Das bildphilosophische Stichwort 2

Dimitri Liebsch

Replika, Faksimile und Kopie

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags
aus Schirra, J. R. Jörg; Dimitri Liebsch; Mark Halawa,
Elisabeth Birk und Eva Schürmann (Hrsg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Etymologien und allgemeine Bedeutungen

›Replika‹ (oder ›Replik‹), ›Faksimile‹, ›Kopie‹ und die entsprechenden Ausdrücke im Englischen, Französischen, Italienischen usw. sind lateinischen Ursprungs. ›Replik/a‹ stammt von einer Bezeichnung für ›Wiederholen‹ (ursprünglich: ›Zurückfalten‹) ab. ›Faksimile‹ lässt sich auf den Imperativ ›fac simile‹ (›mache es ähnlich!‹) zurückführen und wird nach 1880 im hier relevanten Kontext von bildender Kunst, Druck und Medien verwendet (vgl. REBEL 2009). ›Kopie‹ besitzt die längste Vorgeschichte der drei und stellt eine Filiation von ›co-ops‹ dar, dem Wort für Reichtum und Überfluss. In der antiken und mittelalterlichen Rhetorik fallen unter ›copia‹ die Vielfalt von Ideen oder Vorstellungen, die Vielfalt des Vokabulars sowie allgemein die Fähigkeiten, die einem Redner zur Verfügung stehen; mit dem Übergang von mündlich dominierten zu stärker schrift- und druckbasierten Kulturen in Mittelalter und Neuzeit beginnt ›copia‹ die Produkte von Vervielfältigungsprozessen wie vor allem Abschriften und Drucke zu bezeichnen (vgl. MARGOLIN 1994).

›Replik/a‹, ›Faksimile‹ und ›Kopie‹ sind Ausdrücke, die mit leichten Bedeutungsunterschieden Gegenstände bezeichnen, die nach der Vorlage eines
▷ Originals hergestellt bzw. gestaltet worden sind; den von ihnen bezeichneten Gegenständen ist der Bezug auf ein Original gemeinsam.

2. Begriffsverhältnisse

Die Verhältnisse der drei Begriffe zueinander sind im modernen Gebrauch nicht eindeutig. Nicht immer, aber zumeist dient ›Kopie‹ als Oberbegriff, dem die beiden anderen subsumiert werden.¹ In diesem Sinne handelt es sich bei der Replik/a um die nicht flächige, sondern vollplastische Kopie eines dreidimensionalen Originals (also einer ▷ Skulptur, eines Reliefs usw.). Ebenfalls in diesem Sinne geht es beim Faksimile nicht um eine ›ideale‹, sondern um eine ›materiale‹ Kopie; mit dem Faksimile ist keine ›mediale Übersetzung‹ beabsichtigt, wie etwa der Kupferstich den Pinselstrich eines Gemäldes in das Lineament der Druckplatte übersetzt, sondern ein ›quasi-authentischer Ersatz‹, der in Format, Form, Farbe und Material maximale ▷ Ähnlichkeit mit dem Original aufweisen soll (vgl. REBEL 2009: 184, 215; auch ▷ Authentizität).

Außer im Verhältnis der Unterordnung können ›Kopie‹ und ›Replik/a‹ auch in dem der Nebenordnung stehen. In diesem Sinne wird die Kopie als Nachbildung eines Kunstwerkes durch fremde Hand begriffen und der Replik/a gegenübergestellt, die sich dem Künstler selbst oder seiner Werkstatt verdankt (vgl. OLBRICH 1987: 7).

