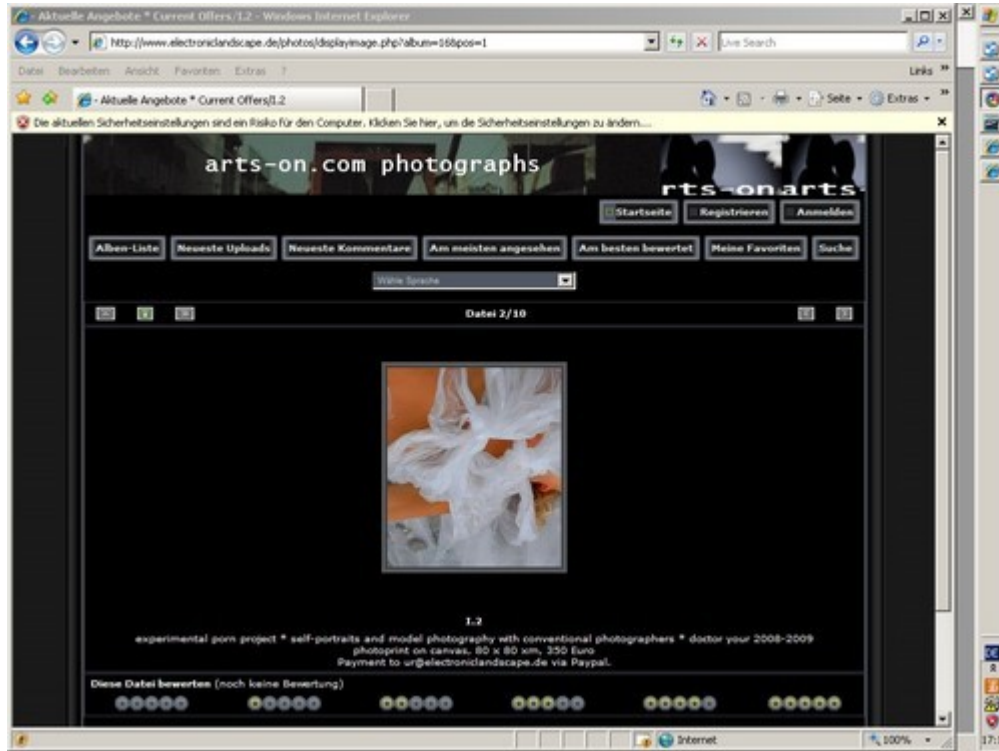


# APPROPRIATION ART: Aneignung, Anschauung, Referenz und Diskurs.

Eine Erinnerung an das dekonstruktive Potenzial der Appropriation Art



Appropriation Art by Doctor Your, Small section of a photograph, within copyright laws \*appropriated\* from Thomas Zeising, photographer, by the model and fashion designer Doctor Your, following some ideas about Franz Kafka's narration „In der Straßenbahn“.

Vor ca anderthalb Jahren erklärte Pascal Unbehaun in der Internet-Kunstzeitschrift arts-on.com, dass und warum **Referenz** als explikativer Begriff eines Kunstwerks Begriffen wie Autor, Technik, Thema etc. gleichzusetzen sei. Die Art und Weise der Bezugnahme auf die Welt innerhalb des „White Cube“ von Galerien und Museen der Gegenwartskunst sei so zum originären Bestandteil zeitgenössischer Werke geworden, dass sich die Frage nach dem Verhältnis von Werk und Welt – die Angewiesenheit auf den institutionellen Rahmen des White Cube – nicht mehr stelle. Die Gegenwartskunst hätte quasi ihr eigenes Gewebe entwickelt, das sie in der Welt frei flottieren lasse und auch die Frage nicht mehr erlaube, was sie - im Vergleich zur Welt jenseits des White Cube – eigentlich sei:

„Art is leaving the game grid, moving in its own complement. But, using some more terminology of set theory, doesn't art have to be a subset of the real world to differ from it and to look at it from a distance? If we would remove the protective shell of the white cube it would appear to us as if we couldn't tell art from the real world anymore. As a consequence, would art die a heat death?\*1 I won't speculate on how art will develop in the future. Right now, this art can be seen as referring to art – the concept of the 'reference' is crucial to it. In addition to that I think that the connection to the protective shell mentioned above is not coincidental – the question of what has to be protected at all has become obsolete.“

