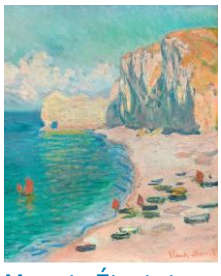
Tà katoptrizómena
Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Was ist ein Plagiat in der Kunst?

Überlegungen anlässlich eines «Vorfalls» auf der Manifesta 16

Andreas Mertin

Nach Eröffnung der Manifesta 16 hat Dorothea Bielfeld, eine Bochumer Künstlerin, den Vorwurf erhoben, dass die vom Berliner Künstler Nasan Tur in der Essener Gertrudkirche gezeigte Arbeit ein Plagiat einer Arbeit sei, die sie vor 16 Jahren in der Christ-König-Kirche in Bochum gezeigt hat. In beiden Fällen, das ist unbestritten, werden Bänke in einer Kirche (einer nicht profanierten Kunst-Kirche und einer profanierten und verkauften Kirche) senkrecht aufgestellt. Reicht das für einen Plagiatsvorwurf? Der Künstler Nasan Tur versichert glaubhaft, von der zeitlich vorausgehenden Arbeit von Dorothea Bielfeld keinerlei Kenntnis gehabt zu haben. **Ein Plagiat im Sinne einer Kopie liegt demnach nicht vor.**[1] Man kann nicht plagiieren, was man nicht kennt. Dieser Vorwurf ist damit obsolet. Man könnte zwar bestreiten, dass die Nicht-Kenntnis wahr ist, aber dafür wäre man beweispflichtig. Die Behauptung, es sei ein Plagiat, ist bis dahin hinfällig. Es bliebe der Vorwurf mangelnder Originalität, also der Hinweis, künstlerisch eine Idee entfaltet zu haben, die andere schon 16 Jahre zuvor hatten. Und dieser Fall kommt häufiger vor, als man denkt (übrigens auch in der Naturwissenschaft). Das muss eben nicht auf einer bewussten Übernahme beruhen, sondern kann auch ähnlichen Umständen geschuldet sein. (Die Glühlampe und das Telefon sind Beispiele für Parallelerfindungen.) In der Kunst könnte man an die Landschaftsmalerei denken. Beim Felsen von Étretat kann der Vorwurf jedoch nicht lauten, der hat mein Sujet plagiiert, sondern allenfalls, der hat meine Stil übernommen. Das muss dann an der konkreten Durchführung der Arbeit auch nachgewiesen werden. Niemand würde Monet vorwerfen, Courbet plagiiert zu haben, nur weil beide (und andere Künstler auch) Étretat gemalt haben – bei aller Ähnlichkeit des Sujets sind die Stile zu unterschiedlich.


Monet, Étretat


Boudin, Étretat


Courbet, Étretat


Monet, Étretat

Ein Beispiel, bei dem es um die assoziative Banalität bei Künstler:innen ging, stammt aus der Zeit der Flüchtlingskrise um 2015, als zahllose Künstler:innen Reste von Flüchtlingsbooten nahmen, um damit hochdramatische und hochemotionale Kunstwerke zu schaffen. Eine Handschrift konnte man dabei selten erkennen, es ging nur darum, als Künstler:in am aktuellen politischen Diskurs zu partizipieren. Das war banal.

Gibt es Ähnliches auch im Diskurs um Kirchenumnutzungen? Wenn alle in einer Kirche im 21. Jahrhundert in einer bestimmten Situation auf die Idee kämen, nicht mehr genutzte Kirchenbänke derart aufzurichten oder sie wild aufzustapeln (mir ist ein verwandtes Kunstwerk von der Karlsruher Kunstmesse aus dem letzten Jahrzehnt in Erinnerung), wie deuten wir das? Im schlimmsten Fall wären dann die Künstler:innen etwas unkreativ und ideenlos.