Ebenfalls quer zu einem schlichten Verhältnis der Unterordnung steht die Tatsache, dass zwar alle drei Ausdrücke deskriptiv verwendet werden können, von ›Kopie‹ aber auch ausdrücklich ein evaluativer Gebrauch gemacht wird – genauer gesagt: ein pejorativer. Dieser Gebrauch stützt sich auf die Unterschiede zwischen Original und Kopie in Bezug auf Sequenz und Quantität: Die Kopie ist nichts Erstes, sondern ein Folgendes oder Zweites (also nicht ein Primäres, sondern im wahrsten Sinne des Wortes: ein Sekundäres); und sie ist üblicherweise auch nicht einzigartig oder zumindest nicht selten. Anders als ›Replik/a‹ oder ›Faksimile‹, die sich in der Regel auf Gegenstände beziehen, die in geringerer Anzahl vorkommen, hat sich ›Kopie‹ als (ab-)wertende Metapher für Produkte und Rezipienten einer (durch ▷ Massenmedien bestimmten) ›Massenkultur‹ etabliert.²

¹ Soweit nicht anders vermerkt, ist das auch in diesem Artikel der Fall.

² In diesen Zusammenhang gehört sowohl die Begriffsprägung Stendhals, der Menschen ohne ausgeprägte Individualität als »hommes-copies« bezeichnete (STENDHAL 1868: 265), wie auch die Verwendung weiterer ursprünglich drucktechnischer Termini wie ›Abklatsch‹, ›Klischee‹ und ›Stereotyp‹ im ebenfalls pejorativen Sinn.

3. Diskurse und Praxisfelder

Für die Themen der Replik/a, des Faksimiles und der Kopie sind mehrere sich überlagernde Diskurse oder Praxisfelder von Bedeutung. Zu berücksichtigen sind hier analog zum Fall des Originals insbesondere technische, rechtliche, wirtschaftliche und ästhetische Aspekte und darüber hinaus pädagogische und religiöse. Auch deswegen ist die Rede von der Kopie oft vieldeutig.

In *technischer* Hinsicht (▷ Technische Medien) weisen alle drei Reproduktionsformen auf das Original zurück, das sie (mit-) verursacht (dazu auch ▷ Index) und dem sie ähnlich sind. Dass sich die Reproduktionstechniken stetig entwickelt haben und die frühen manuellen nach und nach durch maschinelle, elektronische und IT-gestützte Techniken ergänzt worden sind, mündet anders als im Fall des Originals nicht allein in einer (vergleichbaren) übergreifenden Tendenz, sondern auch in wachsender Diversifikation. Zwar lässt sich auf der einen Seite durchaus als Entwicklungstendenz festhalten, dass es für immer mehr Personen möglich wird, immer schneller und immer einfacher immer mehr Reproduktionen herzustellen;³ um beispielsweise ein Fax (ursprünglich: ›Telefaksimile‹) zu versenden oder Fotokopien anzufertigen, bedarf es nur noch des Knopfdrucks des Laien und nicht mehr der aufwendigen Arbeit eines oder mehrerer handwerklich oder künstlerisch ausgebildeten Spezialisten. Auf der anderen Seite kann sich das Profil der je möglichen Reproduktionen deutlich voneinander unterscheiden, was sich schon an ihrem Verhältnis zur Exaktheit ablesen lässt. Eine manuelle, gemalte oder gezeichnete Kopie etwa wird immer von ihrem Original abweichen, wohingegen eine von ihrem analogen Datenträger wie Papier, Zelluloid oder Stein gelöste, also digitalisierte Vorlage (▷ Digitales Bild) ›ohne Qualitätsverlust‹ immer wieder reproduziert werden kann (vgl. VON GEHLEN 2011: 15, 38). Das qualifiziert keine der beiden *per se* als bessere oder schlechtere Kopie, ermöglicht aber unterschiedliche Funktionen.

Neben den speziellen Fragen von Druckprivileg, Urheberrecht und Copyright ist in *rechtlicher* Hinsicht insbesondere die Unterscheidung zwischen Kopie und Fälschung (bzw. Plagiat) elementar. Jede Kopie, die auf maximale Ähnlichkeit zielt, teilt naheliegender Weise zumindest *eine* Intention mit der Fälschung. Während die Fälschung jedoch in betrügerischer Absicht als Original ausgegeben wird, ist das Faksimile als Kopie kenntlich zu machen.

