

3 Sprechen und Schreiben über Kopien

Dass die Erforschung von Kopien als Werke der Rezeption schwierig ist, ergibt sich auch aufgrund von zwei unterschiedlichen Grundproblemen. Da besteht auf der einen Seite ein Mangel an überliefertem Wissen, sprich: Quellenmaterial. Durch eine langjährige Marginalisierung von Werken, die dem Spektrum der Kopien einbeschrieben sind, fehlt häufig eine umfangreiche Dokumentation zu Auftragsgebern und Provenienzen bis hin zu einer zuverlässigen Dokumentation bei der Erfassung in Sammlungen. Hinzu kommt die Tatsache, dass sich viele dieser Werke in Privatbesitz befinden und sich damit einer wissenschaftlichen Analyse entziehen können.

Auf der anderen Seite änderte sich im 20. Jahrhundert eben diese wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kunstwerken, sodass man stets den jeweiligen zeitgenössischen Diskurs im Blick behalten muss, wenn die Werke kunsttheoretisch eingebettet werden sollen. Es muss daher neben einem Überblick über die Forschungsgeschichte des Prager Hofes ebenso die Begriffsgeschichte bis hin zu den großen Zügen des Kopiendiskurses analysiert werden. Erst dann wird es möglich sein, die Objekte kontextualisieren zu können, ohne auf überholte Kategorisierungen oder menalitätsgeschichtliche Konzepte hineinzufallen. Im Rahmen einer Annäherung an die passenden Begrifflichkeiten kann bereits hier vorweggenommen werden, dass laut Ariane Mensger „ein Blick zurück in die lange Geschichte der Kunst [...] schnell deutlich [macht], dass das Verständnis von Kopie und Original und die damit einhergehenden Wertungen zeitlich und kontextuell determiniert sind“.¹²⁰

Möchte man demnach den Gebrauch und die Bewertung von Kopien betrachten, muss auch die Etymologie des Begriffs bezüglich seiner Verwendung und dem kulturellen Umfeld untersucht werden.

Um die Zusammenhänge sichtbar zu machen, wird zunächst in einschlägigen Traktaten zur Kunsttheorie, kennerschaftlichen Texten und Wörterbüchern nach den Begriffen gesucht. Im Anschluss daran sollen die Beobachtungen mit der Forschungsgeschichte zu Kopien in der Kunstgeschichte verwoben werden. Ziel ist ein Zusammenführen von bisher getrennt voneinander untersuchten Diskursen. Mit

120 Ariane Mensger: *Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen*. In: dies. (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 30–45, hier S. 33.

dieser Vorgehensweise kann eine allgemeine Kunsthistoriografie zum Gebrauch und zum Verständnis von Kopien erstellt werden.

3.1 Die diametrale Beziehung von Kopie und Original

Original und Kopie existieren lediglich als komplementäre Konzepte: Ohne ein Original kann es keine Kopie geben und ohne die Existenz einer Kopie ist das Betonen der Originalität eines Objekts auch nicht notwendig.¹²¹ Das zuerst entstandene Werk ist das Original. Etymologisch leitet sich der Begriff vom lateinischen *origo* ab, das mit ‚Ursprung‘ übersetzt werden kann. In den einschlägigen Nachschlagewerken des Fachs wird der Begriff vornehmlich in Abgrenzung zur ‚Kopie‘ definiert. Bereits das *Grimm'sche Deutsche Wörterbuch* von 1889 erklärt, dass das Original „das ursprüngliche im gegensatze zur kopie oder nachahmung“¹²² sei. Auch die neueren Lexika manifestieren dieses Gegensatzpaar immer wieder bei der Definition von ‚Original‘. Überdies wird im *Deutschen Wörterbuch* (1889) eine andere Bedeutungsebene des Begriffs ‚Original‘ angefügt. Damit kann nämlich auch dasjenige bezeichnet werden, das der Künstler real sieht bzw. imaginierend vor seinem inneren Auge als Vorlage für sein Werk steht: „das vor- oder urbild, im gegensatze zur abbildung (porträt) oder nachbildung“.¹²³

Selbst viele Jahre später wird dieses diametrale Paar auch im *Lexikon der Kunst* zur Definition von ‚Original‘ eingesetzt, wobei nun die möglichen Abstufungen von Werkwiederholungen mit einbezogen werden. Denn hier ist das Original „das ursprüngliche Kunstwerk im Unterschied zur eigenhändigen Replik, zur Werkstattwiederholung, Kopie, Reproduktion oder Fälschung, außerdem die erstgefertigte (und von Hand unterschriebene) Fassung eines Schriftsatzes“.¹²⁴

Präziser lautet diese Erweiterung in *Metzlers Lexikon zur Kunst*. Selbst wenn der Eintrag von Philipp von Rosen den Titel *Fälschung und Original*, also augenscheinlich ein anderes Begriffspaar thematisiert, wird auch hier die Definition von ‚Original‘ in Abgrenzung zu den unterschiedlichen Wiederholungsstufen geführt:

Als Original wird in der Regel das von dem Künstler, dem das Werk zugeschrieben wird, mehr oder minder persönlich konzipierte und vor allem auch eigenhändig ausgeführte Kunstwerk angesehen, das also keine Umsetzung seiner künstlerischen Idee durch seine Werkstatt, und somit eine Werkstattreplik, -reproduktion, -paraphrase oder -nachahmung ist.¹²⁵

121 Vgl. Häsler 2002; Mensger 2012, S. 31.

122 DWB, Bd. 13, Sp. 1347.

123 Ebd.

124 LdK: Original 1993, S. 306.

125 Rosen: Fälschung 2003, S. 93.

Auffällig ist, dass jedoch das Wort ‚Kopie‘ in dieses Lexikon nicht aufgenommen wurde.¹²⁶ Dieser Begriff tritt erst in Bezug zur Fälschung auf, da eine Kopie, die nicht als Fälschung erstellt sei, im Nachhinein als solche verwendet werden könne.¹²⁷ Es wird demnach offensichtlich, dass die auf theoretischer Ebene verbleibende Begriffsbestimmung sich Beispiele nicht nur unterschiedlicher Kunstkonzepte, sondern noch dazu unterschiedlicher Epochen bedient. Dabei ist zu beobachten, dass sich der Originalitätsbegriff mit zunehmend immaterieller Kunst der Postmoderne zu einer Debatte um Authentizität wandelt, weswegen man im *Dictionary of Art* nur diesen Eintrag findet und vergeblich nach ‚original‘ sucht.¹²⁸ Um keine weitere Dimension zu öffnen, soll dies jedoch nur am Rande erwähnt bleiben.

Der Begriff ‚copy‘ hingegen wird umfassender besprochen, wobei auch hier eine Definition in Abgrenzung zu einem anderen Begriff vorgenommen wurde. In Jane Turners *Dictionary of Art* ist zu lesen, dass eine Kopie eine ohne explizit betrügerische Absichten manuell ausgeführte Wiederholung eines anderen Kunstwerks sei, da es sich ansonsten um eine Fälschung handeln würde.¹²⁹ Doch bei dieser einen Einschränkung ist es in der Definitionsgeschichte nicht geblieben. 1980 versucht Heribert Hutter in der Ausstellung *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* die Kategorien deutlicher voneinander zu trennen.¹³⁰ Dort ist zu lesen, dass im Gegensatz zu Fälschungen „[...] die *Kopie*, die als eine, von anderer Hand und meist auch in späterer Zeit ausgeführte Wiederholung, auf möglichst große Übereinstimmung mit dem Original abzielende Reproduktion eines bestimmten Originals erscheint“.¹³¹ Hutter versucht hier also, die Kopie nicht nur in Abgrenzung zu Original und Fälschung, sondern auch in Unterscheidung zur Reproduktion zu beschreiben, denn „[im] Gegensatz zur mechanischen Reproduktion, die bei aller technischen Raffinesse schon durch Material, Methode und Oberfläche einen anderen Charakter aufweist als ein Bild, stimmt die exakte Kopie in diesen Kriterien mit dem Original überein“.¹³²

126 Hier sei darauf hingewiesen, dass bei Mensger die Unterteilungen der Wiederholungen unter dem Sammelbegriff ‚Kopie‘ geführt werden, sodass sie keine Unterscheidung bei der Verwendung dieses Zitats vorgenommen hat, siehe Mensger 2012, S. 31.

127 Rosen: Fälschung 2003, S. 93: „Mit Fälschung verbinden sich vor allem zwei Komponenten: Einerseits eignet ihnen die einen Irrtum begünstigende Faktenlage, derzufolge sie den falschen Eindruck erwecken, es handle sich um ein Kunstwerk eines bestimmten Künstler bzw. aus einer bestimmten Zeit oder Gegend; andererseits verbinden sich mit ihnen – auf Seiten der Produzenten – merkantile Motivationen (betrügerische Absicht, eine solche Faktenlage zu schaffen oder auszunutzen, in der Regel um den Wert eines Kunstwerks zu steigern und sich so zu bereichern.“

128 Art. authenticity. In: Turner 1996. Bd. 2, S. 234–235, hier S. 234.

129 Duro 1996, S. 830: „Non-fraudulent manual repetition of another work of art“.

130 Heribert Hutter (Hrsg.): *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bd. 1213). Ausst.-Kat., Wien. Wien 1980.

131 Heribert Hutter: Original, Kopie, Replik, Paraphrase. In: ders. (Hrsg.): *Original – Kopie – Replik – Paraphrase* (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bd. 1213). Ausst.-Kat., Wien. Wien 1980, S. 3–5, hier S. 4.

