

Wo Aneignung war, soll Zueignung werden.

Ansteckung, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art

ISABELLE GRAW

I. AKTIVE GESTALTUNG ODER PARASITÄRES VERHALTEN?

Künstlerisches Arbeiten setzt Aneignung voraus. Aneignung im buchstäblichen Sinne des sich etwas Zueignenmachens. Schon die Künstler der Renaissance, deren Legenden Giorgio Vasari zusammentrug, sollen viel Zeit auf die Aneignung technischer Fertigkeiten und künstlerischer Vorbilder verwendet haben, und zwar mit dem Ziel, diese Vorbilder und Fertigkeiten im Zuge ihrer Assimilierung zu überbieten. Ein Großteil von ihnen wurde schließlich von einem Lehrer unterwiesen: Aneignung organisierte sich in der zentralen Instanz der Lehrer-Schüler-Beziehung. Auch die klassische akademische Kunstausbildung lässt sich als Unterweisung in aneignende Praktiken verstehen, denkt man an den Raum, den das Kopieren von Bildern in ihr eingenommen hat. Ein Bild zu kopieren, bedeutet ja nichts anderes als es aneignend nachzuvollziehen, das ihm eingeschriebene Bildwissen auf diese Weise zu verinnerlichen. Diese Form des aneignenden Nachvollzugs blieb jedoch – noch bis in die Moderne hinein – auf die Herstellung von ›Originalität‹ ausgerichtet: Wenn beispielsweise vom jungen Picasso berichtet wurde, dass er die alten Meister kopierte, dann betrachtete man dies als eine Art vorbereitende Einübung, die zwar bereits Spuren seiner eigenen Handschrift aufwies, irgendwann jedoch von eigenen ›originellen‹ Bildfindungen abgelöst wurde. Eine künstlerische Arbeit, die sich allein aus Aneignung speist und dies auch noch explizit macht, hätte in diesem Szenario keine Chance auf Anerkennung gehabt. Etwas musste hinzukommen, etwas, das über die bloße Aneignung hinausging und sich als eigene Leistung be-

schreiben ließ. Dieses Wertesystem sollte jedoch in den 1980er Jahren eine radikale Erschütterung erfahren, und zwar im Zuge der Postmoderne – ein diskursiver Raum, in dem die Bedeutung von Urheber-schaft und Originalität angezweifelt wurde. Postmoderne – das war »Zitatkultur« (Fredric Jameson). Der Kunstbegriff änderte sich dahin-gehend, dass die genuine Schöpfung zugunsten von »Pastiche« verab-schiedet wurde – jener Vorgefundenes neu zusammensetzenden Methode, die Fredric Jameson zu den wesentlichen Merkmalen post-moderner Praktiken erklärte.¹ Auch das Künstlerbild machte eine tiefgreifende Veränderung durch: Künstler sollten keine herausragen-den Individuen mehr sein, sondern auf den bestehenden Bildervorrat zurückgreifen, sich in ihn »einnisten«. An die Stelle des starken Sub-jekts, das aus sich heraus etwas Neues schafft, trat das Modell eines aneignenden, parasitären Verhaltens. Der Künstler nährte sich von kulturellen Symbolen, war in hohem Maße auf sie angewiesen und sollte darin zugleich über enormes subversives Potential verfügen. Sowohl in postmoderner Theorie als auch in Kunstkritik und künstle-rischen Verlautbarungen erfreute sich die virale Metaphorik einer außerordentlichen Beliebtheit.² Im Falle des Malers Peter Halley ging dies so weit, dass er seine abstrakten Rasterbilder unmittelbar als »Zellen und Leitungen« (*cells and conduits*) verstanden wissen woll-te, die jene virale Ausbreitungs- und Vernetzungslogik der Gesell-schaft visualisieren sollten, für deren Existenz er Theoretiker wie Bau-drillard und Foucault ins Feld führte.³ Diese gemalten Zellen, so Halley, würden auf reale Zellen wie Wohnungsbauten oder Kranken-hausbetten verweisen und wie diese an Leitungen angeschlossen sein, durch die »lebenswichtige Flüssigkeiten« ein- und austreten könnten.⁴ Diese Engführung von Malerei und einer molekular gedachten Gesell-schaft machte es möglich, für die Malerei den Anspruch auf Gesell-schaftsbezug zu erheben – eine Art Historienmalerei. Auch Subver-sionsmetaphern folgten diesem viralen Schema – in den 80er Jahren war das Bild des »trojanischen Pferdes« weit verbreitet. Gute Kunst, so das Künstlerduo Clegg & Guttman in einem Interview, solle wie ein trojanisches Pferd funktionieren: »Verlockend genug«, um eingelas-

1 | Vgl. Fredric Jameson: Postmodernism and Consumer Society, in: Hal Foster (Hg.), The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, Seattle: Bay Press 1984, S. 111-125, hier S. 113.

2 | Vgl. hierzu Brigitte Weingart: Viren infizieren! Die Topik des Vira-len und der Diskurs über die Postmoderne, in: dies., Ansteckende Wörter. Re-präsentationen von AIDS, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 75-103.

3 | Peter Halley: Notes On The Paintings (1982), in: ders., Collected Es-says 1981-87, Zürich: Galerie Bruno Bischofsberger 1988, S. 23.

4 | Vgl. ebd.

sen zu werden und »subversiv genug später«.⁵ Die Kunst verstellt sich also zunächst, um in feindliches Terrain überhaupt eindringen zu können. Dort angekommen entfaltet sie dann – gleich einem Virus, das seinen Wirtsorganismus befallen hat – ihre zersetzende Kraft. Bezeichnenderweise verlieren Clegg & Guttman jedoch kein Wort darüber, wie diese Subversion aussieht und künstlerisch vonstatten geht.

2. AUSDEHNUNG DER ANEIGNUNGSZONE

Als erster Bruch mit dem bis in die 80er Jahre hinein regierenden modernistischen Glaubenssystem, in dem Aneignung gewissermaßen als Vorstufe zur eigenen Handschrift rangiert, wären Duchamps Readymades und die diversen Duchamp-Effekte des 20. Jahrhunderts (Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art, Appropriation Art) anzusehen. Denn das Readymade, jener industriell hergestellte Gebrauchsgegenstand, der aus seinem Funktionszusammenhang herausgelöst und vom Künstler zum Kunstwerk erklärt wird, steht für eine Form der künstlerischen Praxis, in der Aneignung – und zwar *ein bestimmter Typus künstlerischer Aneignung* – eine außerordentliche Rolle spielt. Künstlerisch anzueignen heißt in diesem Fall auswählen und in Besitz nehmen respektive zur eigenen Arbeit erklären. Das Readymade entspringt jedoch keiner willkürlichen Auswahl, wie oft behauptet wurde. Es resultiert vielmehr aus der Entscheidung für einen bestimmten Gegenstand und dieser ausgewählte Gegenstand wird *in einem Zug* angeeignet und in Besitz genommen. Auswahl und Aneignung gehen hier also Hand in Hand und jedes Readymade ist die Verkörperung dieser aneignenden Auswahl. Es verdankt sich der aneignenden Geste des Künstlers ebenso, wie es *von dieser erzählt*, von einer spezifischen, künstlerischen Sensibilität Zeugnis ablegt. Denn der Künstler hat ja nicht irgendeinen, sondern einen bestimmten Gegenstand – bei Duchamp etwa das berühmte Urinoir – ausgewählt. Und mit diesem Gegenstand wird auf eine Weise verfahren, die künstlerische ›Sensibilität‹ anzeigt. Etwas kommt also auch beim Readymade hinzu, so zum Beispiel die Titel, die Duchamp ihnen gab und die der Kunsthistoriker Thierry de Duve zu Recht mit dem Effekt einer Farbe verglichen hat.⁶ Mithilfe der Titel werden die Readymades eingefärbt, in ihren Titeln

5 | Vgl. Clegg & Guttman: Interview 86, in: dies., *Collected Portraits*. Würtembergischer Kunstverein Stuttgart 1988, S. 29–32.