Was die *ästhetische* Hinsicht betrifft, so findet sich neben der Kopie als Kopie *eines Artefaktes* in den alteuropäischen Theorien der ▷ Mimesis bis in das 18. Jahrhundert auch die Auffassung, dass Kunstwerke Kopien *der*

³ Großen Anteil an dieser Tendenz hat die erfolgreiche Koppelung von Bildreproduktions- und Drucktechniken wie etwa die Verbindung von Holzschnitt, Stich und Buchdruck seit dem 15. Jahrhundert oder die von Lithographie und Zeitungsdruck ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vgl. REBEL 2009a: 102f, 165ff.).

Natur sind.⁴ Wie auch die Rhetorik verlieren diese Theorien aber durch die Verbreitung des Buchdrucks und die modernen Ästhetiken des Genies und Originals allmählich an Einfluss. Selbst die manuelle Kopie erleidet in diesem Zusammenhang einen Verlust an Renommee, da auch sie Traditionen fortsetzt, anstatt – wie von der modernen Doktrin gefordert – mit ihnen zu brechen oder gar neue zu etablieren. *Vice versa* gilt, wie sich schon an der Praxis des Renaissance-Biographen Giorgio Vasari zeigen lässt, die Anzahl der Kopien, die ein Original nach sich zieht, als ein Indikator für dessen ästhetischen Wert (vgl. ZORACH/RODINI 2005: 2).

In *wirtschaftlicher* Hinsicht erschöpft sich die Rolle der Kopie keineswegs darin, als das (in der Regel) weniger knappe Gut auch weniger wert zu sein als das Original – selbst wenn dies durch die moderne Ästhetik des Originals nahegelegt wird. Unter vormodernen Bedingungen kann das Kopie-Sein durchaus ein Verkaufsargument beinhalten, dann nämlich, wenn es sich um die Kopie eines approbierten Originals handelt, das einen hohen Qualitätsstandard verspricht (vgl. MENSGER 2012: 33). Noch unter modernen Bedingungen dienen Kopien eines Originals ferner dazu, auf letzteres und seinen ästhetischen wie wirtschaftlichen Wert zu verweisen. Damit übernehmen Kopien für das Original Aufgaben, die denen des Merchandising vergleichbar sind (vgl. KÜSTER 2012: 67).

Ungeachtet der ästhetischen Abwertung in der Moderne kommt der Kopie in einer – im weitesten Sinne – *pädagogischen* Hinsicht fast kontinuierlich ein hoher Stellenwert zu. Einerseits ermöglicht die Kopie, egal, mit welcher Technik sie auch produziert sein mag, eine Distribution von Ansichten des Originals und ist damit ein wichtiger Faktor bei Traditionsvermittlung und ästhetischer > Bildung. Andererseits spielt das (vor allem manuelle) Erstellen von Kopien eine wesentliche Rolle in der Ausbildung von Künstlern und Laien.⁵ Diese Rolle wird schon früh institutionalisiert. Um 1500 betont Dürer, dass ein Maler nur durch das Kopieren einschlägiger Vorbilder zu einer »freien hant« gelangt (DÜRER 1966), im 17. Jahrhundert wird das manuelle Kopieren Bestandteil des akademischen Curriculums (vgl. BETZ 2012: 86; MENSGER 2012: 40), und im 18. Jahrhundert ist das Kopieren in pädagogischen Zusammenhängen derart präsent, dass in der gerade entstehenden Kunstgeschichte das ästhetische Empfinden allgemein mit Metaphern beschrieben werden kann, die aus dem Umfeld von Kopien (bzw. Abgüssen von Plastiken) stammen:

⁴ Einflussreiche Beispiele dafür sind Jonathan Richardsons »The Theory of Painting« (1715), der es auch als Aufgabe des Malers sieht »to copy nature« (RICHARDSON 1792: 157), und Charles Batteux' Abhandlung »Les Beaux-Arts réduits à un même principe«. Ihr zufolge ist das Kunstwerk eine »copie«, die den »prototype« oder »modèle« (aus der Natur) nachahmt (vgl. BATTEUX 1746: 12 und > Griechisch: »typos« und »eidolon«).

