

Wann ist ein Original?

Lars Blunck

sind es also, die wir glauben, bei der Kopie oder der Fälschung nicht zu finden? Funktionieren Fälschungen in anderen Kunstgattungen wie etwa Musik und Literatur, auf dieselbe Weise wie Fälschungen in der bildenden Kunst? Diese Fragen führen zum zentralen Diskussionspunkt, welche Eigenschaften eines Kunstwerks als wesentlich betrachtet werden und von denen wir möglicherweise glauben, dass sie Kopien oder Fälschungen nicht besitzen. Könnte es nicht aber auch sein, dass der Fetisch um das Original in Zeiten der neuen Medien an Wirksamkeit verliert? Zeigen nicht gerade neuere Arbeiten der Computerkunst, dass die Unterscheidung zwischen Original, Kopie und Fälschung obsolet ist? Die Autoren der folgenden Beiträge geben auf diese und weitere Fragen unterschiedliche Antworten, in denen sich grundlegend verschiedene Auffassungen darüber, was Kunst und ihre Funktion ist, spiegeln.

Unser Dank für die Mithilfe bei der Organisation und Veranstaltung der Vortragsreihe und der Erstellung dieses Bandes gilt Nan Mellinger, Dirk Blühbaum und Maurice Saß. Ganz herzlich danken wir zudem der Kulturstiftung des Bundes für die großzügige finanzielle Unterstützung, ohne die weder dieser Band noch das Gesamtprojekt möglich gewesen wären.

München, im Januar 2011

Julian Nida-Rümelin und Jakob Steinbrenner

¹ Bisher erschienen sind die Bände *Ästhetische Werte und Design* sowie *Kontextarchitektur*. Die weiteren in Vorbereitung befindlichen Bände sind: *Kunstvermittlung in den Medien* und *Fotografie zwischen Dokumentation und Inszenierung*.

»Wenn Versuche, die Frage ›Was ist Kunst?‹ zu beantworten, meist mit Enttäuschung und Verwirrung enden, dann ist vielleicht – wie so häufig in der Philosophie – die Frage falsch gestellt.«¹ Derjenige, der dies sagt, der amerikanische Philosoph Nelson Goodman, hat vor nunmehr über drei Jahrzehnten vorgeschlagen, das Problem, was denn Kunst sei, neu zu fassen, und die Kunstphilosophie aus einer ontologischen Fixierung befreit, indem er die zentrale Frage modifizierte. Nicht *was* Kunst sei, fragte Goodman, sondern: »Wann ist Kunst?«² Vielleicht sind wir gut beraten, Goodmans Modifikation zu adaptieren, wenn es, wie im vorliegenden Buch, um die Frage gehen soll, welches »die wesentlichen Eigenschaften eines Kunstwerks [sind], die es von seiner Kopie oder Fälschung unterscheiden?«³ Vielleicht wäre nicht zu fragen: »Was ist ›echte‹ Kunst?«⁴ oder »Was ist ein Original?«⁵ sondern *wann* etwas ein Original ist, besser: *wann* es als Original gilt und welcher Rezeptionshaltung es seinen »ästhetischen Status«⁶ verdankt.

Auch wenn Antworten auf diese Fragen vernünftigerweise und naturgemäß – zumindest in historischer Perspektive – immer nur für den Individualfall gegeben werden können, sollen im Folgenden doch einige ganz grundsätzliche und damit eher theoretische Überlegungen zum *ästhetischen* Status von Original und identischer Kopie angestellt

werden, indes immer ausgehend von historischen Fallbeispielen. So werde ich im ersten Teil am Beispiel zweier, wie Arthur C. Danto es nennen würde, »phänomenal vollkommen ununterscheidbar[er]«⁷ Kunstwerke die banal anmutende und dennoch für die Debatte um Original und Kopie bedeutsame Tatsache a) der Interpretations- und Zuschreibungsabhängigkeit und b) der Korrelationalität von Original und Kopie in Erinnerung rufen. Denn Original und Kopie sind keine fixen Entitäten, sondern immer nur korrelativ zu begreifen und verdanken ihren Status zuallererst jeweiligen Zuschreibungen, die gleichwohl ihrerseits – und dies ist entscheidend – keineswegs beständig sein müssen, sondern durchaus oszillieren können. Im daran anschließenden zweiten Teil werde ich, erneut von einem prominenten Fallbeispiel – Leonardo da Vincis *Mona Lisa* – ausgehend, Überlegungen zum *ästhetischen* Status des Originals anstellen und den Blick auf die Frage richten, warum »wir im Allgemeinen das Original und nicht eine Kopie oder Fälschung sehen wollen«.⁸ Der, wie Marcel Duchamp es einmal genannt hat, »Kult des Originals«,⁹ welcher um die echte *Mona Lisa* im Louvre betrieben wird, evoziert in der Tat die Frage, wie sich denn überhaupt die ›ästhetische Spezifik‹ eines als Original inkriminierten Kunstwerks sinnvoll formulieren ließe: Benjamins Aura-Begriff liegt hier natürlich nahe; ich möchte aber auch Peirces Zeichentypus des Index in die Diskussion einbringen, weil mir dieser – wie auch Pominans Begriff des Semiophor – geeignet zu sein scheint, die historische Dimension des Originals in einer weniger ›fetischisierenden‹ Perspektive zu begreifen.

