

Inhalt

Einleitung

Frédéric Döhl und Renate Wöhrer | 7

I. THEORETISCHE GRUNDKONZEPTE

Bezugnahmen von Kunstwerken untereinander. Eine Rekonstruktion im Geiste Nelson Goodmans und Arthur C. Dantos

Daniel Martin Feige | 23

Batman & Robin als »verlässliche Referenz«. Zur Zitathaftigkeit von Popliteratur in den 1960er Jahren

Dirck Linck | 43

Re-enactment und andere Wieder-Holungen in Tanz und Performance

Susanne Foellmer | 69

II. MEDIENTRANSFER

Memory Plays. Zum Reenactment von Filmen bei Gob Squad und der Wooster Group

Joy Kristin Kalu und Benjamin Wihstutz | 95

Referenz und Appropriation in der künstlerischen Ausstellungspraxis

Fiona McGovern | 113

Geschichte(n) (er)finden.

Aneignungen und referenzielle Verfahren im Tanz

Kirsten Maar | 137

Gebunkerte Liebe.

Film als künstliche Erinnerung

Michael Lück | 161

III. MOTIVTRANSFER

Konzeptueller Umgang mit präexistenter Musik

Julia H. Schröder | 183

Remaster, Remix, Remake the Beatles.

**Zur Relevanz der Differenz von Eigen und Fremd in
ästhetischen Urteilen über referenzielle Musik**

Frédéric Döhl | 201

Rekursivität und Männlichkeit im Videoclip –

oder: Warum Robbie Williams die neue Königin des Pop ist

Matthias Weiß | 233

Mehrfache Referenzen.

Interpiktoriale Bezüge in der Dokumentarfotografie

Renate Wöhler | 257

Autorinnen und Autoren | 281

Einleitung

FRÉDÉRIC DÖHL UND RENATE WÖHRER

»Nach dem Ende der modernistischen Vorstellung der selbstgenügsamen Präsenz des autonomen Kunstwerks ist es unbestreitbar, dass keine künstlerische Arbeit außerhalb des Modus des Verweisens operieren könnte und avancierte künstlerische Praktiken immer auch eine kritische Reflexion auf ihre historischen Voraussetzungen unternehmen.«¹

Diagnosen wie diese pointierte Aussage von Isabelle Graw, Stefanie Kleefeld und André Rottmann für die bildende Kunst finden sich dieser Tage in allen Kunstbereichen. Davon ausgehend verfolgt dieser Band schlaglichtartig die Fragen, welche Bedeutung Bezugnahmen auf bestehende Artefakte für die diversen Gegenwartskünste haben, welche Formen diese annehmen und in welchen Bereichen und Ausgestaltungen sie konkret auftreten. Dafür werden Texte unterschiedlicher Disziplinen (Film-, Kunst-, Literatur-, Musik-, Tanz- und Theaterwissenschaft sowie Philosophie) versammelt, die verschiedene Konstellationen künstlerischer Referenzstiftung vorstellen und hinsichtlich ihrer ästhetischen, medialen und funktionalen Spezifika analysieren.

Dass künstlerische Arbeiten auf andere Kunstwerke verweisen, sich bewusst in Traditionslinien stellen, existierende Ausdrucksformen aufgreifen und modifizieren, ist keineswegs neu geschweige denn erst ein Kind der Postmoderne, sondern vielmehr so alt wie die jeweiligen Künste selbst.² Jonathan Kramer konstatierte exemplarisch für die Musik:

»Every artwork reflects many influences, some from its past, some from its present cultural context, some from its creator's personality, and even some from its future (as subsequent generations come to discover or invent new ways to understand it).«³

Ausgehend von Beobachtungen der Initiatoren dieses Bandes im Bereich zeitgenössischer bildender Kunst und Musik stellt sich aber die Frage, ob es gegenwärtig nicht einerseits zu einem vermehrten und andererseits zu einem qualitativ neuen Auftreten von Referenzstiftungen als künstlerische Praktiken kommt. Das Moment des Neuen oder Signifikanten kann dabei für die Autorinnen und Autoren der hier versammelten Texte ebenso auf der Ebene von Verfahren und Medien liegen wie auf der Ebene von Motivation und Intention. Hieraus ergibt sich zugleich, dass sich die Texte dieses Bandes für offene, bewusste und absichtliche Formen von Referenzstiftung interessieren, nicht für Fragen von Kontingenz, Koinzidenz usw.

