

INHALTSVERZEICHNIS

Gabriele Rippl / Michael Stolz (Literaturwissenschaft Bern)

Einleitung – 5

Ludwig Jäger (Linguistik / Medientheorie Köln / Aachen)

„Aura“ und „Widerhall“. Zwei Leben des „Originals“ – Anmerkungen zu Benjamins Konzeptionen des Originalen – 11

Gabriele Rippl (anglistische / amerikanistische Literaturwissenschaft Bern)

Ekphrasis als intermediale Transkriptionstechnik – 25

Christine Göttler (Kunstwissenschaft Bern)

Die Fruchtbarkeit der Bilder: Kopieren um 1600 – 41

Christina Thurner (Tanzwissenschaft Bern)

Bewegte Referenzen. Bei-/Spiele re-/produktiver Abweichung im Tanz – 63

Peter J. Schneemann (Kunstwissenschaft Bern)

Emanzipierte Rezeption. Kopie und Reproduktion als produktive Kulturtechnik der Mittelbarkeit – 77

Cyrill P. Rigamonti (Urheberrecht Bern)

Walter Benjamin und das Urheberrecht. Original und Kopie aus urheberrechtlicher Perspektive – 91

Michael Stolz (Literaturwissenschaft / germanistische Mediävistik Bern)

On the Borderline of Disciplines – Concepts of Reproduction and Copying in Molecular Biology and in the Humanities. A Conversation with Christopher Howe (Molecular Biology, Cambridge) – 101

Editorial

Gabriele Rippl und Michael Stolz

UniBern Forschungsstiftung

u^b

b
**UNIVERSITÄT
BERN**

Walter Benjamin Kolleg

Original und Kopie: Techniken und Ästhetiken der re-/produktiven Abweichung

Das vorliegende Heft der *Kulturwissenschaftlichen Zeitschrift* mit dem Titel „Original und Kopie: Techniken und Ästhetiken der re-/produktiven Abweichung“ bildet Ergebnisse einer gleichnamigen internationalen und interdisziplinären Tagung ab, die im Dezember 2016 an der Universität Bern stattfand, und reflektiert mehrjährige Diskussionen der Forschungsplattform „Original und Kopie – Techniken und Ästhetiken der Reproduzierbarkeit“ des Walter Benjamin-Kollegs an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern. An den interdisziplinären Gesprächen teilgenommen haben neben Kolleginnen und Kollegen aus den geistes- und kulturwissenschaftlichen Fächern der Literatur-, Kunst- und Tanzwissenschaft auch Vertreterinnen und Vertreter aus der Rechtswissenschaft, der Medien- und Sprachwissenschaft sowie der Molekularbiologie. Ihnen allen gilt unser großer Dank für die Bereitschaft zum disziplinenübergreifenden Dialog, der äußerst anregend war.

Die Mitglieder der Forschungsplattform – Christine Göttler (Kunstwissenschaft der Frühen Neuzeit), Gabriele Rippl (Literaturwissenschaft

/ Anglistik / Amerikanistik; Sprecherin der Forschungsplattform), Peter J. Schneemann (Kunstwissenschaft der Gegenwart), Michael Stolz (Literaturwissenschaft / germanistische Mediävistik) und Christina Thurner (Tanzwissenschaft) – danken dem Walter Benjamin-Kolleg und der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern für die mehrjährige Unterstützung.

Dieses Heft hätte nicht ohne die grosszügige finanzielle Unterstützung des Walter Benjamin-Kollegs, der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und die generöse Mitfinanzierung der UniBern Forschungsstiftung publiziert werden können. Diesen Institutionen gilt unser besonderer Dank.

Wir danken ausserdem Prof. Dr. Liebert und dem Herausbergremium der *Kulturwissenschaftlichen Zeitschrift* sowie Leyla Dörflinger vom De Gruyter Verlag für die unermüdliche Unterstützung und kompetente Begleitung des Publikationsprozesses. Dank gilt auch unserem Team, namentlich Michael Boog, Elena Brandazza und Jasmin Lal.

Einleitung

Gabriele Rippl und Michael Stolz

Original und Kopie: Techniken und Ästhetiken der re-/produktiven Abweichung

Angesichts aktueller medientechnischer Entwicklungen stellt sich in zahlreichen lebensweltlichen Bereichen, in wissenschaftlichen und künstlerischen Zusammenhängen sowie Ausstellungs- und Aufführungspraktiken, die dringliche Aufgabe, das Verhältnis von Original und Kopie neu zu bestimmen. Reproduktions- und Kopiervorgänge haben sich im späten 20. Jahrhundert als ein wichtiges Forschungsfeld etabliert. In produktiver Auseinandersetzung mit Walter Benjamins Überlegungen zum Verlust der ‚Aura‘ des Kunstwerks im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit wurden dabei lineare Abhängigkeitsverhältnisse kritisch hinterfragt, epistemologisch und methodisch neu perspektiviert bzw. überhaupt erst interdisziplinär diskutiert, dies nicht zuletzt im Hinblick auf anthropologische und ethische Fragen.¹

Während die moderne Molekularbiologie die Verwandtschaft von Mikroorganismen in Netzwerkstrukturen, sogenannten Phylogrammen, visualisiert, die auf Modellbildungen zu Reproduktions- und Kopiervorgängen beim Bau der Erbinformation basieren, betonen Geisteswissenschaftlerinnen und Kulturwissenschaftler die Metaphorizität des ‚genetischen Codes‘. Der Philosoph Hans Blumenberg (1981) etwa verweist auf die im Begriff ‚genetischer Code‘ implizierten Konzepte von der ‚Welt als Buch‘ und von Abschreibeprozessen. Im Anschluss an Blumenbergs Theorie der Unbegrifflichkeit reflektiert die Germanistin Sigrig Weigel (2006) Kopierprozesse und die dabei stets mittransportierte Metaphorik des Erbes und der Vererbung. Sie betont die konstitutive Rolle solcher Metaphorik bei der Generierung neuartigen Wissens und zeigt deren Potentiale auf, mit der Dialektik von Konkretheit und Abstraktheit, von Wissen und Nichtwissen umzugehen. Andererseits hat der Linguist und Medientheoretiker Ludwig Jäger (2002) mit dem Begriff der ‚Transkriptivität‘, den er als Beitrag zu einer operativen Medientheorie jenseits kulturpessimistischer Debatten versteht, eine

Neukonzeptualisierung von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ entwickelt. Intra- und intermediale Verfahren semantischer Transkriptionen generieren nach Jäger Skripte, die jedoch weder ein Abbild noch eine Kopie von Präskripten sind, sondern die Präskripte allererst erzeugen, indem sie sie lesbar machen. In Jägers Transkriptionsmodell gibt es folglich kein Original mehr, sondern nur noch ‚Originalkopien‘ – ein Konzept, das von Brigitte Weingart (2012) und anderen weiterentwickelt worden ist.² Wie Jägers Theorie einer kulturellen Semantik, die auf der Prämisse eines rekursiven Spiels beruht, das ‚Original‘ immer schon prozessural als Umschrift und damit als Kopie jenseits eines linearen Abbildverhältnisses versteht, so erklärt der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser (2013) anhand der Figur der ‚Emergenz‘ Mimesis-Vorgänge und Kreativitätsphänomene. Gemäß dem dabei entwickelten Rekursionsmodell erlauben Rückkoppelungsbewegungen und nicht-determinierte Abläufe das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ neu zu bestimmen und ein lineares Abbildverhältnis in der Relation von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ in Frage zu stellen. Charakteristisch für das Konzept der ‚Emergenz‘ ist gerade die Depotenzierung linearer Prozesse zugunsten von ‚Vernetzungen‘ und *strange loops*, wie sie Douglas R. Hofstadter (1979) anhand mathematischer, ikonographischer und musikalischer Erscheinungsformen beschrieben hat. Das Zusammendenken von Operationen des genetischen Codes und strukturellen Eigentümlichkeiten der Literatur, wie es etwa Iser, Weigel sowie jüngst auch Christopher Howe und Michael Stolz vorschlagen, baut eine Brücke zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis – ein Anliegen, welches auch das vorliegende Sonderheft verfolgt.

Vor dem Hintergrund dieser aktuellen Forschungslage setzt sich die vorliegende Publikation zum Ziel, das Verhältnis von ‚Original und Kopie‘ im medialen Kontext von Kopier-, Reproduktions-, Adaptionen-, Assimilations- und Appropriationsprozessen (wie z.B. in Produktions- und Aufführungsmodi) neu zu beleuchten. Angesichts der technisch möglichen Multiplizität und Serialität potenziell endloser Reproduktionsreihen und der theoretischen Produktivität des Netzwerkmodells in verschiedenen Bereichen wissenschaft-

¹ Dies zeigt sich an einschlägigen Publikationen, etwa den Bänden *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin* (Beil / Herberichs / Sandl 2014); sowie *The Aesthetics and Ethics of Copying* (Hick / Schmücker 2016), *Mashup. Lob der Kopie* (Von Gehlen 2012 [2011]) und Mark Alfino für die anthropologische Perspektive: er spricht von der „deep copy culture“ als jahrhundertaltes, der Evolution zuzuschreibendes kognitives und soziales Verhalten des Menschen (2016, S. 20–21).

² Vgl. Fehrmann / Linz / Schumacher / Weingart 2004.

licher Forschung und künstlerischer Praxis stellen sich u.a. folgende Fragen: Inwiefern sind die Konzepte von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ noch voneinander abgrenzbar? Inwiefern ist ihr Verhältnis linear fassbar, inwiefern unterliegt es nichtlinearen, enthierarchisierten, netzwerkartigen Strukturen? Inwiefern vermag die ‚Kopie‘ auf die Einschätzung dessen, was als ‚Original‘ zu gelten hat, zurückzuwirken? Welche Neubestimmung der Konzepte von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ lässt sich auf der Basis solcher Überlegungen vornehmen? Und schließlich: Welche Perspektiven auf das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ ergeben sich, wenn historische Beispiele auf diese Weise in den Blick genommen werden?

Das vorliegende Heft eröffnet im interdisziplinären Dialog neue Perspektiven auf diese für die Original/Kopie-Debatte aktuellen und zentralen Fragen. Im Interesse einer erweiterten Standortbestimmung der Begriffe ‚Original‘ und ‚Kopie‘, die nicht erst seit der Moderne und Postmoderne eine kulturelle Leitdifferenz bilden, erscheint es lohnend, bislang wenig beachtete Konzeptualisierungen zu Techniken und Ästhetiken von Reproduzierbarkeit in ihren jeweiligen historischen Kontexten und zugehörigen Metaphernfeldern in den Blick zu nehmen. Begriffe und Modelle wie Nichtlinearität, Netzwerk, Synchronizität, Enthierarchisierung, Horizontalität, Abweichung, Multiplizität, Doppelgängerschaft, Prozessualität, ‚deep copy culture‘, ‚re-enactment‘ und Sampling ersetzen gängige Vorstellungen von Abhängigkeit und zeitlicher Abfolge / Chronologie von Original und Kopie und ermöglichen so einen Beschreibungsmodus der produktiven Leistungen von Reproduzierbarkeit als produktive Kulturtechniken und -kompetenzen. Anstatt die diachrone Perspektive zu präferieren, wird synchronen Modellen der Vorzug gegeben, bei denen die Differenzen zwischen Vorlage und Abschrift taxonomisch und nicht unter dem Präjudiz linear-evolutionärer Vorgänge begriffen werden.

Die Beiträge des vorliegenden Hefts zum Thema „Original und Kopie: Techniken und Ästhetiken der re-/produktiven Abweichung“ verfolgen eine die Disziplinen übergreifende Perspektive, welche die Überschreitung der im engeren Sinne geistes- und kulturwissenschaftlichen Fachgrenzen nicht scheut. Aus diesem Grund werden neben kulturwissenschaftlichen Modellbildungen (der Medien-, Kunst-, Tanz- und Literaturwissen-

schaft) auch solche aus den Naturwissenschaften (Kopierprozesse der Genome in der Molekularbiologie) und den Rechtswissenschaften (geistiges Eigentum, Urheberrecht, Plagiat, Fälschung) einbezogen. Vertreten sind Spezialistinnen und Spezialisten, die aus ihrer jeweiligen Fachperspektive, aber stets auch in interdisziplinärer Vernetzung über Kopien als produktive Vervielfältigungsmodi reflektieren und neue Ansätze zur Konzeptualisierung sowie zu den Techniken und Ästhetiken produktiver Abweichung diskutieren.