132 Ebd.

Hier klingt bereits eine Klärung des Begriffes an. Im Hinblick auf eine Präzisierung der Terminologie werden weiterhin in der Fachliteratur drei Kategorien verwendet, die zwar eindeutig, aber nicht ausnahmslos exklusiv sind. Eine Kopie, die wie ein Duplikat sowohl in Material, Größe und Beschaffenheit beinahe identisch mit dem Vorbild erscheint, wird wie bei Hutter als ‚exakte Kopie‘ bezeichnet. Entfernt sich die Kopie weiter vom Original, kann auch von ‚freier‘ oder ‚kreativer Kopie‘ gesprochen werden, wobei die kunsthistorische Forschung diese Begriffe weder einheitlich noch konsequent verwendet.¹³³

Hinzu kommt noch, dass sich die Funktionen solcher Objekte unterscheiden, da die Gründe für das Erstellen einer Kopie vielfältig waren.¹³⁴ Allen Formen des Kopierens ist es jedoch zu eigen, dass sich die Wiederholung, sei es eine Kopie oder eine Fälschung, mit einem Vorbild auseinandersetzen muss. Dabei ist außerdem zu unterscheiden, ob ein*e Künstler*in ein Werk, das verkauft werden soll, für sein eigenes Repertoire kopiert, um eine Version davon zu behalten, oder ob explizit eine Kopie von einem anderen Werk angefordert wird. Diese wiederum könnten zur Vervollständigung einer Sammlung oder als Geschenk gedient haben. Dabei muss bedacht werden, dass die unterschiedlichen Praktiken der meist individuell organisierten Werkstätten eine gewisse Bandbreite von Kopienzwecken hervorgebracht hat.

133 Mensger 2012, S. 32; Auswahl kunsthistorischer Literatur, bei der sich Nuancenverschiebungen in den Begriffen gezeigt haben, siehe Thomas Deecke (Hrsg.): *Originale echt falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen. Heidelberg 1999; James Elkins: From Original to Copy and Back Again. In: *British Journal of Aesthetics* 33 (1993), S. 113–120; Ausst.-Kat. Wien 1980; Hélène Mund: Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie. In: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 5 (1983), S. 19–31; Christine Vogt: *Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471–1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen* (= Aachener Bibliothek, Bd. 6). München, Berlin 2008; Håkan Wettre (Hrsg.): *Kopior, Förfälskningar, Parafraaser, Plagiat, Pastischer, Repliker, Original, Reproduktioner*. Ausst.-Kat. Göteborgs Konstmuseum, Göteborg. Göteborg 1988; Rebecca Zorach, Elizabeth Rodini: On Imitation and Invention. An Introduction to the Reproductive Print. In: Rebecca Zorach (Hrsg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500–1800*. Chicago 2005, S. 1–29; Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer Begrifflichen Annäherung. In: dies. (Hrsg.): *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung* (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 26). Passau 2010, S. 1–14; Tatjana Bartsch et al. (Hrsg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (= Transformationen der Antike, Bd. 17). Berlin, New York 2010; Joris Corin Heyder: Kopie und Kennerschaft. Über eine künstlerische Praxis und ihre Bedeutung für die Erforschung der flämischen Buchmalerei. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2013), unter: [urn:nbn:de:bvb:355-kuge-341-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:355-kuge-341-4) [Stand: 01.08.2022]; Corinna Forberg, Philipp W. Stockhammer (Hrsg.): *Transformative Power of the Copy. A Transcultural and Interdisciplinary Approach* (= Heidelberg Studies on Transculturality). Heidelberg 2017.

134 Deutlich sieht man das in den Fallstudien zur exakten Kopie im Sammelband von Putzger et al. 2018.

Darüber hinaus kann eine Kopie, vor allem, wenn es sich um eine Teilkopie bzw. ein Zitat handelt, als Ausgangspunkt für ein neues Kunstwerk und einen eigenen Schaffensprozess dienen.¹³⁵ Daher werden unter der Berücksichtigung des Zwecks noch weitere Unterteilungen vorgenommen, am häufigsten in Studien-¹³⁶, Werkstatt-¹³⁷ und Meisterkopien¹³⁸. Die größte begriffliche Differenzierung erfolgte in der Karlsruher Ausstellung *Déjà-Vu*, bei der im Katalog zwischen 22 Stichworten unterschieden wird, „[...] welche die verschiedenen Kontexte, Motive und Funktionen des Kopierens zusammenfassen bzw. beschreiben“.¹³⁹

In einem Zwischenschritt ist also festzuhalten, dass der Begriff ‚Kopie‘ mehrere Implikationen vereint und uneinheitlich für die unterschiedlichsten Formen der Kunstausübung verwendet wird. Selbst eine noch so kleinteilige Zergliederung in Unterkategorien oder der Versuch von präzisen Definitionen wird nicht zu einer einheitlichen Taxonomie führen können. Darüber hinaus schwingt in allen Definitionen vom 19. bis zum 21. Jahrhunderts eine latent negative Konnotation mit, da maschinell erzeugte Wiederholungen von Werken ebenfalls als ‚Kopien‘ bezeichnet werden, obwohl es sich um Reproduktionen handelt, bei denen weder der Arbeitsaufwand noch das Material oder der Wert übereinstimmen.

3.2 Das Problematisieren von epochenübergreifenden Begriffen

Das heutige Verständnis des dichotomen Begriffspaares ‚Original‘ und ‚Kopie‘ steht in der Regierungszeit Rudolfs II. dem Mentalitätskonzept der *Aemulatio* und *Imitatio* entgegen. Daher ist es notwendig, sich zunächst über eine historisch-kontextualisierende

135 Vgl. Duro 1996, S. 830, als Beispiel dient hier Poussins Umgang mit der eigenen Wiederholung von Werken, bei Henry Keazor: Die Kopie als Risiko. Nicolas Poussin: Re-produktive versus dokumentarische Kopie. In: Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 54–63.

136 Die in der Kunst häufigste Form der Kopie ist die Studienkopie. Dabei ist der Zweck offensichtlich erkennbar, denn es geht um das Erlernen des Handwerks, um die künstlerische Ausbildung. Die Auseinandersetzung findet hier zwischen Vorbild und Lernendem statt, wobei das Vorbild auch vergangenen Generationen angehören kann. So alt wie die Kunst ist dann auch der Topos des Nach-eifers eines Meisters bis hin zum Übertreffen, der mit Kopien von alten Meistern verbunden ist.

137 Zum Beispiel bei Agnes Tieze: Meisterlich kopieren – Kopieren nach dem Meister. Zur Kopienreproduktion in der flämischen Barockmalerei. In: Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 46–53.

138 Vgl. Christina Currie, Dominique Allart: Pieter Breughel as a Copyist after Pieter Breughel. In: Erma Hermens (Hrsg.): *European Paintings 15th–18th Century. Copying, Replicating and Emulating* (= CATS Proceedings, I, 2012). London 2014, S. 1–11.

139 Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012, S. 159.

Diskursanalyse terminologisch der Zeit um 1600 zu nähern. Dabei kann ein Blick in die gängigen Konversationslexika und in die einschlägigen Stationen im Forschungsdiskurs helfen, um die Summe der Bedeutungen des Begriffspaares zu überschauen. Mit diesem Vorgehen soll die Semantik des Begriffs ‚Kopie‘ relativiert werden, um sowohl eine möglichst historisch korrekte Bedeutungsebene als auch einen praktikablen sprachlichen Umgang für die aktuelle Forschung zu finden. Dabei wird vom 21. Jahrhundert ausgehend rückwärts in der Chronologie vorgegangen, um einen reziproken Entwicklungsprozess aufzuzeigen. Im langsamen Zurückschreiten soll der Moment ausfindig gemacht werden, in dem es eine Verschiebung in den Bedeutungskonzepten gibt.

Im *Grimm'schen Wörterbuch* findet man den Begriff ‚Kopie‘ für einen Gegenstand nicht. Lediglich das Tätigen, also „copieren“, wird genannt und reduziert auf Texte als „abschreiben“¹⁴⁰ verstanden. Doch im Folgenden wird der Berufsstand des „Copisten“ als ‚Abschreiber und Nachmahler‘ erklärt, wobei die Beurteilung nicht ausbleibt: „bleibt ein künstler dabei kleben, so kann man ihn einen copisten nennen und mit diesem wort gewissermaszen einen ungünstigen begrif verbinden.“¹⁴¹ Deutlich muss man hervorheben, dass es sich hierbei um den Beruf des Kopisten in der Blütezeit von Reproduktionsstichen und Akademiekopien handelt. Er wird zwar als Künstler gesehen, doch einer niedrigeren Stufe zugeordnet.

Gewinnbringender ist hier ein anderes Lemma. Unter dem Begriff ‚Nachahmung‘ finden sich deutliche Hinweise auf die Verwendung des Worts im Bereich der Kunst und die allgemeine Erklärung: „imitatio, die handlung des nachahmens und das nachgeahmte vorbild.“¹⁴² Daraufhin folgt in kurzen Auszügen der zeitgenössische Paragone-Diskurs sowie die von Johann Joachim Winckelmann postulierte Nachahmung der Antike mit der generellen Nachahmung der Natur durch die Kunst. Besonders spannend ist, dass die von der Forschung als Reproduktionen behandelten Lithografien, hier im Beispiel „die lithographischen nachahmungen derselben (Dürers Originalhandzeichnungen)“¹⁴³, ebenfalls als Nachahmungen verstanden werden.

Ungefähr 100 Jahre vor den Brüdern Grimm publizierte Johann Heinrich Zedler sein *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künsten* (1735–1754). Er beweist anhand des Eintrags einen noch gebräuchlicheren Umgang mit Kopien aus kennerschaftlicher und kunstmarktorientierter Sicht:

Copey, copie, heißt ein Stück, welches die Mahler nach einem andern Gemähde gemacht haben, und selten accurat zu seyn pfeget, daher auch niemals so hoch, als das Original selbst gehalten wird.¹⁴⁴

140 DWB, Bd. 2, Sp. 636.

141 Ebd.

142 Ebd., Bd. 13, Sp. 20.

143 Ebd.

144 Zedler, Bd. 6 (Ci–Cz), Sp. 1200 [Hervorhebungen im Original].

Allein bei dem Verb ‚copiren‘ bleibt er neutraler, weil er darunter „[...] einen Riß oder anderes von einem anderen abzeichnen“¹⁴⁵ versteht. Dabei impliziert er die Notwendigkeit des Kopierens während der Ausbildung, in dem er es alternativ als „abzeichnen“ bezeichnet. Doch auch mit Zedler ist man noch über 100 Jahre von der in dieser Arbeit fokussierten Zeitspanne um 1600 entfernt.