Ein Hinweis darauf, dass etwas im Bereich künstlerischer Nutzbarmachung von Referenzstiftungen in Bewegung gekommen ist, ist etwa das derzeitige massive Infragestellen der Idee des Geistigen Eigentums in seiner aktuellen Ausprägung aus allen Richtungen künstlerischer Produktion und Rezeption. Geistiges Eigentum ist eine Idee, die sich notwendig an jeder Form referenzieller Aneignung und Transformation von präexistenten Arbeiten Dritter (und bei entsprechenden Transfers von Nutzungsrechten bisweilen auch der eigenen) reiben muss, verfolgt sie doch konzeptuell das genaue Gegenteil eines freien Marktes der Aneignung und Transformation. Mehrere Faktoren spielen bei dieser Entwicklung zusammen: Die Digitalisierung bietet in den vergangenen gut 30 Jahren qualitativ und quantitativ neue Möglichkeiten der Referenzstiftung und deren Verbreitung. Gleichzeitig wird vorwiegend in Philosophie und Literaturwissenschaft eine Krise von Begriffen wie Autor, Werk, Originalität usw. vorangetrieben. Diese Begriffe hatten sich ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert parallel zum Urheberrecht durchgesetzt. Sie waren grundlegend für dessen Formierung, wobei sich Rechtspraxis, Kunstpraxis und Begriffsentwicklung gegenseitig verstärkten. Eine derart etablierte, mit enormen ökonomischen Interessen zementierte Ordnung wie das Urheberrecht kommt jedoch nur ins Wanken,⁴ wenn der Druck darauf in quantitativer wie qualitativer Hinsicht ein kritisches Maß überschritten hat.

Zahlreiche Hinweise gibt es auch darauf, dass sich nicht nur die quantitative Relevanz referenzieller künstlerischer Praktiken, sondern auch die

qualitativen Möglichkeiten der Referenzstiftung modifiziert haben. Für die Musik ist dieser Umstand besonders augenfällig auf der Ebene von Klang als Referenzpunkt, wie es z.B. David Metzger beschrieben hat:

»Sound is the key word. For with sampling, musicians can borrow sound, not just melodies, rhythms, or harmonies. [...] The ability to draw upon specific sounds, be it those of a certain performer or those of everyday life, adds new dimensions to quotation. Sampling has also brought new dimensions of transformation. Not only can any sound be borrowed, but also, with the capabilities of computer editing, almost anything can be done to that sound.«⁵

Dies sind jedoch nicht nur Fragen, die Genres wie den HipHop, die DJ-Kultur oder den Jazz betreffen, für die Referenzialität in ihrer Wichtigkeit immer eine aus der Entstehung dieser Genres abzuleitende, stets produktiv verstandene Dimension darstellten, sondern genauso etwa für die Kunstmusik.⁶ Maßgeblich befördert wurde dieser Trend dort nicht zuletzt auch durch die sich in der Nachkriegsavantgarde schrittweise zuspitzende »soziale Isolation der neuen Musik«, um eine Beschreibung von Michael Custodis aufzugreifen; Richard Taruskin sprach korrespondierend von »retreating [...] into a self-satisfied, self-induced (and socially isolating) delusion of freedom«, Susan McClary von »commercial and cultural irrelevance of most Modernist art music«.⁷ Abgesehen davon ist die jüngere Komponistengeneration natürlich selbst wie alle anderen auch Einflüssen wie Popkultur, Medienwandel usw. ausgesetzt.

Solcher Motive bedarf es jedoch nicht zwingend. Das Panorama ist auch in dieser Hinsicht im Bereich der Gegenwartskünste ausgesprochen vielschichtig. So stellen beispielsweise die Herausgeberinnen und Herausgeber des Heftes Nr. 71 der *Texte zur Kunst* für den Bereich der bildenden Kunst im Jahr 2008 fest, dass aktuell Bezugnahmen »selbst zum Movens und formgebenden Verfahren künstlerischer Arbeiten avancieren«⁸, ein Phänomen, dessen Signifikanz sogar die Setzung eines eigenen Terminus auslöst: »Referenzialismus«⁹. Hier wird die Praxis, eigene Arbeiten mit Verweisen auf andere Werke auszustatten, als dominanter Produktionsmodus in der zeitgenössischen Kunst diagnostiziert.¹⁰ Konjunkturen erlebten künstlerische Verfahren des Verweisens im Laufe der Geschichte der bildenden Kunst immer wieder, wie beispielsweise in der Antike, in der frühen Neuzeit, aber auch in den Avantgarden und Neo-Avantgarden. Gegen-