⁵ Auch in diesem Zusammenhang wird die funktionale Vielfalt der Kopie deutlich. Sie kann beispielsweise eine Gedächtnisstütze sein, den Blick schulen oder auch der kreativen Auseinandersetzung mit Vorbildern dienen. Das Spektrum reicht dabei von der getreuen oder genauen Kopie auf der einen Seite bis zur freien, interpretierenden oder Studienkopie auf der anderen Seite (vgl. EILING 2012: 102; BETZ 2012: 86).

Das wahre Gefühl des Schönen gleicht einem flüssigen Gypse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird, und denselben in allen Theilen berührt und umgibt. (WINCKELMANN 1825: 245)

Besonderes Interesse in *religiöser* Hinsicht erfährt die Kopie im Kontext der vormodernen > Bildmagie. Im ursprünglich bilderfeindlichen Christentum (> Idolatrie und Ikonoklasmus) werden die so genannten Acheiropoeita (wörtlich: »die nicht von Menschenhand Gemachten«) früh vom Bilderverbot ausgenommen: Bilder, die ohne menschliches Zutun entstanden sein sollen, wie in der Antike vom Mandylion (Tuchbild) von Edessa und im Mittelalter vom Sudarium (Schweiß Tuch) in Rom behauptet.⁶ Folgt man der Legende, sind sie Indizes, da sich auf ihnen das Gesicht Jesu durch Berührung abgezeichnet haben soll. Um wiederum diese Kopien zu reproduzieren, werden zwei Varianten namhaft gemacht: Der Legende nach erzeugt das Tuchbild durch Abfärben automatisch selbst eine Kopie (also einen weiteren Index) von sich; in der tatsächlichen Praxis bemühen sich die Maler darum, ähnliche Bilder (also > Ikone) herzustellen, indem sie Originalität vermeiden und ikonographische Kontinuität wahren (vgl. BELTING 2004: 233-252; MENSGER 2012: 33). Dies soll die Bilder nicht nur in einem offen oder latent bilderfeindlichen Kontext legitimieren und sie von den von Menschenhand geschaffenen Götzenbildern unterscheiden, sondern auch die ihnen – ähnlich wie einer Berührungsreliquie – zugeschriebene Wundertätigkeit erhalten.

4. Theorien und Strömungen

Obwohl Replik/a, Faksimile und Kopie in der sozialen Praxis mehr Aufgaben als das Original übernehmen (vgl. KÜSTER 2012: 64), sind sie im Vergleich zu diesem nur selten ein direkter Gegenstand für die theoretische Neugier (gewesen). Insbesondere in der Moderne werden sie zumeist nur als das Andere des Originals nebenbei mitthematisiert. Die im Folgenden skizzierten Ansätze zu einer Theorie der Kopie entstammen den vormodernen Kriterien zur Bewertung von Werken, der modernen Theorie des Originals, den Überlegungen zur technischen Innovation der Druckverfahren, der reflexiven Strömung der *Appropriation Art* sowie der Bildontologie.

In den Kunsttheorien von *Renaissance und früher Neuzeit* ist trotz des allmählichen Aufstiegs des Originals und der Entwicklung von Kennerschaft, die sich auch und gerade den Unterscheidungen von Original und Kopie widmet, noch kein Platz für eine dezidierte Abwertung von Kopien. Dies verdankt sich einer teils noch in der Rhetorik fundierten, weiter bestehenden Tradition, die das Werk vor allem anhand der *inventio*, der Bildidee, beurteilt. Dementsprechend findet sich hier noch keine klare Asymmetrie zwischen

⁶ Das Christentum knüpft hier direkt an einen älteren paganen Bilderkult an, der den Diipetes, den angeblich (von Zeus) vom Himmel herabgeworfenen Bildern, eigenes Leben zugesprochen hatte (vgl. VON DOBSCHÜTZ 1899: 264f.).