Der erste Beitrag stammt vom Linguisten und Medientheoretiker Ludwig Jäger (Köln/Aachen). Unter dem Titel „‚Aura‘ und ‚Widerhall‘. Zwei Leben des ‚Originals‘ – Anmerkungen zu Benjamins Konzeptionen des Originalen“ diskutiert dieser zwei Aufsätze Walter Benjamins, die mit Blick auf die jüngere Original/Kopie-Debatte von großer Bedeutung sind. Benjamin hat in seinem ‚Übersetzer‘-Aufsatz von 1923 und in seinem ‚Kunstwerk‘-Aufsatz von 1939 zwei Begriffe eingeführt, die von hoher transkriptionstheoretischer Relevanz sind und die dort beide jeweils im Zentrum der Argumentation stehen: ‚Aura‘ und ‚Widerhall‘. Unter je spezifischer Perspektive fokussiert Benjamin anhand dieser Begriffe ein grundlegendes kunst- und medientheoretisches Problem – das Problem des Verhältnisses von ‚Original‘ und ‚Fortleben‘ des Originals, wobei Fortleben einmal als *Übersetzung* und zum anderen als *technische Reproduktion* verhandelt wird. Transkriptionstheoretische Überlegungen im Ausgang von diesen in Benjamins Werk zentralen theoretischen Begriffen erlauben es, das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ neu in den Blick zu nehmen.

Im Anschluss an Ludwig Jägers medientheoretische Überlegungen zu Transkriptionsprozessen untersucht der Beitrag „Ekphrasis als intermediale Transkriptionstechnik“ historisch unterschiedlich zu verortende literarische und kunstkritische Ekphrasen bekannter Kunstwerke sowie die von ihnen angestoßenen Rezeptionsketten. Gabriele Rippl (Bern, Anglistik / Amerikanistik) fragt, welche Rolle intermedialen, transhistorischen und transkulturellen ekphrastischen Transkriptionen heute zukommt: Zerspielen sie als Rekursionschleifen vom Bild zum Wort, vom Wort zum Wort, vom Wort zum Bild den Status des Originals und lassen nur Kopien zurück oder kommt es zu Reauratisierungsvorgängen, die der Sehnsucht nach ‚Originalen‘ Ausdruck verleihen und bestimmte

Kunstwerke zu *global icons* machen? Die Diskussion dieser Frage dient dazu, ‚Ästhetiken des Sekundären‘ mit Hilfe nicht-linearer, enthierarchisierter Netzwerkmodelle zu fassen und damit das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ anhand einiger Beispiele (und mit historischem Blick) neu zu beschreiben und zu bewerten. Im Sinne eines Funktionsmodells kann die kulturelle Arbeit von Ekphrasis, einer intermedialen Praxis der produktiven Iteration und Bezugnahme, als komplexes Mittel der kontextabhängigen Bedeutungerschließung und Vergegenwärtigung neu bestimmt werden.

Der Aufsatz der Berner Kunstwissenschaftlerin Christine Göttler mit dem Titel „Die Fruchtbarkeit der Bilder: Kopieren um 1600“ untersucht die zunehmend zentrale Bedeutung der frühneuzeitlichen künstlerischen Praxis des Nachahmens, Kopierens, Reproduzierens und Fälschens anderer Werke. An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entwickelte sich ein neues Gespür für die Fragilität der materiellen Kultur; es entstand eine neue Wertschätzung gegenüber Bildern und Objekten, welche die umfassenden Zerstörungen des reformatorischen Ikonoklasmus (und der fortwährenden Kriege) überlebt hatten. Diese äußerte sich sowohl im Ort, der diesen Werken in den neu entstehenden Sammlungen zugewiesen wurde, als auch in den zahlreichen ‚Kopien‘, Übertragungen und Überarbeitungen, die ihnen zuteil wurde. Die neuen, nachkommenden Bilder orientierten sich einerseits an der kompositorischen Struktur und ikonographischen Formel, andererseits an der künstlerischen Eigenart und Technik der alten Bilder, die manchmal auch in ein anderes Medium und Material übersetzt wurden. Solche medialen und materiellen Transformationsprozesse stehen im Zentrum dieses Beitrags, der am Beispiel der Rezeption von Dürers 1505 datierter Feder- und Pinselzeichnung des Großen Kalvarienbergs das Fortleben von mit affektiven Werten verknüpften Bildern in der einzelnen oder seriellen Kopie untersucht. Die Verwendung anderer Medien, Materialien und Techniken entspricht, so wird hier als These formuliert, einer Reformierung, Aktualisierung und Intensivierung künstlerischer Prozesse. Im Kontext eines neu entstehenden Kunstmarkts und einer sich dynamisierenden Sammlungskultur werden die Wirkungen und Werte künstlerischer Medien, Materialien und Techniken neu verhandelt.

Der Beitrag der Berner Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner mit dem Titel „Bewegte Referenzen. Bei-/Spiele re-/produktiver Abweichung im Tanz“ geht von der Feststellung aus, dass sich die Frage nach dem ‚originären Werk‘ in der Tanzgeschichte nicht in derselben Weise wie in anderen Künsten stellt. Mit seiner oralen oder physischen Überlieferungstradition pflegt der Tanz und insbesondere das Ballett ein eigenes Verhältnis zu Reproduktionen und Fortschreibungshistorien. Die Aufführungen von Tschaikowskys *Schwanensee* beispielsweise sind ohne eigentliches ‚Original‘ oder besser gesagt, sie stehen mit vielen Original-Versionen in einem komplexen Referenzsystem. In Thurners Beitrag werden dynamische Fortschreibungsgeschichten im Tanz exemplarisch auf ihre referenziellen Prozesse hin untersucht. Insbesondere wird anhand von Re-/Produktionen von Strawinskys Tanzstück *Le sacre du printemps* gezeigt, wie diese die Bedingungen und Wirkungen von künstlerischer Reproduzierbarkeit (mit-)reflektieren und gerade auch mit Abweichungen spielen.

Der Beitrag des Berner Kunstwissenschaftlers Peter J. Schneemann trägt den Titel „Emanzipierte Rezeption: Kopie und Reproduktion als produktive Kulturtechnik der Mittelbarkeit“ und geht von der Feststellung aus, dass die künstlerische Kopie nicht erst in der zeitgenössischen Kunst ein Verfahren der Aneignung und Umdeutung bietet. In der Fokussierung auf aktuelle künstlerische Strategien verfolgt der Aufsatz die These, dass die Kopie nicht nur Produktionsmodi verhandelt, sondern auch spezifische Paradigmen einer emanzipierten Rezeption. An der Schnittstelle von Reproduktion und Kopie, Zitat und Aneignung, Reenactment und Probe finden sich neue Wahrnehmungshaltungen und -handlungen ausdifferenziert. Das Potenzial dieser Ästhetik der Mittelbarkeit führt zu Fragen des Kulturtransfers und des interkulturellen Dialogs.

Der Berner Jurist Cyrill P. Rigamonti befasst sich in seinem Beitrag „Original und Kopie aus urheberrechtlicher Perspektive“ mit der Unterscheidung von Original und Kopie im modernen Urheberrecht und untersucht insbesondere diejenigen gesetzlichen Regeln, die am Vorliegen eines Originalwerkexemplars anknüpfen. In diesem Zusammenhang geht er auch der Frage nach, ob und inwiefern das geltende Recht mit dem von Walter Benjamin geprägten Verständnis des Kunstwerks im Zeitalter seiner techni-

schen Reproduzierbarkeit vermittelbar ist. In der Bezugsetzung von Benjamins medientheoretischem Ansatz mit Aspekten der Rechtspraxis ergeben sich dabei überraschende Bezüge.

Der Beitrag des Berner Mediävisten Michael Stolz „On the Borderline of Disciplines – Concepts of Reproduction and Copying in Molecular Biology and in the Humanities“ gibt ein interdisziplinäres Gespräch zwischen Stolz und dem Molekularbiologen Christopher Howe von der Universität Cambridge wieder. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Frage nach dem Metapherngebrauch in der Beschreibungssprache molekularer Reproduktionsvorgänge: ‚Transkription‘ (Umschrift) der DNA in RNA, ‚Translation‘ (Übersetzung) der RNA in Proteine (Ribosome), ‚Replikation‘ (Rückbiegung) der DNA in neue Stränge. Diese Metaphorizität wird im Horizont geistes- und naturwissenschaftlicher Konzepte diskutiert, die bisher kaum in Zusammenhängen gesehen wurden, aber eine mitunter überraschende Nähe aufweisen: Zur Sprache kommen Hans Blumenbergs metaphorengeschichtlicher Ansatz von der ‚Lesbarkeit der Welt‘, die in den Naturwissenschaften verbreitete Kautel „The price of metaphor is eternal vigilance“,³ Jean Claude Ameisens implikationsreiche These vom Zelltod als Gestaltungsprinzip des Lebens (‚La sculpture du vivant‘) und die Annahme einer zirkulären Kausalität in der jüngeren Krebstherapie (u.a. bei Michael Hendrickson in Auseinandersetzung mit Erwin Schrödinger). In diesem Kontext tendieren die Naturwissenschaften im Gegensatz zu den sprachskeptischen Geisteswissenschaften dazu, Begriffen wie ‚Transkription‘ und ‚Translation‘ ein wörtliches Substrat vor jeder metaphorischen Bedeutung zuzugestehen. Eine solche Wörtlichkeit aber würde in Zusammenführung natur- und geisteswissenschaftlicher Perspektiven zu dem folgenreichen Schluss führen, dass sich Kommunikation als ein Prinzip des Lebens erweist.

Literaturverzeichnis

Alfino, Mark (2016): Deep Copy Culture. In: Hick, Darren Hudson / Schmücker, Reinhold (Hgg.): *The Aesthetics and Ethics of Copying*. London: Bloomsbury Academic, S. 19-37.

- Ameisen, Jean Claude (2007): *Les leçons de la biologie. Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses... La mort et la sculpture du vivant*. In: *Annales*, 62/6, S. 1251-1283 (= 29e conférence Marc Bloch, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 12 juin 2007).
- Beil, Ulrich Johannes / Herberichs, Cornelia / Sandl, Marcus (Hgg.) (2014): *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*. Zürich: Chronos.
- Benjamin, Walter (2008 [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= Suhrkamp Studienbibliothek; 1).
- Blumenberg, Hans (1981): *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Chargaff, Erwin (1970): Vorwort zu einer Grammatik der Biologie. In: *Experientia*, 26/7, S. 810-816.
- Dreier, Thomas (2016): *The Ethics of Copyright and droit d'auteur. An Outline*. In: Hick, Darren Hudson / Schmücker, Reinhold (Hgg.): *The Aesthetics and Ethics of Copying*. London: Bloomsbury Academic, S. 251-269.
- Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard et al. (Hgg.) (2004): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont.
- Hendrickson, Michael R. (2008): *Schrödingers Geist. Überlegungen zur erstaunlichen Relevanz von ‚Was ist Leben?‘ für die Krebs-Biologie*. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Harrison, Robert Pogue / Hendrickson, Michael R. et al. (Hgg.): *Geist und Materie – Was ist Leben? Zur Aktualität von Erwin Schrödinger*. Aus dem Englischen von Sabine Baumann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 57-112. Englische Ausgabe (2011): Hendrickson, Michael R.: *Exorcising Schrödinger's Ghost: Reflections on ‚What Is Life?‘ and Its Surprising Relevance to Cancer Biology*. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Harrison, Robert Pogue / Hendrickson, Michael R. et al. (Hgg.): *What Is Life? The Intellectual Pertinence of Erwin Schrödinger*. Stanford: Stanford University Press, S. 45-103.
- Hick, Darren Hudson / Schmücker, Reinhold (Hgg.) (2016): *The Aesthetics and Ethics of Copying*. London: Bloomsbury Academic.
- Hofstadter, Douglas R. (1979): *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books.
- Iser, Wolfgang (2013): *Modes of Emergence*. In: Iser, Wolfgang: *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*. Hg. von Schmitz, Alexander. Konstanz: Konstanz University Press, S. 248-264.
- Jäger, Ludwig (2002): *Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik*. In: Jäger, Ludwig / Stanitzek, Georg (Hgg.): *Transkribieren. Medien / Lektüre*. München: Fink, S. 19-41.
- Lewontin, Richard (2000): *The Triple Helix. Gene, Organism, and Environment*. Cambridge / London: Harvard University Press.
- Von Gehlen, Dirk (2012 [2011]): *Mashup. Lob der Kopie*. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp.