3.2.1 Die Wissenschaftsgeschichte des Kopiebegriffs und der Kopiekritik

Parallel zu diesen Beobachtungen aus begriffshistorischer Sicht, lässt sich vor allem für den Begriff ‚Kopie‘ bis ins 20. Jahrhundert eine stark negative Konnotation aufzeigen. Als einschneidend wird dabei häufig Walter Benjamins 1936 erstmals die unter französischem Titel publizierte Schrift *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (dt. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) in die Debatte geführt, in der er den Kopien jedwede Wirkmacht aberkennt und diese darüber hinaus beschuldigt, dem Original etwas von seiner Aura zu rauben. Da die meisten Autoren diesem Essay jedoch in häufiger Wiederholung lediglich einzelne Schlaglichtsätze entnommen haben, wurde die als Warnung vor politischer Propaganda im Medium Film gedachte Schrift als Abgesang auf jedwede Form der Reproduktion gedeutet. In Bezug auf die ältere Kunst setzt Benjamin jedoch selbst, einem Axiom gleich, einen generellen Ansatz voraus: „Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen.“¹⁴⁶ Dabei fokussiert er sich auf druckgrafische Verfahren und erklärt selbst, dass die manuellen Reproduktionen der älteren Kunst bei „der Erscheinung, die hier in weltgeschichtlichem Maßstab betrachtet wird, [...] aber nur ein, freilich besonders wichtiger Sonderfall [sind]“.¹⁴⁷ Gemalte Kopien werden nicht thematisiert, und trotzdem stimmte die Forschung lange Zeit in diesen Choral, einen Abgesang auf Reproduktionen und generell auf Kopien, mit ein.

Betont werden muss jedoch, dass Benjamin aus dem Exil heraus in dieser Schrift eine Warnung vor politischer Meinungs-mache über Bilder theoretisch untermauern wollte. Noch dazu zeigen sich seine Argumente von dem Reproduktionsdiskurs des 19. Jahrhunderts geprägt. Die Grundlage für diesen Diskurs war vor allem ein emotional geführter Wissenschaftsstreit des noch jungen Fachs. Während man in der älteren Kunstgeschichte bei der Erforschung der Antike über die römischen Kopien der griechischen Bildwerke die Debatte um die Originalität und die Bewertung dieser Werke bereits seit Winckelmanns Zeit geführt hatte,¹⁴⁸ formiert sich in der neueren

145 Zedler, Bd. 6 (Ci–Cz), Sp. 1201.

146 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. EA 1936. Frankfurt am Main 2016, S. 9.

147 Ebd., S. 9–10.

148 Vgl. Augustyn/Söding 2010; Marcello Barbanera: *Original und Kopie. Bedeutungs- und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der klassischen Archäologie*

Kunstgeschichte erst im 19. Jahrhundert eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Begriffspaar. Beispielhaft kann hierfür der oft zitierte Holbein-Streit als Kulminationspunkt herangezogen werden, in dem sich empirische Kunstwissenschaft und fühlende Kunstkennerchaft gegenüberstanden.¹⁴⁹

Der Disput um zwei Werke ging sogar so weit, dass man die den Streit auslösenden Gemälde, nämlich die *Madonna des Bürgermeisters Meyer* von Hans Holbein d. J. von 1526 und die Dresdner Kopie von Bartholomäus Sarburgh (1590–1637) aus dem 17. Jahrhundert, erstmalig nebeneinander in einer Ausstellung präsentierte, um durch die Methode des vergleichenden Sehens Argumente an den Werken selbst zu entwickeln. Pointiert trug Adolph Bayersdorfer (1842–1901) die Ergebnisse dieser Ausstellung zusammen.¹⁵⁰ Denn durch die augenscheinliche Begutachtung der Werke hatte man erstmals die Gelegenheit, sich ohne die verfälschende Übersetzung durch Reproduktionen von der schwierigen visuellen Sachlage zu überzeugen. Allzu offensichtlich wurden bisherige Argumente entkräftet, da sie allein auf die Reproduktionsgrafik anwendbar gewesen wären. Bayersdorfer kritisiert daher die früheren Äußerungen von „herrischen Individualitäten“, die „voll selbständiger Geistesthätigkeit, ihre Phantasie [...] in die Werke der alten Meister hineinbringen, [indem] ein Strohm von enthusiastischer Literatur über das Holbein'sche Bild hinweg [flutete]“.¹⁵¹ Dabei distanziert er sich aufgrund von unwissenschaftlichen, an Empirie mangelnden Betrachtungen. Weniger das Wissen über die Geschichte oder die Quellen wurden von vielen Mitdiskutanten erwähnt. Bayersdorfer verweist eher auf den „Aufwand von Schwärmerei für die Idealität der Darstellung“¹⁵² und die damals „überschwänglichen seelischen Anregungen, die man dem Bild entnahm“.¹⁵³ Daher formuliert er auch gleich zu Beginn seiner Überlegungen, dass man den Fall der beiden Holbein-Madonnen nur lösen oder eher aufschlüsseln könne, indem „[...] allmählich zur besonnenen Abkühlung von der blinden Adoration und zu einer vernünftigen, mit wirklicher Sachkenntnis geführten Vergleichung [...]“¹⁵⁴ übergegangen werde. Die

(= Akzidenzen, Bd. 17). Stendal 2006; Jörg Probst, Lena Bader (Hrsg.): *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung*. Berlin 2011.

149 Damit ist die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Feuilletons und Kunstzeitschriften geführte Debatte gemeint, in der das Verhältnis der beiden Madonnenbilder in Darmstadt und Dresden zueinander besprochen wurde; neu zusammengetragen von Lena Bader: *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte* (= eikones). München 2013; Oskar Bätschmann: *Der Holbein-Streit: eine Krise der Kunstgeschichte?* In: Thomas W. Gaehtgens, Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Kennerchaft. Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode* (= Jahrbuch der Berliner Museen, Beiheft, Bd. 38). Berlin 1996, S. 87–100.

150 Vgl. Adolph Bayersdorfer: *Der Holbein-Streit. Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung der auf dem Holbein-Congress Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher*. München 1872.

151 Ebd., S. 6.

152 Ebd.

153 Ebd.

154 Ebd., S. 7.

am 5. September 1871 unterzeichnete Erklärung hält bis heute allen Überprüfungen stand, da der „[...] Sieg von Echtheit über Schönheit [...] heute als Triumph der modernen Kunstgeschichte [gilt], die ihre Urteile mit wissenschaftlichem Anspruch und nicht nach subjektiven Vorlieben fällt.“¹⁵⁵ Unabhängig von diesem nüchternen, gleichwohl für das Fach wichtigen Fazit wird seither über die als ‚Kopie‘ bezeichnete Version lediglich in Bezug auf den Streit geschrieben. Die Bezeichnung als ‚Kunstwerk‘ wurde ihm dadurch aberkannt und die historische Bedeutung des Objekts scheinbar geschmälert, selbst wenn dies nicht der zeitgenössischen Beurteilung seiner Entstehungszeit entspricht.¹⁵⁶

Um einiges später greift Max Friedländer in seinem erstmals 1942 auf Englisch und dann 1946 unter dem Titel *Von Kunst und Kennerschaft* publizierten Werk eben diese Erklärung zum Holbein-Streit wieder auf, missversteht Benjamins Schrift als Kritik an Reproduktionen im Allgemeinen und stellt sich gegen die Forderung nach Originalität und Aura bei der Frage nach dem Begriffspaar ‚Original‘ und ‚Kopie‘:

Es gibt keine absolut originale Produktion. [...] Selbst der große und selbstständige Maler hat nicht nur die Natur, sondern auch Kunstwerke gesehen, Gemälde anderer Meister und seine eigenen. Er fußt auf einer Kunstradition. In irgendeinem Grad ist jeder Maler Nachahmer und Kopist, so schon, indem er nach eigenen Naturstudien, Zeichnungen, Entwürfen ein Gemälde ausführt.¹⁵⁷

Dabei behält er in seinen Überlegungen die Oppositionen „Kopist“¹⁵⁸ und „original schaffender Meister“¹⁵⁹ bei, lässt aber nicht unerwähnt, dass es in einer gedachten Skala zwischen höchster, direktester Kunstproduktion (der Zeichnung) und tiefster (der exakten Kopie) eine unendlich in sich abgestufte Vielzahl gebe.¹⁶⁰ Und trotz seiner sehr differenzierten Herangehensweise und äußerst klugen Überlegungen über die notwendige Methode, wie Kopien von einem sogenannten Urbild unterschieden und verstanden werden können, wird Friedländer in der Forschung meist nur auf eine knappe Aussage verkürzt zitiert: „Das Original gleicht einem Organismus, die Kopie einer Maschine.“¹⁶¹

155 Ariane Mensger: Die Scheidung zwischen Kopie und Original in der frühen kennerschaftlichen Literatur. In: G. Ulrich Großmann (Hrsg.): *The Challenge of the Object. 33rd congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15th–20th July 2012*. Bd. 2: *Conference Proceedings*, 4 Bde. (= Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 32). Nürnberg 2013, Bd. 1, S. 115–119, hier S. 115.

156 Dieses Fazit zieht Bättschmann 1996.

157 Max J. Friedländer: *Von Kunst und Kennerschaft* (= englische Erstausgabe 1942). Oxford 1946, S. 213.

158 Ebd., S. 214.

159 Ebd.

160 Ebd., S. 213.

161 Ebd., S. 214.

Ähnlich wie die Schlagworte Benjamins wird also auch Friedländer in das kunsthistorische Begriffsrennen geschickt, um zu belegen, wie das Verhältnis von Kopie zu Original, dem vorbildlichem Werk, sei. Die Kopie wird gemäß dem Begriffspaar ‚Organismus‘ und ‚Maschine‘ als lebloser, aussageloser Automatismus verstanden, dem jedwede Nuance künstlerischer Schaffenskraft abhandengekommen sei.¹⁶² Doch diese Ausdeutung sieht Friedländer allein bei Kopien, die in großem zeitlichem Abstand und von Künstlern mit anderen Sehgewohnheiten produziert wurden.¹⁶³ Bei historisch entstandenen Kopien hält er sich in seiner Erklärung deutlich zurück und verweist darauf, dass nur mit Kenntnis der historischen Bedingungen geurteilt werden könne.¹⁶⁴

Was die mediale Beschaffenheit von Kopie zu Original angeht, unterscheidet er kaum. Abzeichnungen für das eigene Studium, das Erstellen von Doubletten im gleichen Medium oder gar Reproduktionen in einem vervielfältigbaren Medium werden unter dem Sammelbegriff ‚Kopie‘ beinahe gleich behandelt. Lediglich Friedländer versucht eine Differenzierung zu generieren, indem er eine erdachte Skala erfindet.¹⁶⁵

Gegen diese verallgemeinernde Gleichmachung stellt sich zunächst der Forschungszweig über Reproduktionsgrafik. Eine erste Neubewertung von Kopien fand daher für die druckgrafischen Medien statt. Bereits im 19. Jahrhundert wurde im Rahmen der Reproduktionsdebatte über die Möglichkeiten und Schwierigkeiten einer Vervielfältigung durch die Medien der Druckgrafik diskutiert.¹⁶⁶ Erst im 20. Jahrhundert widmete sich dann auch die kunsthistorische Forschung diesem Thema.