Original und Kopie, sondern eine Unterscheidung von in unterschiedlichen Medien realisierten Versionen, die je über ihre eigenen Meriten verfügen:

War das Werk durch die Bildidee – die Komposition oder Interpretation eines Sujets – definiert, galt für verschiedene Versionen (eine in Öl auf Leinwand, eine als Kohlezeichnung und eine dritte im Kupferstich) grundsätzlich Gleichberechtigung. Vielleicht war das Gemälde wegen des höheren Materialaufwands teurer, doch das gestalterische Vermögen eines Künstlers zeigte sich vermutlich besser bei den Bildformen, die auf das Wesentliche – die kompositorischen Grundformen des disegno – reduziert waren. (ULLRICH 2009: 11)

Diese Bezugsgröße einer übergreifenden Bildidee wird erst allmählich durch die des – genial oder zumindest originell realisierten – Individuellen ersetzt, aus dem sich dann auch der rechtliche Anspruch auf geistiges Eigentum ableiten lassen kann.

Die Abwertung, die die Kopie dann in den *modernen Theorien des Originals* erfährt, greift nicht erst bei den quasi automatisch, also technisch bzw. industriell erzeugten Kopien, sondern schon bei den manuell gefertigten, wie man einem Standardwerk gegen Ende des 18. Jahrhunderts entnehmen kann. In »Copey«, dem einschlägigen Eintrag in Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, heißt es:

Hieraus folget erstlich, daß es unendlich leichter ist, eine gute Copey, als ein gutes Original zu machen. In der That findet man, daß ofte ganz mittelmäßige Künstler sehr gut copiren. Zweytens folget daraus, daß die Copey immer von geringerer Schönheit, als das Original sey, weil der Copist, der in einem ganz andern Geist, als sein Vorgänger arbeitet, unmöglich so denken kann, wie jener gedacht hat. Der größte Unterschied muß sich darin zeigen, daß in dem Original mehr Freyheit ist, weil alles mit Gewißheit bearbeitet worden, und aus der Quelle geflossen ist; da der Copist seine Gedanken nach den Gedanken des andern hat zwingen müssen. (SULZER 1771: 231)

Dass es sich bei Kopien um Artefakte handelt, die ohne größeren künstlerischen Aufwand hergestellt werden, minderwertig sind und als »uneigentlich« angesehen werden müssen, wird bis in die Gegenwart zum nur gelegentlich in Frage gestellten, aber meist stabilen Fundament einer Theorie der Kopie zählen.

Mit Blick auf die *technische Innovation* in den Reproduktionsverfahren, namentlich durch ▷ Fotografie und ▷ Film, hat Walter Benjamin diese Theorie in Frage gestellt. In seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« aus den 1930er Jahren begrüßte er zum einen – als einer der ersten – die oben angesprochene Tendenz, immer schneller und einfacher Reproduktionen herzustellen und über sie verfügen zu können (vgl. BENJAMIN 1974: 474-478). Zum anderen betont er: »Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks«; in Anbetracht der Möglichkeit, von einer Fotoplatte viele Abzüge zu ziehen, gilt daher: »die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn« (BENJAMIN 1974: 481f.). Ähnliches trifft für den Film zu, insofern die in den ▷ Kinos verwendeten Filmrollen (bzw. DVDs) immer Kopien sind. Im Falle von Foto und Film hat demnach die technische

Innovation zu einer Nivellierung des Unterschieds von Original und Kopie geführt.⁷

Synergien zwischen Theorien und Werken bieten die im Umfeld der postmodernen *Appropriation Art* entstandenen Arbeiten. Nachweisen lassen sie sich bereits seit den 1960er Jahren bei Elaine Sturtevant, in den 1980er Jahren brechen sie sich als neokonzeptuelle Strömung ihre Bahn. Hier findet keine primär technisch, sondern vor allem eine ästhetisch motivierte Aufwertung der Kopie statt.