6 | Vgl. Thierry de Duve: *Die Farbe und ihr Name*, in: ders., *Pikturaler Nominalismus. Die Malerei und die Moderne*, München: Verlag Silke Schreiber 1987, S. 165–199.

überdauert künstlerischer Ausdruck. So wie man einerseits sagen kann, dass Duchamps Readymades historisch eine Ausdehnung der Aneignungszone insofern markieren, als sie den möglichen Gegenstandsbereich der Aneignung ausgeweitet haben, muss andererseits festgehalten werden, dass in ihnen der Anspruch auf eine singuläre Handschrift keineswegs aufgegeben wurde. Die Indizien für diese Handschrift haben sich nur an die Ränder der künstlerischen Arbeit verschoben. Singularität ist nicht mehr ›immanent‹ – etwa im Pinselstrich – zu verorten. Sie manifestiert sich auf der Ebene der aneignenden Auswahl, der dem Readymade hinzugefügten Signatur oder den bei Duchamp stets Bedeutung suggerierenden Titeln. Die von der postmodernen Kunstkritik bis in die 90er Jahre hinein verfochtene These, dass Duchamps Readymades den ›Tod des Autors‹ eingeläutet hätten, lässt sich aus dieser Perspektive kaum aufrechterhalten. Zu viele Spuren deuten auf einen aktiv gestaltenden Autor hin.

Womit Duchamps Readymades jedoch endgültig gebrochen haben, ist jenes klassische expressive Ideal, das einen Künstler postuliert, der sich in seiner künstlerischen Arbeit *ausdrückt*. Der aneignende – im Sinne von: auswählende und in Besitz nehmende – Künstler drückt sich ja keineswegs unmittelbar aus, falls er dies je getan haben sollte. Er hat vielmehr die Entscheidung für eine bestimmte Versuchsanordnung getroffen, sich auf die (womöglich beiläufige) Suche nach einem Objekt begeben, einem Objekt also, das der Aneignung für würdig befunden wird. Hat man sich diese Form künstlerischer Praxis, die in erster Linie auf Aneignung basiert, somit als ein zielgerichtetes Tun vorzustellen, das von einem aktiv handelnden und intentionsgesteuerten Künstlersubjekt ausgeht? Nicht nur. Denn die Idee eines aktiv gestaltenden Autors muss zugleich relativiert werden. Das Problem ist nur, dass ein Großteil der kunsttheoretischen Aneignungsdiskurse auf dieser voluntaristischen Prämisse basiert.⁷ Was dabei aus dem Blick gerät ist die Tatsache, dass der aneignende Künstler von seinem Gegenstand auch mitgerissen und von dessen Logik *angesteckt* wird.

7 | Vgl. hierzu den Eintrag zu Appropriation von Robert S. Nelson: »Appropriation ist nicht passiv, objektiv oder interesselos, sondern aktiv, subjektiv und motiviert«, in: Robert S. Nelson/Richard Schiff (Hg.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, London: University of Chicago Press 1996, S. 160–173, hier S. 162 (Übersetzung hier wie bei allen weiteren englischen Zitaten, die nicht aus einer deutschen Übersetzung zitiert werden, von Isabelle Graw).

3. ANEIGNUNG ALS ANTIMODERNISTISCHES GEGENGIFT

In einem der grundlegenden Texte zum Thema hat der Kunsthistoriker Benjamin Buchloh die Aneignung als einen »Akt« bezeichnet. Die Wahl dieses Begriffs ist bezeichnend und dies nicht nur, weil jeder Akt offensichtlich eines Subjektes bedarf, um ausgeführt zu werden. Mehr noch setzt ja der Akt ein Subjekt voraus, das sich für eine bestimmte Handlungsweise entschieden hat und von dem angenommen wird, dass es weiß, was es tut. Folgerichtig wurden diesem »Akt« jede Menge erkenntnistheoretische Absichten und Leistungen aufgebürdet: »Jeder Akt kultureller Aneignung konstruiert deshalb das Simulakrum einer doppelten Negation; die Bedeutung individueller und origineller Produktion wird ebenso bestritten wie die Relevanz des spezifischen Kontexts und der Funktion dieser Praxis selbst.«⁸ Obgleich Buchloh hier allgemein von »kultureller Aneignung« spricht, finden sich in diesem Satz die wesentlichen kunsttheoretischen Claims vorgezeichnet, die für künstlerische Aneignung im Laufe der 80er Jahre vorgebracht wurden – angefangen von der »Negation individueller und origineller Produktion«, die die »kulturelle Appropriation« gleichsam automatisch leisten soll, bis hin zu der Behauptung, dass es sich bei dieser Aneignung um eine *Simulation* handle, dass sie also nur vorgetäuscht sei, eine Auffassung, die damals sehr verbreitet und der Popularität von Subversions- und Simulationstheorien (Baudrillard, de Certeau) geschuldet war. Auch sein Einwand, dass aneignende Gesten Kontexte ignorierten, hat sich nachgerade als prophetisch erwiesen.

Das Buchloh-Zitat ist also in dreierlei Hinsicht aufschlussreich: Weil es erstens für die Auffassung steht, dass die künstlerische Aneignung ein Akt ist, dem gesellschaftskritische Funktionen aufgebürdet werden können. Zweitens weist das Wörtchen »simulacrum« auf den heute kaum noch vorstellbaren Einfluss von Baudrillards Simulationsthese hin, in der von einer simulierten und nur noch aus Zeichen bestehenden Wirklichkeit ausgegangen wurde, die außer Kontrolle geraten ist und sich nicht steuern lässt.⁹ Das System kann für Baudrillard allenfalls von innen heraus, im Sinne einer viralen Zersetzung, zerstört werden. Und drittens formulierte Buchloh mit dem Hinweis auf die Kontextmissachtung der kulturellen Aneignung ein Problem, dem die so genannte Kontextkunst in den 90er Jahren be-

8 | Benjamin Buchloh: Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke, in: ders., Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955-1975, Boston: MIT Press 2000, S. 343-364, hier S. 349.

9 | Vgl. Jean Baudrillard: Zum Verständnis einiger Begriffe, in: ders., Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin: Merve 1978, S. 6.

gegnete, die den Kontext zum integralen Bestandteil künstlerischer Arbeit erklärte.