Das glaube ich im vorliegenden Konfliktfall nicht. Ich glaube, wenn man beides als Form von Konzeptkunst begreift, dass es sich um unterschiedliche Konzepte handelt. Das außerästhetische Substrat (die Kirchenbänke) ist gleich, auch Teile des Konzepts haben ähnliche Momente (die Drehbewegung vom Horizontalen ins Vertikale), aber darin erschöpfen sich die Ähnlichkeiten, nicht aber die Konzepte. Das reicht meines Erachtens weder für einen Plagiatsvorwurf noch für den Vorwurf mangelnder Originalität.[2]

Bei Nasan Tur geht es eine Einschreibung, um die Bearbeitung der Kirchenbänke. Dahinter steckt eine geradezu «handfeste» künstlerische These, die durchaus theologisch gedeutet werden kann. Tur begreift die Kirchenbänke als Leinwände mit denen er arbeitet. Man könnte vermuten, dass er so künstlerisch deutlich macht, was immer schon in die Kirchenbänke eingeschrieben war, von uns aber nicht bewusst wahrgenommen wurde. In der theologischen Fachdiskussion nennen wir das die Gebrauchsspuren einer Kirche (Peter Poscharsky). Es könnte aber auch sein, dass er künstlerisch einzeichnet, was auf den Kirchenbänken gedacht und ersessen wurde, aber in der Kirche nicht ausreichend thematisch wurde – die Körperlichkeit, die Schwerkraft, der schmerzende Rücken etc. Könnte, muss nicht, wichtig und zentral ist die Einschreibung.

Bei Dorothea Bielfeld geht es um eine Kombination zweier Elemente, der Erhebung (Vertikalisierung) der Bänke einerseits und der Notation von Wünschen, Gebeten etc. andererseits, die dann in Rohren in der Wand versenkt wurden. Ersteres hat mit einer Dysfunktionalisierung zu tun, die Bänke werden frei gesetzt. Letzteres ist ein Verfahren, das der Religionsgeschichte entnommen ist und bereits Jahrzehnte zuvor von anderen Künstler:innen adaptiert wurde (etwa in jenen Installationen von Belu-Simion Fainaru, die sich auf die Klagemauer in Jerusalem beziehen). Klar ist aber, bei Bielfeld trennen sich Notationsprozess und Vertikalisierungsprozess.

Hätte Tur die Arbeit von Bielfeld gekannt, könnte man sein Werk als Kritik und Fortschreibung zugleich begreifen. Er widerspräche dort, wo bei Bielfeld Bank und Wünsche (Körper und Geist) getrennt werden und würde dagegen auf die Einschreibung des Geistes in das Material setzen. Das ist eine Debatte, die in Theologie und Philosophie seit mehr als 2000 Jahren geführt wird, und in der Kunsttheorie seit mindestens 50 Jahren: die Debatte um Geist und Buchstabe.

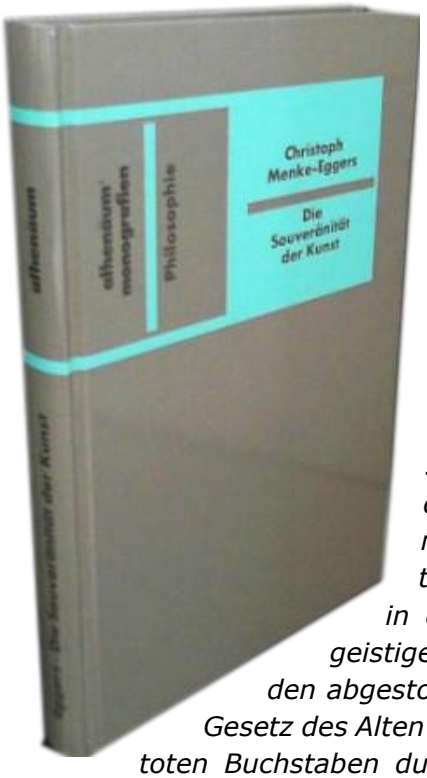
Deshalb ein kleiner Exkurs: Geist und Buchstabe

Binnenkirchlich wäre dann interessant, dass in der weiterhin im kirchlichen Besitz befindlichen und religiös genutzten Bochumer Christ-König-Kirche das paulinische Beharren auf dem Geist stark gemacht wurde, während in der profanierten und an die private Essener Kunsthochschule verkauften Gertrud-Kirche der Buchstabe als Material und Form stark gemacht wird.