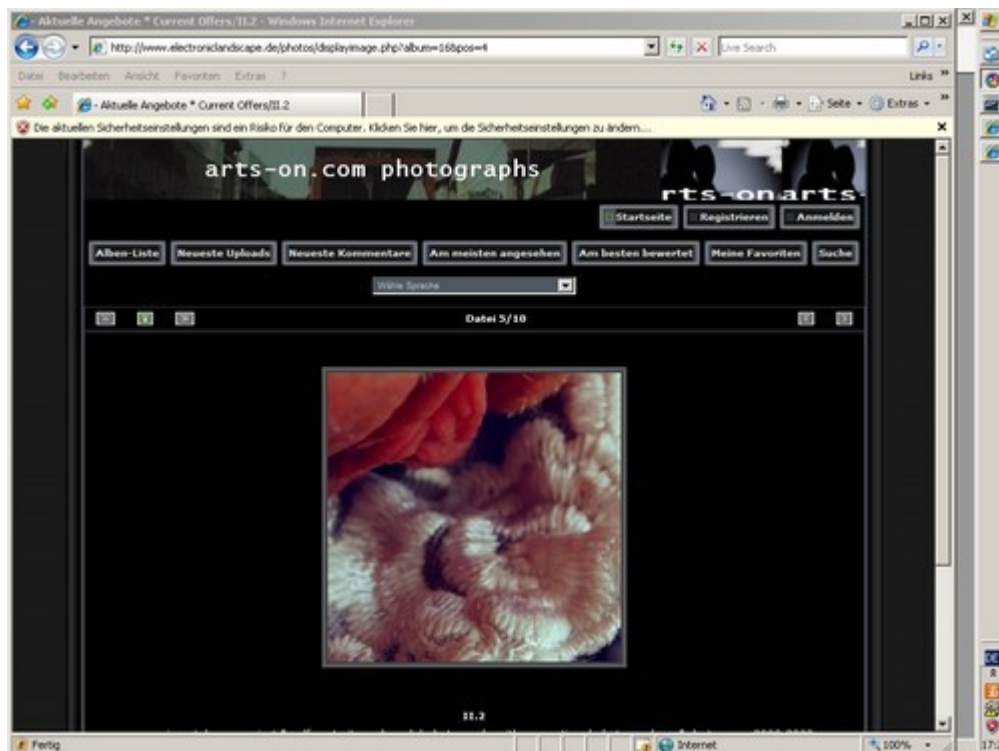
Referenz wird von Unbehaun nicht nur als im Modus differenzierbarer Begriff entwickelt, sondern auch in ihrem Inhalt, als Referenz von Kunst auf Kunst, wobei jedoch die herangezogenen Definitionen des Begriffs aus Wissenskanon und Philosophie schon hinreichend sind, um, bevor

überhaupt spezifiziert werden kann, am Beispiel und mit Hilfe der Kunst die Fundamente des Begriffs einer entwickelnden Dekonstruktion zu unterziehen:

„Brockhaus defines the reference as 'a relation between linguistic signs and objects outside of language'. It is difficult to give a solid definition since words like 'link' and 'relation' have to be used which are almost synonyms. Apparently, the reference is a most elementary, if not axiomatic, idea.“

„Reference“ derives from (re-)ferre, lat. to carry sth. (back), to retrieve sth. Derrida's idea of the 'différance' originates there, too: dis-ferre, to carry apart. In German, the 'Referendar' (junior lawyer) is the one to get the files from the archive.“

So ist klar, dass Derridas Referieren doppelsinnig ist: Es ist ursprünglich unsymbolisch – kein sprachlicher Akt sondern lediglich das konkret körperliche Herumtragen von Büchern, wenn auch vielleicht angeleitet durch Zettel mit Hinweisen auf Signaturen oder Titel, die mit denen der heranzuholenden bzw. der zu tragenden Disc-, Octav-, Quart- oder Folio-Objekte übereinstimmen. Sowie Derrida also den Begriff einerseits auflöst zum Signum eines Diskurses, der lediglich aus dem Herumzerren, Ein- und Verspielen, Vertreiben, Verlagern und Verlegen von so in ständiger Verfremdung begriffenen Symbolgebilden besteht – so führt er ihn auch zurück auf mehr oder minder mechanische, objektorientierte, physiko-realistische Alltagsstrukturen – in denen Referenz gerade den Aspekt nicht mehr hat, den der Brockhaus und die Sprachwissenschaften üblicherweise damit verbinden: das symbolisch-sprachliche Referieren. Derridas Hinweis macht vielmehr klar, dass ein Referat auch daraus bestehen könnte, dass man quasi stumm aufgeschlagene Buchseiten in einer Gruppe andernorts Zusammengekommener, einem universitären Colloquium z.B., herumzeigt. Und tatsächlich ist das natürlich so, - ein Grund vielleicht, warum Derrida an den Universitäten immer unbeliebt geblieben ist. „Nun sagen Sie doch bitte etwas dazu“, „Und was sollen wir dem nun entnehmen?“ - solch etwas ungeduldig-auffordernde Nachfragen des Professors/der Professorin sind wohl antizipierbar. Dennoch wäre eine schriftliche Ausarbeitung, mit ordnungsgemäßem Deckblatt, Inhaltsverzeichnis, Überschriften mit Buchtiteln etc., wohl im Zweifelsfall mindestens „ausreichend“, je nach Qualität des Herumschleppens – also der Fundstücke – vielleicht sogar „ausgezeichnet“ ! Warum sich also zwingen lassen, viel herumzureden, überflüssig oder gar spekulativ herumzuerläutern, die \*Referenzen\* mit okkasionellem Schmutz zu bewerfen?



Reines Zeigen ohne den okkasionellen Schmutz oder Schmuck langer Worte... Aus dem Internet von der eigenen Webgalerie angeeignetes Werk von Doctor Your. Stickerei anonymer Entwurf.

Wir sehen, - wie Derrida – dass es den Radikalpositivismus dieser Art in den Wissenschaften strenggenommen nicht gibt. Die „Referenz“ in diesem Sinne ist meistens – man würde sagen, vernünftigerweise – Mittel zum Zweck, nur Stützpfiler einer neuen Textwoqe, Theorie, ihrer Sprachwelle. Radikalpositivisten, die im Colloquium nur „referieren“ bzw. ihre Referenzen vorlegen, sind längst in die Kunst verwiesen. Dort nämlich herrscht, insbesondere in der Gegenwartskunst, das reine kommentarlose Herumzeigen vor, das von VermittlerInnen, RezipientInnen oder auch den KünstlerInnen selbst umhüllt werden kann in Versuche, es auch symbolisch mit sich fortzutragen und in beliebige Kontexte zu verschleppen. Die ästhetischen und kunstinternen stellen, aus dieser Sicht, nur ein besonders dichtes Feld dar, sind aber ansonsten gegenüber dem Prinzip des Herumzeigens als dem Manifestem in der Kunst, nicht offensichtlich privilegiert.