Für die progressive amerikanische Kunstkritik der späten 70er Jahre war Autonomiekritik das Gebot der Stunde und ›Appropriation‹ ein Konzept, mit dem sich die Hegemonie des Modernismus, verkörpert durch Kritiker wie Clement Greenberg oder Michael Fried, bekämpfen ließ.¹⁰ In Anbetracht einer modernistischen Ideologie, in der von einer gegebenen, immanenten Gesetzmäßigkeit der Kunst ausgegangen wurde, konnte das Aneignungskonzept gleichsam zum Hoffnungsträger avancieren. Mit ihm ließ sich die modernistische Immanenzbehauptung insofern aufbrechen, als ja im Zuge jeder künstlerischen ›Aneignung‹ etwas ›Externes‹ in die Kunst eingetragen wird. Das was ihr ›immanent‹ ist, kann nun keine scheinbare Evidenz mehr reklamieren; die Grenze zwischen ›intern‹ und ›extern‹ gerät in Bewegung. Dies jedoch mit einer Kritik an der Autonomie der Kunst gleichzusetzen – ein in den 80er Jahren weit verbreiteter Kurzschluss –, hat sich als ein wenig vorschnell erwiesen. Denn die Grenzen künstlerischer Autonomie sind bekanntlich ausgesprochen elastisch; sie werden unausgesetzt neu ausgehandelt. Versteht man ›künstlerische Autonomie‹ als relative Eigengesetzlichkeit der Kunst und des künstlerischen Feldes – relativ insofern, als die Kunst von gesamtgesellschaftlichen Effekten auf ihre Weise affiziert wird –, dann zeichnet sich diese künstlerische Autonomie durch ihre enorme Absorptionsfähigkeit aus. Das Besondere der Kunst ist also darin zu sehen, dass sie dazu in der Lage ist, neue Praktiken – zu denen eben auch die einer erweiterten Aneignung gehören – *auf genuin künstlerische Weise* zu integrieren. Und zu den Ergebnissen dieser Integration gehört, dass die Verwendung externen Materials heute eine Art künstlerischer Standard ist. Nach einem Gegenwartskünstler, der noch nie in seinem Leben eine Bildvorlage aus der Populärkultur angeeignet hat, müsste man wohl lange Ausschau halten. Auch wenn sich künstlerische Praxis im hohen Maße über Aneignung auszeichnete, vermochte dies die Autonomie der Kunst nicht zu gefährden.

4. VOM GEGENSTAND ANGESTECKT WERDEN

In den 80er Jahren stellte man sich den aneignenden Künstler zunächst als jemanden vor, der einer nur noch als Simulation existierenden Welt seinerseits mit einer »Praxis der Simulation« (Peter Halley) begegnete, dessen Aneignung also stets auf der Ebene von Zeichen-

¹⁰ | Als Beleg für die Virulenz der anti-modernistischen Stimmung sei an dieser Stelle genannt: H. Foster (Hg.): *The Anti-Aesthetic*.

systemen angesiedelt war.¹¹ Halleys abstrakt farbige Zellenbilder wollten Repräsentation dieses gesellschaftlichen Stadiums sein, in dem die Zeichen frei flottieren, sich beständig selbst erzeugen und vermehren. Wie zahlreiche andere Künstler/-innen seiner Generation sorgte Halley mit schriftlichen Stellungnahmen dafür, dass dieser ›Inhalt‹ in seine Bilder hineingelesen würde, was zur Vernachlässigung ihrer offensichtlichsten Eigenschaften führt. Im Grunde genommen variierten sie nämlich das modernistische Thema des Rasters. Vom Künstler glaubte man jedoch vielmehr, dass er sich via Aneignung in die Zeichenproduktion der Gesellschaft einklinken würde, wobei diese Zeichenproduktion für Theoretiker wie Baudrillard ja gleichbedeutend mit Gesellschaft war. Der Einwand gegen die Simulationsthese, dass diese Gesellschaft nach wie vor reale Effekte wie Ausgrenzung oder Diskriminierung produziert, wurde erst in den späten 80er Jahren laut und begünstigte identitätspolitische Ansätze. Vorerst imaginierte man einen Künstler, der sich der unterschiedlichen Formen von ›Massenkultur‹ – heute würde man spezifischer von ›visueller Kultur‹ sprechen – bediente.

Das zentrale Problem des vorherrschenden Verständnisses von künstlerischer Aneignung ist genau darin zu sehen, dass ein *instrumentelles* Verhältnis zwischen dem aneignenden Künstler und seinem Bildmaterial vorausgesetzt wurde und wird. Das fing in den 80er Jahren mit der Vorstellung an, dass sich der aneignende Künstler ›subversiv‹ in bestehende Medienbilder ›einnisten‹ würde, um eine der damals gebräuchlichen viralen Metaphern zu verwenden. Erfolgreich sollte diese Operation immer dann sein, wenn sie die ›Abwehrkräfte‹ des ›Körpers‹ wie ein sich schleichend ausbreitendes Virus zu durchbrechen vermochte, in ihn ›eingedrungen‹ war. Ein Beispiel für die damals wie heute verbreitete virale Metaphorik liefert der Eintrag zu Appropriation eines Begriffslexikons für Kunstgeschichte, in dem es heißt: »Aneignung funktioniert, wenn sie lautlos vor sich geht, die Abwehrkräfte des Körpers wie ein fremder Organismus durchbricht und in ihn eindringt, so als wäre dies natürlich und völlig harmlos.«¹²

Die Möglichkeit, dass dieser Körper respektive das vom Künstler jeweils Angeeignete seine Widerstandskräfte einsetzen und gegebenenfalls zurückschlagen könnte, wurde überhaupt nicht gesehen.

11 | Vgl. hierzu Craig Owens: Sherrie Levine, A & M Artworks, in: ders., Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1992, S. 114–116, hier S. 115: »Sie fotografiert keine Frauen oder Landschaften, aber Bilder von ihnen, weil wir uns solchen Sujets Levine zufolge nur als kulturellen Repräsentationen zu nähern vermögen.«

12 | R.S. Nelson: Appropriation, S. 164.

Stattdessen überschätzte man das Künstlersubjekt und sein Handlungspotential auf eine im Nachhinein erstaunliche Weise. Man ging so weit, vom aneignenden Künstler zu sagen, dass er *intervenieren* würde, eine Assoziation, die seine Operationen in die Nähe von staatlichen Interventionen rückte. Jedes Mal, wenn eine künstlerische Arbeit darauf schließen ließ, dass der Künstler womöglich umgekehrt von seinem Material fasziniert, wenn nicht sogar von ihm überwältigt worden war, witterte man darin eine Gefahr, wenn nicht sogar *die größte Gefahr* von Appropriation.¹³ Der appropriierende Künstler, der sich von seinem Material überwältigen ließ, hatte in den Augen der Kunsttheorie resigniert, war gleichsam an den Feind übergelaufen. Dass dieser ›Feind‹, in den man sich ›einnistete‹, seinerseits durchaus widerspenstig sein kann, war ein Gedanke, der in dem damaligen Verständnis von Aneignung als einer unilateralen Handlung keinen Platz fand. Dem angeeigneten Material auch nur ein Minimum an ›Eigendynamik‹ zuzugestehen hätte nämlich bedeutet, auf modernistische Prämissen zurückzufallen, und dies galt es, wie bereits angedeutet, um jeden Preis zu vermeiden. Weder mit dem angeeigneten Material und seiner spezifischen Beschaffenheit, noch mit aneignenden Verfahren setzte man sich aus diesem Grund detailliert auseinander.¹⁴ Schließlich war der Glaube, dass vom Material etwas ausgehe, dass es mithin bestimmte Vorgaben mache, das modernistische Credo *par excellence* – ein Credo, von dem man sich aufgrund seiner mystifizierenden Tendenzen verabschieden wollte. Um Missverständnissen vorzubeugen: An einer vorbehaltlosen Rückkehr zu modernistischen Prämissen ist mir keineswegs gelegen, nur lässt sich meines Erachtens an die modernistische Überzeugung, dass vom Material etwas ausgehe, produktiv anknüpfen und zwar auf nicht-mystifizierende Weise. Statt Appropriation nämlich als einseitig kontrollierten Prozess zu begreifen, kann man ihn nun als einen Vorgang gegenseitiger Beeinflussung verstehen, bei dem sich die Dynamik des angeeigneten Materials auf den Aneignenden *überträgt*.