Im Ganzen wird es also nicht um die juristischen, moralisch-ethischen und/oder ökonomischen Implikationen des Themas gehen, sondern dezidiert um die ästhetischen; auch wird der Aspekt der Fälschung weitgehend unberücksichtigt bleiben.¹⁰

Das Original und sein Double

Der erste Historiograf der Kunstgeschichte, Giorgio Vasari, berichtete 1568 in seiner Lebensbeschreibung des Florentiner Malers Andrea del Sarto von einer in unserem Zusammenhang ausgesprochen interessanten Begebenheit. Wohl irgendwann im Verlauf der 1520er-Jahre habe sich der kunstsinnige Herzog von Mantua von Papst Clemens VII., einem gebürtigen Medici, Raffaels Porträtmalerei des Papstes Leo X. aus dem Besitz der Medici zum Geschenk erbeten (Abb. 1). Clemens, als Papst in Rom ansässig, habe daraufhin den Statthalter der Medici in Florenz, Ottaviano de Medici, angewiesen, das Gemälde nach Mantua überführen zu lassen: »Die Angelegenheit mißfiel dem erlauchten Ottaviano sehr, der Florenz eines solchen Gemäldes nicht berauben wollte [...]. Dennoch gab er zur Antwort, daß er nicht zögern würde, dem Herzog zu dienen, da allerdings der Rahmen schlecht sei, würde er einen neuen anfertigen lassen, und sobald dieser vergoldet wäre, würde er das Bild ganz sicher nach Mantua senden lassen. So getan, schickte [...] Ottaviano, um, wie man sagt, die Ziege und den Kohl zu retten, heimlich nach Andrea [del Sarto] und erklärte ihm, wie die Angelegenheit stand und daß es keine andere Abhilfe gäbe, als jenes Bild mit aller Sorgfalt abzumalen und dem Herzog ein ähnliches zu schicken, jenes von Raffael aber insgeheim zu behalten. Nachdem Andrea versprochen hatte, zu tun, was in seinen Kräften stand, und einen Bildträger hatte anfertigen lassen, der in Größe und allen Teilen entsprechend war, begann er, im Haus von [...] Ottaviano heimlich daran zu arbeiten: Dabei strengte er sich dermaßen an, daß [...] Ottaviano, der sich in Sachen Kunst bestens auskennt, nach seiner Fertigstellung weder das eine vom anderen noch das Ursprüngliche und Echte von der Kopie zu unterscheiden vermochte, so außerordentlich hatte Andrea es einschließlich seiner Schmutzflecken genau so nachgeahmt, wie es wirklich war. Nun wurde Raffaels Bild versteckt und das von Andrea in einem ähnlichen Rahmen nach Mantua gesandt. Der Herzog war darüber ausgesprochen zufrieden, zumal Giulio Romano, Maler

[in Diensten des Herzogs] und [ehemaliger] Schüler Raffaels, es ihm gegenüber ungemein lobte, ohne etwas zu bemerken.«¹¹