Als Appropriation Art (von lat. *appropriare* = zu eigen machen), ›Aneignungskunst‹, bezeichnet man Kunst, die sich fremde Bildlichkeit aneignet, indem sie bereits existierende Kunstwerke kopiert, also in Format, Technik, Motiv und Stil so exakt wie möglich wiederholt – und dies nicht, um Plagiate herzustellen, sondern eigenständige, originale Kunstwerke im Sinne von Elaine Sturtevant: »Die Kopie ist das Original«. (ZUSCHLAG 2012: 127)

Gestützt und angeregt wird diese werkimmanente Reflexion durch Kritiker, Kuratoren und Galerien im Umfeld der Kunstzeitschrift *October*, die den französischen Poststrukturalismus in die US-amerikanische Kunstwelt eingeführt hat – und das heißt auch: Jacques Derridas Dekonstruktion des (vermeintlich) Primären, hier also vor allem des Originals, sowie Baudrillards Theorie des › Simulakrums. Die Nähe der *Appropriation Art* zur Theorie betont auch Arthur C. Danto, der in ihr die Verkörperung der ›posthistorischen‹ Kunst sieht: Einerseits verleihe sie »Bildern mit einer festgelegten Bedeutung und Identität« eine »neue Bedeutung und Identität«, andererseits sprengte sie, da sich ein Picasso oder Duchamp ebenso aneignen lasse wie ein Piero della Francesca, die noch in der künstlerischen Moderne propagierte »wahrnehmbare stilistische Einheit« (DANTO 2000: 34-37, auch › Identität).

Für die *bildontologische Reflexion* ist schließlich die Kopie in multiplen Künsten wie Kupferstich, Lithographie oder Fotografie interessant (vgl. GOODMAN 1995: 114, 177 u.ö.). In ihnen ist die Kopie (im Sinne eines Drucks oder eines Abzugs) das eigentliche Bild, während die Vorlage, also die bearbeitete Kupfer- oder Kalksteinplatte oder das fotografische Negativ, nicht als Bild gilt bzw. in der Regel nicht als Bild ausgestellt wird. Das legt nahe, im Kontext derartiger Kopien den Ausdruck ›Bild‹ als Bezeichnung für einen abstrakten Gegenstand zu verstehen, wohingegen konkrete Gegenstände gemeint sind, wenn von Bildern im Sinne von Originalen die Rede ist. Die – geschätzt – 1.000 bis 3.000 Drucke, die es beispielsweise von Henri Toulouse-Lautrecs Lithographie *Divan Japonais* (1892/93) gibt, müssen daher als mehr

⁷ Die weitergehende kulturrevolutionäre Perspektive Benjamins bleibt umstritten: Trotz der technisch induzierten Flut von Kopien ist schließlich die ›Aura‹ von Gemälden, Zeichnungen, Skulpturen usw. nicht verschwunden. Auch ist bei solchen Künsten der Unterschied zwischen dem Original und der fälschlich als Original ausgegebenen Kopie immer noch von Belang, wie beispielsweise Nelson Goodman zeigt, dessen Symboltheorie an diesen Unterschied auch denjenigen zwischen autographischen und allographischen Künsten knüpft (vgl. GOODMAN 1995: 115-121 und › Notation).

oder weniger gleichwertige Instantiierungen eines Bildes angesehen werden.⁸ Der Ausdruck ›Divan Japonais‹ dient dabei als Eigenname, der nicht einen einzelnen konkreten Bildträger bezeichnet, sondern die Klasse der Drucke, die dieses Bild realisieren. In diesem Sinn schreibt etwa Hans Jonas:⁹

Wenn ein Gemälde oder eine Statue genau kopiert wird, so haben wir in der Kopie nicht ein Bild eines Bildes, sondern die Verdoppelung ein und desselben Bildes. (JONAS 1973: 234f.)