13 | Vgl. hierzu die Kritik von Craig Owens an Jeff Koons, in: Interview with Craig Owens by Anders Stephanson, in: Owens, *Beyond Recognition*, S. 298-315, hier S. 315: »[Seine Arbeit] resultiert nicht aus kritisch motivierter Unzufriedenheit oder einem Versuch, ein Set von Produktionsbeziehungen zu verstehen«. Was Owens Koons hier implizit vorwirft, ist Faszination für seinen Gegenstand.

14 | Symptomatisch hierfür eine Bemerkung von Owens: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Representation, Appropriation and Power*, in: ders., *Beyond Recognition*, S. 52-69, hier S. 54: »Das aneignete Bild kann ein filmisches Standfoto, eine Fotografie oder eine Zeichnung sein.« Mehr Differenzierung schien nicht nötig.

Ich würde also für ein Verständnis künstlerischer Aneignung plädieren, das dem angeeigneten Material eine gewisse Eigendynamik zugesteht und in dem die Möglichkeit, dass die Künstler/-innen von dieser Bewegung mitgerissen oder *angesteckt* werden, denkbar wird. Geht man davon aus, dass Material und Verfahren nicht nur gewisse Vorgaben machen, sondern die Künstler/-innen mit ihren Eigenheiten konfrontieren, dann wirkt sich dies unweigerlich auf den Begriff der Aneignung aus. Aneignung muss nun als eine Form der Zueignung begriffen werden – Zueignung deshalb, weil das Material als dem Aneignenden gewidmet erscheint, ein Material, mit dem sich der aneignende Künstler so konfrontiert sieht, als sei es ihm zugedacht worden. Dieses Material vermag aber auch ansteckende Wirkung zu entfalten und sich auf unvorhergesehene Weise – wie ein Virus – auszubreiten. Eine solche Rekonstruktion des Aneignungsbegriffs scheint mir für künstlerische Produktion besonders sinnvoll zu sein. Denn sobald sich Künstler/-innen etwas – sagen wir, eine Bildvorlage aus der Werbung – aneignen, ist diese ihnen ja zu bestimmten Teilen auch *zugefallen*.

Am Beispiel der Geschichte des Readymades lässt sich dies wieder gut zeigen. Denn in dem selben Maße, wie Duchamp Gebrauchsgegenstände auswählte und aneignete, sollten diese ja auch Produkte einer zufälligen Begegnung sein. Er selbst hat es jedenfalls stets so dargestellt, als hätten sich ihm diese Objekte – das konnte ein Flaschenständer oder ein Kamm sein – unverhofft aufgedrängt, während er in Paris durch Kaufhäuser spazierte oder an Schaufestern vorbei flanierte. Einmal abgesehen davon, dass solche Künstlernaussagen, die sich im Übrigen auch bei Gegenwartskünstlern wie David Smith oder Christopher Wool finden, den Topos ›Eingebung‹ – den klassischen Topos des Künstlermythos – variieren, ist in ihnen auch etwas Wesentliches festgehalten: Die *andere Seite* der Aneignung, das ihr eingeschriebene Moment von Zueignung. Wer einen Gegenstand aneignet, sieht sich auch konfrontiert mit etwas, von dem etwas ausgeht oder auszugehen scheint. Er wird von ihm angesteckt, etwas überträgt sich auf ihn.

Diese Konzeption hat den Vorteil, dass sie sich konkret auf künstlerische Produktion bezieht. Während die abstrakt-schematische Subversionsbehauptung den Künstler einseitig zum Agenten einer Subversion erklärte und über die aus dem angeeigneten Material resultierende Spannung schlicht hinwegging, wird Aneignung hier als ein Prozess denkbar, bei dem sich das Künstlersubjekt etwas einhandelt, das unvorhergesehene Konsequenzen nach sich zieht. Obgleich virale Metaphern bislang eher zum Repertoire jener Subversionstheoretiker gehörten, für die Aneignung ›immer schon‹ subversiv sein sollte, ist in ihnen diese Möglichkeit, von fremden Material angesteckt oder

überwältigt zu werden, bereits angelegt. Die Metaphorik des Viralen stellt die Möglichkeit bereit, von fremden Material angesteckt oder überwältigt zu werden – ein Verständnis von Aneignung, das über das gängige Verständnis hinausweist.

Ein weiterer Vorzug des so reformulierten Aneignungskonzepts für die Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst scheint mir noch darin zu bestehen, dass es die Kunst als ein *komplexes Wechselverhältnis* zu denken erlaubt, womit ich nicht sagen will, dass sie als Aneignungsbeziehung hinreichend beschrieben wäre oder dass sie in dieser aufgehen würde. Wenn Aneignung jedoch die souveräne Gestaltung eines Subjekts ebenso wie seine Abhängigkeit von etwas Externem impliziert, dann ist darin ein Spannungsverhältnis beschrieben, das in künstlerischen Arbeiten generell mitschwingt. Noch jede künstlerische Arbeit, in der Aneignung eine Rolle spielt – und es ist davon auszugehen, dass künstlerische Arbeiten heute keinen Hehl mehr aus ihren Aneignungshintergründen machen, sie vielmehr ausstellen – weist Spuren subjektiver Gestaltung ebenso auf, wie sie sichtbar von fremden Gesetzen bestimmt bleibt. Letztere können die aus der angeeigneten Vorlage resultierenden Vorgaben ebenso sein wie institutionelle Zwänge. Aber auch dieses Verständnis von Aneignung als einer Wechselbeziehung läuft auf die Notwendigkeit hinaus, mit der seit den 80er Jahren gängigen Auffassung von Aneignung als einem instrumentellen Weltverhältnis zu brechen, die um so erstaunlicher anmutet, als sie vollkommen quer steht zur poststrukturalistischen Theoriebildung der damaligen Zeit, von der die Kunsttheorie ansonsten stark beeinflusst ist. Instrumentelle Vernunft stand dort auf dem Prüfstand, wie auch die Vorstellung eines handlungsmächtigen, über sich selbst verfügenden Subjekts. Somit hätte man eigentlich einräumen müssen, dass jede Aneignung das Subjekt in seine Schranken verweist. Sie produziert Abhängigkeiten und bedeutet letztlich auch, sich einer Sache zu überlassen. Von etwas angesteckt zu werden, läuft auf Kontrollverlust hinaus.