³ Zitiert u.a. bei Lewontin 2000, S. 4.

Weigel, Sigrid (2006): Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften. München: Fink, Kap. 10: Der Text der Genetik zwischen Metaphorik und Algorithmus, S. 235-262.

Weingart, Brigitte (2012): Originalkopie. In: Bartz, Christina / Jäger, Ludwig / Krause, Marcus et al. (Hgg.): Handbuch der Mediologie. Paderborn: Fink, S. 203-208.

Artikel

Ludwig Jäger*

„Aura“ und „Widerhall“. Zwei Leben des „Originals“ – Anmerkungen zu Benjamins Konzeptionen des Originalen

Abstract: Der Beitrag diskutiert zwei Aufsätze Walter Benjamins, die mit Blick auf die jüngere Original-Kopie-Debatte von großer Bedeutung sind. Benjamin hat in seinem ‚Übersetzer‘-Aufsatz von 1923 und in seinem ‚Kunstwerk‘-Aufsatz von 1939 zwei Begriffe eingeführt, die von hoher transkriptionstheoretischer Relevanz sind und die dort beide jeweils im Zentrum der Argumentation stehen: ‚Aura‘ und ‚Widerhall‘. Unter je spezifischer Perspektive fokussiert Benjamin anhand dieser Begriffe ein grundlegendes kunst- und medientheoretisches Problem – das Problem des Verhältnisses von ‚Original‘ und ‚Fortleben‘ des Originals, wobei ‚Fortleben‘ einmal als Übersetzung und zum anderen als technische Reproduktion verhandelt wird. Transkriptionstheoretische Überlegungen im Ausgang von diesen in Benjamins Werk zentralen theoretischen Begriffen erlauben es, das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ neu in den Blick zu nehmen.

Keywords: Original, Kopie, Widerhall, Walter Benjamin, Aura, Kunstwerk, Reproduktion, Übersetzung, Übersetzbarkeit, Fortschreibung, Transkription, Nachträglichkeit, Vorgängigkeit.

*Univ.-Prof. i. R. Dr. Ludwig Jäger, RWTH Aachen University, Institut für Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Eilfschornsteinstr. 15, D-52062 Aachen, email: l.jaeger@germanistik.rwth-aachen.de

1 ‚Aura‘ und ‚Widerhall‘ – kleine begriffsexplikative Vorbemerkung

Walter Benjamin hat in zwei bedeutenden Aufsätzen, in seinem Kunstwerk-Aufsatz von 1939¹ und in seinem Übersetzer-Aufsatz von 1923² zwei Begriffe eingeführt, die von großer übersetzungstheoretischer Relevanz sind und die dort beide jeweils im Zentrum der Argumentation stehen: ‚Aura‘ und ‚Widerhall‘. Die beiden Begriffe sind neben ihrer jeweiligen theoretischen Zentralstellung vor allem deshalb bedeutsam, weil Benjamin mit ihnen unter je verschiedenen Perspektiven ein grundlegendes kunst- und medientheoretisches Problem fokussiert, das Problem nämlich des Verhältnisses von ‚Original‘ und ‚Fortleben des Ori-

nals‘, wobei das ‚Fortleben‘ des ‚Originals‘ einmal in der Form der *Übersetzung* und zum anderen in der *technischen Reproduktion* verhandelt wird. Der frühe Übersetzer-Aufsatz konzeptualisiert das ‚Original‘ als eines, dessen wesentliche Eigenschaft in seiner Übersetzbarkeit, also in einer Eigenschaft besteht, die sich erst nach und jenseits des ‚Originals‘ in einer transkriptiven Bewegung entfaltet: Benjamin erörtert hier das Problem, „daß eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen innewohnt, sich in ihrer Übersetzbarkeit“ äußert.³ Erst die Übersetzung, die – so Benjamin – außerhalb des „innern Bergwalds der Sprache selbst“ operiert, vermag, indem sie in diesen hineinruft, „denjenigen einzigen Ort“ im ‚Original‘ zu treffen, „wo jeweils das Echo in der *eigenen* den Widerhall eines Werkes der *fremden* Sprache zu geben vermag“.⁴ Erst die exterritoriale Bewegung des Hineinrufens, die – wenn sie glückt – die „fremde Sprache“ des ‚Originals‘ gleichsam tangential „an dem unendlich kleinen Punkt des Sinns“ berührt,⁵ vermag als Echo den

¹ Der deutschsprachigen Ausarbeitung des Textes von 1939, „die als letzte autorisierte Fassung gelten kann“ (vgl. Schöttker 2007, S. 119), gingen seit 1935 verschiedene Fassungen voraus, die mehrfach umgearbeitet wurden; 1936 (Benjamin 1936) erschien eine auf Französisch publizierte Version (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*), die Benjamin wegen der redaktionellen Eingriffe nicht akzeptierte. Zur Entstehungsgeschichte des Aufsatzes vgl. Schöttker 2007, S. 118–133. Ich zitiere im Folgenden die in Benjamin 2007 abgedruckte Version von 1939.

² Im Folgenden wird zitiert nach Benjamin 1973.

³ Benjamin 1973, S. 158.

⁴ Benjamin 1973, S. 163–164; im Original keine Hervorhebungen.

⁵ Vgl. Benjamin 1973, S. 167: „Wie die Tangente den Kreis flüchtig berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nachdem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die

‚Widerhall‘ des ‚Originals‘ in der ‚eigenen Sprache der Übersetzung‘ freizusetzen. Das ‚Original‘ entfaltet seinen Sinn, der – wie sich noch zeigen wird – „nicht Mitteilung, nicht Aussage“ ist,⁶ als ‚Widerhall‘ in der Bewegung der Übersetzung, die nachträglich und von außen auf die Sprache des ‚Originals‘ zugreift. Im Gegensatz hierzu sieht der Kunstwerk-Aufsatz das ‚Original‘ durch eine Eigenschaft bestimmt, die ihm *inhärent* ist, die nicht mit einem Ausgriff über das ‚Original‘ hinaus verknüpft ist, seine ‚Aura‘ nämlich, eine Eigenschaft, die durch das ‚Fortleben‘ des ‚Originals‘ – in allen Formen der Fortschreibung, insbesondere in denen der Reproduktion bzw. der *technischen* Reproduktion – grundlegend gefährdet wird: Das ‚auratische Original‘ kann sich – anders als das ‚Übersetzungs-Original‘ – von exterritorialen Bewegungen keinen Sinnaufschluss erwarten: Diese befördern vielmehr den „Verfall der Aura“,⁷ sie stellen eine Verletzung des „Hier und Jetzt des Originals“, eine Entwertung seiner „Echtheit“ dar:⁸ „[W]as im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“⁹

Während also der frühere Übersetzer-Aufsatz der Dimension des ‚transkriptiven Nachlebens‘ eine zentrale Bedeutung für die Konstitution des ‚Originals‘ zuweist, betrachtet der spätere Kunstwerk-Aufsatz das ‚Fortleben‘ – vor allem das ‚Fortleben‘ in der spezifischen Form der technischen Reproduktion – als eine Gefährdung des ‚Originals‘: Das Nachleben des ‚Originals‘ im Horizont seiner technischen Reproduzierbarkeit wird hier als eine Verlustgeschichte konstruiert.

Benjamin entwirft also in beiden Texten widerstreitende Konzeptionen des Verhältnisses von ‚Original‘ und ‚Fortleben des Originals‘, Gegensätze, die auch darin zum Ausdruck kommen, dass sie mit verschiedenen Philosophien des ‚Rahmens‘ verknüpft sind: Das ‚auratische Original‘ wird von kultischen und rituellen Zusammen-

hängen *gerahmt*,¹⁰ die seinen Auftritt notwendig an ein jeweiliges performatives „Hier und Jetzt“ binden und die seine „Echtheit“, „Autorität“¹¹ und „Einzigkeit“¹² verbürgen. Sie entziehen es zugleich jeder Form der Reproduzierbarkeit.¹³ Das durch Übersetzbarkeit bestimmte ‚Original‘ ist dagegen eines, das in den jeweiligen Sprachen der Übersetzung – in jeweils neuen Rahmen – reproduziert und konstituiert werden muß. Seine Autorität ist eine reproduktive, eine transkriptive Autorität.

Das ‚auratische Original‘ verliert durch Reproduktion seine „Einzigkeit“ und seine „Echtheit“, seinen ursprünglichen *Rahmen*: Benjamin beschreibt diesen Prozess der „Zertrümmerung der Aura“ als „*Entschälung* des Gegenstands aus seiner Hülle“.¹⁴ Das seiner Hülle, seines Rahmens beraubte ‚Original‘ ist einem Prozess zum Opfer gefallen, in dem seine Aura ‚verkümmert‘ ist.¹⁵ Im Gegensatz hierzu konstituiert sich das ‚Übersetzungs-Original‘ erst jenseits seiner selbst in den reproduzierenden Sprachen des Übersetzens, d.h. im unabschließbaren Prozess seines „ewigen Fortlebens“,¹⁶ in Prozessen des Re-Framings.

Wenn man die theoretische Spannung, die sich zwischen den beiden Benjaminschen Modellierungen von ‚Originalität‘ zeigt, transkriptionstheoretisch beschreiben wollte, könnte man sagen: Das ‚auratische Original‘ wird durch transkriptive Akte zerstört. Das ‚Übersetzungs-Original‘ konstituiert sich erst in seinem transkriptiven ‚Fortleben‘.

2 ‚Originalität‘ und die ‚Praktiken des Sekundären‘

Vor dem Hintergrund des bei Benjamin unaufgelösten Gegensatzes von ‚Aura‘ und ‚Widerhall‘ und durch die nähere Betrachtung dieses Gegensatzes sollen nun im Folgenden einige theoretische Erwägungen zum Problem der zeitlichen und logischen Anordnung angestellt werden, die das Bezugsverhältnis regeln, in dem – im Rahmen von

Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkt des Sinnes das Original, um nach dem Gesetz der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen.“

⁶ Benjamin 1973, S. 156.

⁷ Benjamin 2007, S. 16.

⁸ Benjamin 2007, S. 13: „Echtheit [ist] nicht reproduzierbar [...]“

⁹ Benjamin 2007, S. 14.

¹⁰ Vgl. Benjamin 2007, S. 17-18.

¹¹ Benjamin 2007, S. 14.

¹² Benjamin 2007, S. 17. Benjamin verwendet hier „Einzigkeit“ als Synonym von „Aura“.

¹³ Vgl. Benjamin 2007, S. 13.

¹⁴ Benjamin 2007, S. 17; im Original keine Hervorhebung.

¹⁵ Vgl. Benjamin 2007, S. 14.

¹⁶ Benjamin 1973, S. 158.