Jetzt könnte man behaupten, der Vergleich, es handle sich bei Gegenwartskunst um lediglich irgendwo entfernte Objekte, die im Rahmen von entsprechend als Kunstereignis deklarierten Zusammenkünften vorgezeigt werden, scheitere an der Kreativität der KünstlerInnen, die schließlich eigene Werke schüfen und sie nicht einfach nur aus dem Regal nähmen.

Doch wie auch Pasa Unbehauen seine Überlegungen zum Begriff der referenziellen Kunst gerade an Gegenwartskunst verankert, die exakt nur in der von Derrida beschriebenen Weise „verschleppt“, ist es neben der allgemeinen Etablierung von Kunstwerken, die ihren eigenen Gestaltungsimpuls wohl als minimale Formgebung im Sinne der oben erwähnten „schriftlichen Ausarbeitung“ sähen, zu einem fast dominanten Zug der Gegenwartskunst geworden, nur noch „anzuordnen“, bereits (eigentlich andernorts) vorhandene Objekte (oder, etwas extremer, Ideen) in einem neuen Colloquium vorzuzeigen. Kunst, die ausdrücklich so verstanden werden soll, nennt sich „Appropriation Art“.

Im unhintergehbaren Universallexikon Wikipedia findet sich eine Definition, die einer gewissen Bemühtheit nicht entbehrt:

„Appropriation Art (englisch "appropriation" = Aneignung), auch deutsch gesprochen Appropriation, ist eine Ausdrucksform des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens. Sie wird meist der Konzeptkunst zugeordnet, weil das Verständnis der zugrunde liegenden Überlegungen und Theoreme wichtig für ihr Verständnis ist.

Im engeren Sinn spricht man von Appropriation Art, wenn Künstler bewusst und mit strategischer Überlegung die Werke anderer Künstler kopieren, wobei der Akt des Kopierens und das Resultat selbst als Kunst verstanden werden sollen (andernfalls spricht man von Plagiat oder Fälschung).

Im weiteren Sinne kann Appropriation Art jede Kunst sein, die sich mit vorgefundenem ästhetischem Material beschäftigt, z. B. mit Werbefotografie, Pressefotografie, Archivbildern, Filmen, Videos etc. Es kann sich dabei um exakte, detailgetreue Kopien handeln; es werden aber auch oft in der Kopie Manipulationen an Größe, Farbe, Material und Medium des Originals vorgenommen.

Diese Aneignung geschieht in der Appropriation Art meist in kritischer Absicht. Ohne diese kann man auch von einer Hommage sprechen.“

Die Angst, **Falsches** zu sagen oder Begriffe nicht hinreichend \*differenziert\* zu sehen, konfligiert in diesen Erläuterungen mit dem Gegenstand der Analyse und wirkt so durch den penälerhaften Stil eher trivialisierend. Besonders auffällig ist, wie die klassische Kraft der Appropriation Art im Sinne des Derrida'schen Referenz-Begriffs durch die vorschnelle Klassifikation als Konzeptkunst ausgehebelt wird. Ferner trägt zur trivialisierenden Einordnung in das sich kreislaufgerecht fortspinnende, sich nur plätschernd wandelnde Flüsschen der Kunstentwicklung bei, dass sich in dieser Darstellung die zeitgenössische Appropriation Art durch 'Vorläufer' wie die dadaistischen und surrealistischen Objets trouvés auf eine Zuspitzung des bereits Bekannten reduzieren lassen muss. Zu betonen wären in

diesem Rahmen jedoch viel mehr die Unterschiede. Denn was die Appropriation Art von klassischen Bezugnahmen von Kunst auf Kunst unterscheidet – die der Wiki-Artikel ebenfalls subsumiert – ist, dass die „aneignende“ Kunst nicht konkurrierend Bezug nimmt. Individuelle Bezugnahmen von KünstlerInnen auf Werke von KollegInnen, Vorgänger und Vorbilder, sind innerhalb jeder noch so klassischen Disziplin in den Künsten üblich und quasi schon durch die Schulbildung, die handwerkliche Basis des Berufs und die lange Tradition in kirchlicher, höfischer oder individuell-marktorientierter Programmatik tatsächlich Standard – man denke z.B. an Variationen der „Allegorie der Malerei“ oder selbst Kunststückchen wie die Darstellungen von Spiegeln und Lichtreflexen. „Referenzen“ in diesem Sinne erfüllen den Zweck, dass man kein weniger wertvolles oder preiswertes Werk liefert, als es ein(e) Konkurrent(in) geliefert hätte. Der Weg von diesen Referenzen zu den Derrida'schen, die die offensive Kraft der gegenwärtigen Appropriation Art benennen, führt gerade nicht über den theoretischen Zweig, sondern über den klassischen Aspekt der Anschauung.

Die Anschaulichkeit des Referierens kennen kunsttheoretisch Interessierte von einem bedeutenden Kunstästheten der klassischen analytischen Philosophie. Die analytische Philosophie pflegt den Begriff „Referenz“ eigentlich in seiner höchsten logisch-semantischen Strenge (als extensionalen Objektbezug im Gegensatz zu den intensionalen, sprachlichen Bezügen – zu verstehen an Freges Unterscheidung zwischen dem Himmelskörper (Extension, Referenzgegenstand) und dem Erscheinungsbild am Morgen- oder Abendhimmel („Morgenstern“ und „Abendstern“ als unterschiedliche Intensionen für dasselben Objekt, auf das der Ausdruck „Venus“ (als Ausdruck für einen Planeten) extensional referiert).