5. DIE ANEIGNUNG DER APPROPRIATION ART

Der Begriff ›Aneignung‹ hat, kulturtheoretisch gesehen, zahlreiche Stadien durchlaufen – von der negativen zur positiven Kodierung. Stand er zunächst für etwas Abzulehnendes, für kolonialistische Weltaneignung oder Vereinnahmung durch Kunstmarkt oder ›Kulturindustrie‹, kam es in den 1980er Jahren zu einer positiven Aufwertung und zwar im Zuge von vornehmlich in New York angesiedelten künstlerischen Praktiken, die unter dem Label ›Appropriation Art‹ subsu-

miert wurden.¹⁵ Zuvor hatte die Pop Art das Aneignungsprinzip des Readymade dahingehend ausgeweitet, dass dem aneignenden Künstler nun potentiell alles – der gesamte Bildervorrat der visuellen Kultur – zur Verfügung zu stehen schien. An diese Situation knüpfte die Appropriation Art an, nur dass für sie die deutlich sichtbare, künstlerische Bearbeitung medialer Vorlagen, wie sie noch Warhols im Nachhinein übermalte Siebdrucke aufweisen, kein Kriterium mehr war oder, besser gesagt, kein Kriterium mehr sein sollte. »Appropriation Art« leitet sich aus dem englischen Wort für Aneignung her und bezeichnet laut Lexikon eine Kunst, »als deren größter gemeinsamer Nenner die strategische Aneignung fremder Bildlichkeit«¹⁶ gilt. Per definitionem soll Aneignung also immer schon strategisch sein, was zielgerichtetes Verhalten und ein souverän über sich selbst verfügendes Künstlersubjekt impliziert. Ein anderer Subjektbegriff, der das Subjekt als gespalten oder gescheitert begreift, ist in einem solchen Verständnis von Appropriation nicht vorgesehen, und dass dem Künstler im Zuge von Appropriation etwas widerfährt, bleibt in dieser Definition ebenfalls unberücksichtigt.

Als Pioniere dieser Kunstrichtung werden – und dies zu Recht – Künstler/-innen wie Sherrie Levine und Richard Prince angesehen. Prince hatte bereits in den späten siebziger Jahren damit begonnen, publizierte Werbungen abzufotografieren und zwar auf eine Weise, die ihren Glanzeffekt steigerte. Er präsentierte diese »Wiederfotografien« als seine Arbeit. Sherrie Levine hingegen hatte sich auf unterschiedliche Verfahren der Reproduktion nobilitierter Kunstwerke spezialisiert – zum Beispiel abfotografierte Fotos von Walker Evans, aus Katalogen herausgerissene oder fotokopierte Zeichnungen von Egon Schiele. Vor allem Levines aneignende Praxis schien im hohen Maße auf die kulturelle Bedeutung der appropriierten Vorlagen angewiesen zu sein. Doch in dem selben Maße, wie sie künstlerische Legitimation aus den jeweils angeeigneten Künstlernamen (Feininger, Schiele, Evans) bezog, wurden diese kulturell aufgeladenen Vorlagen durch ein spezifisches künstlerisches Verfahren geschleust: Sie wurden mit Bildunterschriften (»After Walker Evans«) und feinen Passepartouts versehen, von denen sie auf unverkennbare Weise gerahmt waren – eine visuelle Signatur, die in der Levine-Rezeption aus Gründen, die mit besagter Modernismus-Phobie zusammenhingen, zu-

15 | Vgl. hierzu Stefan Römer: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik an Original und Fälschung*, Köln: Dumont 2001, S. 99.

16 | Vgl. Stefan Römer: »Appropriation Art«, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: Dumont 2002, S. 15-18, hier S. 15.

nächst vollständig unbemerkt blieb.¹⁷ Was zählte waren die politischen Implikationen ihrer Arbeit, die man reflexhaft in der ›Verweigerung von Autorschaft und Produktion‹ sehen wollte.

Wohl nie zuvor sind Produktion und Rezeption so eng miteinander verflochten gewesen wie im New York der späten 70er und frühen 80er Jahre. Der Austausch zwischen bildenden Künstlern und Kunsttheoretikern, die deren Praxis guthießen, war ausgesprochen intensiv.¹⁸ Man sprach die gleiche Sprache, las, einer Erinnerung von Levine zufolge, dieselben Bücher poststrukturalistischer Autoren und kooperierte miteinander. Das zeigten regelmäßige Zusammenarbeiten, wie die zwischen der Künstlerin Louise Lawler, die zu den Vorreiterinnen von Appropriation zu zählen ist, und Douglas Crimp – einem Kritiker, der sich schon früh um die Appropriation Art verdient gemacht hatte. Ein kollektiver Referenzraum entstand auf diese Weise, mit Roland Barthes' Aufsatz »Der Tod des Autors« als einer der wichtigsten Bezugsgrößen. Theorie und Praxis konstituierten sich wechselseitig und es ist heute schwer zu sagen, was zuerst da war: Das Konzept Appropriation oder eine künstlerische Praxis, die sich in erster Linie über Aneignung bestimmen wollte und die Verwandlung von Appropriation in eine allegorische Figur der Kritik begünstigte. Fest steht jedoch, dass zwei Dinge zeitgleich aufeinander trafen: Künstler/-innen, die in der Tradition von Dada und Pop auf mediale Vorgaben rekurrierten und es scheinbar dabei beließen, sowie Kritiker, die mit dem Appropriation-Konzept einen bestimmten Einsatz verbanden: die antimodernistische Repolitisierung der Kunst. Es gab auch einen gemeinsamen Feind, den so genannten »Neoexpressionismus« – Synonym für die damals aufkommende »wilde Malerei«, von der man glaubte, dass man sie bekämpfen müsse, weil sie den Kunstmarkt zu erobern schien. Als Bedrohung wurden Maler wie Julian Schnabel oder David Salle auch deshalb empfunden, weil ihre Bilder keinen Hehl daraus machten, dass sie auf bestimmten malerischen Vorlagen (Polke, Picabia) basierten. Diese Form malerischer Aneignung suchte man nun als ›Pastiche‹ zu diskreditieren. Im Eifer des Gefechts versäumte man es je-

17 | Vgl. hierzu S. Römer: Künstlerische Strategien des Fake, S. 86. Hier behauptet er, dass Levines fotografische Reproduktionen keine feststellbaren medialen Unterschiede zu Evans aufweisen würden. Dabei sind sie in spezifischer Weise gerahmt.