Gerade der darin sich abzeichnende Rekurs auf Grundfragen der Hermeneutik und die Theologie des Apostels Paulus könnte aber zeigen, wie unterschiedlich, ja diametral einander entgegengesetzt die beiden künstlerischen Konzepte sind. Der Rekurs auf die Theologie mag überraschen, ist aber heuristisch angezeigt.

Denn es ist ein Kennzeichen der modernen avantgardistischen Kunst, sich von der metaphysisch aufgeladenen Hierarchisierung von Buchstabe und Geist abzuwenden und sich der Materialität des Buchstabens zuzuwenden. Träfe das zu, dann wären wir im konkreten Fall bei einem Widerspruch zwischen einem vormodernen – weil den Geist präfigurierenden – Konzept und einem modernen – weil die Materialität des Buchstabens hervorhebenden – Konzept.

Wir hätten den seltenen Fall, in dem ein Theologe angesichts eines Konflikts in der Bildenden Kunst aus seinem eigenen Fachbereich heraus zur Klärung beitragen könnte. Allerdings könnte das auch ein Philosoph – etwa Christoph Menke in der Auslegung von Theodor W. Adorno:



Adorno erläutert seine These, dass die ästhetische Erfahrung einer negativen Logik folge, hier dadurch, dass sie das symbolische Deuten eines ästhetischen Objekts abbreche oder verweigere und stattdessen seine Buchstäblichkeit erfasse. Damit knüpft er an eine Richtung der modernen Ästhetik an, die - am deutlichsten seit Nietzsche - die ästhetische Erfahrung zur Instanz einer Umwertung der alten, metaphysisch bestimmten Hierarchien zwischen Geist und Buchstabe erhebt. Diese Hierarchien bilden das Zentrum der traditionellen Hermeneutik: Da sie das Verhältnis von Geist und Buchstabe mit dem hierarchischen von Seele und Körper, Allgemeinem und Besonderem, System und Geschichte parallelisiert, kann sie die Aufgabe eines angemessenen Texterfassens nur in einer Überwindung des Buchstaben in den in ihm verkörperten Geist sehen. Dies Verhältnis von Geist und Buchstabe in der traditionellen Hermeneutik verpflichtet sie auf eine geistige Deutung, die vermittels etablierter Auslegungsverfahren den abgestorbenen Text Homers vergegenwärtigt, das buchstäbliche Gesetz des Alten Bundes in den lebendigen Geist des Neuen überführt, den toten Buchstaben durch Vergeistigung zum Leben erweckt. Das Prinzip der Buchstäblichkeit ist demgegenüber die Maxime eines ästhetischen Erfahrens, das bei Adorno mit keinem geringeren Anspruch auftritt, als das - die traditionelle Hermeneutik regierende - metaphysische Verhältnis von Geist und Buchstabe zu verabschieden. An die Stelle der Aufhebung des Buchstabens in den in ihm verkörperten Geist soll in der ästhetischen Erfahrung seine Erhaltung gegenüber dem ihm entgegengesetzten Geist treten.[3]