In einem umfangreichen Überblick durchläuft der Ausstellungskatalog *Bilder nach Bildern* aus dem Jahr 1976, herausgegeben von Gerhard Langemeyer und Reinhart Schleier, den Einsatz von Druckgrafiken zu Beginn ihrer Erfindung bis in die Moderne.¹⁶⁷ Dabei lag der Fokus zunächst auf den großen Verlagshäusern und Zentren der Produktion wie der Raffael-, Dürer- und Rubens-Werkstatt, um neben der Herstellung besonders die Mechanismen des Vertriebs und der in der frühen Neuzeit aufkommenden Sammeltätigkeit zu beleuchten. In vergleichend präsentierten Fallbeispielen bleibt für die einzelnen Kunstzentren wenig Raum. Obwohl die Autoren sich an den kanonisierten Werken orientiert haben, wird in der Behandlung von Rezeption und Kopie ein neuer Weg eingeschlagen. Der Reproduktionsstich als Kunstprodukt erfährt durch die historisierte Kontextualisierung eine Aufwertung. Neben Können und Arbeitsleistung stehen beinahe gleichbedeutend die Funktionen als Sammlungsobjekt oder Transportmedium von Bildideen. Vor allem die Übersetzungsleistung von Reproduktionsstichen nach Gemälden, einer buntfarbigen, mit Pinsel ausgeführten

162 Vgl. ebd.

163 Vgl. ebd., S. 215.

164 Vgl. ebd., S. 224–226.

165 Ebd., S. 213.

166 Einen Überblick zu diesem Diskurs geben die Aufsätze bei Probst/Bader 2011.

167 Gerhard Langemeyer, Reinhart Schleier (Hrsg.): *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum, Münster. Münster 1976.

Malerei, in ein Medium des Drucks, also eine monochrome und lineare Abbildung, wird hervorgehoben. Darüber hinaus wird die wichtige Funktion der Drucke betont, denn „es ist davon auszugehen, dass der Austausch der Kulturzentren untereinander durch das Medium des Kupferstiches relativ schnell von statten gegangen ist, so dass man beinahe von einer Gleichzeitigkeit sprechen kann“.¹⁶⁸

Zu diesen vorsichtigen Neuorientierungen in der Kopien- und Reproduktionsfrage gehört auch Susan Lamberts Ausstellung *The Image Multiplied* im Victoria & Albert Museum in London 1987.¹⁶⁹ Dabei wurden Vorbilder und ihre Wiederholungen nebeneinander gezeigt, um die facettenreichen Möglichkeiten von Reproduktion auf narrative Weise zu präsentieren. Ihren Schwerpunkt legte sie dabei weniger auf die zeitgenössischen, ästhetischen Beurteilungen, sondern vielmehr auf den technischen Aspekt des Kopierens. Ausführlich und unter Zuhilfenahme von Traktaten für die Künstlerausbildung diskutierte sie die unterschiedlichsten Werkprozesse.¹⁷⁰

Durch die Öffnung des Fachs für Kunstgattungen neben den drei großen Gattungen Malerei, Skulptur und Architektur gelingt allmählich eine Würdigung des bis dahin als minderwertig angesehenen Genres der Druckgrafik. So wertet Wolfgang Ullrich in seinem Essayband *Raffinierte Kunst* (2009) nicht nur die Reproduktionen selbst, sondern auch den Produzenten dieser Stücke auf, indem er die Reproduktionsstecher*innen eher mit Musikern vergleicht. Die Idee sowie die Niederschrift einer Komposition könne ausschließlich durch einen reproduzierenden Agenten einem Publikum vermittelt werden. Dabei werde die Wiederholung nicht als simpler ‚Abklatsch‘ gesehen. Er versteht sie als ein intelligentes Auseinandersetzen mit dem Vorbild.¹⁷¹ Birgit Ulrike Münch sieht in der Essaysammlung Ullrichs ein Plädoyer, Kunst eher wie Musik zu begreifen, in der eine Komposition, immer wieder interpretiert, verschiedene Nuancen freisetze, was wiederum das Sprechen über das Original befruchten könne.¹⁷² Dass eine relativierte Sichtweise gewinnbringend für die Forschung sein kann, belegen auch Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier mit den 2003 und 2009 veröffentlichten gewichtigen Bänden über die französischen Reproduktionsgrafiken des 17. und 18. und

168 Vgl. ebd., S. 122.

169 Susan Lambert (Hrsg.): *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*. Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum, London. London 1987. Rezensiert von Antony Griffiths: Exhibition London. Rezension von „Susan Lambert (Hrsg.): *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*. Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum, London. London 1987“. In: *The Burlington Magazine* 130, Nr. 1019 (1988), S. 156–158, hier S. 157.

170 Vgl. Ausst.-Kat. London 1987, S. 38–49.

171 Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 78). Berlin 2009, S. 19–20.

172 Vgl. Birgit Ulrike Münch: Was heißt (Kunst-)Fälschung in der Vormoderne? Einleitende Überlegungen von Zedler bis Grafton. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 9–14, hier S. 9.

die italienischen des 15. und 16. Jahrhunderts. In ausführlicher Betrachtung schlüsseln sie hier nicht nur den Kunstmarkt und die Produktionsbedingungen auf. Vielmehr gelingt ihnen durch die Gegenüberstellung von Vorbild und Wiederholung ein umfassender Einblick in die variantenreiche Welt der Reproduktion, sodass der Titel *Die Kunst der Interpretation* treffend gewählt ist.¹⁷³ Vorweggreifend sei darauf hingewiesen, dass sie in ihren Forschungen die Zeit zwischen 1600 und 1648 ausgeklammert haben.

Losgelöst von einem hierarchischen Kanon und unterstützt von einer interdisziplinären Geschichtsforschung räumt man den historischen Objekten, selbst wenn es Kopien oder Fälschungen sind, eine gewisse Bedeutung ein. Neben der Rolle der Kopie und diverser Copy-and-Paste-Verfahren in der Postmoderne sind es nun vor allem neue Erkenntnisse aus der Quellenforschung, die eine Revidierung der bisherigen pejorativen Konnotation des Begriffs ‚Kopie‘ fordern.

Bereits 1980 setzt sich Heribert Hutter mit den unterschiedlichen Erscheinungsformen von sogenannten Kopien auseinander. In einer vergleichenden Betrachtung stellt er die Hauptwerke, die Originale, neben die Wiederholungen, um dabei nicht nur die qualitativen Unterschiede zu verdeutlichen. In einem langen Vorwort behandelt er darüber hinaus die Begriffe und sucht nach klaren Abgrenzungen voneinander.¹⁷⁴

Aufgrund intensiver Forschungen im Bereich der Reproduktionsstiche und über soziohistorische Bedingungen der Produzenten im Kunstmarkt hinausgehend zeigt sich immer deutlicher, dass moderne Begriffe nicht immer frei auf historische Situationen übertragbar sind. Das Denken in den sich ausschließenden Kategorien Original und Kopie wird von der heutigen Kunstgeschichtsforschung infrage gestellt. Immer öfter werden angebliche Begriffsaxiome angezweifelt und in Überprüfung durch einen historiografischen Kontext in andere Forschungsansätze überführt. Horst Bredekamp leitet im Vorwort des Symposiumbands des Sonderforschungsbereichs *Transformationen der Antike* an der Humboldt-Universität zu Berlin im Herbst 2007 eine Publikation ein, „[die] sich gegen das pejorative Sprechen über ‚bloße‘ Kopien wendet [...]“¹⁷⁵ und unterstreicht, dass jede Form der Reproduktion einen originären Charakter habe. Selbst wenn der Schwerpunkt des 2010 herausgegebenen Bands auf der Auseinandersetzung mit der Antike und einer Aktualisierung des Forschungsdiskurses zur Antikenkopie und dem Umgang damit in der Archäologie liegt, ist dieser offene Denkansatz, der im einführenden Aufsatz deutlich gemacht wird, auch auf den Umgang mit Kopien anderer Epochen anwendbar.

173 Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier: *Die Kunst der Interpretation. französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*. Berlin, München 2003; Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier: *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*. Berlin, München 2009.

174 Ausst.-Kat. Wien 1980. Darin vor allem die Debatte um Kopie und Geschmack, vgl. Klauner 1980.

175 Horst Bredekamp: Vorwort. In: Tatjana Bartsch et al. (Hrsg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (= Transformationen der Antike, Bd. 17). Berlin, New York 2010, S. VII–VIII, hier S. VII.