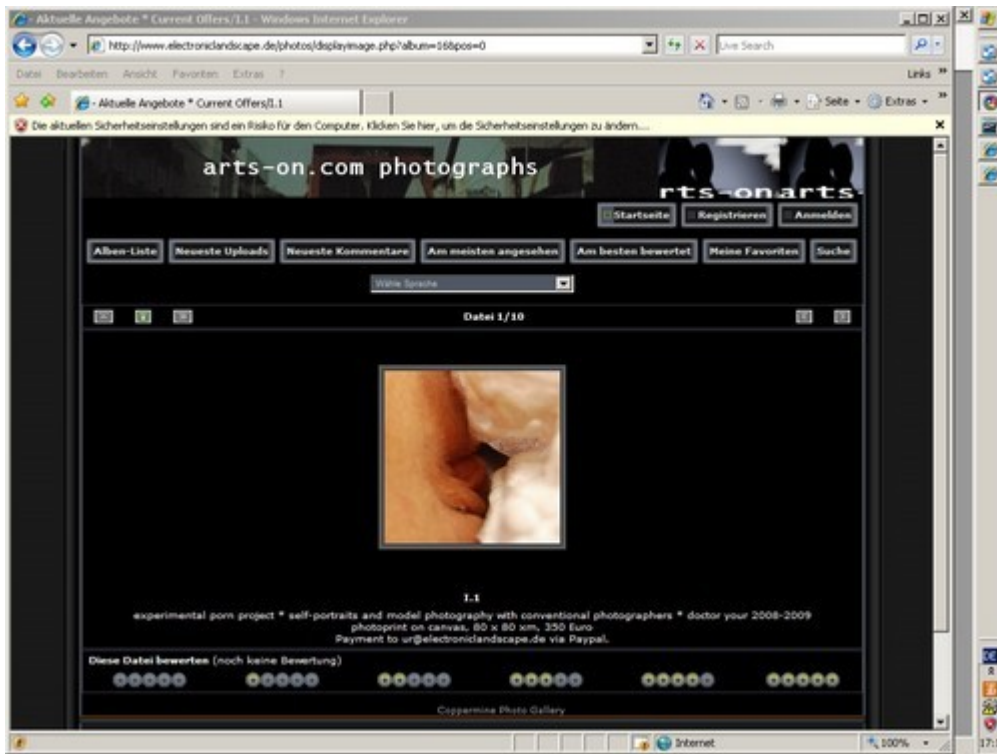
Der Vertreter der ästheo-logischen Wende ist aber weder Frege noch Wittgenstein sondern Nelson Goodman und dessen Schülerin, Nachfolgerin, geistige Erbin Catherine Elgin. „Referenz“ findet sich in der Kunst, so Goodman, quasi auf den Kopf gestellt. Sie richtet sich nicht von der Sprache auf ein Objekt (so wie es der Brockhaus will) sondern von einem Objekt auf die Sprache. Das Objekt gibt eine Anschauung von einem sprachlichen Ausdruck, einer sprachlichen Konvention, einem sprachlichen Mittel. Naheliegenderweise öffnet sich mit dieser umgekehrt-referenziellen, rückverweisenden Funktion das sprachliche System für solche Anschauungsobjekte.

Doch ach ! Unseelige Vorläufer stellen sich hier rasch in den Weg. Die blökenden Unschuldslämmer der Ostensionobjekte und -situationen [vgl. Herder, Über den Ursprung der Sprache] wollen auch in diesem kuscheligen Sprachstall übernachten, wenn die Umkehrungen der Referenz es denn dürfen ! Inwiefern sind die „Muster“ Goodmans denn bitte etwas Besseres?

Tja. Darf man nun die Kunstgegenstände im Sinne einer echten Begriffsparadoxie privilegieren?

Sie sind weder beliebig noch zufällig, sondern als Einzelstücke sorgfältig ausgewählt oder – frecher – als Einzelstücke sorgfältig reproduziert bzw. verdoppelt, um anschaulich und singulär zu exemplifizieren, - was Anschauung ist – was andere Begriffe, die wir in Erfahrungen abgeschliffen sprachlich ausbilden, bedeuten oder konnotieren können, wo ihre Bedeutung endet etc.

Es ist also tatsächlich das gegenwärtig im Handwerk des Irgendwie fußende Gelingen, ein Objekt aus dem diffudierten Zufälligen herauszuheben und zum Einzelstück im Sinne eines Kunstwerkes zu deklarieren, das auch tausendfach reproduzierte und gestohlene Objekte gegenüber der ostendierten Schafsherde für das Prädikat des quasi Sprachlichen, Referenziellen prädestiniert.



Die Differenz zwischen dem blökenden Schaf und der Exemplifikation, gestiftet durch mysteriöses Gelingen? Über die Webseitengalerie angeeignetes Werk von Doctor Your.

