ausnutzt. Andrea Bowers weißt du, wie verrückt es ist, herauszufinden, dass mein verprügeltes Gesicht und mein verprügelter Körper gerade als Kunst zu sehen sind, die im Moment reiche Leute in der Instagram-Story eines Fremden bestaunen können?“; *Helen* über Twitter am 11.06.2019, <https://twitter.com/helen/status/1138504821248385024?lang=de>.

164 „To Andrea Bowers, Kreps Gallery, Gianni Jetzer: It is a *must* – imperative – that all the abused pictured in this work gave their *expressed permission* to use their image first – to the artist, the gallery & the curator. Otherwise this work needs to be removed at once & NFS [NFS=not for sale, Anm. der Verf.].“ *Jerry Saltz* über Twitter und Instagram am 12.06.2019, <https://twitter.com/jerrysaltz/status/1138629389074272256>.

165 *Andrewkrepsgallery*: “the images in the work solely depict the accused, not the survivors. Each individual print is based on publicly reported claims and the

Künstlerin öffentlich und veranlasste die Entfernung und Austausch der gesamten Texttafel zu diesem Fall.¹⁶⁶

Die Grenzen der im ersten Teil dieses Beitrags ausgeführten Begriffsbestimmung lassen sich an diesem Beispiel rasch aufzeigen: Bowers Arbeit ist offensichtlich weder eine Fälschung noch ein Plagiat, bleiben die Urheber der Fotografien doch bekannt. Am ehesten käme noch eine Einordnung als Zitat in Frage. Dafür sprechen neben der Tatsache, dass die Bilder als Screenshot in ihrem Kontext als auf Twitter geposteter Beitrag erhalten geblieben sind, auch, dass unter dem Screenshot der Link zu dem Post als Quellenangabe abgedruckt wurde.¹⁶⁷ Eine Parallele zu Richard Prince wird argumentativ nicht gezogen, da sich auch eine Einordnung in die sogenannte Appropriation Art verbietet.¹⁶⁸ Man könnte an der Stelle erwarten, dass entsprechend den Rechtsfällen zu Richard Prince Fragen des Fair Use – der US-amerikanischen Generalklausel zur Regelung der Übernahme von urheberrechtlich geschütztem Material¹⁶⁹ – oder zumindest das Argument des Zitats eines an die Öffentlichkeit gerichteten Beitrags in der Diskussion eine Rolle spielen. Die Frage nach einem möglichen Zitat wird in der gesellschaftlichen Diskussion jedoch gar nicht thematisiert, und die rechtliche Argumentation wird – wenn sie mit dem Hinweis auf das persönlichkeitsrechtlich motivierte Einwilligungserfordernis überhaupt verwandt wird – umgehend mit dem Vorwurf fehlender Empathie ausgehebelt.¹⁷⁰ Offensichtlich bewegt sich die Diskussion sowohl außerhalb der rechtlichen Fragen als auch außerhalb der angeführten Begrifflichkeiten. Schließlich entbehrt dieser Fall auch nicht der Iro-

public response (printed in the font of the original source) of the accused. Sources are also cited on each individual print.”.

166 “I, Andrea Bowers would like to apologize to the survivor whose image was included in my piece. I should have asked for her consent. She has asked that the panel including her photo be removed and I have honored the request. I have reached out privately and am very much looking forward to listening.” Andrea Bowers statement, artnews, 12.06.2019; <http://www.artnews.com/2019/06/12/art-basel-andrea-bowers-photos-removed>.

167 Darauf beruft sich auch die Galerie, vgl. Fn. 165.

168 Siehe zur Appropriation Art den Beitrag von *Hubertus Butin*, Die Crux mit dem Original – ein Begriff und seine Grauzonen in der Kunstgeschichte und im Rechtswesen, in diesem Band S. 37.

169 Siehe dazu ferner *Thomas Dreier*, Original, Kopie und Fälschung im Recht, in diesem Band S. 195.

170 So z.B. *Jerry Saltz* über Twitter am 12.06.2019: “You are not seeing this with empathy. Only your mind. Which means you are blinkered seeing it all. Your male blind-spy is showing. #markme”; <https://twitter.com/jerrysaltz/status/1138629389074272256?lang=de>.

nie: Obwohl die #MeToo-Debatte insgesamt auf das fehlende – meist sexuelle – Einverständnis abzielt und die Künstlerin ihre Arbeit ganz im Sinne dieser Debatte verstanden wissen wollte, hatte doch gerade sie es unterlassen, das Einverständnis der Abgebildeten einzuholen. Der Aussage des Opfers nach liegt das Hauptargument der Kritik an der Arbeit von Bowers aber auch darin, dass ihre Bilder für eine hochkommerzialisierte Kunst – Kunst in Anführungszeichen – ausgenutzt wird und dass sie erst mittelbar durch andere von diesem Vorfall Kenntnis erlangt hat. Dabei geht es also um Fragen der Bewertung des kapitalistischen Kunstmarktes und der politischen Kunst ebenso wie nach dem „wie“ der Verwendung von Bildmaterial, hingegen sicherlich nicht um Fragen von Original und Kopie.

Die Gemeinsamkeit und gleichzeitig gewisse Tragik der hier im vorangegangenen Abschnitt vorgestellten Fälle liegt darin, dass jeweils beide Künstlerinnen – Dana Schutz und Andrea Bowers – sich für ihre Kritiker einsetzen wollten. Dana Schutz will die Aufmerksamkeit ebenso auf den Rassismus in den USA lenken, wie es Andrea Bowers um einen die Frauen und Opfer stärkenden Beitrag zur #MeToo-Debatte geht. Beide Künstlerinnen wollen sich mit unterschiedlichen Mitteln zu gesellschaftlichen Fragen und ihren Opfern positionieren. Die begrifflichen Differenzierungen erweisen sich in den aktuellen kunstpolitischen Debatten letztlich als irrelevant, mögen sie auch noch so nah an den Begriffen des geltenden Rechts angesiedelt sein, geht es doch um Fragen des materiellen und immateriellen Eigentums, der Einwilligung und Genehmigung. Für Fragen nach der Originaleigenschaft eines Werkes oder gar der Aura des Originals gilt das erst recht. Am Ende mag man aber auch ganz im Sinne der Kunstkritik zu dem Ergebnis kommen, dass in beiden Fällen die Künstlerinnen mehr wollten als sie vollbracht haben: Das eine ist eine journalistische Recherche und das andere ist eine Überästhetisierung einer Grausamkeit.

Die beiden hier aufgegriffenen Beispiele zeigen einmal mehr, wie sehr Begriffe, ihre Bewertung und Einordnung von der Verwendung im jeweiligen Kontext als auch von der gesellschaftlichen, sich im Laufe der Zeit stetig wandelnden Diskussion abhängig sind. Kunsthistorische Fragen des Originals, der Fälschung und der Kopie – mit allen begrifflichen Differenzierungen – können schnell im Kontext der politischen Kunst obsolet werden, denn sie fangen das Moralische, Ethische und Gesellschaftliche kaum noch ein.