Ich bin mir fast sicher, dass genau dies die Differenz der beiden Konzepte bildet und der Rekurs auf die Dialektik von Buchstabe und Geist zum Verstehen beiträgt. Akzentuiert gesprochen: das Konzept von Nasan Tur ist ein künstlerisch modernes, das die metaphysischen Überhöhungen auf ihre körperliche Basis (den Buchstaben) zurückführt, das Konzept von Dorothea Bielfeld ist ein kirchenkünstlerisches, das die metaphysischen Regeln aufnimmt, aber nicht verlässt, indem es Körper und Geist getrennt lässt und den Geist bewahrt (so wie es dann auch in Bochum geschehen ist, indem man den Geist in Rohe schiebt[4]). Damit ist ihr Konzept der Sache nach aber ein theologisches Konzept, sie transzendiert den Ordo der Kirche nicht wirklich – was autonome Kunst aber nach meiner Auffassung müsste. Sie macht Kunst nicht nur in der Kirche, sondern Kunst der Kirche, Tur macht das nicht. Das scheint mir der Kern der Differenz zu sein.



Schlussfolgerung

Berücksichtigt man das alles, dann haben wir es hier gar nicht mit einer wirklichen Konkurrenz zu tun, es sind vielmehr schlicht unterschiedliche Welten, die nur scheinbar visuelle Ähnlichkeiten aufweisen. (Wäre ich ein Science-Fiction-Fan würde ich von Paralleluniversen sprechen.) Es sind Welten, die sich nicht einmal berühren können. Ein Konsens sollte dennoch zunächst einmal darüber bestehen, dass zufällige visuelle Übereinstimmungen noch keine Plagiate sind. Hier sollte der angeschlagene Tonfall gemindert werden. Plagiate erfordern immer, dass fremdes geistiges Eigentum wissentlich als eigenes ausgegeben wird. Das hätte Tur weder nötig, noch ergäbe es Sinn. Vor Gericht hätte eine Plagiatsklage sicher keine Chance und die Künstlerin sähe sich zudem genötigt, zu erklären, warum ihre Arbeit aus dem Jahr 2010 nicht ein Plagiat einer Arbeit mit aufgerichteten Kirchenbänken eines anderen Künstlers aus dem Jahr 2000 darstellt.

So aber kommen wir zur zentralen Frage: wird hier Kunst (nur) als Bedeutungsträger verstanden, in dem Sinne, dass es aus ihr eine Botschaft, einen Geist zu erheben gilt? Ein Teil der Kunstwelt neigt in der Gegenwart dazu.[5] Das wäre aber ein Rückfall in Zeiten der metaphysischen Ordnung der Welt. Das hätte dann zum Beispiel zur Folge, dass es bedeutende und weniger bedeutende Botschaften gibt. Theologisch gesprochen: die Darstellung einer Kreuzigung wäre dann bedeutungsvoller als die Darstellung eines Urinoirs, modern: die Darstellung eines Flüchtlings bedeutungsvoller als die eines Geldscheins. Darüber sind wir seit 1234 Jahren hinweg, seitdem Karl der Große und seine Hoftheologen in den Libri Carolini mit derlei Unfug aufgeräumt haben.[6] Und mit der Verklärung des Gewöhnlichen (Arthur Danto) hat die Kunst das in der Moderne zum Programm erhoben. Eine Plakatabrisswand von Raymond Hains ist nicht bedeutungsloser als ein realistisches Gemälde von Otto Dix. Metaphysische Ordnungen in der Kunst tragen ihre eigenen Probleme in sich. In der konkreten Arbeit von Nasan Tur sehe ich dagegen eine Hinwendung zur Materialität, zur künstlerischen Durchformung des Materials. Dagegen scheint auf den ersten Blick auch die von ihm betonte Immersivität der Arbeit zu sprechen. Aber meines Erachtens bilden die artikulierten Wünsche und Gedanken der Befragten im Vorfeld bei Tur nur das außerästhetische Material, mit dem der Künstler arbeitet. Das wäre etwas anderes.