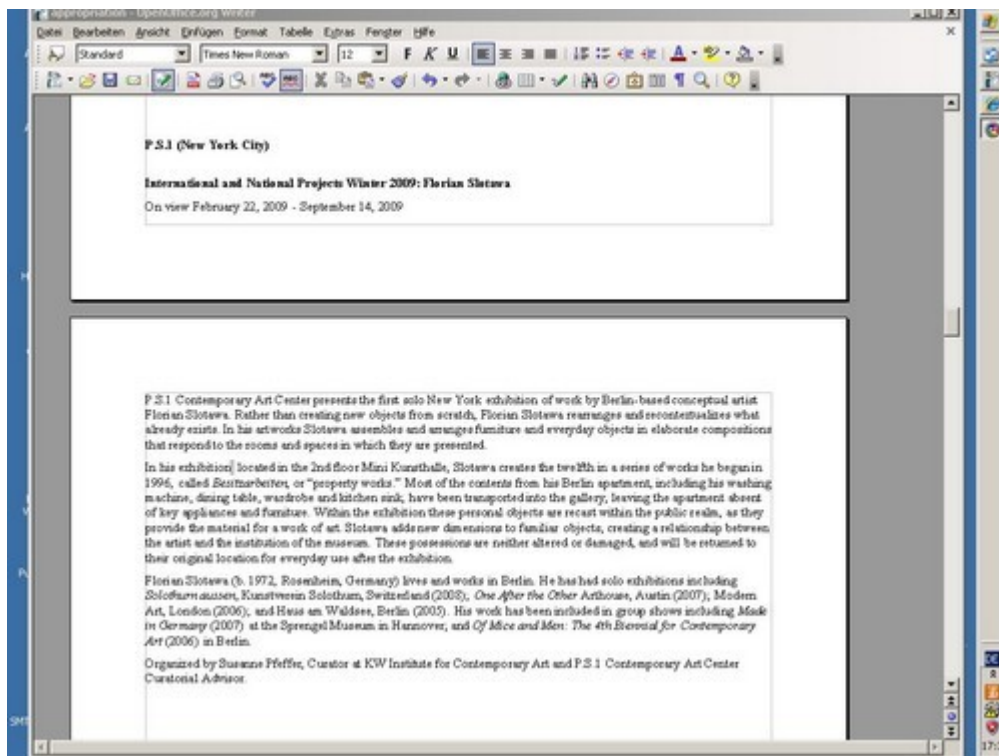
Ein anderer Punkt ist, wie weit man das Paradox treiben mag: das kopierte Einzigartige geht noch hin; das nur anschauliche Sprachliche wird schwieriger. Obgleich man an diesem Punkt wieder in Derrida's philosophischem Colloquium sitzt, wo alle sich Bücher zeigen und dabei schweigen.

Wer Texte austauscht, tut - mehr – weniger? BesucherInnen der documenta werden nicht behaupten, Kunst nicht lesen oder verstehen zu können. So ungewiss wie das Verständnis eines philosophischen Textes ist ungefähr auch das Ergebnis einer Interpretation eines zeitgenössischen Kunstwerkes, unabhängig davon, ob man es mit einer grammatisch-semantisch regelgeleiteten Sprache zu tun hat oder nicht. Für pauschal ungewiss, fragmentarisch oder nicht-nachvollziehbar (weil „nicht von Gott“) muss man 'weltliches' Wissen deshalb noch lange nicht halten. Das gezeigte Buch ist das Buch, das ich sehe. Das gilt im Rahmen dessen, was ich als „Zeigen“ kenne, der jedoch hinreichend ist um von Wissen zu sprechen. Im KERN ist, wie man nicht genug betonen kann – Derrida immer wieder Positivist – darin liegt das Grundprinzip der De-Konstruktion, wie nur amerikanische Literaturwissenschaftler immer wieder in Vergessenheit zu bringen bemüht sind. So wie also die Logik weiß, was „A ist wahr und B ist wahr“ bedeutet oder auch „Weder A ist wahr noch B ist wahr“, so sicher sieht man das gezeigte, gereichte, wörtlich herbeireferierte Buch vor sich. So auch das Kunstwerk. Und dann beginnen die Strategien des Professors, das Pathos abzubauen und Schwung in die Runde zu bringen, sich wichtig zu machen, die Universitäten zu retten – mindestens so, wie man in Koranschulen autoritäre Religion locker vermittelt. Jeder darf etwas dazu sagen, was ihm wichtig erscheint. Man spinnt Diskurse, die mal weniger, mal mehr Referenzen, mal schlechtere, mal bessere Referenzen haben. Offensichtlich ist diese Vorgehensweise in der Kunstwelt ähnlich, nur mitunter geist- und fantasieloser, mitunter zu offen und vielfältig organisiert. Lustigerweise ist der Wahrheitsanspruch unabhängig davon, was man unter den Begriff der Referenz fallen lässt – z. B. nur Gegenstände und Sachverhalte, Diskursinhalte, oder auch Fürsprecher. Der sich entfaltende Diskurs, der „referentielle Gehalt“ eines noch so gestohlenen Kunstwerkes, wird nicht dadurch geringer, dass man Fürsprecher und Sachverhalte brutalistisch de kategorisierend gleichsetzt. Wichtig ist lediglich – wie in der klassischen Frege Semantik, dass die Referenztropismen („Tropismen“ als sprachlich schönere Abwandlung des semantisch-ontologischen Begriffs der „Trope“, der – nicht rhetorisch – ein ontologisch möglichst reduziertes, individuelles Stück Welt meint; keine abstrahierende Menge) existieren – wenn denn das Appropriation Kunstwerk überhaupt Interesse an der Sprachlichkeit des

Kunstsystems zeigt und als referenziell verstanden werden will.