Vergleichbares trifft, wie Benjamin gezeigt hat, auch für die Vielzahl der in den Kinos zirkulierenden Kopien eines Filmes zu (vgl. auch CARROLL 2010: 167ff.) und ferner auch für im Druck instantiierte Werke mit digitaler Basis.

5. Ausblick

Analog zur Semantik von ›Original‹ lässt sich auch für diejenige von ›Kopie‹ behaupten, dass sich in ihr zentrale Elemente der allgemeinen Bildtheorie wiederfinden und dass sie komplex und bisweilen paradox ist. Wie für die allgemeine Bildtheorie sind auch im Falle der Kopie Fragen der Kausalität und Ähnlichkeit von Bedeutung.

Komplex ist die Semantik von ›Kopie‹ wegen der klassifikatorischen und evaluativen Verwendungsweisen und der verschiedenen Diskurse, Praxisfelder und Theorien. Allerdings ist diese Komplexität durch die Dominanz der modernen Ästhetik des gemalten, gezeichneten oder plastischen Originals lange Zeit verdeckt worden.¹⁰

Vom Paradox schließlich lässt sich zum einen mit Blick auf den Sonderfall der *Appropriation Art* sprechen, deren Kopien sich zunächst der modernen Originalitätspflicht zu entziehen scheinen, aber gerade darin wieder originell sind (vgl. ULLRICH 2011: 110). Zum Anderen zeigt sich in der jüngeren Forschung insofern ein allgemeines Paradox, als sie das ältere lineare Modell überformt, in dem auf das primäre Original noch schlicht die sekundäre Kopie folgte: sei es, dass die Forschung nun die Unterscheidung zwischen Original und Kopie generell in Zweifel zieht, sei es, dass sie an dessen Stelle eine kompliziertere, meist dialektische Struktur zu setzen versucht. Gestützt wird dieses neue Modell zumeist mit dem Hinweis auf die technische Entwicklung,

⁸ Zum hier anhängigen Problem der Originaldrucke, die der Kupferstecher, Lithograph usw. durch Überwachen des Druckvorgangs und gegebenenfalls durch Nummerieren und Signieren der Drucke autorisiert (vgl. KOSCHATZKY 1975: 27-44).

⁹ Jonas überträgt damit auf das Verhältnis von Bild und Kopie eine Einsicht, die Platon im Dialog »Kratylos« am Verhältnis von Gegenstand und Bild gewonnen hatte. Ausgangspunkt war dort die Frage, ob eine in allen Einzelheiten exakte Nachbildung der Person Kratylos ein Bild von Kratylos oder ein zweiter Kratylos sei (432c; zit. nach PLATON 1922: 117).

¹⁰ Auch vor diesem Hintergrund ist die öfters anzutreffende Behauptung zu relativieren, im Gegensatz zu den asiatischen Kulturen der Kopie sei die westliche Kultur eine des Originals. Letzteres trifft weder in der Vor- noch Postmoderne zu und ist auch in der Moderne fragwürdig – jedenfalls dann, wenn man etwa Druck-, Foto- und Filmtechnik oder die gravierenden wirtschaftlichen und pädagogischen Effekte der Kopie berücksichtigt.

insbesondere die Digitalisierung, und/oder auf den sozialen und daher vermittelten Charakter der Kunstproduktion.¹¹