Wir finden in dieser Anekdote alle Aspekte, die auch für den Gegenstand des vorliegenden Buches zentral sind. Da ist zunächst ein vom Herzog von Mantua begehrtes Gemälde, ein Original: Raffaels Porträt *Papst Leo X.*; sodann eine exakte Kopie (Abb. 2):¹² Andrea del Sartos originalgetreue Nachahmung eben jenes Raffaels; und auch der Aspekt der Fälschung fehlt nicht, denn die Kopie wird eingesetzt, um den Herzog von Mantua vorsätzlich dahingehend zu täuschen, dass er den Raffael besitze, zumal ihm ja auch die Expertise eines Raffael-Schülers der Güte des Gemäldes versichert. Der Fall schiene bis hierher eindeutig, verleihe nicht der genannte Raffael-Schüler, Giulio Romano, im weiteren Verlauf der Anekdote der Angelegenheit eine eigentümliche Wendung. Denn Vasari berichtet weiter (und er wird sogleich selbst noch in der dritten Person Singular die Bühne des Geschehens betreten): »Jener Giulio wäre immer dieser Meinung geblieben und hätte es stets für ein Werk Raffaels gehalten, hätte nicht Giorgio Vasari, der zufällig nach Mantua kam und im Kindesalter als Zögling von [...] Ottaviano Andrea bei der Arbeit an diesem Bild gesehen hatte, die Angelegenheit aufgedeckt. Als nämlich besagter Giulio Vasari viele Liebenswürdigkeiten erwies und ihm nach vielen Antiquitäten und Gemälden jenes Bild von Raffael als das beste der dort versammelten Stücke zeigte, sagte Giorgio: ›Das Werk ist wunderschön, aber es stammt keineswegs von Raffael.‹ ›Was soll das heißen?‹ – sprach Giulio – ›wie soll ich das nicht wissen, der ich die Pinselstriche wiedererkenne, die ich selbst darin ausgeführt habe?‹«¹³ Romano ging ganz offensichtlich davon aus, dass er als Schüler Raffaels seinerzeit an der Herstellung dieses Gemäldes mitgewirkt habe. Und sein Einwand wirft die grundsätzliche Frage auf: Wie kann etwas überhaupt ein Original sein beziehungsweise als original inkriminiert werden – ein Original-Raffael eben –, wenn der Raffael-Schüler Romano insistiert, es (zumindest in Teilen) selbst gemalt zu haben? Wie kann etwas, das nicht oder nicht allein von der Hand Raffaels stammt, ein ›echter Raffael‹ sein?



Abb. 1
Raffael, *Papst Leo X.*, 1518/19
Öl auf Holz, 154,0 x 119,0 cm, Galleria degli
Uffizi, Florenz



Abb. 2
Andrea del Sarto, *Papst Leo X.*, um 1525
Öl auf Holz, 161,0 x 119,0 cm, Museo di
Capodimonte, Neapel

Die kunsthistorische Antwort ist simpel, sollte aber bei allen Debatten des Themas Original immer einbedacht werden: Der Status eines Kunstwerks als ein Original ist – historisch gesehen – nicht zwangsläufig abhängig von der allein- und eigenhändigen Ausführung durch einen einzelnen Künstler, wie uns manch genieästhetische Künstlerkonzeption spätestens seit dem 19. Jahrhundert glauben machen will – und doch wird Eigenhändigkeit immer wieder als das kardinale Originalitätskriterium gehandelt.¹⁴ Bereits in Raffaels Atelier arbeiteten mehrere Hände zusammen. Und Rembrandt war bekanntlich ein Meister darin, sein Atelier wie ein Unternehmen zu führen, das »den Markt mit Bildern von unverwechselbarem Gepräge«¹⁵ belieferte, allerdings von unterschiedlichen Händen, alle indes gewissermaßen

›Marke Rembrandt‹. Rubens wiederum organisierte sein Atelier wie eine arbeitsteilige Manufaktur: »Dies machte es möglich«, bemerkte die amerikanische Kunsthistorikerin Svetlana Alpers, »daß seine Bildinventionen von anderer Hand ausgeführt werden konnten, während der Meister selbst nur hin und wieder letzte Retuschen an Händen oder Gesichtern vornahm. [...] Der Anspruch [...], daß alles, was aus seiner Werkstatt hervorging, sein Werk war, galt einer Ware, deren Wert nicht mehr an Eigenhändigkeit geknüpft war [...].«¹⁶ Und dennoch zelebrieren wir, das heißt vornehmlich die Museen, ihre Besucher und nicht zuletzt die akademische Kunstgeschichte, einen Kult der Eigenhändigkeit, der sich vor allem an der Zuschreibung eines Kunstwerks zu einem Künstlerindividuum festmacht, in der – zugegeben: nicht vollkommen irri- gen – Annahme, Rubens und Rembrandt hätten über einen individuellen Stil, über eine unverwechselbare künstlerische Handschrift und über ein besonderes künstlerisches Ingenium verfügt. So gilt ein Rembrandt immer nur als ›echter Rembrandt‹, wenn tatsächlich Rembrandt nachweislich den Pinsel geführt hat. Wird dieser Nachweis negativ beschieden, wird das Gemälde, wie es im Fachjargon heißt, abgeschrieben, unter Einbußen nicht nur des monetären, sondern gerade auch des – mit Walter Benjamin – »Kultwerts«.¹⁷ Zu einer der vielleicht berühmtesten Abschreibungen im Œuvre Rembrandts, den 1985 abgeschriebenen *Mann mit dem Goldhelm*, bemerkt Alpers: »Angesichts dieser ›Abschreibung‹ versicherte ein Spezialist der Berliner Museen vor der Presse, daß das Gemälde weder eine Kopie noch eine Fälschung, sondern ein ›eigenständiges Original von eigenständigem Wert‹ sei. Es fällt jedoch schwer, ein Gemälde zu bewerten, das nicht von der Hand eines bestimmten Künstlers stammt. [...] *Der Mann mit dem Goldhelm* ist so großartig, wie er immer war – ohne die geringste Spur einer Fälschung. Doch künftig als das Werk eines ›Anonymus‹ oder vielleicht als ›Rembrandt-Schule‹ zu gelten, heißt für immer verändert zu sein. Und diese Veränderung verkleinert irgendwie das Bild [...].«¹⁸ *Der Mann mit dem Goldhelm* (obwohl weder Kopie noch Fälschung) ist dazu verdammt, in der öffentlichen, aber auch in der