Aus diesem Impuls heraus lassen sich neuere Gegenwartskunstwerke, die von führenden Institutionen wie der documenta, dem P.S.1 oder dem Metropolitan Museum of Art als „Appropriation Art“ bezeichnet werden, auf ihren exemplifikatorisch-sprachlichen Gehalt hin untersuchen. Es zeigt sich, dass er weder beliebig noch im strengen Sinne kunstimmanent ist. Zugleich ist dieses referenzielle Hinausweisen, das von der quasi kulinarischen Anschauung fortführt hin zu einem weiter greifenden Anspruch der Kunst, ein freundlich-sozialer Aspekt der Kunst, der sie anhaltend, sei sie auch theoretizistisch bis zum Extremismus, von schnell geistloser L'art pour l'art unterscheidet. Zugleich würde man den meisten Appropriation Artists nicht vorwerfen, sie seien biedere Sozialdemokraten. Ein wesentliches Merkmal, das ihnen hinreichende Asozialität sichert, um diesem Vorwurf zu entgehen, ist eben das wunderbar Individuelle, häufig Privatistische oder Kleingruppige, das, im internationalen Rahmen präsentiert, die Prinzipien der bürgerlichen sozialen Anspruchshaltung komplett unterläuft.

Beginnen wir mit dem Bett von Slotawa. Unsere Referenzen (diesbezüglich):



**Citation about Slotawa's Exhibition appropriated from P.S.1 by Doctor Your. Partially translated:**

„[...]Das P.S.1 Zentrum für zeitgenössische Kunst stellt die erste Einzelausstellung in New York des vorwiegend in Berlin lebenden Konzeptkünstlers Florian Slotawa vor. Anstatt neue Objekte aus dem Nichts zu schaffen, arrangiert er und rekontextualisiert der Künstler Vorhandenes. In seinen Kunstwerken sammelt und arrangiert Slotawa Mobiliar und alltägliche Objekte zu ausformulierten Kompositionen, die auf ihre Ausstellungsräume und -umgebungen antworten.[...]

In seiner Ausstellung, im zweiten Stock der Mini-Kunsthalle, gestaltet Slotawa das zwölfte Stück seiner Serie von 1996 begonnenen Arbeiten, die sogenannten „Besitzarbeiten“. Der größte Bestandteil der Einrichtung seines Berliner Apartments, einschließlich seiner Waschmaschine, des Esstisches, der Garderobe und der Spüle, wurden in die Galerie gebracht, sodass das Apartment ohne Schlüsselobjekte und -möbel zurückbleibt. [...]

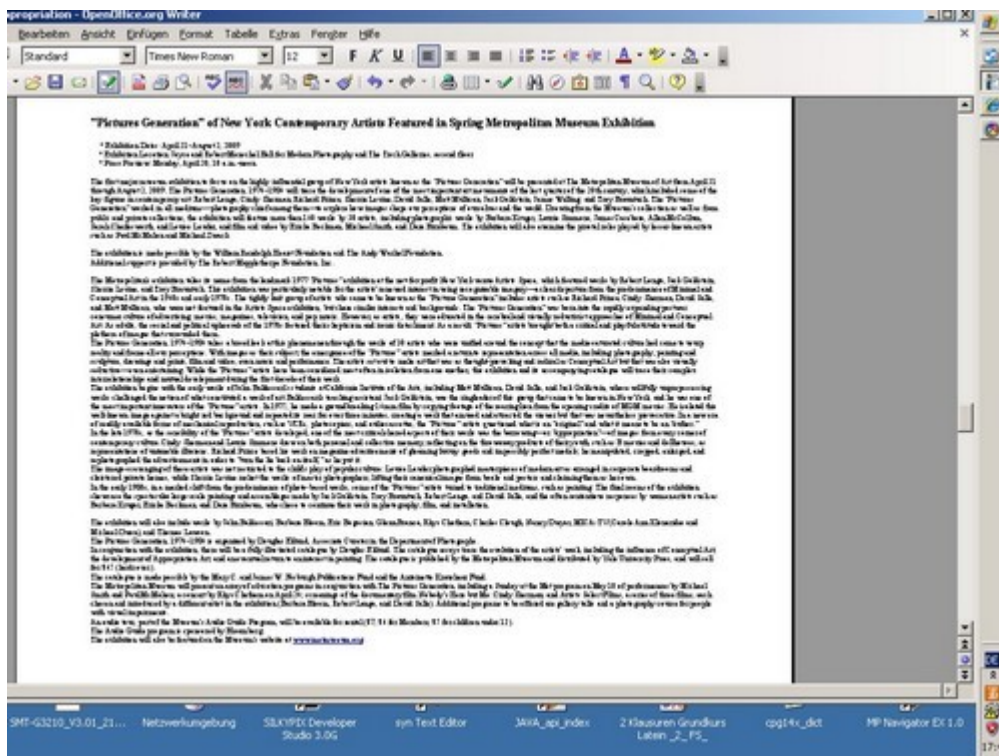
In der Ausstellung werden diese persönlichen Objekte im öffentlichen Kontext wieder sichtbar - als

Material für ein Kunstwerk. Slotawa fügt neue Dimensionen zu bekannten Objekten hinzu, wobei er eine Beziehung zwischen dem Künstler und der Institution des Museums herstellt. Diese „Besitzungen“ werden während der Ausstellung weder verändert noch zerstört, und danach wieder ihrem alltäglichen Gebrauch in Berlin zugeführt. [...]

Florian Slotawa (geb. 1972 in Rosenheim, Deutschland) lebt und arbeitet in Berlin. Seine Werke hat er in zahlreichen Einzelausstellungen vorgestellt, u.a. *Solothurn aussen*, Kunstverein Solothurn, Schweiz (2008); *One After the Other* Arthouse, Austin (2007); Modern Art, London (2006); und Haus am Waldsee, Berlin (2005). Gruppenausstellungen u.a.: *Made in Germany* (2007) im Sprengel Museum in Hannover; und *Of Mice and Men: The 4th Biennial for Contemporary Art* (2006) in Berlin.