Literatur

- BATTEUX, CHARLES: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris [Durand] 1746
- BELTING, HANS: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. 6. Auflage. München [C.H. Beck] 2004
- BENJAMIN, WALTER: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974
- BETZ, JULIANE: Ein »Bedürfnis und Eigentum Aller«. Die Verbreitung von Kunst durch Reproduktionen im 19. Jahrhundert. In: MENSGER, ARIANE (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*. Bielefeld [Kerber] 2012, S. 86-95
- CARROLL, NOËL: Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes. In: LIEBSCH, DIMITRI (Hrsg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Paderborn [Mentis] 2010, S. 155-175
- DANTO, ARTHUR C.: *Das Fortleben der Kunst*. München [Fink] 2000
- VON DOBSCHÜTZ, ERNST: *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*. Leipzig [Hinrichs] 1899
- DÜRER, ALBRECHT: *Schriftlicher Nachlass. Zweiter Band. Die Anfänge der theoretischen Studien/Das Lehrbuch der Malerei: Von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude; Von der Perspektive; Von Farben/Ein Unterricht alle Maß zu ändern*. Herausgegeben von Hans Rupprich. Berlin [Deutscher Verein für Kunstwissenschaft] 1966
- EILING, ALEXANDER: Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire. In: MENSGER, ARIANE (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*. Bielefeld [Kerber] 2012, S. 96-107
- ELKINS, JAMES: From Original to Copy and Back Again. In: *British Journal of Aesthetics*, 33(2), 1993, S. 113-120
- VON GEHLEN, DIRK: *Mashup. Lob der Kopie*. Berlin [Suhrkamp] 2011
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995
- JONAS, HANS: Homo pictor. Von der Freiheit des Bildens. In: JONAS, HANS (Hrsg.): *Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1973, S. 226-257
- KOSCHATZKY, WALTER: *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. München [DTV] 1975

¹¹ Vgl. hierzu exemplarisch SHIELDS 2010, VON GEHLEN 2011 und – in kritischer Auseinandersetzung mit Goodman und Crispin Sartwell – ELKINS 1993.

- KÜSTER, BÄRBEL: Reisen zwischen Original und Kopie im 18. Jahrhundert. In: MENSGER, ARIANE (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*. Bielefeld [Kerber] 2012, S. 64-75
- MARGOLIN, JEAN-CLAUDE: Copia. In: UEDING, GERD (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1994, Sp. 385-394
- MENSGER, ARIANE: Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen. In: MENSGER, ARIANE (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*. Bielefeld [Kerber] 2012, S. 30-46
- OLBRICH, HARALD: *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, industrielle Formgestaltung, Kunsttheorie*. Bd. 4. Leipzig [Seemann] 1987
- PLATON: *Kratylos*. Leipzig [Meiner] 1922
- REBEL, ERNST: *Druckgrafik. Geschichte und Fachbegriffe. Mit 56 Abbildungen und Risszeichnungen*. Stuttgart [Reclam] 2009
- RICHARDSON, JONATHAN: The Theory of Painting. In: RICHARDSON, JONATHAN: *Works*. London [T. & J. Egerton] 1792, S. 5-171
- SHIELDS, DAVID: *Reality Hunger. A Manifesto*. New York [Knopf] 2010
- STENDHAL (BEYLE, HENRI): *De l'amour. Seule édition complète, augmentée de préfaces et de fragments entièrement inédits*. Paris [Michel-Lévy frères] 1868
- SULZER, JOHANN GEORG: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Bd. 1. Leipzig [M. G. Weidmanns Erben] 1771
- ULLRICH, WOLFGANG: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*. Berlin [Wagenbach] 2009
- ULLRICH, WOLFGANG: Gurskyesque. Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers. In: NIDA-RÜMELIN, JULIAN; JAKOB STEINBRENNER (Hrsg.): *Original und Fälschung. Ostfildern [Hatje Cantz] 2011, S. 93-113*
- WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben. In: WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: *Sämtliche Werke. Einzig vollständige Ausgabe*. Herausgegeben von Joseph Eiselein. Bd. 1. Donauöschingen [Verlag Deutscher Klassiker] 1825, S. 235-273
- ZORACH, REBECCA; ELIZABETH RODINI: On Imitation and Invention. An Introduction to the Reproductive Print. In: ZORACH, REBECCA; ELIZABETH RODINI (Hrsg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*. Chicago [U of Chicago P] 2005, S. 1-29
- ZUSCHLAG, CHRISTOPH: »Die Kopie ist das Original«. Über Appropriation Art. In: MENSGER, ARIANE (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*. Bielefeld [Kerber] 2012, S. 126-135