akademisch-kunsthistorischen Wahrnehmung ein ›Nicht-Original‹ zu sein, weil sich seine Eigenhändigkeit lediglich ex negativo bestimmen lässt: Er ist kein ›echter Rembrandt‹ – und selbstverständlich doch ein vollgültiges Kunstwerk. Auch nach der Abschreibung ist das Bild das gleiche; seine äußeren Eigenschaften haben sich nicht geändert. Und dennoch nehmen wir es anders wahr als zuvor, sehen es mit anderen Augen. Es erscheint, wie Alpers schreibt, irgendwie ›kleiner‹.

Genau dieser Unterschied in der Wahrnehmung, der kein Unterschied der visuellen Gegebenheiten ist, erscheint mir im Hinblick auf den »ästhetischen Unterschied von Original und Kopie« entscheidend, und lässt sich auch an unserem Paar nahezu identischer Bilder von Raffael und del Sarto anschaulich aufzeigen. Denn der durch Vasari überlieferte Dialog zwischen ihm selbst und Giulio Romano hält noch eine ausgesprochen aufschlussreiche Bemerkung Romanos bereit. Auf seine Frage, wie er, Romano, die Pinselstriche nicht wiedererkennen solle, die er selbst im vermeintlichen ›Raffael‹ ausgeführt habe, offenbart ihm Vasari die Fälschung: »[...] dies ist von der Hand Andrea del Sartos und als Beweis dafür gibt es ein Zeichen [...], das in Florenz angebracht wurde, damit man sie auseinanderhalten konnte, solange sie zusammenwaren.« Dies vernommen, ließ Giulio das Bild umdrehen, und als er das Zeichen entdeckte, zuckte er mit den Schultern und sagte diese Worte: ›Ich schätze es nicht weniger, als wäre es von der Hand Raffaels, denn es ist überraschend, daß ein vortrefflicher Mann den Stil eines anderen so gut nachahmt und so getreu zu gestalten vermag.«¹⁹ Man könnte meinen, Vasaris Bericht als Fallbeispiel für das von Nelson Goodman aufgeworfene Problem der Fraglichkeit eines ästhetischen Unterschieds zwischen zwei – nochmals mit Danto – »phänomenal vollkommen ununterscheidbar[en]«²⁰ Kunstwerken, nämlich zwischen einem Original und seiner identischen Kopie, einsetzen zu können.²¹

Goodman hat 1968 in seinem Buch *Sprachen der Kunst* im Kapitel »Kunst und Authentizität« die Frage nach dem »ästhetischen Unterschied zwischen einer täuschend ähnlichen Fälschung und einem Ori-

ginalwerk«²² erörtert – eine Frage, die er aus einer Rezension der Kunstkritikerin Aline B. Saarinen entlehnte. Saarinen hatte 1961 in ihrer Besprechung des damals gerade erst in englischer Übersetzung vorgelegten, bereits 1955 deutschsprachig erschienenen Buches *Die Kunst der Fälscher* von Frank Arnau, diesem im New York Book Review vorgeworfen, Arnau dringe mit seinen Ausführungen überhaupt nicht zur »quälendsten«²³ aller Fragen vor, der Frage nämlich (und Goodman übernahm diese 1968 leitmotivisch): »Wenn eine Fälschung so geschickt gemacht ist, daß ihre Authentizität auch nach der gründlichsten und gewissenhaftesten Untersuchung immer noch Zweifel offen läßt, ist sie dann nicht ein ebenso befriedigendes Kunstwerk, wie wenn es sich um ein eindeutig echtes handelte, oder ist sie das nicht?«²⁴ Ist also, mit Goodman und Saarinen gefragt, Andrea del Sartos Kopie ein »ebenso befriedigendes Kunstwerk« wie der Original-Raffael?