über den Praktiken des Verweisens, die im Kontext der Konzeptkunst seit den 1960er Jahren etabliert wurden, sieht André Rottmann die Differenz der jüngsten Produktionen jedoch im »exponierten Status der aufgerufenen Referenzen oder in der bewussten Offenlegung des zunehmend selbstreflexiven und formgebenden Prozesses des Bezugnehmens selbst.«¹¹

Ausgehend von diesen Beobachtungen in den Bereichen Musik und bildende Kunst möchten wir den Blick auf andere künstlerische Disziplinen ausweiten und fragen, welchen Status und welche Ausformungen Referenzstiftungen in den verschiedenen Künsten aktuell haben. Die Zusammenschau soll die disziplinären, medialen und methodischen Spezifika in den Bereichen Film, Literatur, Tanz und Theater sowie in den bereits erwähnten Feldern bildende Kunst und Musik zu Tage treten lassen. Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den verschiedenen Verfahren der Aneignung und Transformation der Referenzpunkte sowie in den jeweiligen disziplinären und begrifflichen Perspektiven hierauf können auf diese Weise deutlich werden. Dabei sollen nicht nur einige der aktuellsten Praktiken künstlerischen Verweisens vorgestellt und analysiert werden, sondern exemplarisch auch immer wieder solche seit den 1960er Jahren aufgegriffen werden, um die gegenwärtigen Tendenzen nicht als Bruch erscheinen zu lassen, sondern die Kontinuitäten aufzuzeigen.

Der Fokus liegt dabei auf den Modi und Funktionsweisen des Referenzierens, nicht jedoch auf den Gründen und Voraussetzungen für die Veränderungen ihrer Bedingungen, wie beispielsweise leichtere Verfügbarkeit von künstlerischen Arbeiten oder anderem Quellenmaterial durch neue Produktions- und Reproduktionstechnologien sowie neue Verbreitungswege, wie z.B. das Internet, oder die steigende Bedeutung von umfassenden Recherchen als Teil künstlerischer Praktiken.¹²

Vielmehr sollen die verschiedenen Arten der theoretischen Erfassung künstlerischer Bezugnahmen in den Blick genommen werden. Wie werden die Phänomene in den jeweiligen, einzelnen Künste gewidmeten Wissenschaften analysiert und welche theoretischen Konzepte und Begriffe wurden dafür entwickelt? Gibt es unterschiedliche Begriffe für dieselben Phänomene oder erhalten dieselben Begriffe unterschiedliche Bedeutungen? Welche Begriffe und Analyseketegorien kommen zur Anwendung, wenn es sich um transmediale Bezugnahmen handelt? Kommt es zu Begriffs- und Konzepttransfers oder werden sie gemäß den je Kunstsparte spezifischen Ausdrucksformen modifiziert? So entwickelte sich beispielsweise das in

der Kunstgeschichte verbreitete Konzept der Interpiktorialität¹³ in Anlehnung an den Begriff der Intertextualität, der in der Literaturwissenschaft seit den späten 1960er Jahren die Bezogenheit von Texten zu- und aufeinander beschreibt.¹⁴ In der sehr heterogenen Intertextualitätsforschung liegt der Fokus auf der Erfassung der semantischen Erweiterung des bezüglichen Werkes. Dieser Aspekt prägt auch das Konzept der Interpiktorialität, das jedoch der Spezifik visueller Organisationsstrukturen und Bedeutungsproduktion Rechnung zu tragen versucht.

Die hier aufgefächerten Fragen haben sich aus dem interdisziplinären Dialog ergeben, der im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* an der Freien Universität Berlin in einem Workshop stattfand.¹⁵ Die in dem vorliegenden Band versammelten Texte führen diese Diskussionen fort. Dabei verstehen sie sich als einzelne Schlaglichter auf die Thematik, als exemplarische detaillierte Analysen, die keine abschließenden Erklärungsversuche geben wollen. Vielmehr soll die Heterogenität der Beiträge die Bandbreite der Gegenstände vermitteln. In ihrer interdisziplinären Zusammenschau wird deutlich, dass sich gerade hierdurch immer wieder Schnittmengen und Querbezüge ergeben. Diese sind umso signifikanter, je häufiger in den Gegenwartskünsten Akte der Referenzstiftung die Grenzen der Künste hinter sich lassen.

Der Band ist in drei Sektionen aufgeteilt. Die erste mit dem Titel »Theoretische Grundkonzepte« widmet sich exemplarisch drei theoretischen Grundproblemen im Gegenstandsbereich dieser Publikation. Die drei zugehörigen Beiträge befassen sich im ersten Fall mit der Unterscheidbarkeit der Arten von Bezugnahmen, im zweiten mit der Funktionsweise »verlässlicher« Referenzstiftungen und im dritten Fall mit Fragen der Wiederholbarkeit und des Bewahrens in Tanz und Performance.