18 | Vgl. hierzu John C. Welchman: Introduction. Global Nets: Appropriation and Postmodernity, in: ders., Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s, Amsterdam: G+B Arts International 2001, S. 10: »Die erste Welle postmoderner Appropriation fällt mit der Ankunft und Verbreitung poststrukturalistischer Theorien der Reproduktion und Wiederholung in New York zusammen.«

doch, zwischen unterschiedlichen malerischen Praktiken zu differenzieren. Von Salomé über Baselitz zu Kippenberger wurde alles über den einen Kamm des »Neoexpressionismus« geschoren. Sich von einem Feind umstellt zu glauben – der heute im Übrigen gar nicht mehr eindeutig auszumachen wäre – hatte aber auch den Vorteil, dass es die Akteure zusammenschweißte. Als Monument dieser Eintracht würde ich auf die Publikation *Art After Modernism* verweisen, die Theoretiker (Krauss, Buchloh, Crimp, Owens) und Künstler (Martha Rosler, Thomas Lawson) im Kampf gegen den Modernismus und die wilde Malerei vereinte.¹⁹

6. ANEIGNUNG ALS SUBVERSION, SPRACHKRITIK UND ERSETZUNG

Zwischen künstlerischen »Appropriationen« und »Aneignung« im Sinne eines grundlegenden Weltverhältnisses ist seit den 80er Jahren kaum ein Unterschied gemacht worden. Die Frage nach dem spezifisch Künstlerischen von Appropriation stellt sich in dem Moment nicht mehr, da diese als per se kritisch (im Sinne von Sprachkritik) oder subversiv aufgefasst wurde und wird. Von dieser kritisch-subversiven Emphase ist das allgemeine Verständnis der Appropriation Art bis heute geprägt; sie reicht bis in aktuelle lexikalische Definitionen hinein, die den Akt der künstlerischen Aneignung allein schon als »neue Kodierung« oder »Bedeutungsverschiebung« beschreiben.²⁰ Das heißt: Allein dadurch, dass eine Bildvorlage angeeignet wurde, soll Bedeutungsverschiebung geleistet werden. Das Interesse am *Wie* der künstlerischen Aneignung setzte erst Ende der 80er Jahre ein, weil es zu diesem Zeitpunkt erst notwendig wurde, zwischen »guter« und »schlechter« Appropriation zu unterscheiden. In Anbetracht der zahlreichen Künstler, die wie David Salle, Julian Schnabel, Philip Taaffe oder auch Jeff Koons oder Haim Steinbach ebenfalls auf dem Ticket der Appropriation reisten, war sozusagen Kriterienbildung gefragt. Der bereits erwähnte Kritiker Douglas Crimp, der mit seiner legendären Ausstellung *Pictures* gleichsam die Urszene der Appropriation Art geliefert hatte, räumte nun ein, dass man es sich mit der Behauptung, Aneignung sei per se kritisch, ein wenig zu einfach gemacht habe.²¹

19 | Brian Wallis (Hg.): *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art 1984.

20 | Vgl. den Eintrag »Appropriation Art«, in: Prestel Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert. Unter Mitarbeit von Wieland Schmied u.a., München, London, New York: Prestel 1999, S. 20.

21 | Vgl. Douglas Crimp: *Das Aneignen der Aneignung*, in: ders., *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 141–151,

Das Schema, welches er nun anbot, war jedoch nicht weniger willkürlich und neigte wieder zur Kurzschlüssigkeit. Crimp schlug vor, zwischen einer bloßen Aneignung des Stils und einer Aneignung des Materials zu unterscheiden, wobei letztere anzustreben und erstere abzulehnen sei – ohne dafür jedoch überzeugende Argumente anzuführen. Auch dieses ›Kriterium‹ schien abstrakt zu bleiben, über die konkreten ästhetischen Phänomene hinwegzugehen und nicht genug Trennschärfe aufzuweisen. Denn handelt sich nicht jede Appropriation einer wie auch immer gearteten Vorlage unweigerlich deren Stil ein? Und falls Stil nicht zu vermeiden sein sollte, was wäre daran so verwerflich? Könnte nicht die Übernahme eines Stils auch zur Vorführung und Entleerung dieses Stils führen, wie es die Bilder von David Salle in ihrem aneignenden Bezug auf Picabia oder Polke demonstrieren? Auch für die Arbeiten von Sherrie Levine ließe sich konstatieren, dass sie sich dem Stil der jeweils angeeigneten Kunst überantwortet haben. Dass der aneignende Künstler kein ausschließlich kritisch-distanziertes Verhältnis zu seinen Vorlagen unterhält, war jedoch ein Gedanke, der sich nur schwer mit der für Appropriation ja zentralen Kritikbehauptung vereinbaren ließ, und dies nicht zuletzt deshalb, weil Kritik kritische Distanz impliziert. Bei genauerer Betrachtung deutet Levines sorgfältige, wenn nicht sogar liebevolle Kopie etwa der Zeichnung eines Selbstportraits von Egon Schiele jedoch auf eine obsessive Faszinationsbeziehung hin, die einen anderen Kritikbegriff erforderlich machen würde. Im Falle von Richard Prince war es so, dass seine Fotos den progressiven Kritiker/-innen in demselben Maße verdächtig wurden, desto offensichtlicher sie einer persönlichen Faszination, etwa für die Fotos von *Biker Girls*, geschuldet waren.²² Dafür trieb man die Subversionsrhetorik bei Levine auf die Spitze: Man ging so weit, ihre Arbeit als Diebstahl zu feiern, sie folglich mit einer kriminellen Handlung zu verwechseln.²³ ›Konfiszieren‹ war eine andere Aneignungsmetapher, die sich großer Beliebtheit erfreute und die insofern bezeichnend ist, als sie dem Künstler die beschlagnehmende Macht der Staatsgewalt verleiht.²⁴ Das Desinteresse an den

hier S. 141. Vgl. auch: Isabelle Graw: Der Kampf geht weiter. Ein Interview mit Douglas Crimp über Appropriation Art, in: Texte zur Kunst 46 (Juni 2002), S. 34-44.

22 | Vgl. hierzu Isabelle Graw: Der Hausmann. Ein Interview mit Richard Prince, in: Texte zur Kunst, Heft 46 (Juni 2002), S. 44-60.

23 | Vgl. hierzu Douglas Crimp: Pictures, in: B. Wallis (Hg.), *Art After Modernism*, S. 175-187, hier S.185: »Levine stiehlt sie von ihrem gewohnten Platz in unserer Kultur und unterläuft subversiv ihre Mythologien«.

24 | Vgl. hierzu C. Owens: *The Allegorical Impulse*, S. 54: »Allegorisches

angeeigneten Gegenständen ist in dieser Metapher ebenfalls vorgezeichnet. Werden Dinge konfisziert, also von offizieller Seite beschlagnahmt, dann können sie sich in der Regel nicht wehren und auf sie kommt es auch gar nicht an. Dieser ›konfiszierende‹ Künstler wurde somit als jemand imaginiert, der dem System ein Schnippchen schlägt, es ›subversiv‹ unterwandert und sich wie ein ›trojanisches Pferd‹ einschleicht. Rückblickend stellt sich natürlich die Frage, wie künstlerische Arbeiten zu solch subversiven Funktionen überhaupt in der Lage sein sollen. Doch charakteristisch für dieses subversive Pathos war eben, dass es über die ästhetischen Phänomene hinwegging und deren ›Subversion‹ gleichsam von oben dekretierte.