Nun, für Giulio Romano gab es, wie wir von Vasari erfahren haben, keinen signifikanten »ästhetischen Unterschied« – und wir werden weiter unten noch den Begriff des Ästhetischen zu spezifizieren haben – zwischen der »täuschend ähnlichen Fälschung« und dem »Originalwerk«,²⁵ selbst als er über den Betrug aufgeklärt wurde. Er schätze, versicherte Romano »schulterzuckend«, die Kopie »nicht weniger«, als wäre sie ein Original »von der Hand Raffaels«. Vasaris Anekdote scheint also mindestens *eine* Antwort auf die goodmansche Frage nach dem Verhältnis eines Originals zu seiner phänomenal ununterscheidbaren Kopie zu erlauben. Für Romano war der kopierte, ja gefälschte, da vorsätzlich über seine eigentliche Herkunft täuschende »Raffael« (obwohl Romano, durch Vasari aufgeklärt, um die Fälschung wusste) ein, in den Worten Saarinenens, »ebenso befriedigendes Kunstwerk« wie der »eindeutig echte« Raffael. Romano erkannte die Kopie als originäre Leistung del Sartos an. Allerdings hatte Ottaviano de Medici die Sache offensichtlich ganz anders gesehen (und nebenbei bemerkt hätte ihm dies der Herzog von Mantua vermutlich gleichgetan, hätte auch er erfahren, dass er um den echten Raffael betrogen wurde). Ottaviano wollte das Original, den echten Raffael, seinerzeit um keinen Preis

hergeben, maß ihm also einen Wert als echt, einmalig und ursprünglich bei, was keinen anderen Schluss zulässt, als dass er die Kopie del Sartos eben nicht als ein »ebenso befriedigendes Kunstwerk« wie den »eindeutig echte[n]« Raffael einschätzte. Trotz phänomenaler Ununterscheidbarkeit (oder verhaltener formuliert: trotz phänomenaler Ähnlichkeit) scheint Ottaviano einen Unterschied zwischen den beiden Gemälden gesehen zu haben – und man sollte ›Sehen‹ hier gerade nicht im allgemeinsprachlichen Sinne als visuelle Verzeichnung verstehen, sondern eher im Sinne einer ›An-Sicht‹, einer Auffassung, einer Einstellung.

Wir schließen aus diesen unterschiedlichen An-Sichten del Sartos und Ottavianos: Der Status von Original und Kopie, auch und gerade der *ästhetische* Status, verdankt sich nicht zwangsläufig und allein den äußeren, materiellen Eigenschaften eines Gegenstandes, die man visuell erfassen oder messen könnte, sondern einer Bewertung, einem Dafürhalten, einer An-Sicht. Für Romano ist die »perfekte Nachbildung«²⁶ des Raffaels eine originäre Leistung Andrea del Sartos und damit gleichsam ein Original-del-Sarto; für Ottaviano hingegen ist die Kopie bloß ein Mittel zum Zweck der Täuschung. Es müssen demzufolge nicht jene intrinsischen Eigenschaften sein, nach denen Goodman fragte, denen sich der jeweilige ästhetische Status eines Originals als Original verdankt, sondern etwas, das man vielleicht die ›Formatierung der Wahrnehmung‹ nennen könnte. Giulio Romano und Ottaviano de Medici nehmen die beiden identischen Gemälde, mit Richard Wollheim gesprochen,²⁷ *als etwas* wahr, etwas je unterschiedliches allerdings, obgleich beide die gleichen Anschauungsgegenstände vor Augen haben. Kurzum: Jede Wahrnehmung ist immer schon prädisponiert, interpretativ; es gibt kein voraussetzungsloses Sehen. Und dies gilt insbesondere auch für die Kunstrezeption, die immer schon durch Information und Interpretation ›formatiert‹ ist und ausgesprochen normativ operiert.

Was also in einer Perspektive als Kopie bewertet wird oder bewertet werden kann – der del Sarto als bloße Kopie des Raffaels –, mag in