Die Sektion wird durch einen philosophischen Beitrag von Daniel Martin Feige eröffnet. Dieser geht den Fragen nach, welche Arten von Bezugnahmen grundsätzlich unterschieden werden können und wie derartige Bezugnahmen theoretisch gefasst werden können. Feige nähert sich einer Antwort, indem er zwei kunstphilosophische Positionen vorstellt: einerseits die symbolphilosophisch grundierte Kunsttheorie Nelson Goodmans und andererseits die sich an einer Analyse der Ontologie der Kunst abarbeitende Kunstphilosophie Arthur C. Dantos. Im Zentrum von Good-

mans Überlegungen stehen Fragen nach unterschiedlichen Arten des Bezugnehmens von Kunstwerken als besonderer Art von Symbolen. Dantos Kunsttheorie lässt sich mit ihrem terminologischen Begriff der Interpretation so verstehen, dass in unsere Auseinandersetzung mit Kunstwerken immer auch Wissen um Formen des Bezugnehmens von Kunstwerken untereinander hineinzurechnen sind. Im Rahmen der jeweiligen Rekonstruktion wird herausgearbeitet, wie sich Bezugnahmen von Kunstwerken untereinander aus der Perspektive Nelson Goodmans und Arthur C. Dantos denken lassen. Feiges Beitrag schließt mit einer Öffnung zu den Einzeldisziplinen und einem Wort zur Relevanz von Deutungen einzelner Kunstwerke.

Hieran schließt der literaturwissenschaftliche Beitrag von Dirck Linck an. Er baut auf dem Begriff der »verlässlichen Referenz« auf, den Jochen Bonz in seinem Aufsatz »Die Referenz. Samples und Schuld in der Literatur Douglas Couplands«¹⁶ eingeführt hat. Die »verlässliche Referenz« bilde Identitäten in jugend- und popkulturellen Zusammenhängen und konstituiere Teilöffentlichkeiten. Linck analysiert die Funktionen von Referenzen auf die Comicfiguren »Batman« und »Robin« in Texten der deutschen Pop-Literatur der 1960er Jahre als Beispiele einer solchen »verlässlichen Referenz«. Er erläutert zunächst das Phänomen »Pop« in den Künsten als eine Zitatkultur, in der alte sinnstiftende Systeme durch Referenzen ersetzt werden. In einem kurzen Abriss der Transformationen des Kunstfeldes und des Kunstbegriffs zeichnet er das Erscheinen popkultureller Referenzen in den Künsten in den 1960er Jahren nach. Prinzipiell kann jedes beliebige Ding zur »verlässlichen Referenz« werden – nicht jedes Ding aber wird zu einer. Anhand der »Batman«-Figur skizziert Linck exemplarisch, welche Voraussetzungen gegeben sein müssen, damit ein Ding tatsächlich zur Referenz wird, die als »verlässliche« an der Herstellung »gemeinsamer Realitäten«, wie es Claus Bremer nannte, ebenso mitwirkt wie sie auf diesen aufbaut.

Abgeschlossen wird die Sektion mit dem tanzwissenschaftlichen Beitrag von Susanne Foellmer. Sie untersucht Verfahren der Wiederholung und des Bezugs auf Tanzgeschichte in aktuellen Stücken und erläutert das Begriffsrepertoire, das sich hierfür gebildet hat. Innerhalb der zum Teil sehr unterschiedlichen Verwendungen von Bezeichnungen wie »Re-enactment«, »Re-konstruktion«, »Re-staging«, »Re-Inszenierung« etc. positioniert sie ihre eigene Begriffspraxis und macht sie anhand der Besprechung dreier Beispiele – Inszenierungen von Martin Nachbar, Fabián Barba und Marina

Abramović – nachvollziehbar. Die sich daran anknüpfenden Fragen nach Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit, nach Aneignung und Verlebendigung des Vergangenen in der Wiederaufführung und ihrem Spannungsverhältnis zum ›Original‹ behandelt sie in der Analyse des Stückes *New* des Berliner Kollektivs Lupita Pulpo. Darin wird das Verhältnis von Wiederholung und Innovation durch Gesten des Zitierens bzw. zitierte Gesten thematisiert, deren Funktionsweisen und Effekte Foellmer erläutert.