Neben vielen Publikationen und Aufsätzen über die historische Neubewertung von Reproduktionsgrafik¹⁷⁶ zeigte vor allem die Ausstellung *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube* in Karlsruhe 2012, wie gewinnbringend ein Überdenken von Begriffskonventionen sein kann.¹⁷⁷ In epochenübergreifender Perspektive auf die unterschiedlichsten Formen von Wiederholungen lieferte sie eine „Typologie der kreativen Kopie“.¹⁷⁸ Im selben Jahr eröffnete das Kunsthistorische Museum Wien die Ausstellung *Doppelgänger*, in der hauseigene Hauptwerke der Sammlung neben ihren Kopien gezeigt wurden.¹⁷⁹

Beiden Ausstellungen und vielen Publikationen, die sich mit dem Bereich von Reproduktion und Kopie beschäftigen, liegt eine der Kunstgeschichte eigene Methodik zugrunde: das vergleichende Sehen. Besucher und Leser sind selbst angehalten, im direkten Vergleich die Versionen mit den eigenen Augen zu prüfen und zu hinterfragen. Besonders deutlich bei dieser Art der Präsentation wird dann nämlich die Tatsache, dass es sich um zwei originäre Objekte handelt: zwei Objekte mit eigenen historischen Lebensläufen. Dabei kann das anfangs als bloße Kopie vernachlässigte Objekt wie im Beispiel des *Bogenschnitzenden Amor* von Joseph Heintz d. Ä. (Abb. 8), das eine exakte Kopie von Parmigianinos Version ist, zu einem bedeutenden Erkenntnisgewinn führen. Denn das Vorbild wurde im Laufe der Jahre so stark gereinigt, dass lediglich Heintz' d. Ä. Version heute etwas über die ursprüngliche Farbigkeit verrät.¹⁸⁰

In der vorliegenden Arbeit nicht verfolgt, aber der Vollständigkeit halber erwähnt werden muss der Diskurs um die Fälschung, der sich derzeit wieder großer Beliebtheit erfreut.¹⁸¹ Da bei historischen Objekten jedoch häufig nicht geklärt werden kann,

176 Markus A. Castor: Druckgrafik. Transformation, Institutionalisierung und Variabilität eines Mediums. In: Markus A. Castor et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 1–7.

177 Ausst.-Kat. Karlsruhe 2012. Allein die vielen Reaktionen durch Forschungsrezensionen belegen die Brisanz der dort angesprochenen Themen, vgl. Anne-Barbara Knerr: Rezension zu „Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012“. In: *Journal für Kunstgeschichte* 16 (2012), H. 2, S. 103–108; Irmgard Müsch: Rezension zu „Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012“. In: *KUNSTFORUM* 13 (2012), H. 12, unter: <http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2012/12/> [Stand: 01.08.2022]; Grischka Petri: Vive la reproduction! Das kreative Potention der Kopie. Rezension zu „Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012“. In: *Kunstchronik* 66 (2013), H. 2, S. 75–81; Rouven Pons: Rezension zu „Ariane Mensger (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Bielefeld 2012“. In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 160 (2012), S. 744–746.

178 Münch 2014, S. 9.

179 Website des Kunsthistorischen Museums, Archiv, unter: <http://www.khm.at/besuchen/ausstellungen/doppelgaenger/> [Stand: 01.08.2022].

180 Vgl. Konečný 2014, S. 24; Rudolf 2002; Wald 2002.

181 Als häufig diskutierte Publikationen seien hier stellvertretend einige wenige aufgeführt, vgl. Noah Charney: *The Art of Forgery. The Minds, Motives and Methods of Master Forgers*. London 2015;

ob eine Betrugsabsicht bestanden hat, wird diese Fragestellung hier ausgeklammert. Neben dem zurzeit stark diskutierten Bereich der Fälschungen und der beinahe schon pedantischen Suche nach Authentizität erfährt die Behandlung von Kopien in der Kunstwissenschaft durch die Rezeptionsforschung eine große Aufwertung.

Neben einer generellen Beschäftigung mit rezeptionsästhetischen Fragestellungen und der allmählichen Entwicklung einer Methodik, konzentriert sich die Forschung vor allem auf die unterschiedlichen Rezeptionsercheinungen in Bezug auf ikonische Künstlerpersönlichkeiten.¹⁸² Ähnlich umfangreich wie die Publikationen über das Werk Albrecht Dürers sieht die Beschäftigung mit der Rezeption seiner Werke aus.¹⁸³ Allerdings vermag es die Rezeptionsforschung nicht nur, den bereits kanonisch manifestierten Künstler*innen zu einer umfassenderen Forschungsgeschichte zu verhelfen. Vor allem durch das Wissen um die direkte Wirkung der Werke eines Künstlers, einer Künstlerin oder einer Werkstatt und damit die Auseinandersetzung mit den folgenden Kopien kann das auf Hauptwerke und Meister ausgelegte Kategoriensystem der Kunstgeschichte relativiert werden.¹⁸⁴ Es gibt insbesondere im Bereich der

Henry Keazor (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen* (= interdisziplinäre Fälschungsforschung heute). Berlin 2014; Jens Kulenkampff: Die ästhetische Bedeutung der Unterscheidung von Original und Fälschung. In: Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hrsg.): *Original und Fälschung* (= Kunst und Philosophie, Bd. 3). Ostfildern 2011, S. 31–50; Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hrsg.): *Original und Fälschung* (= Kunst und Philosophie, Bd. 3). Ostfildern 2011; Jehane Ragai: *The Scientist and the Forger. Insights into the Scientific Detection of Forgery in Paintings*. London 2015; Ksenija Tschetschik: Monogramme Albrecht Dürers auf den Zeichnungen des Nürnberger Künstlers Hans Hoffmann: Fälschung oder Täuschung. In: Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1). Petersberg 2014, S. 41–51; Christopher S. Wood: *Forgery. Replica. Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago, London 2008.

182 Vgl. Hans Belting (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. 6. erw. und überarb. Aufl. Berlin 2003; Corinna Höper et al. (Hrsg.): *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*. Ausst.-Kat. Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Stuttgart. Ostfildern-Ruit 2001; Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. 2. Aufl. Berlin 1992; Peter J. Schneemann (Hrsg.): *Paradigmen der Kunstbetrachtung. Aktuelle Positionen der Rezeptionsästhetik und Museumspädagogik* (= Kunstgeschichten der Gegenwart, Bd. 12). Bern 2015.

183 Vgl. Stijn Alsteens et al. (Hrsg.): *Dürer and Beyond. Central European Drawings in the Metropolitan Museum of Art, 1400–1700*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York 2012; Thomas Eser (Hrsg.): *Albrecht Dürer*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2013; Gisela Goldberg: Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance am Münchner Hof. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 31 (1980), S. 129–175; Anja Grebe: Dürer. Die Geschichte seines Ruhms. Petersberg 2013; Kayo Hirakawa: *The Pictorialization of Dürer's Drawings in Northern Europe in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, Bd. 434). Bern 2009; Rainer Stüwe: *Dürer in der Kopie. Die Gemälde und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts zwischen altdeutscher Manier und barockem Stil*. Diss. masch. Heidelberg 1998.

184 Sehr deutlich wurde dies in der Maastrichter Breughel-Ausstellung in Bezug auf Pieter Breughel d. J. (1564–1637/38) gezeigt. Büttner betont, dass die kunsthistorische Auseinandersetzung mit ihm als reinen Kopisten nicht im Verhältnis zu seiner tatsächlichen Anerkennung bei den Zeitgenossen

Künstlersozialgeschichte und der Erforschung von historischen Werkstattpraktiken noch Nachholbedarf. So werden zum Beispiel Werkstätten, die sich marktorientiert auf das Kopieren für ein aufkommendes Sammlerwesen spezialisiert haben, nicht behandelt. Ebenso treten die Biografien von ausgewiesenen Kopist*innen gleich welcher Qualität und Epoche im Vergleich zu der starken Fokussierung auf Künstlerpersönlichkeiten, den sogenannten Meistern, stark in den Hintergrund. Jüngere Forschungen weisen daher vermehrt auf dieses Ungleichgewicht und die Forschungslücke hin. „Nachahmende Kunstwerke waren ein selbstverständlicher, nicht wegzudenkender Teil des internationalen Kunstmarkts dieser Zeit“, schreibt Stephan Brakensiek über die frühe Neuzeit, „und Nachschöpfungen bzw. Kopien von Kunstwerken eines großen Künstlers durch die geschickte Hand eines anderen wurden oftmals ebenso hoch geschätzt wie die nachgeahmten Vorbilder.“¹⁸⁵ Auch wenn Reproduktionen vermehrt den Status eines Kunstwerks zugesprochen bekommen haben, gilt diese Gattungsöffnung für gemalte Kopien und besonders für Gemälde nach Stichvorlagen nur in Ausnahmen, selbst wenn „[...] es in der Frühen Neuzeit ein offensichtlich weit verbreitetes Phänomen [war], Gemälde nach druckgraphischen Vorlagen herzustellen“.¹⁸⁶

3.2.2 Das Erkennen von Kopie und Original als Aufgabe der Kunstkenner*innen

Auf der Suche nach Beurteilungen von gemalten Kopien wird man bei den unterschiedlichen kunsttheoretischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts fündig, in denen die Autoren nicht nur über Fälschungen, schlechte Kopien oder das Kopieren selbst schreiben, sondern damit auch stets Zeugnis über den Geschmack der Zeit ablegen. Dabei ist zu beobachten, dass es für die (selbst ernannten) Kunstkenner*innen zu einer Notwendigkeit geworden ist, nicht nur die Werke selbst korrekt zu bezeichnen, sondern auch Begriffe klar voneinander zu trennen und eindeutig zu definieren. In differenzierten Kategoriensystemen versucht man hier, eine Orientierung zu geben. Mit diesen an die zeitgenössische Naturwissenschaft angelehnten Sortierversuchen imitiert die frühe kennerschaftliche Kunstliteratur Taxonomien und gibt dem Kunstinteressenten Wissen

stehe, siehe Nils Büttner: Echtheitsfragen. Kunsthistorische Überlegungen zum Begriff des Originals in der Malerei der frühen Neuzeit. In: Reinmar Emans, Martin Geck (Hrsg.): *Bach oder nicht Bach? Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004* (= Dortmunder Bach-Forschungen, Bd. 8). Dortmund 2009, S. 31–45, hier S. 33. Die Publikation zur Ausstellung siehe Ausst.-Kat. Maastricht/Brüssel [engl.] 2001.

185 Stephan Brakensiek: Gemalte Interpretation – Gemälde nach druckgraphischen Erfindungen. Überlegungen zu einigen medialen Aspekten der Reproduktionsgraphik. In: Markus A. Castor et al. (Hrsg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* (= Passagen/Passages, Bd. 31). Berlin, München 2010, S. 39–53, hier S. 39.

186 Ebd., S. 40.

um Merkmale an die Hand. Vor allem dem angebotsstarken Kunstmarkt dienen diese Kategorien dazu, einen fairen und angemessen Preis zu erzielen.