7. ENTEIGNUNG ANEIGNEN

Dass Metaphern des Viralen in den Beschreibungen ›aneignender‹ Kunstpraktiken der 80er Jahre so sehr verbreitet sind, hängt natürlich auch mit der AIDS-Krise zusammen, ein Kontext, der gerade in der Kunstszene besonders präsent war. Doch man kann gar nicht oft genug betonen, wie sehr das Verständnis von Appropriation in den 1980er Jahren auf die marxistische Bedeutung dieses Begriffs angewiesen war. Es sieht tatsächlich im Nachhinein so aus, als hätte man förmlich auf seinen marxistischen Hintergrund spekuliert, so zum Beispiel, wenn die Künstlerin Sherrie Levine dafür gefeiert wurde, dass sie die männlichen Künstler, deren Arbeiten sie reproduzierte, *enteignet* habe.²⁵ Im *Manifest der Kommunistischen Partei* hatten Marx und Engels die »Expropriation des Grundeigentums« zur »ersten geplanten Maßregel« vorgesehen und mehr als ein Jahrhundert später wurde eine solche Maßnahme der Enteignung künstlerischen Arbeit zugemutet.²⁶ So als habe Levine den männlichen Künstlern ihre männlichen Privilegien oder ihren Geniestatus weggenommen. Künstlerische Aneignung wurde zu einer legitimen, in diesem Fall feministisch motivierten Gegenmaßnahme. In demselben Maße, in

Bildgut ist appropriiertes Bildgut; der Allegoriker erfindet keine Bilder, sondern konfisziert sie.«

25 | Vgl. hierzu Craig Owens: *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, in: ders., *Beyond Recognition*, S. 166-190, hier S. 182: »sie enteignet die Aneigner.«

26 | Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels: *Manifest der Kommunistischen Partei* 1848, in: Iring Fetscher (Hg.), *Karl Marx, Friedrich Engels, Studienausgabe Band III*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1990, S. 59-89, hier S. 76.

dem der marxistische Hintergrund auf diese Weise in das Verständnis von Appropriation hineinspielte, hat der Aneignungsbegriff im Zuge seiner Verwendung in der Appropriation Art aber auch eine entscheidende Veränderung durchgemacht. Er wurde aufgewertet und erfuhr eine Wende ins Positive. War für Marx »Aneignung« noch *das* zentrale gesellschaftliche Problem gewesen – im Kommunistischen Manifest findet sich der Vorsatz, mit der bisherigen Aneignungsweise zu brechen –, wurde nun umgekehrt künstlerischer Aneignung *gesellschaftskritische Sprengkraft* zugesprochen. Während also bei Marx Aneignung schlicht die Form war, in der sich Ausbeutung vollzog, weil sich das Kapital fremde Arbeit aneignete, weil also dem Arbeiter die Produkte seiner Aneignung *entfremdet* und entäußert wurden, wurde die künstlerische Aneignung der Appropriation Art auch und *gerade* unter den Bedingungen von Privateigentum, Entfremdung und totalisierter Spektakelkultur zu einer legitimen und notwendigen Maßnahme: eine Art Notwehr. Das, was bei Marx noch abgeschafft werden musste, um zu einer »wirklichen Aneignung« zu gelangen, gehörte jetzt zu jenen unhintergehbaren Voraussetzungen, die es sich wenigstens künstlerisch aneignen ließ.

An dieser Stelle könnte man nun den berechtigten Einwand erheben, dass doch künstlerische Aneignung etwas ganz anderes ist als das marxistische Verständnis von »Aneignung durch Arbeit«. Haben nicht Künstler, im Unterschied zu Arbeitern, die Möglichkeit, das jeweils Angeeignete ganz selbstverständlich in ihre Arbeit zu überführen, für die sie dann den Anspruch auf Autorschaft erheben können? Und ist ihnen ihre Tätigkeit – auch unter der Bedingung von Kunstmarkt und Warenförmigkeit – nicht prinzipiell weniger entfremdet? Dies trifft sicherlich zu, egal ob der Künstler seine Tätigkeit als entfremdet erlebt oder nicht. Noch jene künstlerischen Versuche, die Kunst programmatisch zu einem fremdbestimmten oder unpersönlichen Unternehmen zu stilisieren – man denke nur an die Konzeptkunst – wurden am Ende unter dem Namen ihrer »Schöpfer« verbucht.

Marx hatte zwar mit Feuerbach darauf hingewiesen, dass die Arbeit nicht ohne ihre Gegenstände leben könne.²⁷ Nur widmete er diesen Gegenständen und ihrer potentiellen Widerständigkeit keine besondere Aufmerksamkeit. Unter den Bedingungen eines aufgehobenen Privateigentums imaginierte er eine »wirkliche Aneignung«, bei der sich der Arbeiter nicht mehr in seinem Produkt entäußerte, bei dem Entfremdung aufgehoben war. Von diesem Ideal einer »wirklichen Aneignung« blieb meines Erachtens auch Appropriation be-

27 | Vgl. hierzu Karl Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844), in: Iring Fetscher (Hg.), Karl Marx, Friedrich Engels, Studienausgabe Band II, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1999, S. 38-128, hier S. 76.

stimmt. Dies schon insofern, als man sich ja kaum für die angeeigneten Gegenstände interessierte und sich stattdessen auf das aneignende Künstlersubjekt und die Frage konzentrierte, ob es in affirmativer oder kritischer Absicht angeeignet habe. Das Künstlersubjekt war das, worauf es ankam; es sollte mithin dazu in der Lage sein, der Aneignung eine andere (kritisch-subversive) Richtung zu verleihen. Das heißt, dass dem aneignenden Künstler nicht nur die Macht zugesprochen wurde, sich bestimmte Gegenstände (über deren konkrete Widerständigkeit und Eigendynamik hinweggehend) anzueignen, darüber hinaus sollte dieses vormals Enteignete und nun Angeeignete sogar eine Umdeutung durch ihn erfahren. Aneignung wurde zu einer Methode, von der man annahm, dass sie der Entfremdung die Stirn zu bieten vermochte. Grundlage dafür war die Konzeption eines starken Künstlersubjekts, das am Ende sozusagen Herr der Lage sein sollte.

Dabei wären die Zeichen für eine Entfremdung, die die Geltungsmacht dieses Subjekts einschränkt, doch mit Händen zu greifen gewesen. So war zum Beispiel das Privateigentum ausgesprochen intakt im New York der 80er Jahre, es war die Zeit von Real Estate-Boom, frenetischem Konsum und hohen Wachstumsraten. Vom Künstler glaubte man jedoch, dass er sich auch dieser Situation gewachsen zeigen müsse, indem er sich auf sie einließ, sie »potenzierte.«²⁸ Die Figur der »Überbietungsstrategie« hat hier ihren Anfang genommen, seither wird in kunsttheoretischen Diskursen häufig auf sie rekurriert. Auch sie setzt ein ausgesprochen potentes Künstlersubjekt voraus – ein Künstlersubjekt, das mit den gleichen Mitteln zurückschlägt und das Befehdete noch zu übertreffen vermag. Zwar trifft es zu, dass aneignende Künstler die Logik des angeeigneten Gegenstandes gegebenenfalls weitertreiben, zumal ja auf bestimmte Weise *künstlerisch* mit ihm verfahren wird. Nur müsste man bei dieser Gelegenheit zugleich einräumen, dass das Verhältnis zum angeeigneten Gegenstand immer auch einen Moment von Fremdbestimmtheit auch im Sinne eines Angestecktwerdens aufweist. Gerade diese Vorstellung einer Konfrontation zwischen dem Subjekt und seiner Uneigentlichkeit wurde jedoch zugunsten eines Aneignungskonzepts heruntergespielt, das Aneignung wie schon Marx einseitig als »Nehmen« begriff und noch einen Schritt weiter ging, da dieses »Nehmen« gleichsam automatisch eine kritische Ausrichtung haben sollte. Dass sich der Künstler, der aneignet, auch einer Sache anheim gibt, bleibt

28 | Vgl. hierzu Jean Baudrillard: Die absolute Ware, in: ders., Die fatalen Strategien, München 1991, S. 144–148, hier S. 145: »Die einzige radikale und moderne Lösung besteht darin, das zu potenzieren, was in der Ware neu, originell, unerwartet und genial ist«.

in diesem Szenario ausgeblendet, bei dem am Ende nur die ›Activa‹ zählen.