Die Sektion II »Medientransfer« verlagert den Akzent auf Medienwechsel im Akt der Referenzstiftung. Der erste Beitrag untersucht Theaterproduktionen, die sich auf Filme Andy Warhols beziehen, der zweite erläutert künstlerische Ausstellungspraktiken als multi-mediale Anordnungen mit mehreren Referenzebenen, der dritte beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Wiederholbarkeiten in Tanz und Performance zu Musealisierungspraktiken und im abschließenden Text wird der »Memory Effect« als Modell für Bezüge deutscher Historienfilme auf ein massenmedial vermitteltes Bildgedächtnis erläutert.

Der theaterwissenschaftliche Beitrag von Joy Kristin Kalu und Benjamin Wihstutz eröffnet die Diskussion und knüpft an die bereits bei Foellmer angesprochene Betonung der Differenz von Vorlage und (Wieder-)Aufführung in zeitgenössischen Bühnenarbeiten an. Vorweg betonen die Autoren, dass Inszenierungen im Theater traditionell an referenzielle Verfahren gebunden sind, das Ephemere in den darstellenden Künsten stets Wiederholungen des Vergangenen gegenübersteht und das Theater seit jeher eine intermediale Kunst ist. Mit Analysen von Arbeiten der Formationen Gob Squad und Wooster Group stellen sie Positionen vor, die das Scheitern der Wiederholung und die Brüche in theatralen Repräsentationsformen thematisieren. Während Gob Squad im Nachspielen der Filme deutlich macht, dass das Revolutionäre und Signifikante an Warhols Filmen in der Übertragung zwischen den Zeiten verloren geht, kreiert die Wooster Group neue Verfahren des Reenactments, bei denen es um eine mimetische Aneignung spezifischer Filmästhetiken auf der Bühne oder um ein Sampling unterschiedlicher Einflüsse geht. Auch hier wird das Scheitern der Übersetzung des Vergangenen in die Gegenwartigkeit der Aufführung inszeniert.

Der kunstwissenschaftliche Beitrag von Fiona McGovern beschäftigt sich mit der künstlerischen Ausstellung als einem per se referenziellen Medium. Die Autorin erläutert, dass in thematischen Kunstaustellungen

die gezeigten Objekte im doppelten Sinn referenziell sind, da sie sich einerseits über das Display auf die anderen präsentierten Objekte beziehen und andererseits auf die außerhalb der Ausstellung liegenden diskursiven und historischen Zusammenhänge verweisen. In einem kurzen historischen Abriss zeichnet sie nach, wie kuratorische Praktiken Teil künstlerischer Verfahren wurden und zeigt die enge Verbindung kuratorischer Elemente mit Formen des Referenzierens und der Appropriation auf. Dies führt sie detailliert in einer Analyse der künstlerischen Ausstellungen Martin Kippenbergers aus und kontrastiert sie mit der Position Louise Lawlers sowie rezenten Formen von Referenz und Appropriation in künstlerischen Ausstellungspraktiken.

Kirsten Maars tanz- und theaterwissenschaftlicher Beitrag schlägt sodann einen Bogen zu Verfahren der Zitation in Tanz und Choreografie. In Bezug auf die derzeit aktuelle Frage nach der Ausstellbarkeit von Tanz führt sie anhand verschiedener Beispiele in unterschiedliche Formen der Rekonstruktion historischer Tanzstücke ein. In deren Besprechung arbeitet sie Fragen nach dem Verhältnis der verschiedenen medialen Spuren von Tanz, der Notationen und Konzepten zu der Spezifik der Körper und deren Training heraus. Durch den unsicheren Status des Originals und vor dem Hintergrund der Veränderung künstlerischer Produktionsverfahren seit den 1960er Jahren sind es verschiedene referenzielle Strategien, die eine eigene Positionierung der aktuellen Neuinterpretinnen und -interpreten ermöglichen. In Analysen von Tanzstücken, welche die eigene Annäherung an das historische Material inszenieren, zeigt Maar die Bezüge zu aktuellen Formen der Geschichtsschreibung, wie etwa dem New Historicism, auf.

Die Sektion beschließt der film- und medienwissenschaftliche Beitrag von Michael Lück, der sich dem Zusammenhang von Mediengedächtnis und Historienfilm widmet. Er analysiert exemplarisch den Film *Der Untergang* (2004) und dessen Referenzen auf massenmedial verbreitete Bilder Adolf Hitlers, wie beispielsweise im Magazin *Der Spiegel*. Lück beschreibt anhand des Modells des LCD-Memory-Effekts, wie die (beständigen) Wiederholungen dieser Hitler-Bilder eine Art Geister-Bild generieren, das sich erst in der Wiederholung kristallisiert. Er bezieht Gilles Deleuzes Konzept der »passiven Synthese« darauf, diese wird nicht vom Geist hergestellt, sondern vollzieht sich in ihm – quasi als Effekt der Eindrücke. In detaillierten Interpretationen einzelner Sequenzen des Films arbeitet Lück heraus, wie der Film weniger konkrete historische Ereignisse inszeniert als viel-

mehr diesen Effekt reflektiert. Abschließend widmet er sich der Frage, in welchem Verhältnis dieses Verfahren zu Erinnerungsformen und Gedächtniskulturen stehen.