Die Ausstellung im P.S.1 wird organisiert von Susanne Pfeffer, Kuratorin am KW Institut für zeitgenössische Kunst und kuratorielle Beraterin des P.S.1 Zentrum für zeitgenössische Kunst. Die Ausstellung wird unterstützt durch das Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart. Zusätzliche Unterstützung wird vom Beratungsgremium für zeitgenössische Kunst des Museums of Modern Art (New York) gewährt.“

Von Slotawas Bett zu Cindy Shermans Doll's House:



**Citation about „\*Pictures Generation\* of New York Contemporary Artists Featured in Spring Metrcopolitan Museum Exhibition“ appropriated by Doctor Your and partially translated:**

„In den späten Siebzigern, als man auf die Bildwelten-KünstlerInnen zunehmend aufmerksam wurde, war eines der umstrittensten und zugleich gemeinsamen Merkmale die Entlehnung oder „Aneignung“ von Bildern aus jedem Bereich der zeitgenössischen Kultur.“ (aus dem englischen Zitat zu Cindy Sherman) Ausstellung „**The Picture Generation**“, [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org).

Cindy Sherman, obgleich eigentlich offensichtlich weder Kopistin noch Referendarin, setzt sich mehr klassisch – z.B. in den „History Portraits“ mit der normativen Kraft kunsthistorischer Traditionen auseinander. Vergleichbar sind Louise Lawlers fotografische Studien zum Umgang mit Kunst bei

privaten Sammlern, die Inszenierung von Kunstwerken in ihren Häusern, die sie in einer Fotoserie dokumentierte. Gemeinsam ist diesen Künstlern die bewusste Bezugnahme auf Vorgaben in der Kunst – aber, so könnte man sagen, das hat Dürer „auch gemacht“ - man denke insbesondere an die Allegorie der Malerei, die bei Dürer nicht als reine Zusammenstellung von Symbolen als „Behauptungsinstrumentarien“ auftritt – wie der mittelalterlich-handwerkliche Zweig die Kunst verstand – sondern als quasi wissenschaftliche, der Geometrie vergleichbare Disziplin, die sich durch die reale Exaktheit und Intelligenz ihrer Ausgestaltung beweist bzw.- beweisen muss.

Auch in den kritischen Reflexionen von Sherman und Lawler geht es um normierende Funktionen von Kunst als Diskurs, der soziale Konventionen und Symbolismen festigt, bestätigt oder auch unterläuft. Die Bezugnahme auf Kunst in der referenziellen „Aneignungskunst“ bzw. „Bezugnahmenkunst“ ist insofern nahezu nie ein kunstimmanentes Unterfangen.

Mehr in Richtung richtiger Appropriation und Kunstimmanenz gehen die Kopistenspiele der „jüngeren Generation“, die in unterhaltsamer Weise die Rolle des Werkstatt-Schülers kopieren und sonst vor allem eine Art Etüde zu der radikalen Subjektivität darstellen, wie man sie bei Florian Slotawa findet:

„\* Die Künstlerin Sherrie Levine wurde 1979 bekannt mit einer Appropriation der Fotografien von Walker Evans, die sie aus Bildbänden abfotografierte und unter dem Titel "After Walker Evans", aber unter ihrem Namen ausstellte. Im Jahr 2001 wiederholte Michael Mandiberg diese Aktion: Er fertigte fotografische Kopien von Sherrie Levines "Re-Fotografien" an und präsentierte sie unter dem Titel "After Sherrie Levine" (siehe Weblinks).

Der japanische Künstler Yasumasa Morimura inszenierte sich selbst nach Fotografien von Cindy Sherman, auf denen sie sich selbst in verschiedenen Verkleidungen und Rollen porträtierte ("Film Stills"). Da Sherman als Frau auf ihren Bildern oft in männliche Rollen schlüpft, Morimura jedoch als Transvestit auftritt, wird das Verwirrspiel geschlechtlicher Identität noch weiter gesteigert.“

Zur Appropriation Art, die Werke bekannter KünstlerInnen, SchriftstellerInnen und PhilosophInnen reproduziert und neu arrangiert, gehören auch die Kioske, Altäre und Monumente von Thomas Hirschhorn. Referenzen über diesen LINK: <http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/45aa0d00-ba16-49db-85d6-2dfa3485361a.aspx>

Signifikant ist, dass das Interview der neuen Züricher Zeitung zum Oberthema „Der Traum vom Buch“ mit der Frage eröffnet, „Das erste Mal -- Was soll der Professor sagen, Herr Hirschhorn?“ Referenzen also, verwirrte Neuroinformatiker und „Hermeneutik“ im tiefsten Sinne :). Hirschhorn selbst auf jeden Fall kopiert zwar offensichtlich den hysterisierenden Ton von Ingeborg Bachmann, sieht sich aber nicht als immanenten Kopisten oder Über-Treffer, sondern als politischen Künstler, der – wir deuteten es an – mit seinen Kunst-Kiosken Menschen mit zeitgenössischer Kunst erreichen und politisch wirken will.

Ein Umbauprojekt, das ein vorhandenes, wenn auch todgeweihtes Kulturexempel einfach kopiert und verlagert, ist die Präsentation der finnischen Produzentengalerie Kling & Bang aus Reykjavik, die die kultige Bar „Sircus“ aus Reykjavik auf der englischen Kunstmesse Frieze nachbauten :

## **Frieze Projects 2008**

### **Kling & Bang**



Sirkus, a bar in the scruffy downtown area of Reykjavik, was demolished this spring after serving for nine years as a living landmark and the hub of the city's alternative arts scene. Kling & Bang, a gallery run by eight enthusiastic artists, not only helped the owner save the bar's façade and interior, but also resolved to bring it to the UK and re-erect it at Frieze Art Fair. In an echo of the travelling circus invoked by the bar's name, this place of celebration and creation moved town for a few short days.