Operationen der kulturellen Semantik – ästhetische und andere mediale Artefakte als ‚erste Versionen‘, als ‚Originale‘, zu ‚Nachfolgeartefakten‘, d.h. zu den ‚Fortschreibungen‘ stehen, die in der einen oder anderen Form rückgewendet auf diese ersten Versionen Bezug nehmen. Zugleich soll die These diskutiert werden, es gebe fortschreibungsresistente Originale, d.h. Original-Semantiken, die durch Fortschreibung notwendig ihrer Authentizität beraubt würden. Die hier als ‚Fortschreibungen‘ bezeichneten kulturellen und medialen Verfahren – innersprachliche Bezugnahmen wie ‚Zitat‘ oder ‚Paraphrase‘,¹⁷ mediale Operationen wie ‚Collage‘, ‚Remake‘, ‚Appropriation‘ oder ‚Sampling‘ bzw. schließlich Textgenres wie ‚Parodie‘, ‚Pastiche‘ oder ‚Kommentar‘ – Verfahren also, die die kulturelle Semantik nicht unwesentlich bestimmen,¹⁸ sind in den einschlägigen kulturwissenschaftlichen Diskursen der letzten Jahre als ‚Praktiken des Sekundären‘ verhandelt worden.¹⁹ In diesen Diskussionen wurde dabei nicht selten die Frage erörtert, wie es mit der temporalen und logischen Priorisierung des ‚Originals‘ vor seinen medialen Fortschreibungen bestellt sei, d.h. die Frage, ob tatsächlich das ‚Original‘ seinen Ursprung in sich selber – etwa in seiner auratischen Verfassung – habe, während die Fortschreibungen als ‚Sekundärphänomene‘ auf die Originale als auf ihren Ursprung zurückbezogen blieben. So behauptet etwa Paul de Man mit Blick auf Benjamins Übersetzer-Aufsatz: „Der Übersetzer kann nie das erreichen, was der Originaltext erreicht hat. Jede Übersetzung ist in Bezug auf das Original sekundär.“²⁰ Gegen eine solche Konzeptualisierung des Verhältnisses von ‚Original‘ und sekundärer Replikation – also gegen das, was man die *klassische Idee des Originalen* nennen könnte – wurde nicht selten zur Geltung gebracht, dass die chronologische, zeitliche und

epistemologische Anordnung des Verhältnisses von ‚Primärem‘ und ‚Sekundärem‘, von Vorgängigem und Nachträglichem – sowie die jeweilige Priorisierung des ‚Ursprünglichen‘ vor dem ‚Abgeleiteten‘ – der komplexen Beziehungslogik dieses Verhältnisses nicht angemessen gerecht werde. Dass etwa ein singuläres Original-Kunstwerk – wie Brigitte Weingart formuliert – „erst durch seine Reproduktion als solches bestätigt wird“,²¹ oder dass – so Benjamin – „eine mittelalterliches Madonnenbild zur Zeit seiner Anfertigung noch nicht echt war“, weil es dies erst „im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte [wurde]“,²² macht den theoretischen Befund plausibel, dass insgesamt nicht ausgeschlossen werden kann, dass sich ‚Originalität‘ erst in der metaeptischen *Rückperspektive* transkriptiver Fortschreibungen als zuschreibbare Eigenschaft medialer Artefakte einstellt. Eben dies ist auch die theoretische Pointe der Bemerkung, die Walter Benjamin in das Zentrum seines Übersetzer-Aufsatzes stellt – ich werde noch näher auf sie eingehen – dass sich das ‚Original‘ in seinem ‚Fortleben‘ ändere,²³ dass es also ein Änderungen induzierendes Nachleben des ‚Originals‘ gebe, ohne dass in diesem Transformationsprozess sein Originalitätsstatus tangiert würde: denn es ist das ‚Original‘ selbst, das sich *als Original* ändert.

Ich möchte nun im Folgenden das skizzierte Problem des Verhältnisses von ‚Original‘ und Fortschreibung im Lichte einer theoretischen Annahme erörtern,²⁴ der der Begriff der ‚Transkriptivität‘ zugrundliegt,²⁵ d.h. ich möchte die Idee der ‚Originalität‘ in einen transkriptionstheoretischen Horizont einstellen und im Hinblick auf das skizzierte beziehungslogische Problem befragen. Ein Effekt einer solchen Perspektivierung des Problems wird darin bestehen, dass alle

17 Vgl. etwa Jäger / Fehrmann / Adam 2012.

18 Vgl. hierzu Jäger 2012a.

19 Vgl. etwa Fehrmann / Linz / Schumacher et al. 2004a. Noch in diese Terminologisierung ist eine Idee des Originären eingeschrieben, in deren Licht Sekundaritäten immer nur als zu spät gekommene, unzulängliche Surrogate des Originären erscheinen.

20 De Man 1997, S. 192. De Man macht hier den etwas merkwürdigen Vorschlag, das Wort „Aufgabe“ im Titel des Benjamin-Aufsatzes („Die Aufgabe des Übersetzers“) im Sinne von „Niederlage“ zu verstehen und spricht mit Blick auf den Übersetzer „vom Scheitern hinsichtlich eines Originaltextes“ (De Man 1997, S. 192).

21 Weingart 2012, S. 204.

22 Benjamin 2007, S. 13, Anm. 3.

23 Vgl. Benjamin 1973, S. 160: „Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.“

24 Vgl. etwa Fehrmann / Linz / Schumacher et al. 2004a. Die Herausgeberinnen und Herausgeber weisen in ihrer Einleitung darauf hin, dass die Debatten um das Urheberrecht zeigen, „dass die Frage nach der Unterscheidung von Original und Kopie keineswegs anachronistisch ist“ (Fehrmann / Linz / Schumacher et al. 2004b, S. 7). Vgl. hierzu auch Weingart 2012, S. 204.

25 Vgl. Jäger 2002; Jäger 2008; Jäger 2012b.

medialen Formen der Fortschreibung, also alle ‚sekundären medialen Praktiken‘ – in einer noch näher zu explizierenden Weise – als ‚Transkriptionen‘ verstanden werden, während in dieser theoretischen Perspektive zugleich der Gedanke einer quasi-ontologischen Vorgängigkeit von Originalen problematisch wird. Originale wären dann – wie sich noch zeigen wird – keine bezugnahme-unabhängigen Entitäten mit ontologischem Vorgängigkeitsstatus, sondern mediale Artefakte, deren ‚Originalität‘ sich prinzipiell erst als *Ergebnis* transkriptiver Prozeduren in einem unabschließbaren *Re-Framing* einstellt.

3 Der ‚Widerhall‘ des ‚Originals‘: ‚Übersetzbarkeit‘ (Benjamin 1)

Auch wenn im Folgenden keine exegetische Annäherung an Benjamin intendiert ist, beziehe ich mich doch am Ausgangspunkt der Entfaltung meines Argumentes auf Walter Benjamin, insbesondere auf den Benjamin der Abhandlung über ‚die Aufgabe des Übersetzers‘,²⁶ in der bereits mehr als ein Jahrzehnt vor dem ersten Erscheinen seines berühmten Aufsatzes über ‚das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘²⁷ das Verhältnis von ‚Nachbildung‘ und ‚Original‘ in einer grundlegenden Weise reflektiert wird.²⁸ Anders als in dem späteren Kunstwerk-Aufsatz bindet er hier ‚das Leben des Originals‘,²⁹ das als ‚Dichtung‘ auftritt, an seine ‚Fortschreibung in Übersetzungen‘, in denen es sich *als* ‚Original‘ allererst konstituiert. Während der Kunstwerk-Aufsatz, bei aller Feier der mit der technischen Reproduzierbarkeit verbundenen ‚Emanzipation der Kunst vom Ritual‘,³⁰ in der massenhaften technischen Fortschreibung der

Kunst einen ‚Verfall‘ bzw. eine ‚Zertrümmerung‘ der ‚Aura‘ des Originalkunstwerkes sah,³¹ entfaltete der nicht minder berühmte frühere Aufsatz zum Problem des Übersetzens, der in den Kulturwissenschaften etwa bei Jacques Derrida, Paul de Man, Carol Jacobs und Barbara Johnson³² eine intensive Spätwirkung entfaltete,³³ eine Idee des ‚Originals‘, in deren Horizont dieses *als* ‚Original‘ erst im Raum seines ‚Fortlebens‘ durch Übersetzung zu sich selber kommt. Erst im inszenierten Verlust der ‚Aura‘ kann sich, wie man mit Benjamin gegen Benjamin formulieren könnte, das ‚Originalkunstwerk‘ in seiner ‚Originalität‘ konstituieren. Es ist dieser Gedanke Benjamins, den ich im Folgenden erörtern möchte. Meine Argumentation wird also ihren Ausgang von der These nehmen, die Benjamin 1923 im Zuge seines Nachdenkens über ‚die Aufgabe des Übersetzers‘ zu begründen versucht, die These nämlich, dass „große Kunstwerke“ „ihr Dasein“ erst ihren Übersetzungen „verdanken“:³⁴ „In ihnen“, so Benjamin, „erreicht das Leben des Originals seine erneute späteste und umfassendste Entfaltung“³⁵ – oder, wie er noch grundsätzlicher formuliert: „[...] eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen innewohnt, [äußert] sich in ihrer Übersetzbarkeit.“³⁶ „Übersetzbarkeit“, so lesen wir weiter, „eignet gewissen Werken wesentlich“,³⁷ sie ist den ‚Originalen‘, „aus denen die Übersetzung hervorgeht“,³⁸ inhärent. Diese bergen insofern nie nur einen selbstgenügsamen Sinn in sich, sondern sie werden, zumindest, wenn sie in die Phase ihres ‚Fortlebens‘, in das „Zeitalter [ihres] Ruhmes“ eintreten,³⁹ jeweils immer erst in fortschreibenden

mins Position hier durchaus zwiespältig ist und nicht frei von Trauerbekundungen über den Verlust der ‚Aura‘ bleibt.

31 Vgl. Benjamin 2007, S. 16-17; ebenso S. 14: „[...] was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verkümmert, das ist seine [des Kunstwerks] Aura.“ Vgl. hierzu auch oben den ersten Abschnitt ‚„Aura‘ und ‚Widerhall‘“.

32 Vgl. Johnson 2003.

33 Vgl. etwa Derrida 1997, Jacobs 1997, De Man 1997. Hirsch versammelt in Hirsch 1997 diese drei Beiträge als Wiederabdrucke unter der Kapitelüberschrift „II Fragmentarisierung und interlineare Ent-Stellung: Dekonstruktio-nen des ‚Übersetzer-Aufsatzes‘ Walter Benjamins.“

34 Benjamin 1973, S. 158-159.

35 Benjamin 1973, S. 159.

36 Benjamin 1973, S. 158.

37 Benjamin 1973, S. 157.

38 Benjamin 1973, S. 158.

39 Benjamin 1973, S. 159.

26 Der Aufsatz erschien erstmalig in Baudelaire 1923, S. VII-XVII.

27 Der Aufsatz erschien zuerst 1936 in französischer Übersetzung in der Zeitschrift für Sozialforschung. Vgl. Benjamin 1936. Zur Editions-geschichte vgl. oben Fn. 1.

28 Vgl. Benjamin 1973.

29 Benjamin 1973, S. 159.

30 Vgl. Benjamin 2007, S. 19: „[...] die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual.“ Uwe Wirth spricht gar von Benjamins „Jubel über die Befreiung von einer obsoleten Ideologie des Originalen“ (Wirth 2004, S. 26). Ich denke, dass Benja-

Übersetzungen semantisch konstituiert. Dabei unterscheidet Benjamin zwei Dimensionen des Sinns originaler Kunstwerke: Auf der einen Seite jenen ‚abbildtheoretisch‘ beschreibbaren Sinn,⁴⁰ der sich in seiner ‚Mitteilung‘, seiner ‚Aussage‘,⁴¹ der bloßen ‚Wiedergabe‘⁴² erschöpft und der durch eine ‚vage Ähnlichkeit von Nachbildung und Original‘ bestimmt ist⁴³ (mit ihm befassen sich schlechte Übersetzer).⁴⁴ Wie die Erkenntniskritik zeige, dass es in der Erkenntnis keine Objektivität im Sinne von Wirklichkeitsabbildern geben könne, wäre – so Benjamin – auch ‚keine Übersetzung möglich [...], wenn sie Ähnlichkeit mit dem ‚Original‘ ihrem letzten Wesen nach anstreben würde‘.⁴⁵ Auf der anderen Seite steht jener grundlegendere Sinn, den die Übersetzung als ‚den Samen reiner Sprache zur Reife‘ bringen soll,⁴⁶ eine Übersetzung, die das ‚Original‘ jeweils ‚in einen [...] endgültigeren Sprachbereich [verpflanzt]‘.⁴⁷ Es ist diese grundlegendere Semantik, die keinen ‚bewegungslosen‘ Ort im ‚Original‘ selbst hat, sondern vielmehr auf ihr ‚Fortleben‘ in der Übersetzung angewiesen ist, ein ‚Fortleben‘ im Übrigen, das hier noch nicht, wie im späteren Kunstwerk-Aufsatz, mit dem Gedanken *technischer* Reproduzierbarkeit, sondern mit dem *semantischer* Transkription enggeführt wird.