Sektion 3 lenkt den Blick schließlich auf Fragen des Motivtransfers. Die ersten beiden Texte widmen sich Bearbeitungsstrategien bestehender Musikstücke in der Kunst- bzw. Populärmusik. Der folgende analysiert Musikvideos als sich konstitutiv auf bekannte Motive beziehendes Genre und der letzte Artikel beschäftigt sich mit doppelten Referenzstrukturen in der Dokumentarfotografie.

Julia H. Schröder beschreibt in ihrem musikwissenschaftlichen Beitrag verschiedene exemplarische Arbeiten zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten bzw. Klangkünstlerinnen und –künstler als paradigmatisch für konzeptuelle Strategien von ›Musik über Musik‹ in zeitgenössischer Kunstmusik. In den Arbeiten von Dodo Schielein und Peter Ablinger wird das Ausgangsmaterial, die Musik von Beethoven, derart bearbeitet, dass sie nicht mehr erkennbar ist. Um die prozessuale Veränderung von musikalischem Material geht es in einem Projekt von Boris Hegenbart, das wegen der Beteiligung mehrerer ›Autoren‹, hier Improvisationsmusiker, Probleme von Urheberschaft und Werkstatus aufwirft. Johannes Kreidler übt in Aufträgen zu Stilkopien seiner eigenen Musik gesellschaftspolitische Kritik. Bill Dietz schließlich komponiert nur mehr den Rahmen, der mit beliebiger Musik gefüllt werden kann. In zeitgenössischen künstlerischen Auseinandersetzungen wie diesen mit bereits vorhandener Musik, so die These, geht es nicht mehr primär um die Aneignung als vielmehr um die Analyse der Referenzgegenstände.

Der ebenfalls musikwissenschaftliche Beitrag von Frédéric Döhl wechselt den Gegenstandsbereich von der Kunst- zur Populärmusik. Eine Referenz zu stiften, indem man explizit auf ältere künstlerische Kontexte wie Werke, Ensemblekonfigurationen, Genres etc. zurückzugreift, die man entweder selbst geschaffen bzw. die man sich für das eigene Wirken zunutze gemacht hat oder die einem zumindest rezipientenseitig als *einem eigen* zugerechnet werden, ist ein weit verbreitetes künstlerisches Vorgehen. Ebenso üblich ist es, solch ältere Kontexte, die dem eigenen Schaffen aber bislang fremd waren oder wenigstens als *einem fremd* wahrgenommen wurden, für die eigene Produktion neu zu erschließen und darin aufzurufen. Im Fokus dieses Beitrags steht das Unterscheidungsmoment, den Bezugsgegenstand einer gewollten Referenzstiftung als *dem Produzenten eigen*

oder *fremd* und daraus abgeleitet auch den Akt der Referenzstiftung selbst als *Eigen-* oder *Fremdreferenzialität* wahrzunehmen. Die Aufmerksamkeit gilt ästhetischen Urteilen über produzentenseitig gewollte Akte musikalischer Referenzialität, in denen diese Wahrnehmungsdifferenz *Eigen/Fremd* in den Vordergrund tritt. Anhand von ästhetischen Urteilen über Veröffentlichungen von Tonträgern mit Aufnahmen der britischen Band *The Beatles* nach deren Auflösung 1970 geht Döhl den Fragen nach, ob und wenn, wie und warum diese Differenz wichtig ist.

Der kunstwissenschaftliche Beitrag von Matthias Weiß bleibt im Gegenstandsbereich der Populärmusik und wendet sich der Praxis des Musikvideos zu. Um die Begriffsvielfalt nicht zum Hindernis werden zu lassen und allem voran die Verweispragmatik des Musikvideos herausarbeiten zu können, schlägt Weiß unter Einschluss der ausdifferenzierten Instrumentarien der Rhetorik und der Intertextualitätsdebatte den Begriff der Rekursivität vor. Dieser meint zunächst einmal nichts anderes, als dass sich ein Kunstwerk in einer jeweils zu bestimmenden Weise auf ein anderes bezieht. Im Folgenden analysiert der Autor drei Clips von Robbie Williams, wobei das Augenmerk nicht nur auf die jeweils verwendeten Rekurse und deren Zielsetzungen, sondern auch auf die mit ihnen eng verzahnten Auf führungen von Männlichkeit gelegt wird. Weiß vertritt die These, dass die Rekursivität als wesentliches Konstituens des Musikvideos zu verstehen ist.