Es war der italienische Philosoph Giorgio Agamben, der an der Aneignungsspirale noch weiter drehte, und zwar in Form seines Vorschlags, sich Uneigentlichkeit als solche anzueignen.²⁹ In seinem Buch *Mittel ohne Zweck* hat er diesen Ansatz zu bedenken gegeben und damit die Möglichkeit umschrieben, dass sich der Mensch sein geschichtliches Sein, seine *Uneigentlichkeit*, selbst aneignet. Das Nicht-über-sich-selbst-Verfügen ist in dieser Perspektive ein nicht rückgängig zu machender Status quo. Aneignung gibt einem die Möglichkeit an die Hand, sich zu diesem Status quo zu verhalten, sich ihn anzueignen. Doch das, was man auf diese Weise aneignet, wird einem uneigentlich bleiben. Es gibt demnach keine Möglichkeit, zu sich selbst zu kommen, woran Marx noch glaubte und was auch von den Apologeten der Appropriation Art implizit angenommen wurde. Dafür lässt es sich an diesem Punkt der Entfremdung ansetzen, mit ihm arbeiten. Entfremdung wird zu einer Prämisse, an der schlicht nicht zu rütteln ist.

Einmal abgesehen von der fragwürdigen Tendenz, Entfremdung zu einer Art Naturgesetz zu erheben, hat dieses Modell den Vorzug, dass es Aneignung und Entfremdung zusammenzieht, ihr Aufeinander-Verwiesen-Sein berücksichtigt. Zahlreiche Künstler/-innen der 90er Jahre haben hier angesetzt, in dem sie sich entweder die ihnen zugeschriebene, uneigentliche Identität aneigneten (Renée Green) oder indem sie, wie Andrea Fraser in ihren Performances, die Grenze zwischen eigentlich und uneigentlich beständig verschwimmen ließen. Am Ende verbleiben jedoch auch diese Optionen innerhalb einer Eigentumslogik, die Marx schließlich abschaffen wollte. Sind sie also letztlich Komplizen der Auffassung ›Capitalism is here to stay‹? Dies zu behaupten, käme der Unterstellung einer Absicht gleich, auf die sich künstlerische Arbeiten ohnehin nicht verkürzen lassen. Für mich stellen solche künstlerischen Ansätze eher den Versuch dar, sich produktiv zu einer Situation zu verhalten, von der nicht etwa angenommen wird, dass sie unilateral verändert werden könne. Schließlich ist man auch von ihr geprägt. Aber im dem Moment, in dem sie künstlerisch angeeignet wird und man sich zu ihr verhält, hat sich etwas verändert. Was das ist, lässt sich nur an der konkreten einzelnen künstlerischen Arbeit bestimmen. In einer auf Besitz ausgerichteten Gesellschaft – und mit dieser haben wir es augenblicklich nun mal zu tun – scheint jedenfalls kein Weg an dieser ›Aneignung der Enteignung‹ vorbei zu gehen.

29 | Giorgio Agamben: Das Angesicht, in: ders., *Mittel ohne Zweck*. Notizen zur Politik, Freiburg, Berlin: Diaphanes 2001, S. 89-96, hier S. 94.

LITERATUR

- Agamben, Giorgio: Das Angesicht, in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg, Berlin: Diaphanes 2001, S. 89-96.
- »Appropriation Art«, in: *Prestel Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert*. Unter Mitarbeit von Wieland Schmied u.a., München, London, New York: Prestel 1999, S. 20.
- Baudrillard, Jean: Zum Verständnis einiger Begriffe, in: ders., *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve 1978, S. 6.
- Baudrillard, Jean: Die absolute Ware, in: ders., *Die fatalen Strategien*, München: Matthes & Seitz 1991, S. 144-148.
- Buchloh, Benjamin: Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, in: *Artforum* 21 (1982), S. 43-56.
- Buchloh, Benjamin: Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke, in: ders., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955-1975*, Boston: The MIT Press 2000, S. 343-364.
- Clegg & Guttman: Interview 86, in: dies., *Collected Portraits*. Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1988, S. 29-32.
- Crimp, Douglas: Pictures, in: B. Wallis (Hg.), *Art After Modernism*, S. 175-187.
- Crimp, Douglas: Das Aneignen der Aneignung, in: ders., *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 141-151.
- de Duve, Thierry: Die Farbe und ihr Name, in: ders., *Pikturaler Nominalismus. Die Malerei und die Moderne*, München: Verlag Silke Schreiber 1987, S. 165-199.
- Foster, Hal (Hg.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, 1983.
- Graw, Isabelle: Der Kampf geht weiter. Ein Interview mit Douglas Crimp über Appropriation Art, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46 (Juni 2002), S. 34-44.
- Graw, Isabelle: Der Hausmann. Ein Interview mit Richard Prince, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46 (Juni 2002), S. 44-60.
- Halley, Peter: Notes On The Paintings (1982), in: ders., *Collected Essays 1981-87*, Zürich: Galerie Bruno Bischofsberger 1988, S. 23.
- Jameson, Fredric: Postmodernism and Consumer Society, in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle Bay Press 1984, S. 111-125.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei 1848, in: Iring Fetscher (Hg.), *Karl Marx, Friedrich Engels, Studienausgabe Band III*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1990, S. 59-89.

- Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844), in: Iring Fetscher (Hg.), Karl Marx, Friedrich Engels, Studienausgabe Band II, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1999, S. 38-128.
- Nelson, Robert S.: Appropriation, in: ders./Richard Schiff (Hg.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, London: The University of Chicago Press 1996, S. 160-173.
- Owens, Craig: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1992.
- Owens, Craig: Sherrie Levine, A & M Artworks, in: ders., *Beyond Recognition*, S. 114-116.
- Owens, Craig: Interview with Craig Owens by Anders Stephanson, in: ders., *Beyond Recognition*, S. 298-315.
- Owens, Craig: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Representation, Appropriation, and Power, in: ders., *Beyond Recognition*, S. 52-69.
- Owens, Craig: The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism, in: ders., *Beyond Recognition*, S. 166-190.
- Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik an Original und Fälschung*, Köln: Dumont 2001.
- Römer, Stefan: Appropriation Art, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: Dumont 2002, S. 15-18.
- Wallis, Brian (Hg.): *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art 1984.
- Weingart, Brigitte: Viren infizieren! Die Topik des Viralen und der Diskurs über die »Postmoderne«, in: dies., *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 75-103.
- Welchman, John C.: Introduction. Global Nets: Appropriation and Postmodernity, in: ders., *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, Amsterdam: G+B Arts International 2001, S. 1-64.