Quelle: [http://www.friezefoundation.org/commissions/detail/kling\\_bang/](http://www.friezefoundation.org/commissions/detail/kling_bang/)  
Appropriation by Doctor Your

Selbstverständlich ist auch dies Appropriation im reinsten Sinne. Es ist zugleich – schon wegen des Misstrauens in die Theoretizität des Werkes, das uns näselnde Mitteleuropäer angesichts finnischer Trunksucht und Kaurismäkischer Kickerkultur erfasst – das Appropriation Objekt, dem wir am ehesten Sprachlichkeit absprechen würden. Das ist – jedoch – vielleicht falsch. Vergleichen wir den Vorgang des Rebuilds auf der Messe mit dem stumm-kommentarlosen Vorzeigen von Bibliotheksfolianten im Colloquium, sehen wir: beide Handlungen sind insofern sprachlich, exemplifikatorisch mit dem Singularitätsmerkmal, das Sprachlichkeit des aktiv exemplifizierend-referierenden Objekt ermöglicht (obgleich einstmals oder auch Ostensionsobjekt), als sie als Referenzen Objekte vorzeigen, die Sprache und Diskurse speichern. Natürlich ist das im Falle eines Buches unumstrittener. Im Fall von Sircus ist es dennoch ähnlich. Man denke an Augustinus und Wittgensteins erste Überlegungen in den Philosophischen Untersuchungen: Das Augustinische Sprachbild fasst Sprache als Mittel auf, um seine Wünsche zu äußern. Einfache Wittgenstein - Interpretationen sehen das Augustinische Sprachbild als das von Wittgenstein in den P.U.s abgelehnte. Dies spitzt schon eine Position zu, die den späten vom frühen Wittgenstein scharf unterscheiden möchte. Differenziert betrachtet, sind es vor allem nicht die individuellen Wünsche, die Sprache konstituieren - wie das Kinderschreien. Beten wir es herunter: Erst das Herannahen der Mother's Breast vermittelt dem Kind die konstitutive Gewissheit, dass das Herumschreien ihm etwas bringt, dass es als sprachliches Instrument geeignet ist. Von Tieren wissen wir, dass die Konnektierung von sprachlichem Zeichen, beliebiger Handlung und Lustgewinn nicht aus der persönlichen Bedürfnissituation heraus motiviert sein muss. Sircus, eine Künstlerkneipe in Reykjavic, steht natürlich in Verdacht, diese Prinzipien der sprachlichen Konstitution, des „Systemgewinns“ umgedreht zu haben. Also Lusttempel des Lallens und der stummen Selbstreferenz gewesen zu sein. Als solches Projektionssymbol kann man der nachgebauten Kneipe „Sircus“ ungefähr den Status eines belletristischen Buches zusprechen, vor allem den eines realen Ortes der Konstitution von Kunstdiskursen. Sircus war eine Art Mutterbrust der Reykjavicschen Kunstszene. Das Vorzeigen sagt darüber nicht mehr als „So etwas gibt es“ – bzw. „so etwas wird nicht unterstützt – gibt es jetzt nicht mehr“. Im Colloquium also das ergreifend schöne oder intelligente, übersehene Buch, bei dessen

Vorzeigen sich das Pathos des Schweigens ins Unerträgliche steigert....in Anlehnung an das Privatsprachen-Argument in klassischer Lesart kann man nun sagen, dass tatsächlich das Pathos unerträglich wird, wenn eine rettende „Antwort“ im Sinne der Mutterbrust nicht möglich ist – weil sie kognitiv oder linguistisch nicht verfügbar oder erreichbar ist. Dieses Prinzip ist – quasi ebenfalls – konstitutiv für Prinzipien der Exemplifikation, insbesondere im Religiösen Bereich, der sich ja herausnimmt – insbesondere in der katholischen, liturgischen Praxis – „Antworten“ als inädaquat oder minderwertig abzulehnen (nahezu grundsätzlich als „eitel“ - wozu Kunst ebenfalls seit Jahrhunderten beiträgt). In solchen Fällen wird also Sprachlichkeit, d.h. auch, die Möglichkeit, eine exemplifikatorische Referenz in einen existierenden Diskurs einzubinden, unschuldig (Reykjavic) oder gezielt verweigert (Religion). Diese Art der Exemplifikation ist, selbst wenn sie sich gerade nicht auf reine Anschaulichkeit zurückzieht, nicht sprachlich. Vielleicht ist diese Art der unmittelbaren Präsentation in der Appropriation – also die den Kontext nicht theoretisch einbeziehende pathetische Verlagerung – nicht einmal referenziell. Da die Kneipe ja wirklich wiederentsteht, nicht nur darauf durch eine Kopie verwiesen wird, jedoch das Mutterbrustprinzip der Antwort und des Diskursgelingens fehlt. Man könnte hier mehr von einer selbstreferenziellen Ostension sprechen – wie ein Schaf, das plötzlich, während man noch mit dem Finger auf es zeigt, zu blöken beginnt. Sieh mal, mir geht es gar nicht gut, meine Füße sind auf der Wiese angefroren, könnt ihr bitte etwas dagegen tun, anstatt über Kunst und Sprache zu debattieren. Na ja, im Sommer nicht...vielleicht in Finnland.

*Dr. Ulrike Ritter*