Doch wie wurden Gemäldekopien in der frühen Neuzeit eingeschätzt? In die Phase der Professionalisierung des internationalen Kunsthandels, verhält sich die Publikationslage nämlich noch anders. Blickt man auf die Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts, kann beobachtet werden, dass der Gebrauch sowie die Ausdifferenzierung der Begriffe und Nuancen von Kopien weder einheitlich noch präzise geführt wurden.

Zusammenhängen könnte diese Gleichzeitigkeit von strukturierenden Debatten und verwirrender Begriffsvielfalt mit der traditionelleren, nämlich werkstattähnlich organisierten Gemäldeproduktion im frühen 16. Jahrhundert. Dabei geht es um eine arbeitsteilige Struktur, bei der mehrere Hände an der Erstellung eines Werks involviert gewesen waren und das Erstellen von Kopien direkt im Betrieb nicht selten gewesen ist. Valeska von Rosen argumentiert hinsichtlich einer historischen Einordnung der Bezeichnungen ‚Original‘ und ‚Kopie‘ bei der Behandlung der frühen Neuzeit, dass selbst unterschiedliche Kooperationen an einem Werk unter die modernen Implikationen des Originalitätsbegriffs fallen und dass Gleiches auch für offene Imitationen oder für eigenhändige Repliken und Variationen gelte, die alle zur Befriedigung einer bestehenden Nachfrage erstellt wurden.¹⁸⁷ Die Praxis ist also stark mit der mentalitätsgeschichtlichen Auffassung von *Aemulatio* und *Imitatio* verwoben.

Ähnliches ist in einer etwa zeitgenössischen Quelle zu finden. In den Beobachtungen zu unterschiedlichen oberitalienischen Sammlungen behandelt Marcantonio Michiel (um 1486–1552) in den zwischen 1515 und 1543 geschriebenen *Notizia* an manchen Stellen auch Kopien.¹⁸⁸ Allgemein fällt auf, dass sich noch kein spezifischer Sprachgebrauch herausgebildet hat, um Kopie und Original zu benennen.¹⁸⁹ Im Vergleich wird die Kopie eines Gemäldes als „ritrarre“ besprochen, was eher ‚abmalen‘ oder ‚abbilden‘ bedeutet. Das Original, also das Urbild, hingegen, wird als „il proprio“¹⁹⁰ bezeichnet, was als ‚das Eigentliche‘ oder ‚das Eigene‘ übersetzt werden kann.¹⁹¹

Auch bei Giorgio Vasari scheint es keine einheitliche Verwendung zu geben, da sich hier mit dem Zweck der jeweiligen Passage in seinen Künstlerviten zugleich die Einordnung der besprochenen Werke ändert. Dabei ist durchgehend zu beobachten, dass es weder um die Beurteilung der Werke als Originale oder Kopien im modernen Sinne einer Hierarchisierung und Authentizitätvorstellung geht, sondern stets die

187 Vgl. Rosen: Fälschung 2003, S. 94.

188 Vgl. Mensger 2013, S. 115.

189 Vgl. ebd.

190 Theodor Frimmel: Der Anonimo Morelliano. Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno. Hrsg. von Theodor Frimmel (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 1,1). Wien 1888, S. 78: „In casa de M. Antonio Pasqualino 1532. [...] La testa del gargione che tiene in mano la frezza, fu de man de Zorzi da Castelfrancho, hauuta de M. Zuan Ram, della quale esso M. Zuane ne ha un ritratto, benche egli creda che sii el proprio“, zitiert nach Mensger 2013, S. 118.

191 Vgl. ebd., S. 115.

Prinzipien der *Imitatio* und *Aemulatio* im Vordergrund stehen.¹⁹² Vasari betont bereits in der Einführung zu seinen Lebensbeschreibungen, dass erst im Nachahmen der Antike und der Natur durch das Entnehmen von Versatzstücken anderer und dem Zusammensetzen gepaart mit einer eigenen *Inventio* etwas Neues entstehen kann. Das Prinzip der Imitation und insbesondere der von Vasari verwendete Oberbegriff *imitazione d'altrui* (Nachahmung von Fremdem/des anderen) muss als eine Art der Vorbildrezeption verstanden werden. Dabei geht es, wie Klaus Irlé betont, nicht um ein Kopieren im allgemeinen Sinne, sondern vielmehr um einen in der Kunstausübung des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen Umgang mit Vorbildern.¹⁹³ Auf der begrifflichen Ebene findet sich noch dazu eine sprachliche Uneinheitlichkeit, wobei ‚copiare‘ relativ selten verwendet wird und eher beim Erlernen eines Stils, einer *maniera*, Anwendung findet. Im Gegenzug wird bei einer motivischen Übernahme eher von ‚ritrarre‘ gesprochen. Dabei konnte, so fasst es Hessel Miedema zusammen, hier das Nachmalen sowohl vom Modell, von der Natur, als auch von einem anderen Kunstwerk gemeint sein.¹⁹⁴ Dass dann Vasari selbst für seine Bildbeschreibungen und Bewertungen von Kunstwerken meist die Reproduktionsstiche oder Nachzeichnungen herangezogen hatte, ist hinlänglich bekannt.¹⁹⁵ Dabei lässt sich bei qualitativ voll gemalten Kopien, also Duplikaten bzw. exakten Kopien, ein äußerst positiver Umgang feststellen. In der Vita des Andrea del Sarto (1489–1530) wird berichtet, dass er selbst mit höchstem malerischem Vermögen ein Gemälde Raffaels (1483–1520) im Auftrag von Ottavio de' Medici 1524/25 kopiert habe, das als Geschenk an den Hof von Herzog Federico II. nach Mantua entsendet wurde.¹⁹⁶ Der damalige Hofmaler Giulio Romano (1499–1546), selbst Schüler Raffaels und an der Erstellung eben jenes Papstporträts beteiligt, sei von der Originalität des Werks so überzeugt gewesen, dass er sogar seine eigenen Spuren darin gesehen habe. Del Sarto hingegen hat seine Version mit einem kleinen Zeichen

192 Vgl. Panofsky 1960, S. 33–34.

193 Vgl. Klaus Irlé: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens* (= Internationale Hochschulschriften, Bd. 230). Münster 1997, S. 218–224.

194 Vgl. Miedema 1978/1979, S. 33.

195 Besonders gut ist das bei den Beschreibungen der Stanzen im Vatikan zu sehen, bei denen er Raimondis Nachdruck mit den leichten Abweichungen beschreibt, weil er nicht das Fresko vor Augen hatte, weitere Beispiele bei Tatjana Bartsch et al.: *Originale der Kopie. Eine Einführung*. In: Tatjana Bartsch et al. (Hrsg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (= Transformationen der Antike, Bd. 17). Berlin, New York 2010, S. 1–26, hier S. 13; Miedema 1978/1979, S. 15, Anm. 48; Jeffrey M. Muller: *Measures of Authenticity. The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship*. In: *Studies in the History of Art* 20 (1989), (Symposium Papers VII: Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproduction), S. 141–149.

196 Vgl. Giorgio Vasari: *Das Leben des Andrea del Sarto*. Hrsg. von Sabine Feser u. Victoria Lorini (= Edition Giorgio Vasari). Berlin 2005, S. 137. Die Anekdote wird ebenfalls bei de Piles erwähnt, siehe Roger de Piles: *Abregé de la vie des peintres. Avec des reflexions sur leurs Ouvrage. Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Deseins, & de l'utilité des Estampes* (= Reprint 1969). Paris 1699, S. 103.

versehen und den Kollegen über diese Augentäuschung aufgeklärt, sodass Romano, „[d]ies vernommen, [...] das Bild umdrehen [ließ], und als er das Zeichen entdeckte, [...] er mit den Schultern [zuckte] und [...] diese Worte [sagte]: ‚Ich schätze es nicht weniger, als wäre es von der Hand Raffaels, denn es ist überragend, daß ein vortrefflicher Mann den Stil eines anderen so gut nachahmt und so getreu zu gestalten vermag.“¹⁹⁷

Selbst wenn man diese anekdotenreiche Fassung der Geschichte um das Porträtbild des Papsts, also das Bedienen des antiken Topos für eine Augentäuschung durch die Kopie, auf eine freie Erfindung Vasaris zurückführen kann,¹⁹⁸ dient vor allem diese abschließende Aussage, die Romano in den Mund gelegt wird, als Beleg für einen positiven Umgang mit qualitätvollen Kopien. Dass dann allein in der Benennung als Kopie impliziert ist, dass das Vorbild originalgetreu dupliziert wurde, bezeugt ein anderes Beispiel bei Battista Franco. Hier formuliert Vasari eine deutliche Kritik an seiner freien Farbgebung und gibt zu verstehen, „[...] daß Francos Reproduktion hinsichtlich der Farbgebung nicht verdiente, als Kopie bezeichnet zu werden“.¹⁹⁹

Im Hinblick auf die in der vorliegenden Arbeit im Fokus stehenden rudolfnischen Maler ist es schwierig, eindeutige theoretische Vorbildungen greifbar zu machen. Doch allein durch die Popularität von Vasaris *Viten* und der Tatsache, dass sowohl Bartholomäus Spranger als auch Hans von Aachen und Joseph Heintz d. Ä. mehrere Jahre nach ihrer Ausbildung in Italien verbrachten, kann die zeitgenössische italienische Kunsttheorieliteratur durchaus herangezogen werden.

Neben Vasaris *Viten* gilt Giovanni Paolo Lomazzos 1586 erschiene Schrift *Trattato dell'arte della pittura* den Künstlern am rudolfnischen Hof als bekannt.²⁰⁰ Hier soll nur ein Aspekt kurz thematisiert werden, denn hinsichtlich des Nachahmens und Aneignens ähnelt seine Theorie den gängigen Überlegungen dieser Zeit. Jener Künstler, so Lomazzo, der zu starr an den Vorbildern bleibe, „[...]“, sei er auch ein noch so großartiger Kolorist und fleißig, aber ohne ‚invenzione‘ niemals Maler genannt werden darf, sondern Imitator, ja sogar Zerstörer der Kunst“.²⁰¹ Es galt also

197 Vasari 2005, S. 55.

198 Vgl. ebd., S. 114, dort weiterführende Literatur.

199 Irle 1997, S. 185, Anm. 689.

200 Siehe DaCosta Kaufmann 1982, S. 123; Richard J. W. Evans: *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History, 1576–1612*. London 1973, S. 162–164, 263–264; Teréz Gerszi: Zeichnung und Druckgraphik. In: Christian Beaufort et. al. (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, 2 Bde. Ausst.-Kat. Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Wien. Freren 1988, Bd. I, S. 301–327, hier S. 302; Goldberg 1980, S. 147–148, Anm. 10; Reitz: *Discordia* 2015, S. 18–19; Stüwe 1998, S. 88.