P.S. Diskursregeln

Was meines Erachtens überhaupt nicht geht, ist die aufgestellte Forderung nach einer Entfernung der Arbeit von Nasan Tur aus der Essener Örtlichkeit. Das ist nur denkbar, wenn man Kunst durch und durch kommerzialisiert und im Sinne konkurrierender Waren begreift. Oder wenn man an vormodernen Geniekonzepten festhält. Da sind wir nicht mehr. Man kann natürlich darauf verweisen, dass man Ähnliches schon 16 Jahre vorher gemacht hat und es dann den Rezipient:innen überlassen, darüber ein Urteil zu fällen. Man müsste dann allerdings gewärtig sein, dass andere Rezipient:innen darauf verweisen, dass es Ähnliches auch schon 2000 gegeben hat. Und vermutlich lassen sich ohne Weiteres noch frühere Belege finden, denn die Kirchenumnutzungsproblematik ist ja wesentlich älter, sie reicht in die 80er-Jahre des 20. Jahrhunderts.

So aber wird man an die Unterhaltungsindustrie erinnert, in der Künstler:innen darum vor Gericht streiten, wie viele aufeinander folgende Töne eine Urheberrechtsverletzung bedeuten. In der Bildenden Kunst sollten wir dem nicht nacheifern.

Parallelgedanke

An dieser Stelle fällt mir auf, dass keines der bekannten Kunstprojekte, die mit Kirchenbänken als außerästhetischem Substrat arbeiten, deren sozial ausgrenzenden Charakter thematisiert.

Bis ins 14. Jahrhundert gab es überhaupt keine Kirchenbänke, man stand in den Kirchen einfach herum. Danach gab es Kirchenbänke nur für die, die sie sich auch leisten konnten. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein existierte ein sog. Kirchenbankgeld, mit dem man sich seinen Platz in der Kirche sicherte, eine Art Platzmiete wie im Theater (in einigen Kirchen ist das anhand der Namensschilder heute noch sichtbar). Die Reformation mit ihren stundenlangen Predigten förderte die allgemeine Einrichtung von Kirchenbänken, mit der Verkürzung der Predigtzeiten im 21. Jahrhundert werden sie wieder obsolet und heute stören sie nur noch und werden weitgehend durch die wesentlich flexiblere Bestuhlung ersetzt, die damit auch ein Bild einer in Bewegung geratenen Kirche ist.

Anmerkungen

[1] Vgl. grundlegend Eco, Umberto; Memmert, Günter (1995): Die Grenzen der Interpretation. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag. Kapitel 3,4: Nachahmungen und Fälschungen, S. 217-255.

[2] Die Zeitschrift Monopol hat gleicheine Fülle von Beispielen genannt, in denen Kirchenbänke senkrecht aufgestellt wurden, der älteste verweist in das Jahr 2000, also 10 Jahre vor der Ausstellung von Dorothea Bilfeld. Da dreht sich der Spieß plötzlich um. Aber auch das ist kein Plagiat, die Vertikalisierung genuin horizontaler Gebrauchsgegenstände ist schlicht zu naheliegend. Die Frage ist, was man daraus macht.

[3] Menke, Christoph (1988): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag (Athenäums Monografien / Philosophie, 255).

[4] Die Installation der Kirchenbänke ist nicht mehr erhalten, wohl aber die Wand mit den Wünschen. Sozusagen der Triumph des Geistes über den Buchstaben.

[5] Das gilt auch für Tur in manchen seiner Selbstartikulationen.

[6] Vgl. dazu Eco, Umberto (1995): Kunst und Schönheit im Mittelalter. 3. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verl.: "Die Ästhetik der Libri Carolini ist eine Ästhetik des unmittelbar Sichtbaren, und sie ist zugleich eine Ästhetik der Autonomie des Werkes der bildenden Kunst." Sowie Brock, Bazon (1977): Zur Geschichte des Bilderkriegs um das Realismusproblem. In: Brock, Bazon; Fohrbeck, Karla (Hg.): Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten. Köln: DuMont, S. 317–334, hier 327: «*Es ist sicherlich nicht unrichtig zu behaupten, dass diese Wesensbestimmung der Kunst als ars mundana einen entscheidenden Einfluss auf die Überwindung der sakralen Bindung der Kunst hatte.*»