Der abschließende kunstwissenschaftliche Beitrag von Renate Wöhrer untersucht Funktionen von visuellen Bezugnahmen auf existierende Bilder, Darstellungskonventionen und Bildtraditionen in zeitgenössischer Dokumentarfotografie. Am Beispiel des Fotoessays *Fish Story* (1990–1995) von Allan Sekula arbeitet sie in detaillierten Einzelanalysen exemplarischer Fotografien die verschiedenen Formen von Bezugnahmen heraus und grenzt sie gegenüber anderen referenziellen Praktiken in der Fotografie ab, wie beispielsweise der Appropriation Art. In der Dokumentarfotografie, die auf eine Darstellung von außerbildlichen Realitäten abhebt, bedeuten bewusste Bezugnahmen auf existierende Bildformen ein Hinweisen auf die Bildlichkeit der Darstellung, ein gezieltes Zurückweisen der scheinbaren Transparenz des Mediums Fotografie. Im Gegensatz zu postmodernen Ansätzen, die davon ausgehen, dass Realitäten völlig in ihrer medialen Vermittlung aufgehen und es kein jenseits dessen mehr gibt, wie beispielsweise in der bereits erwähnten Appropriation Art, beharrt Sekula in seiner Darstellungspraxis darauf, dass außerbildliche Wirklichkeiten zu vermitteln

sind, dies aber nur mit Hinweisen auf die Möglichkeiten und spezifischen Bedingungen der Fotografie geschehen kann.

Quer zu der Unterteilung der Beiträge des Bandes in diese drei Sektionen gibt es weitere zahlreiche Bezüge der Texte untereinander. So wird beispielsweise die identitätsstiftende Funktion von Referenzen in den Texten von Dirck Linck, Matthias Weiß sowie Joy Kristin Kalu und Benjamin Wihstutz – in je unterschiedlichen Facetten – beleuchtet. In den darstellenden Künsten ist die Flüchtigkeit der Aufführung im Spannungsverhältnis zu Bestrebungen des Bewahrens und Erinnerns konstitutiv und so werden verschiedene Formen des Referenzierens in den Beiträgen von Susanne Foellmer, Kirsten Maar, Julia H. Schröder sowie Joy Kristin Kalu und Benjamin Wihstutz als Auseinandersetzungen mit Zeitlichkeit besprochen. Aber auch in dem filmwissenschaftlichen Beitrag von Michael Lück werden referenzielle Verfahren im Historienfilm als Effekte und gleichzeitig Darstellungen von Erinnerung und Geschichte analysiert. Der Einsatz von Referenzen in den Künsten wirft immer auch Fragen nach Konzepten von Autorschaft und Originalität auf, wie Frédéric Döhl, Susanne Foellmer, Kirsten Maar und Fiona McGovern herausarbeiten. In diesem Band werden also nicht nur Arten, Formen und Funktionen von Bezugnahmen besprochen, vielmehr steckt er selbst voller Bezüge und Querverweise.

Dieses Buch verdankt sich der Mitarbeit mehrerer Menschen. Besonders möchten die Herausgeber Susanne Huber, Christian Lclair, Corinna Schweda und Christoph Weyer für ihre Unterstützung bei den Lektorierungsarbeiten danken. Dem transcript Verlag, namentlich Gero Wierichs, danken wir für die kooperative und gelassene Zusammenarbeit und die Aufnahme des Bandes in das Verlagsprogramm. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft sind wir schließlich zum Dank verpflichtet für die finanziellen Mittel, welche sowohl die Durchführung des Workshops als auch die Drucklegung ermöglicht haben.