201 Zitiert nach Stefan Brakensiek: „So schmeisse ich euch die Historie hin ...“. Über Nachbilder, Variationen und andere Möglichkeiten, sich mittels der Druckgraphik auf Kunst zu beziehen – Einige einleitende Bemerkungen zu unserer Ausstellung. In: ders. (Hrsg.): *Eindrücke: Ausdrücke. Ein künstlerischer Dialog über die Jahrhunderte* (= Ausstellungskataloge Trierer Bibliotheken, Bd. 36). Ausst.-Kat. Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie, Trier. Trier 2006, S. 8–13, hier S. 11. Die Kunsttheorie Lomazzos wurden unter diversen Perspektiven zusammenfassend behandelt, vgl. Marilena Z. Cassimatis: *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1538–1600)*

stets, ein Zeichen der eigenen Invention (*fantasia, imitare l'antico e la natura*) zu hinterlassen und gemäß einem Topos des Übertreffens, der bei allen diesen Theorien mitschwingt, sowohl eine Steigerung in der Qualität als auch in der Ästhetik zu erreichen.²⁰²

Vasari und Lomazzo bilden also theoretische Schablonen für die Prager Maler, selbst wenn sie nicht als striktes Regelwerk zu verstehen sind. Der Umgang mit Kopien, Wiederholungen und diversen Formen der Variation war nämlich auch geprägt von dem Interesse der unterschiedlichen Sammelnden, denen diese theoretischen Denkmuster ebenfalls bekannt gewesen sind. In den 1620er-Jahren führt Giulio Mancini (1558–1630) in seiner Abhandlung *Considerazioni sulla Pittura* einen Katalog ein, der bei der kennerschaftlichen Praxis helfen soll. In der Passage, die mit „che sia originale o copia“ überschrieben ist, führt er eine sehr feinteilige Abstufung von Original bis Kopie auf.²⁰³ Innerhalb von 40 Jahren kam es also zu einer Ausprägung dieser Systematik, die Friedländers Kategorien bereits vorweggenommen hat. Es muss also eine Veränderung auf dem Kunstmarkt stattgefunden haben, die diese Ausdifferenzierung notwendig gemacht hat. Die Gründe dafür sind vielseitig und können auch stark von dem Bedürfnis von Kunstkenner*innen und Kunstsammler*innen geprägt sein, die sich nicht unwissend geben mochten. Für diese Begründung spricht, dass Mancini deutliche Hinweise gibt, wie eine Kopie optisch von einem Original zu unterscheiden sei. Ähnlich einer Gebrauchsanweisung macht er damit seine Abhandlung zu einer frühen Sehschule, wenn es gilt, beim Ankauf die Art des Gemäldes einzugruppieren, um dessen monetären Wert einzuschätzen. Dabei seien es in erster Linie Details der Haarsträhnen und der individuelle Duktus, der die Kopie verrate. Allerdings betont Mancini ebenso, dass es überaus hervorragende Kopien gebe, die dem Original vorzuziehen seien, da sie „sowohl die Kunst des Erfinders als auch die des Kopisten [in sich vereine]“.²⁰⁴

Spätestens im frühen 17. Jahrhundert gehörte also die Unterscheidung zwischen Kopien und Originalen neben der Beurteilung der Qualität eines Werks und dem Erkennen von unterschiedlichen Stilen zu der Hauptaufgabe eines Kunstkenners,

(= Europäische Hochschulschriften, Bd. 47). Frankfurt am Main 1985; Jean Julia Chai: *Idea of the Temple of Painting*. University Park [PA] 2013; Cornelia Manegold: *Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 158). Hildesheim 2004; Barbara Tramelli: *Giovanni Paolo Lomazzo's „Trattato dell'arte della pittura“*. *Color, Perspective and Anatomy* (= Nuncius series, volume 1). Leiden, Boston 2017.

202 Vgl. Panofsky 1960, S. 47.

203 Giulio Mancini: *Considerazioni sulla pittura*, 2 Bde. Hrsg. von Adriana Marucchi. Roma 1956/1957, S. 134–135, zitiert nach Mensger 2013, S. 118.

204 Mancini 1956, S. 134–135: „[...] avviene che la copia sia tanto ben fatta che inganni, ancorchè e chi compra sia intelligente, anzi quello che è più, havendo la copia et l'originale, son sappio distinguere. [...] simil copie dover essere preferite all'originali per haver in sè due arti, e quella dell'inventore e quella del copiatore“, zitiert nach Mensger 2013, S. 115.

und diese Aufgabentrias sollte sich weiter tradieren.²⁰⁵ Im 18. Jahrhundert greifen die Traktate häufig auf die Terminologie von Roger de Piles (1635–1709) zurück, wenn es um die notwendigen Fähigkeiten von Kunstkennern geht. Er unterscheidet in *Abregé de la vie des peintres* (1699) drei unterschiedliche Sorten, wobei de Piles explizit betont, dass er nicht von den schlechten Werken spreche, sondern von Kopien, die eine sorgfältige Überlegung erfordern haben.²⁰⁶ Da sind zunächst Kopien, die das Vorbild zwar getreu „fidèle“ abbilden, sich in ihrer Erscheinung also sklavisch „servile“ an die Vorlage halten und daher einfach zu erkennen seien.²⁰⁷ Als ebenfalls einfach zu erkennende, zweite Kategorie nennt er Kopien, die eine leichte Kopie, „légère“/„facile“, aber nicht getreu „non fidèle“ der Vorlage seien. Als Letzte macht er Kopien aus, die weder einfach noch getreu und daher für den Betrachter schwer zu erkennen sind. Damit verknüpft er eine Bewertungsskala, die dem Kunstkennner vor allem dabei helfen sollte, bei einem Kauf von Gemälden keinen zu hohen Preis zu bezahlen, wenn er statt hochwertiger Gemälde ‚billige‘, sprich qualitativ minderwertigere Kopien untergejubelt bekam.²⁰⁸

Bei allen diesen Versuchen einer Einordnung und Kategorisierung galten jedoch stets jene Werke als besonders beachtenswert, die neben einer hervorragenden Technik auch eine Form kreativer Überarbeitung erkennen ließen, wie es bereits der Künstler, Sammler und Kunstschriftsteller Jonathan Richardson d. Ä. (1665–1745) in seinen Schriften niedergelegt hatte. Dabei räumte er den Kopien, die durch diesen kreativen Prozess gegangen waren, sogar ein, das Original zu verbessern.²⁰⁹ Er richtete sich nach dem alten Vorurteil, Kopisten hätten für gewöhnlich weder Kenntnisse im Naturstudium noch die Gabe der Invention, wie es Abraham Bosse 1649 verallgemeinernd abtut,²¹⁰ indem er diese Verbesserung unter dem Aspekt der *Aemulatio* als besondere Aufwertung betont.

In einer Zusammenschau sind diese hier herangezogenen Äußerungen über Kopien zeitlich nun sowohl vor als auch nach der Regierungszeit Rudolfs II. anzusiedeln.

205 Dies lässt sich bereits im Titel des französischen Kupferstechers Abraham Bosse (um 1604–1676) feststellen, der dort explizit auch Kopien erwähnt, Abraham Bosse: *Sentiments sur la Distinction des Diverses Manières de Peinture, Dessin et Gravure et des Originaux d'avec leurs Copies*. Paris 1649. Weiterhin Mensger 2013, S. 115. Das Nebeneinander von Original und Kopie greift Rogier de Piles (1635–1709) ebenfalls auf, siehe Piles 1699, S. 93: „Il y a trois sortes de Connoissances sur le fait des Tableaux. La première consiste à découvrir ce qui est bon & de mauvas dan un même Tableaux. La seconde regarde le nom de l'Auteur. Et la troisieme va à savoir, s'il est Original ou Copie.“

206 Ebd., S. 99: „Mon intention n'est pas de parler icy des Copies médiocres, Qui sont d'abord connuë des mauvaises, qui passent our telles aux yeux des tout le Monde. Je supporte une Copie faite par un bon Peintre, laquelle mérite und férieuse réflexion, & meete en suspend, au moins quelque tems, la décision des Connoisseurs les plus habiles. Et de ces Copies, j'en trouve de trois sortes.“

207 Vgl. ebd.

208 Vgl. ebd., S. 99–100.

209 Vgl. Jonathan Richardson: *Two Discourses*. Hrsg. von John Vladimir Price (= *Aesthetics, Sources in the Eighteenth Century*, Bd. 4). Nachdr. der Ausg. London 1725. Bristol 1998, S. 153–154, zitiert nach Mensger 2013, S. 117.