Ich möchte Benjamins These nicht weiter ausführen, insbesondere werde ich seine Begriffe der ‚reinen Sprache‘⁴⁸ und des ‚heiligen Textes‘,⁴⁹ die beide am ‚messianische[n] Ende ihrer Geschichte [ge]wachsen‘ sein werden,⁵⁰ nicht eingehender diskutieren, sondern bei einem bestimmten Aspekt des Benjaminschen Argumentes verharren: bei seiner Insistenz darauf, dass dasjenige Moment der Semantik des Dichtungstextes, das sich im Übersetzungsverfahren

nicht einer einfachen ‚Sinnwiedergabe‘ erschließt, vielmehr im Hinblick auf einfache Sinnerschließungsversuche grundsätzlich ‚unberührbar‘⁵¹ bleibt, dass also diese ‚tieferliegende‘ Semantik den Text des ‚Originals‘ nicht schon vor jeder Übersetzung autochthon und souverän bewohnt. Anders formuliert: der Sinn, der von der banalen übersetzenden ‚Sinnwiedergabe‘ nicht erreicht wird,⁵² weil ‚Übersetzung mehr ist als Mitteilung‘,⁵³ bedarf der Übersetzung – nicht deshalb, weil dadurch ein neutral im ‚Original‘ enthaltener Sinn in der Übersetzung so wiederholt würde, dass er den Lesern, die das ‚Original‘ nicht verstanden haben, *verständlich* wird,⁵⁴ sondern deshalb, weil die Übersetzung ihn im ‚Original‘ nicht fertig vorfindet, ihn vielmehr in einer bestimmten Hinsicht erst hervorbringen muss. Erst im Übersetzungstext zeigt sich die Bedeutung, die ohne ihn nicht zur Erscheinung, ja – nicht zur Existenz käme: Sie kommt erst in einer Übersetzung zum Vorschein, der es gelingt – wie Benjamin zugleich bildstark und dunkel formuliert – ‚denjenigen einzigen Ort‘ zu finden, ‚wo das Hineinrufen‘ in die Sprache des ‚Originals‘ ein ‚Echo in der eigenen‘, der Sprache der Übersetzung, hervorruft, ein ‚Echo‘, das einen ‚Widerhall des Werkes der fremden Sprache zu geben vermag‘.⁵⁵ Im ‚Widerhall‘ findet keine Rekonstruktion eines im ‚Original‘ präexistierenden Sinns statt. ‚Widerhall‘ ist vielmehr eine intertextuelle Bewegung zwischen dem ‚fremden‘ Text des ‚Originals‘ und dem ‚eigenen‘ Text der Übersetzung, in der sich die Semantik des ‚Originals‘ jeweils – in einem freilich fragilen Modus – herstellt.

Bedeutsam an diesem Gedanken Benjamins ist die Feststellung, dass der Sinn des ‚Originals‘ einen Ort *in der Sprache der Übersetzung* finden muß, einen Ort, den er zuvor (im originalen Text) für sich noch nicht hatte, dass sich also nur in der Erzeugung des ‚Widerhalls‘ der Sinn des ‚Originals‘ konstituiert. Die Übersetzung setzt den (nicht mitteilbaren) Sinn des ‚Originals‘ in einer riskan-

⁴⁰ Vgl. Benjamin 1973, S. 160.

⁴¹ Benjamin 1973, S. 156.

⁴² Benjamin 1973, S. 165.

⁴³ Benjamin 1973, S. 160-161.

⁴⁴ Benjamin 1973, S. 159, S. 165.

⁴⁵ Benjamin 1973, S. 160.

⁴⁶ Benjamin 1973, S. 164. ‚Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen‘ (Benjamin 1973, S. 166).

⁴⁷ Benjamin 1973, S. 163.

⁴⁸ Benjamin 1973, S. 161.

⁴⁹ Benjamin 1973, S. 169.

⁵⁰ Vgl. Benjamin 1973, S. 161.

⁵¹ Benjamin 1973, S. 162; im Original keine Hervorhebung.

⁵² Benjamin 1973, S. 165.

⁵³ Benjamin 1973, S. 162.

⁵⁴ Vgl. Benjamin 1973, S. 156: Eine solche Übersetzung erschlosse nur ‚Unwesentliches‘: ‚Das ist dann auch ein Erkennungszeichen der schlechten Übersetzung.‘

⁵⁵ Benjamin 1973, S. 163-164; im Original keine Hervorhebung.

ten Operation der Findung frei, wobei dieser freigesetzte Sinn aber zunächst nur einen Ort in der Sprache der Übersetzung hat: „Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen [= der Sprache der Übersetzung] zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers.“⁵⁶ Zwar enthält die Befreiungsmetapher immer noch die Idee einer Semantik, die, wenn auch gefangen, bereits im ‚Original‘ ansässig ist. Aber ‚befreit‘ und im Zuge dieser „Sprachbewegung“⁵⁷ konstituiert ist dieser Sinn erst, wenn er einen Ort in der Sprache der Übersetzung gefunden hat. Freiheit – also *Lesbarkeit* – findet die Semantik des ‚Originals‘ nicht da, wo sie zuhause zu sein scheint, nämlich *im ‚Original‘*, sondern erst in der exterritorialen medialen Bewegung der Übersetzung, die freilich immer auch auf das ‚Original‘ zurückwirkt. Benjamin formuliert hier eine grundlegende transkriptionstheoretische Einsicht: Sinn ist kein Phänomen der *Stase*, sondern eines der *Bewegung*: er konstituiert sich immer in einer Bewegung, die – wie Saussure formuliert hatte, „von der Seite“ kommt.⁵⁸ In Anlehnung an die Peirce’sche Überzeugung, dass sich der Sinn eines Gedanken-Zeichens erst in einer Übersetzungsbewegung konstituiert, in der „jeder Gedanke durch einen anderen Gedanken interpretiert worden sein [muss]“,⁵⁹ ließe sich die Pointe der Benjaminschen Idee dahin formulieren, dass jedes ‚Original‘ durch eine Übersetzung ‚umgedichtet‘ worden sein muss, damit es sich im Medium seiner Übersetzbarkeit als ‚Original‘ konstituiert.

Derrida hat in seiner Lektüre des Übersetzer-Aufsatzes⁶⁰ den Gedanken Benjamins in der Formel von der ‚Ergänzungsbedürftigkeit‘ des ‚Originals‘ reformuliert: „[D]as Original *vervollständigt* sich in der Übersetzung, es ergänzt sich selber [...]“⁶¹ und hieraus gefolgert: „Bedarf aber das Original einer Ergänzung, ruft es nach ihr und ruft es sie herbei, so deshalb, weil es ursprünglich nicht fehler- und makellos ist, nicht [...] vollständig identisch mit sich.“⁶² Auch wenn die Kategorie der „Ergänzung“ sicher zu schwach ist, um die

epistemologische Tragweite der Benjaminschen These zu erreichen, trifft doch die Folgerung, die Derrida aus der ‚Ergänzungsbedürftigkeit‘ des ‚Originals‘ zieht, den entscheidenden Punkt: Bevor das ‚Original‘ nicht in seine Übersetzung hinübergetreten ist, ist es nicht mit sich identisch, nicht lesbar, bleibt es *echo*-los und damit *sinn*-los. ‚Widerhall‘ ist der Ort des Sinns, der sich nur in der Bewegung zwischen den Sprachen des ‚Originals‘ und der Übersetzung herausbildet.

4 Das ‚auratische Original‘ und seine ‚Unübersetzbarkeit‘ (Benjamin 2)

Benjamins Theorie des Übersetzens steht hinsichtlich der Verhältnisbestimmung von ‚Original‘ und Übersetzung in einem eigentümlichen Gegensatz zu der Denkrichtung des späteren Kunstwerk-Aufsatzes. Auch wenn Benjamin in dem späteren Text in den *Medien des Fortschreibens*, in der *Reproduktion* und insbesondere in der *technischen* Reproduktion des Kunstwerks, auch ein Moment der Emanzipation der Kunst von ihrer auratisch-rituellen ‚Fesselung‘ sieht und damit ihren kulturellen Status zumindest partiell auch an Iterations- und Reproduktionstechniken bindet, bringen doch die intellektuelle Gestalt, die er dem Aura-Begriff gibt und der große Aufwand, den er begriffsanalytisch auf ihn verwendet, das alte Paradigma von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ noch einmal nachdrücklich in Erinnerung. Es stellt sich deshalb die Frage, ob sich der von Benjamin hier entfaltete Diskurs nicht geradezu als der Versuch einer philosophischen (Wieder-)Belebung – vielleicht sogar Rehabilitierung – dieses Paradigmas und damit beinahe als eine Selbstdistanzierung von der Position des Übersetzer-Aufsatzes lesen lässt. Auch bei meinem kurzen Blick auf den Kunstwerk-Text geht es mir nicht um Benjamin-Exegese, sondern allein um die rhetorische Geste, mit der Benjamin in der Anzeige des Aura-Verlustes die Idee des ‚auratischen Originals‘ und seiner autochthonen Semantik noch einmal eindrucksvoll aufrichtet. Während der Übersetzer-Aufsatz die Konstitution des vorgängigen Sinns an die Nachträglichkeit der Übersetzung bindet, beklagt der Kunstwerk-Aufsatz die Unwieder-

⁵⁶ Benjamin 1973, S. 167.

⁵⁷ Benjamin 1973, S. 167.

⁵⁸ Saussure 1990, S. 18 [N 7, 3293.5]; Eigenübersetzung.

⁵⁹ Peirce 1984, S. 173; Eigenübersetzung.

⁶⁰ Vgl. Derrida 1997.

⁶¹ Derrida 1997, S. 145; im Original keine Hervorhebung.

⁶² Derrida 1997, S. 145.

bringlichkeit des originalen Sinns im Verlust der ‚Aura‘. Benjamin reinstalliert hier das ‚Original‘ noch einmal als eine allen sekundären, replikativen und reproduktiven Zugriffen vorausliegende Entität, deren „Echtheit“ er an das „Hier und Jetzt“, an die „Einzigkeit“ des Kunstwerkes in seiner kultischen „Einbettung“ bindet: „Der einzigartige Wert des ‚echten‘ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.“⁶³ Das auratische Kunstwerk ist rituell gerahmt und im Hinblick auf eine exterritoriale Rahmungen im Nachhinein vollständig autonom. ‚Gebrauchswerte‘ aus der Sphäre der Reproduktion des Kunstwerks sind nicht ‚originär‘. Durch diese „ursprüngliche Art der Einbettung [...] in den Traditionszusammenhang“⁶⁴ erhält das Kunstwerk seine „Autorität“, seine „Einmaligkeit“,⁶⁵ seine „Authentizität“⁶⁶ und „Unnahbarkeit“,⁶⁷ kurz seine ‚Aura‘ und es sind diese Merkmale der Semantik des ‚Originals‘, die zugleich mit dem Verlust der ‚Aura‘ ihrerseits verloren gehen. Benjamin lässt also in seinem Kunstwerk-Text das ‚Fortleben‘ des ‚Originals‘, das nun nur noch in der Form der Reproduktion bzw. technischen Reproduktion auftritt, nicht mehr als den Ort der „umfassendsten Entfaltung“ des ‚Originals‘ fungieren, sondern er macht vielmehr die Reproduktionstechnik als Ursache dafür dingfest, dass sich „das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition“ und damit aus dem ‚Horizont des ursprünglichen Sinnes‘ ablöst: „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verkümmert“, heißt es vom ‚Original‘, „das ist seine Aura“⁶⁸, oder wie Benjamin an anderer Stelle formuliert: „Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch auf immer der Schein ihrer Autonomie“.⁶⁹ Es ist also nicht ganz abwegig zu sagen, dass der Kunstwerk-Aufsatz wieder zurücknimmt, was als Befund des Übersetzer-Aufsatzes festgehalten werden kann: dass nämlich die Idee des letztlich unerreichbaren und unübersetzbaren und auratisch-originalen Sinnes obsolet geworden ist. Es ist diese obsolete Idee

des *auratischen Sinnes*, der unabhängig von allen *transkriptiven* Bewegungen der Bezugnahme das ‚Original‘ bewohnt, es ist dieses Modell des *transzendenten Sinnes*,⁷⁰ das im Kunstwerk-Aufsatz zumindest implizit Gestalt gewinnt. Benjamin richtet sich so noch einmal in dem Denkraum einer Episteme ein, die in der Tradition von Platons Ideenlehre und seiner Unterscheidung von ‚Idee‘ (‚Eidos‘) und ‚Erscheinung‘ (‚Eidolon‘)⁷¹ über das von Putnam so genannte ‚aristotelische Schema‘⁷² der doppelten Repräsentation bis zu den Semiotiken des 18. Jahrhunderts und den Geisttheorien des linguistischen Kognitivismus reicht,⁷³ eine Episteme, die von der Vorgängigkeit des Sinnes vor seinem medialen Ausdruck, von der Herrschaft des ‚transzendentalen Signifikats‘ jenseits seiner Signifikantensysteme ausgeht.⁷⁴ Sinn besetzt hier seinen epistemologischen Ort unabhängig von allen Formen möglicher medialer Tradierung und Verbreitung und unabhängig davon, ob er sich angemessen verständlich machen und übersetzen lässt. Er ist das vorgängige, letztlich ‚unnahbare‘ semantische ‚Original‘, dessen Kopien, Reproduktionen und Fortschreibungen den Status des Sekundären und Nachträglichen nicht abzuschütteln vermögen.