Berlin, Oktober 2012
Frédéric Döhl und Renate Wöhrer

A

- 1 Graw, Isabelle/Kleefeld, Stefanie/Rottmann, André: »Vorwort«, in: *Texte zur Kunst* 71 (2008), S. 4–6, hier S. 6.
- 2 Für eine konzentrierte Darstellung im Bereich der bildenden Kunst vgl. Stemmrich, Gregor: »Rezeptionsmodelle. Kunst als Reflexionsform ihrer Geschichte«, in: *Ausst.-Kat. »Kunst nach Kunst«, Neues Museum Weserburg, Bremen (18. August–3. November 2002)*, hrsg. von Peter Friese, Bremen 2002, S. 12–19. Für die Musik vgl. Burkholder, J. Peter: »The Uses of Existing Music. Musical Borrowing as a Field«, in: *Notes* 50/3 (1994), S. 851–870; Reynolds, Christopher: *Motives for Allusion*, Cambridge/Mass. 2003; Schneider, Klaus: *Lexikon »Musik über Musik«*, Kassel 2004; Metzer, David: *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge 2004; Klein, Michael L.: *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington/Indiana 2005; Glog, Kenneth: *Postmodernism in Music*, Cambridge 2012.
- 3 Kramer, Jonathan: »The Nature and Origins of Musical Postmodernism«, in: *Postmodern Music / Postmodern Thought*, hrsg. von Judy Lohead/Joseph Auner, New York 2002, S. 13–26, hier S. 17.
- 4 Vgl. zu Umbrüchen im Urheberrecht mit Blick auf Referenzialität am Beispiel der Musik Döhl, Frédéric: »...weil nicht sein kann, was nicht sein darf. Zur Entwicklung des deutschen Musikrechts im Lichte intermedialer Kreativität (Sound Sampling)«, in: *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und »illegitimer« Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*, hrsg. von Thomas Becker, Bielefeld 2011, S. 167–198; ders.: »Ästhetische und juristische Grauzone. Zum Mashup in der Musik am Beispiel des *Grey Album*«, in: *Mashup. Theorie – Ästhetik – Praxis* (= Medienrausch Bd. 5), hrsg. von Thomas Wilke, München 2013 (im Druck).
- 5 Metzer, David: *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge 2003, S. 163f.
- 6 Vgl. Döhl, Frédéric (Hrsg.): *Musik aus zweiter Hand*, Laaber 2014 (im Druck) für eine Zusammenschau aktueller Tendenzen in allen Bereichen westlicher Musik.
- 7 Custodis, Michael: *Die soziale Isolation der neuen Musik*, Stuttgart 2004; Taruskis, Richard: *Musik in the Late Twentieth Century*, Oxford/

- New York 2010, S. 435; McClary, Susan: *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*, Berkeley 2000, S. 151.
- 8 Graw, Isabelle/Kleefeld, Stefanie/Rottmann, André: »Vorwort«, in: *Texte zur Kunst* 71 (2008), S. 4–6, hier S. 6.
 - 9 Ebd.; Graw, Isabelle in: »Mit den besten Empfehlungen. Ein Roundtablegespräch über ›Referenzialismus‹ in der zeitgenössischen Kunst mit Dirk von Lowtzow, Pauline Olowka, Stephen Prina and Adam Szymyck, moderiert von Isabelle Graw«, in: *Texte zur Kunst* 71 (2008), S. 48–67, hier S. 49.
 - 10 Vgl. Graw, Isabelle in: »Mit den besten Empfehlungen. Ein Roundtablegespräch über ›Referenzialismus‹ in der zeitgenössischen Kunst mit Dirk von Lowtzow, Pauline Olowka, Stephen Prina and Adam Szymyck, moderiert von Isabelle Graw«, in: *Texte zur Kunst* 71 (2008), S. 48–67, hier S. 49.
 - 11 Rottmann, André: »Reflexive Bezugssysteme. Annäherungen an den ›Referenzialismus‹ in der Gegenwartskunst«, in: *Texte zur Kunst* 71 (2008), S. 78–94, hier S. 82.
 - 12 Ebd.
 - 13 Gebräuchlich sind auch die Begriffe ›Interpikturalität‹ und ›Interikonizität‹. Siehe dazu Rosen, Valeska von: »Interpikturalität«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 208–211, hier S. 208.
 - 14 Vgl. Rosen, Valeska von: »Interpikturalität«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 208–211, hier S. 208.
 - 15 Am 7. Juni 2012 mit Beiträgen von Maren Butte, Frédéric Döhl, Daniel Martin Feige, Susanne Foellmer, Elisabeth Gamer, Dirck Linck, Michael Lück, Kirsten Maar, Bernhard Schieder, Julia H. Schröder, Benjamin Wihstutz und Renate Wöhrer.
 - 16 Bonz, Jochen: »Die Referenz. Samples und Schuld in der Literatur Douglas Couplands«, in: *Der Welt-Automat von Malcom McLaren. Essays zu Pop, Skateboardfahren und Rainald Goetz*, hrsg. von Jochen Bonz, Wien 2002, S. 79–87, hier S. 82f.