210 Vgl. Bosse 1649, S. 57, zitiert nach Mensger 2013, S. 115.

Zwischen Bosse und den Künstlern am Prager Hof lag nicht nur ein europäischer Krieg, sondern auch mindestens eine Künstler- und Sammlergeneration und ein stark veränderter Kunstmarkt. Weiterhin zeigt sich, dass die Ablehnung nicht universell, aber zu allen Zeiten zu den festen Fragestellungen der Kennerschaft und später der Kunstgeschichte geworden ist. Denn noch 1993 wurde im *Lexikon der Kunst* „[d]ie Feststellung der Originalität eines Kunstwerkes [...] zu den unabdingbaren Aufgaben eines Kunsthistorikers [angeführt], v. a., wenn er sich vornehmlich monographisch, topographisch, stilkritisch usw. mit Kunstwerken aller Art zum Zweck ihrer Dokumentation, Erforschung oder Erhaltung beschäftigt“.²¹¹

3.3 Kopien, Wiederholungen und Versionen im Mentalitätskonzept *Aemulatio*

Erwachsen aus der Tradition einer kennerschaftlichen Kunstbetrachtung fokussierte sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kopien zunächst auf die Frage der Autorschaft. Mit dem Ziel einer fundierten Zu- oder Abschreibung werden im Zuge von Werkkatalogen die als Kopien bezeichneten Objekte lediglich kurz auf ihre Eigenhändigkeit hin geprüft, bei leichten Abweichungen in der Qualität der Werkstatt zugeschrieben und bei deutlicheren Unterschieden im Stil oder der Malweise einem Umfeld bis hin zu einer Nachfolgerschaft zugeordnet. Neben der Methode der Stilanalyse wurde das Kriterium der Qualität herangezogen, wobei jene Werke minderer Qualität in den Bereich der Werkstatt und Nachahmer gestellt wurden. Doch die Kopie lediglich als Ersatz für ein Werk zu verstehen, was in den meisten Fällen durchaus zutrifft, unterschlägt die Tatsache, dass für das Erstellen dieser Zweitwerke gewisse Denkprozesse, gelegentlich sogar Kunstprinzipien und auf jeden Fall die um 1600 vorherrschenden Mentalitätskonzepte zugrunde liegen können.²¹² Und gerade dieser kunsttheoretische Überbau ist selbstverständlich auch bei den rudolfinischen Künstlern und in ihrer Rezeption festzustellen.

In den bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Kopien in Ausstellungen und Publikationen versuchte man, das schwierige Feld zunächst durch eine Ausdifferenzierung der Begriffe zu ordnen. Erst in den letzten Jahren, im Zuge einer Perspektivverschiebung im Hinblick auf Fragen des Kulturtransfers, werden Kopien als Medien des Transfers erkannt und als untersuchungswürdig erachtet.

211 LdK: Original 1993, S. 306.

212 Hier sei auf das Konzept der aus der Soziologie entlehnten Forschungsrichtung der Mentalitätsgeschichte verwiesen, vgl. Hasso Spode: Was ist Mentalitätsgeschichte? Struktur und Entwicklung einer Forschungstradition. In: Heinz Hahn (Hrsg.): *Kulturunterschiede. Interdisziplinäre Konzepte zu kollektiven Identitäten und Mentalitäten* (= Beiträge zur sozialwissenschaftlichen Analyse interkultureller Beziehungen, Bd. 3). Frankfurt am Main 1999, S. 9–57.

Die Behauptung, Original und Kopie seien komplementäre Konzepte, kann lediglich auf die jüngere Zeitgeschichte ab um 1800 zutreffen. Denn erst im Zuge des „original-schöpfenden Geniekonzepts der Moderne“²¹³ veränderte sich das Denkmodell. Bis dato galt die in der frühen Neuzeit praktizierte Dialektik zwischen *Imitatio* und *Aemulatio*, in welcher die Originalität eines Kunstwerks in seiner Objekthaftigkeit hinter der *Inventio*, der Bildidee, zurücksteht.

Damit muss man die Richtung, aus der man über Kopien nachdenkt und sie in das Verhältnis zum ursprünglichen Werk einordnet, entgegen der Chronologie des Entstehungsablaufs umkehren. Das zuerst dagewesene Werk wird erst durch das neu geschaffene zweite Werk in einen Beziehungs- und Kommunikationskontext gestellt, der nicht intendiert war.²¹⁴

Zuerst muss daher sowohl ein terminologisch angemessenes Verständnis als auch die Bedeutungsvielfalt der Kopien als historische Objekte vorangestellt werden, um äquivalent zu Münchs Untersuchungen über Fälschungen eine Perspektive „jenseits ethisch-moralischer oder juristischer Abqualifizierungen“²¹⁵ einnehmen zu können. Hilfreich ist hierbei, die zeithistorische Perspektive auf den Kontext nachzuvollziehen und die Kultur, in der die ‚Zweitwerke‘ entstanden sind.

In einer sehr weitgefassten Definition kann der Begriff *Aemulatio* generell als das Wetteifern eines Werks mit einem stilistischen oder poetischen Vorbild verstanden werden, das wiederum in der Absicht geschieht, dieses zu erreichen oder zu übertreffen.²¹⁶

Was als Element der antiken Rhetorik begann, wurde durch Rezeptionsspulen der Geschichte immer wieder Teil neuer Aushandlungen bis die *Aemulatio* zu einem Zentralbegriff und sogar zum Prinzip der frühneuzeitlichen Ästhetik avancierte.²¹⁷ Für die Prager Hofkunst wurde daher laut Evelyn Reitz „[der] Begriff der *aemulatio*, den die Forschung für die Prager Hofkunst häufig hervorgehoben hat, [...] nicht nur als bloßer Überbietungstopos [verstanden], sondern auch als der Einsatz künstlerischer Ausdrucksdimensionen, die bewusst vom Naturbild und der klassischen Tradition abweichen“.²¹⁸ Damit ist ein Denk- und Theorierahmen vorgegeben, der in einer auf

213 Rosen: Fälschung 2003, S. 94.

214 Nach Abgabe der Dissertationsschrift ist der Sammelband *Nichts neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900* erschienen, in dem die Notwendigkeit einer Neueinschätzung des Kopienbegriffs und der Umgang mit den Werken ebenfalls betont und die Einschätzung der Autorin unterstützt werden, vgl. hierzu die Einleitung von Marion Heisterberg et al.: Nicht einzig-, aber eigenartig, oder: What do Copies Want? In: dies. (Hrsg.): *Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*. Berlin, Boston 2018, S. 7–25.

215 Münch 2014, S. 12.

216 Vgl. Bauer 1992, Sp. 141.

217 Dieser Komplexität nähert sich in diversen Fallstudien der Band von Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011.

218 Reitz: Schmiede 2015, S. 35.

Agonalität gefußten Kultur Einzug in die Werke, deren Rezeption und in den Umgang mit einer Einordnung dieser Prozesse hält.

Im klassischen Sinne sieht man die Denkweise der *Aemulatio* in der rudolfinischen Malerei bei dem Umgang mit literarischen Quellen und der Übersetzung des Texts in eine Bildidee.²¹⁹ Andere Formen des Wettfeierns lassen sich jedoch nicht nur in der Auseinandersetzung mit der Literatur im Sinne des Diskurses *ut pictura poesis* finden. Innerhalb der Künste formten sich unter dem agonalen Prinzip diverse Nachahmungsdebatten, die Frage um das Verhältnis von *Imitatio* zu *Aemulatio Veterum* und *Imitatio Naturae* bis hin zu der Frage nach der Mimesis. Dieser Diskurs diente in der jeweiligen Zeit zu einer Positionierung der Künste innerhalb der Philosophie, der Ästhetik und der Wissenschaften.²²⁰

Da Werke der rudolfinischen Kunst selbst keinerlei schriftlichen Beiträge zu einer Theoriebildung oder Positionierung in der Debatte beigetragen haben, muss eine finale Einordnung und präzise Auslegung der Begriffe noch warten. Ein wichtiger Schritt zur Klärung stellt Reitz' Beobachtung dar. Gestützt von zahlreichen Fallstudien konkretisiert sie, dass „[die rudolfinischen Künstler] von einer imitativen zu einer emulativen Vorgehensweise über[gingen], deren kunsttheoretische Kategorie die *Aemulatio* ist, das heißt der wetteifernden Nachahmung von Vorbildern (im Gegensatz zur *Imitatio* als nacheifernde Nachahmung)“.²²¹ Folgt man nun ihrer Einordnung, so kann der zweite Begriff, die *Imitatio*, auf alle jene Werke ausgedehnt werden, die sich mit vorausgegangen Werken auch aus der eigenen Zeit auseinandergesetzt haben.

Doch wie sind diese Artefakte, diese historischen Objekte, nun zu benennen? Im Rahmen dieser Darlegung hat sich recht treffend gezeigt, dass der Begriff ‚Kopie‘ neben seiner anachronistischen Verwendung zudem durch den Rezeptionsdiskurs des 20. Jahrhunderts eine negative, banalisierende Färbung erhalten hat und diese nicht mehr aus dem Bewusstsein zu streichen ist. Historisch wurde ‚Kopie‘ jedoch verwendet, und im Zuge des 16. und 17. Jahrhunderts bildeten sich schließlich die Kategorien aus, die den modernen Kopienbegriff vorprägen sollten.²²² Daher soll

219 Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: Éros et poesia. La peinture à la cour de Rodolphe II. In: *Revue de l'Art* 69 (1985), H. 1, S. 29–46.

220 Einblicke in den Diskurs und die Komplexität einer Einordnung hier Bauer 1992; Boschloo, Anton W.A. (Hrsg.): *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluifjer*. Zwolle 2011; Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 1–32; Jörg Robert: Aemulatio und ästhetischer Patriotismus. Dürer-Bilder zwischen Humanismus und Frühromantik. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (= Pluralisierung & Autorität, Bd. 27). Berlin 2011, S. 136–163; J. D. P. Warners: Translatio – imitatio – aemulatio. In: *De nieuwe taalgids* 49, 1956, S. 289–295, 50 (1957), S. 82.

221 Reitz: *Discordia* 2015, S. 25. In Fallbeispielen wird diese Beobachtung argumentativ untermauert in dem Kapitel *Das emulative Bild*, ebd., S. 483–550.

222 Costa Lima et al. 2000, S. 90–97.

in dieser Untersuchung der Begriff als historisch neutral verstanden werden. Wenn ein Vervielfältigungszweck erkennbar ist, keine Veränderung im Material vorliegt, werden diese Werke als ‚Duplikate‘ bezeichnet und damit im ursprünglichen Sinne einer Vervielfältigung verstanden. Lassen sich jedoch Formen einer Übersetzung mit einem wenn auch noch so kleinen Beitrag des wiederholenden Malers feststellen, also der Transfer der Bildidee in ein neues Kunstwerk, so ist dieses neu geschaffene Werk eine weitere Version. Die Bildidee selbst hat eine Wiederholung erfahren.

Diese Werke zeigen eigene formale, stilistische oder materielle Veränderungen und sind damit ein Zeichen für die Beteiligung einer zweiten Hand. Der Begriff ‚Kopie‘ soll also nicht in seinem weitesten Sinne verwendet werden, sondern präzise nur bei exakten Kopien, also bei gattungsgleichen Dubletten.