5 Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit des ‚Originals‘

Ich möchte nun im Folgenden in aller Kürze die beiden – wenn man sie so nennen will – originalitätstheoretischen Ansätze Benjamins durch die Gegenüberstellung zweier Positionen in ein schärferes Licht rücken, die beide die divergierenden Ansätze Benjamins auf je eigene Weise spiegeln: durch die Positionen Maurice Blanchots und Jacques Derridas. Während Derrida das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Fortschreibung‘ des ‚Originals‘ im Anschluss an Benjamins Überset-

⁶³ Benjamin 2007, S. 18; Hervorhebungen im Original.

⁶⁴ Benjamin 2007, S. 17-18.

⁶⁵ Benjamin 2007, S. 17.

⁶⁶ Benjamin 2007, S. 18, Fn. 8.

⁶⁷ Benjamin 2007, S. 18, Fn. 7.

⁶⁸ Benjamin 2007, S. 14-15.

⁶⁹ Benjamin 2007, S. 24.

⁷⁰ Zu diesem Terminus und zu der Entgegensetzung von ‚transzendentalen Sinn‘ und ‚Eigensinn‘ vgl. Jäger 2005.

⁷¹ Vgl. hierzu etwa Cassirer 2008.

⁷² Vgl. Putnam 1991, S. 52. Vgl. ebenso Putnam 1992, S. 85.

⁷³ Vgl. hierzu etwa Jäger 2004.

⁷⁴ Vgl. Derrida 1974, etwa S. 38, S. 43-44, S. 86-87.

zer-Aufsatz gleichsam transkriptionstheoretisch entfaltet, lassen sich an Blanchots Überlegungen zur prinzipiellen Unmöglichkeit, den Sinn des ‚Originals‘ in Fortschreibungen jenseits des ‚Originals‘ (in Übersetzungen) zu erreichen, die Folgen von Benjamins Idee des ‚auratischen Originals‘ anschaulich besichtigen.

5.1 Blanchots Regel der ‚radikalen Unübersetzbarkeit‘

An Blanchots These von der radikalen Unübersetzbarkeit der Lyrik werden die theoretischen Folgen der Konzeption des auratischen Sinns von Originalen exemplarisch deutlich. Seine These von der Unübersetzbarkeit der Poesie wird von der Überzeugung der epistemologischen Vorgängigkeit der nur im originalen Text zum Ausdruck gebrachten ‚Bedeutung‘ vor den Formen ihrer sekundären medialen Erscheinung getragen, von der Idee, der ursprüngliche, originale Sinn sei für die Medien seiner Übersetzung prinzipiell unerreichbar.⁷⁵ In seiner Besprechung einer Prosa-Übersetzung der Gedichte Mallarmés nimmt er das – von ihm konstatierte – ästhetische Scheitern des Unternehmens zum Anlass für einige grundlegende Überlegungen zur Übersetzbarkeit von Poesie, genauer für die Reflexion des Verhältnisses von ‚poetischem Original‘ und Übersetzung. Für ihn liegt „das Charakteristikum der poetischen Bedeutung“ darin, „dass sie ohne mögliche Veränderung mit der Sprache, in der sie auftritt, verknüpft“ und dass der „Sinn des Gedichts untrennbar“ mit der Sprachform verbunden sei, in der es formuliert ist: „Er existiert nur in diesem Ganzen und verschwindet, sobald man ihn von der Form, die er erhalten hat, trennen möchte. Die Bedeutung des Gedichts deckt sich exakt mit seinem Sein.“⁷⁶ Man könnte auch sagen, die Übersetzung unternimmt den prinzipiell zum Scheitern verurteilten Versuch, den originalen Sinn aus seiner ursprünglichen Rahmung zu lösen, ihn – wie Benjamin formuliert hatte, „aus seiner Hülle [zu entschälen]“ und ihn in einen neuen semantischen Rahmen,⁷⁷ den der Übersetzung, zu transferieren. Nun formuliert Blanchot hier freilich eine Bedin-

gung, von der nicht ersichtlich ist, warum sie nur für die Poesie zutreffen sollte. Für Zeichen und Medien gilt generell, dass in ihnen Inhalt und Ausdruck derart miteinander vermittelt sind, dass sich die beiden Momente nur in heuristischer Trennung als voneinander unabhängige adressieren lassen. Cassirer hat diese Grundeinsicht im Begriff der ‚symbolischen Prägnanz‘ zum Ausdruck gebracht:⁷⁸ Zeichen entfalten grundsätzlich Bedeutung als „Sinn[] im Sinnlichen“,⁷⁹ also als einen Typus von Sinn, der unaufhebbar mit jener sinnlichen Erscheinung verwoben ist, die er transzendiert. Der ‚Begriff‘ für sich ist unübertragbar, weil er – wie Humboldt formuliert – „selbst seine Vollendung [erst] durch das Wort erhält.“⁸⁰ Bedeutung ist grundsätzlich „ohne mögliche Veränderung mit der Sprache, in der sie auftritt, verknüpft“. Übersetzung kann also auch außerhalb der Poesie nicht verstanden werden als Transfer eines präsprachlichen, präsemnologischen mit sich identischen Sinns von einer Ausgangs- in eine Zielsprache bzw. als die Substitution eines Elementes der Ausgangssprache durch eine *äquivalentes* der Zielsprache.⁸¹ Übersetzung ist immer eine Bewegung zwischen Sprachen und Zeichenkonfigurationen, die eher die Form oszillierender Wechsel-Bezugnahmen hat, als die der Identifizierung eines originären Sinns in einer Ausgangssprache und seiner Übertragung in eine Zielsprache. Wenn ein solcher Befund zutreffend wäre, hätte das Verdikt Blanchots von der radikalen Unübersetzbarkeit bzw. Unübertragbarkeit nicht nur für die Poesie Geltung, sondern es beträfe die Sprache überhaupt. Weder zwischen verschiedenen Sprachen noch zwischen den Sprechern derselben Sprache und wohl auch nicht zwischen verschiedenen Medien wäre es möglich, Sinn gleichsam ‚verlustfrei‘ und medianneutral zu übertragen. Insofern überschätzt Blanchot die Dramatik, die man mit der Regel der radikalen Unübersetzbarkeit bzw. Unübertragbarkeit verbinden könnte. Sie rührt von dem freilich verbreiteten Phantasma her, es gebe einen

⁷⁸ Vgl. Cassirer 1964, Bd. 3, S. 235.

⁷⁹ Krois 1988, S. 23.

⁸⁰ Humboldt 1968, GS 5, S. 428.

⁸¹ Insofern kann Sprachübersetzung auch nicht, wie Oettinger meint, „definiert werden als Ersetzen von Elementen der einen Sprache, dem Ausgangsbereich der Übersetzung, durch äquivalente Elemente der anderen Sprache“ (vgl. Oettinger 1973, S. 418; Kursivierung im Original).

⁷⁵ Die folgenden Überlegungen zu Blanchot schließen an Jäger 2013, S. 14-19 an.

⁷⁶ Blanchot 1943, S. 290; Eigenübersetzung.

⁷⁷ Benjamin 2007, S. 17.

sich selbst transparenten Sinn, oder anders, es gebe Orte in der Welt des Sprachlichen, wo das Verstehen unproblematisch und das Nicht-Verstehen problemlos zu vermeiden wäre.⁸² Es gibt nun allerdings keinen auratischen Sinn, der den Formen seiner sinnlich-medialen Erscheinung gleichsam unversehrt vorausläge. Sinn scheint grundsätzlich jeglicher Ursprünglichkeit entzogen zu sein. Es ist ein Konstituens von Sinn, dass er nie nur bei sich selber ist, sondern dass er sich immer Transkriptionsbewegungen, Prozessen der Übersetzung und Übertragung verdankt. Es gibt keinen übersetzungsfreien, transkriptionslosen Raum des Sinns und des Sinnverstehens. Unabhängig davon, ob wir es mit poetischen oder anderen Formen der sprachlichen Semantik zu tun haben – sie ist immer in Bewegungen eingewoben, die zwischen Nicht-Verstehen und Verstehen oszillieren, wobei auch das, was als verstanden erscheint, einen fragilen, jederzeit störbaren Status hat. Denn – so Humboldt – „[a]lles Verstehen ist [...] immer zugleich ein Nicht-Verstehen [...]“.⁸³ Das Übersetzbarkeits- bzw. Übertragbarkeitsproblem der Poesie ist nur eine Variante des allgemeinen transkriptionstheoretischen Problems, dass es einen ursprünglichen, jeder Übersetzung bzw. Übertragung vorausliegenden Sinn nicht gibt. Sinn entsteht aus den unaufhebbaren Bedingungen der Unübersetzbarkeit. Übersetzen und Transkribieren sind die Verfahren, in denen allein Sinn generiert werden kann. Blanchots These von der radikalen Unübersetzbarkeit der Poesie überschätzt das Problem also nicht nur. Zugleich unterschätzt sie es auch, weil sie davon ausgeht, dass wir es hier mit einem Problem zu tun hätten, das nur die Poesie betrifft. Tatsächlich hat sich aber das Problem des Übersetzens in alle Formen sprachlicher und medialer Verständigung eingenistet. Immer ist die ‚Originalität‘ von Sinn ein Ergebnis transkriptiver Bewegungen und nicht deren Voraussetzung. ‚Originalität‘ und Ursprünglichkeit von Sinn – und hierbei gibt es im Horizont des Zeichenhaften keine Ausnahme – sind konstitutiv an die transkriptive Logik semio-logischer Prozesse gebunden. Das ‚Original‘ konstituiert sich erst in der transkriptiven Bewegung.

⁸² Vgl. hierzu Jäger 2019.

⁸³ Humboldt 1968, GS 7, S. 64-65.

5.2 Derridas These von der Nachträglichkeit des ‚Originals‘

In seinem Text „Freud und der Schauplatz der Schrift“⁸⁴ reflektiert Derrida Freuds Theorie der Traumdeutung als eine Theorie der Übersetzung – oder genauer als eine Theorie der ‚prinzipiellen Begrenztheit‘ der ‚Möglichkeit der Übersetzung‘.⁸⁵ Derrida nutzt die theoretische Szene der Traumdeutung, um die Inadäquatheit eines bestimmten Begriffs von ‚Übersetzen‘ exemplarisch zu verhandeln und ihn durch einen alternativen zu ersetzen. Dieser alternative Begriff verknüpft Übersetzen mit einer Logik, die die konstitutive Rolle des Nachträglichen für die Konstitution des Vorgängigen herausarbeitet – oder, wenn man so will – die konstitutive Rolle der Übersetzung für ihr ‚Original‘.

Im Anschluss an Freuds Modellierung der Operationen des ‚psychischen Mechanismus‘, durch die – so Freud – „von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine Umordnung nach neuen Beziehungen, eine Umschrift erfährt“,⁸⁶ nennt er einen Begriff von ‚Übersetzung‘ „gefährlich“, in dem das Unbewusste als „ein schon daseiende[r], unbewegliche[r] Text [...]“ verstanden wird, dessen „Inhalt man ohne Schaden in das Element einer Sprache des Bewusstseins überträgt“.⁸⁷

Es sind vor allem zwei Gründe, die es für Derrida im Anschluss an Freud inakzeptabel machen, die ‚Umordnung‘ des Unbewussten in einen ‚Bewusstseinstext‘ nach dem Modell einer solchen ‚gefährlichen‘ Translation zu verstehen:

Zum Ersten findet im Verfahrenshorizont der Traumdeutung die Umschrift keinen fertigen Ausgangstext vor, der als solcher übersetzt werden könnte; sie ist keine nachträgliche Übersetzung eines vorgängigen Ursprünglichen, keine „Übersetzung als Umschrift eines ursprünglichen Textes“.⁸⁸ Bereits das ‚ursprünglich‘ Unbewusste ist – so Derrida – „aus Archiven gebildet, die *immer schon* Umschriften sind. [...] Alles fängt mit einer Reproduktion an. Immer schon, das heißt Niederschlag eines Sinns, der nie gegenwärtig war, dessen bedeutete Präsenz immer ‚nachträglich‘,

⁸⁴ Vgl. Derrida 1976a.

⁸⁵ Vgl. Derrida 1976a, S. 320-321.

⁸⁶ Freud 1986, S. 217.

⁸⁷ Derrida 1976a, S. 322.

⁸⁸ Derrida 1976a, S. 325.

im Nachhinein und zusätzlich rekonstruiert wird. Das Aufgebot des Nachtrags ist hier ursprünglich und untergräbt das, was man nachträglich als Präsenz rekonstruiert.“⁸⁹

Zum Zweiten lässt sich das Umschreibungsverfahren nicht als eine Substitution von Zeichen ausdrücken einer ‚unbewussten Schrift‘ durch die eines ‚Bewusstseinstext‘ verstehen: Der Traum lässt sich – so hatte Freud formuliert – nicht „wie eine Geheimschrift [behandeln], in der jedes Zeichen nach einem feststehenden Schlüssel in ein anderes Zeichen von bekannter Bedeutung übersetzt wird“.⁹⁰ Derrida verwirft hier im Anschluss an Freud jene Idee des Übersetzens, die das Modell der schlichten Sinnwiedergabe belehrt, eine Idee, die auch Benjamins Übersetzungstheorie kritisch in den Blick nimmt.

Im Umfeld der Überlegungen Freuds entwickelt Derrida seine eigene Übersetzungsidee: An die Stelle einer „die unbewusste Schrift verdoppelnden Umschrift“ lässt er ein Umschreibungsverfahren treten,⁹¹ das in einer gleichsam metaleptischen Geste „nachträglich“ an der Hervorbringung von vorgängigem Sinn beteiligt ist, beteiligt an einer – wie Derrida formuliert – „Rekonstruktion des Sinns im Nachhinein“.⁹² Für die Umschrift gibt es also keinen präkonstituierten Sinn, der von einer Ausgangssprache – der Textur des Unbewussten – in eine Zielsprache – die Textur des Bewusstseins – übersetzbar wäre. Wie für Benjamin gehört es auch für Derrida, der sich hierbei auf Benjamin bezieht, nicht zum Telos der Übersetzung, den Sinn des ‚Originals‘ ‚wiederzugeben‘ oder ‚mitzuteilen‘:⁹³ Er schließt hier ohne Zweifel an Benjamins Überzeugung an, dass Sinnwiedergabe – insbesondere im Horizont poetischer Texte – einen allenfalls marginalen Aspekt der Übersetzung betrifft. Der Übersetzung geht es – so Derrida – „weder um Rezeption, noch um Kommunikation, noch um Repräsentation“.⁹⁴ „Im Wesentlichen ist sie kein Wiedergeben eines Sinns des Originals [...]“,⁹⁵ und zwar insbesondere deshalb nicht, weil das ‚Original‘, wie Benjamin formuliert hatte, erst in seinem ‚Fortleben‘ etwa

in Übersetzungen, „seine erneute späteste und umfassendste Entfaltung“ erreicht.

Kurz: Die von Freud gegen die Idee einer ‚Dechiffrierbarkeit‘ der Traumschrift geltend gemachte Idee der Übersetzung wird zur ‚Urszene‘ der Derridaschen Übersetzungstheorie. Ebenso wie im Verfahren der Traumdeutung nicht ein ursprünglicher, ‚unbewusster Gedanke‘ nach einem „fixierten Schlüssel“⁹⁶ durch einen zweiten ‚bewussten Gedanken‘ ersetzt, d.h. in ihn „umgesetzt und übertragen“ werden kann,⁹⁷ ist auch die Übersetzung allgemein nicht die nachträgliche Übertragung eines Vorgängigen. Sie ist für Derrida vielmehr „in eben ihrer Sekundärität ursprünglich und irreduzibel“.⁹⁸ Wie für Sinn überhaupt gilt, dass das „einfache Frühersein der Idee oder der ‚inneren Absicht‘ gegenüber einem Werk, das sie lediglich ausdrücken würde“,⁹⁹ ein Vorurteil ist, ist auch die nachträgliche Umschrift des Unbewussten in einen Bewusstseinstext an der Konstitution des Sinnes beteiligt, den sie übersetzt. Sie findet ihn nicht ‚in seinem Frühersein‘ vor. Die Übersetzung erfüllt die Funktion eines „Post-scriptums“, das sich nicht damit begnügt, die „vergangene Präsenz“ eines vorgängigen und ursprünglichen Sinns „in seiner Wahrheit zu erwecken oder zu enthüllen“: Es „erzeugt sie“ vielmehr allererst.¹⁰⁰

6 Transkriptivität: Vier Einwände gegen die Vorgängigkeit des ‚Originals‘

Werfen wir vor dem Hintergrund dieses Befundes einen abschließenden, transkriptionstheoretischen Blick auf die Konsequenzen, die sich aus der epistemologischen Zurückweisung des Theorems von der absoluten Unübersetzbarkeit bzw. aus der Annahme der vormedialen Existenz auratischen Sinns für die Idee des Übersetzens bzw. der Transkription ergeben.¹⁰¹ Die Annahme

⁸⁹ Derrida 1976a, S. 323; Hervorhebungen im Original.

⁹⁰ Zitiert nach Derrida 1976a, S. 317.

⁹¹ Derrida 1976a, S. 324.

⁹² Derrida 1976a, S. 327; Hervorhebungen im Original.

⁹³ Vgl. Derrida 1997, S. 135-136.

⁹⁴ Derrida 1997, S. 136.

⁹⁵ Derrida 1997, S. 146.

⁹⁶ Freud 1976, S. 358.

⁹⁷ Derrida 1976a, S. 323.

⁹⁸ Derrida 1976a, S. 324.

⁹⁹ Derrida 1976b, S. 24.

¹⁰⁰ Derrida 1976a, S. 327.

¹⁰¹ Die folgenden Überlegungen schließen an Jäger 2012b, S. 307-308 an.

eines originären, jeder Übersetzbarkeit bzw. Fortschreibbarkeit letztlich entzogenen Sinnes macht eine Reihe von problematischen Annahmen:

Zunächst die Annahme, dass es sich bei Transkriptionen bzw. Übersetzungen um sekundäre, nachträgliche Verfahren der gleichsam behelfsmäßigen Sinnermittlung handelt, die sich auf primäre, der Transkription vorausgehende ästhetische oder mediale Artefakte und deren originären Sinn beziehen. Transkriptionen bzw. Übersetzungen werden deshalb verstanden als nachträgliche Erschließungsformen von vorgängigen Artefakten, die als sie selbst, in ihrer ‚Originalität‘, nicht oder nicht in wünschenswerter Weise zugänglich, d.h. lesbar sind, sei es aufgrund ihrer kulturellen Fremdheit oder ihrer historischen Distanz, sei es aufgrund ihrer Komplexität oder ästhetischen Singularität. Transkriptionen kämen also im Hinblick auf das vorgängige ‚Original‘ gewissermaßen immer zu spät, weil der ‚originäre‘ Sinn letztlich als er selbst in seiner Vorgängigkeit uneinholbar ist.

Die zweite Annahme ist eng mit der ersten verknüpft: Sie besteht in der Überzeugung, dass das vorgängige Bezugsobjekt der Transkription bzw. der Übersetzung ‚ontologisch‘ selbstständig ist. Unabhängig davon, wie exakt, angemessen und gelungen sich die Transkription an ihr Transkriptionsobjekt annähert, dieses fungiert notwendig immer als das normative („originale“) Urbild dessen, was zu transkribieren ist. Das urbildliche Bezugsobjekt selbst bleibt in seiner ‚Einzigkeit‘¹⁰² prinzipiell transkriptions- und übersetzungstranszendent.

Hieraus folgt unmittelbar die dritte Annahme: Weil das Bezugsobjekt der Transkription transkriptionstranszendent ist, bleibt es auch prinzipiell von allen möglichen Formen der Transkription unberührt und durch verschiedene Transkriptionen hindurch *mit sich identisch*. Diese greifen immer auf dasselbe Zielobjekt zurück. Der zu verstehende Sinn wird durch die verschiedenen Transfer-Ereignisse in seiner Selbigkeit nicht tangiert. Das ‚Original‘ ändert sich in seinem ‚Fortleben‘ nicht.

Die Unberührbarkeit und Selbstidentität des ‚Originals‘ führt schließlich zu der vierten Annahme. Das Objekt der Transkription ist nicht nur ursprünglicher als die Transkription und gleichsam ontologisch autonom, es ist in dieser Autonomie auch für

die Transkription letztlich unerreichbar. Es bleibt ‚unnahbar‘.¹⁰³ Die auratische ‚Urschrift‘ ist in ihrer ‚Originalität‘ letztlich unübersetzbar.

Alle vier mit dem Theorem der Vorgängigkeit und Unübersetzbarkeit des auratischen Sinnes verknüpften impliziten Annahmen, die der *Nachträglichkeit* der Transkription sowie die der *Autonomie*, der *Selbstidentität* und der *Unübersetzbarkeit* des Bezugsobjektes, postulieren ein Ungleichgewicht zwischen dem (vorgängigen) ‚Original‘ und seiner (nachträglichen) Übersetzung bzw. Sinnerschließung, ein Ungleichgewicht, das in einer Art epistemologischer Hierarchie zwei Ebenen des Sinns einführt: eine erste des ursprünglichen, originären, („auratischen“) Sinns und eine zweite der nachträglichen hilfswisen Nacherzählung des originären Sinns. Eine transkriptionstheoretische Konzeptualisierung des Verhältnisses von ‚Original‘ und seinen medialen Fortschreibungen in dem hier vorgeschlagenen zeichen- und medientheoretischen Sinn ist mit einer solchen hierarchisierenden Epistemologie der ‚Nachträglichkeit‘ nicht kompatibel und mit dem Gedanken unverträglich, dass es ein autonomes und transkriptionstranszendentes Objekt der Transkription gibt, einen auratischen Sinn, der der eigentliche Ort des Sinns wäre. Vielmehr werden in der hier vertretenen Perspektive Transkriptionsobjekte (die Zielobjekte des Verstehens und der Übersetzung) immer erst durch die transkriptive Bezugnahme auf sie konstituiert.¹⁰⁴ Sie sind nach dieser Bezugnahme nicht mehr in einen *status quo ante* zurückzusetzen und sie sind nicht mehr mit dem Objekt identisch, das sie waren, bevor sie transkribiert wurden. Das gilt auch für die ‚Originale‘ von Gedichtübersetzungen, die von ihren Übertragungen, Lektüren und Interpretationen nicht mehr zu trennen sind und die ohne diese in einer gewissen Hinsicht gar nicht existierten. Das ist die Pointe der oben bereits zitierten Benjaminschen Formulierung, dass das ‚Leben des Originals seine erneute späteste und umfassendste Entfaltung in seinen Übersetzungen erreiche‘. Bezogen auf Humboldts Reflexionen zur Ästhetik

¹⁰² Vgl. Benjamin 1973, S. 17.

¹⁰³ Vgl. Benjamin 2007, S. 18, Fn. 7: „In der Tat ist die Unnahbarkeit eine Hauptquelle des Kultbildes.“

¹⁰⁴ Was natürlich nicht heißt, dass sie nicht zuvor schon unter anderen semantischen Zirkulationsbedingungen konstituiert waren. Transkription ist prinzipiell keine Konstitution ex nihilo.

in den Körner-Briefen¹⁰⁵ formuliert Borsche diesen Gedanken so: „Es ist nicht schön, wenn die Idee der Erscheinung vorausgeht.“¹⁰⁶ Oder wie man mit Blick auf den Titel dieses Beitrags formulieren könnte: Ein ‚auratisches Original‘ ohne ‚Widerhall‘ bleibt semantisch leer.

Literaturverzeichnis

- Baudelaire, Charles (1923): *Tableaux Parisiens*. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin. Heidelberg: Weissbach.
- Benjamin, Walter (1936): *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5/1, S. 40-68.
- Benjamin, Walter (1973 [1923]): *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Störig, Hans Joachim (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 156-169.
- Benjamin, Walter (2007 [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blanchot, Maurice (1943): *Faux Pas*. Paris: Gallimard.
- Borsche, Tilmann (1981): *Sprachansichten. Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*. Stuttgart: Klett-Cotta
- Cassirer, Ernst (1964 [1923, 1925, 1929]): *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Cassirer, Ernst (2008 [1924]): *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*. In: Ernst Cassirer. *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*; Erwin Panofsky. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Hg. von John Michael Krois. Hamburg: Philo, S. 7-50.
- De Man, Paul (1997): *Schlußfolgerungen*. Walter Benjamins ‚Die Aufgabe des Übersetzers‘. In: Hirsch, Alfred (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 182-228.

105 Vgl. Humboldt 1880.

106 Vgl. Borsche 1981, S. 177. Für Humboldt, der später seine ästhetischen Reflexionen auf das Feld der Sprachphilosophie ausdehnen sollte, geht im ästhetischen Verfahren nicht die unsinnliche Idee ihrer sinnlichen Erscheinung voraus: ‚Idee‘ und ‚sinnliche Gestalt‘ lassen sich „nicht jede besonders“ betrachten: „Wir denken uns nun nicht mehr das Sinnliche und Unsinnliche jedes für sich“ (Humboldt 1880, S. 25). „Es ist also hier nicht Ausdruck, der absichtliches Streben etwas, das früher da ist, nachzubilden voraussetzt (...). Es ist nicht Ausdruck von Begriffen und Ideen, es ist Ausdruck der Formen selbst, in welchen erst alle Begriffe und Ideen selbst ihr Daseyn erhalten“ (Humboldt 1880, S. 27).

- Derrida, Jacques (1974): *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1976a): *Freud und der Schauplatz der Schrift*. In: Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 302-350.
- Derrida, Jacques (1976b): *Kraft und Bedeutung*. In: Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9-52.
- Derrida, Jacques (1997): *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*. In: Hirsch, Alfred (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 119-165.
- Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard et al. (Hgg.) (2004a): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont.
- Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard et al. (2004b): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Eine Einleitung. In: Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard et al. (Hgg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont, S. 7-17.
- Freud, Sigmund (1976): *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 2: Die Traumdeutung; Über den Traum*. Hg. von Anna Freud / Marie Bonaparte / Edward Bibring et al. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1986): *Briefe an Wilhelm Fliess. 1887-1904*. Hg. von Jeffrey Moussaieff Masson. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hirsch, Alfred (Hg.) (1997): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Humboldt, Wilhelm von (1968): *Gesammelte Schriften. 17 Bde.* Hg. von Albert Leitzmann. Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe 1903 ff. Berlin: Walter de Gruyter. [Zitiert als GS mit Band- und Seitenzahl].
- Humboldt, Wilhelm von (1968 [1906]): *Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus*. In: Humboldt 1968, Bd. 5, S. 364-473.
- Humboldt, Wilhelm von (1968 [1907]): *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. In: Humboldt 1968, Bd. 7, Erste Hälfte, S. 1-344.
- Humboldt, Wilhelm von (1880): *Ansichten über Aesthetik und Literatur. Seine Briefe an Christian Gottfried Körner*. Hg. von Fritz Jonas. Berlin: Schleiermacher.
- Jacobs, Carol (1997): *Die Monstrosität der Übersetzung*. In: Hirsch, Alfred (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 166-181.
- Jäger, Ludwig (2002): *Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik*. In: Jäger, Ludwig / Stanitzek, Georg (Hgg.): *Transkribieren. Medien / Lektüre*. München, S. 19-41.
- Jäger, Ludwig (2004): *Wieviel Sprache braucht der Geist? Mediale Konstitutionsbedingungen des Mentalen*. In: Jäger, Ludwig / Linz, Erika (Hgg.): *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*. München: Fink, S. 15-42.
- Jäger, Ludwig (2005): *Vom Eigensinn des Mediums Sprache*. In: Busse, Dietrich / Niehr, Thomas / Wengeler, Martin (Hgg.): *Brisante Semantik. Neuere*

- Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Semantik. Tübingen: Niemeyer, S. 45-64.
- Jäger, Ludwig (2008): Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen. In: Buschmeier, Gabriele / Konrad, Ulrich / Riethmüller, Albrecht (Hgg.): Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz, vom 05. bis 06.03.2004. Stuttgart: Steiner, S. 103-134.
- Jäger, Ludwig (2012a): Bezugnahmepraktiken. Skizze zur operativen Logik der Mediensemantik. In: Jäger, Ludwig / Fehrmann, Gisela / Adam, Meike (Hgg.): Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme. München: Fink, S. 13-41.
- Jäger, Ludwig (2012b): Transkription. In: Bartz, Christina / Jäger, Ludwig / Krause, Marcus et al. (Hgg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. München: Fink, S. 306-315.
- Jäger, Ludwig (2013): ‚Unübertragbarkeit‘. Transkriptionstheoretische Bemerkungen zum Zusammenhang von Verstehen und Übersetzen. In: Sprache und Literatur (SuL) 112, 44/2, S. 3-19.
- Jäger, Ludwig (2015): Medialität. In: Felder, Ekkehard / Gardt, Andreas (Hgg.): Handbuch Sprache und Wissen. Berlin: De Gruyter, S. 106-122.
- Jäger, Ludwig (2019): ‚Fremdheit‘ und ‚Eigensinn‘. Übersetzen und Verstehen bei Humboldt und Schleiermacher. In: Scientia Poetica, 23/1, 123-147.
- Jäger, Ludwig / Fehrmann, Gisela / Adam, Meike (Hgg.) (2012): Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme. München: Fink.
- Johnson, Barbara (2003): Mother Tongues. Sexuality, Trials, Motherhood, Translation. Cambridge / Massachusetts / London: Harvard University Press.
- Krois, John Michael (1988): Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen. In: Braun, Hans-Jürg / Holzhey, Helmut / Orth, Ernst Wolfgang (Hgg.): Über Ernst Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 15-44.
- Oettinger, Anthony Gervin (1973): Das Problem der Übersetzung. In: Störig, Hans Joachim (Hg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 410-441.
- Peirce, Charles Sanders (1984): Writings. A Chronological Edition. Vol. 2: 1867-1871. Hg. von Edward C. Moore / Max H. Fisch / Nathan Houser. Bloomington: Indiana University Press.
- Putnam, Hilary (1982): Vernunft, Wahrheit und Geschichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Putnam, Hilary (1991): Repräsentation und Realität. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Saussure, Ferdinand de (1990): Cours de linguistique générale. Tome 2: Appendices. Notes de F. De Saussure sur la linguistique générale. Hg. von Rudolf Engler. Wiesbaden: Harrosowitz.
- Schöttker, Detlev (2007): Kommentar. In: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 99-254.
- Weingart, Brigitte (2012): Originalkopie. In: Bartz, Christina / Jäger, Ludwig / Krause, Marcus et al. (Hgg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. München: Fink, S. 203-208.
- Wirth, Uwe (2004): Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpfropfung. In: Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard et al. (Hgg.): Originalkopie. Praktiken des Sekundären. Köln: DuMont, S. 18-33.

Artikel

Gabriele Rippl*

Ekphrasis als intermediale Transkriptionstechnik

Abstract: Im Anschluss an Ludwigs Jägers medientheoretische Überlegungen zu Transkriptionsprozessen untersucht der Beitrag „Ekphrasis als intermediale Transkriptionstechnik“ historisch unterschiedlich zu verortende literarische und kunstkritische Ekphrasen bekannter Kunstwerke sowie die von ihnen angestoßenen Rezeptionsketten. Gefragt wird, welche Rolle intermedialen, transhistorischen und transkulturellen ekphrastischen Transkriptionen heute zukommt: Zerspielen sie als Rekursionsschleifen vom Bild zum Wort, vom Wort zum Wort, vom Wort zum Bild den Status des Originals und lassen nur Kopien zurück oder kommt es zu Reauratisierungsvorgängen, die der Sehnsucht nach ‚Originalen‘ Ausdruck verleihen und bestimmte Kunstwerke zu *global icons* machen? Die Diskussion dieser Frage dient dazu ‚Ästhetiken des Sekundären‘ mit Hilfe nicht-linearer, enthierarchisierter Netzwerkmodelle zu fassen und damit das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ anhand einiger Beispiele (und mit historischem Blick) neu zu beschreiben und zu bewerten. Im Sinne eines Funktionsmodells kann die kulturelle Arbeit von Ekphrasis, einer intermedialen Praxis der produktiven Iteration und Bezugnahme, als komplexes Mittel der kontextabhängigen Bedeutungserschließung und Vergegenwärtigung neu bestimmt werden.

Keywords: Ekphrasis, intermediale Transkription, Ästhetik des Sekundären, global icon, Reauratisierung, Walter Pater, Teju Cole, Don DeLillo, Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Pieter Bruegel der Ältere.

*Prof. Dr. Gabriele Rippl, Universität Bern, Department of English, Länggasstr. 49, CH-3012 Bern, email: rippl@ens.unibe.ch

2011 publizierte der amerikanisch-nigerianische Gegenwartsautor Teju Cole mit *Open City* einen Großstadtroman, der in der Tradition europäischer Flaneurtexte steht und die schnellen Globalisierungsprozesse, Migrationsbewegungen und Transkulturationsvorgänge unserer heutigen Welt vor dem Hintergrund von Medienlandschaften und globalen Kommunikations- und Vernetzungsformen exploriert. Der Protagonist des Romans ist ein junger nigerianisch-deutscher Arzt namens Julius, der in der multikulturellen Metropole New York City seine Ausbildung zum Psychiater abschließt und einen Großteil seiner Freizeit mit ausgiebigen Stadtpaziergängen verbringt. Auch während eines Weihnachtsurlaubs in der belgischen Hauptstadt Brüssel flaniert er durch die Straßen und beschreibt dabei in zuweilen langen und detaillierten, zuweilen kurzen, stenographisch gehaltenen ekphrastischen Beschreibungen sehr genau, was er sieht. Besonders hebt er Plätze, Gebäude, Museen und Kunstwerke hervor, die wichtige geschichtliche Ereignisse, meist traumatischer Natur, markieren. Coles kosmopolitischer Protagonist liefert Architekturekphrasen sowie Ekphrasen von Gemälden, Zeichnungen und Fotografien, die zum großen Teil von bekannten europäischen oder

amerikanischen Künstlern stammen.¹ Auch wenn Julius selten auf das afrikanische kulturelle Erbe zu sprechen kommt, so wird die koloniale Vergangenheit samt den Verbrechen der Kolonialmächte doch immer wieder thematisiert, etwa im Zusammenhang mit Belgisch-Kongo:

Brussels is old – a peculiar European oldness, which is manifested in stone – and that antiquity is present in most of its streets and neighborhoods. The houses, bridges, and cathedrals of Brussels had been spared the horrors visited on the low farmland and forests of Belgium. [...] But there had been no firebombing of Bruges, or Ghent, or Brussels. Surrender, of course, played a role in this form of survival, as did negotiation with invading powers. Had Brussels's rulers not opted to declare it an *open city* and thereby exempt it from bombardment during the Second World War, it might have been reduced to rubble. It might have been another Dresden. As it was, it had remained a vision of the medieval and baroque periods, a vista interrupted only by the architectural monstrosities erected all over town by Leopold II in the late nineteenth century.²

¹ Für eine ausführliche Diskussion siehe Neumann / Rippl 2020.

² Cole 2011, S. 97.

Julius' Beschreibung Brüssels öffnet einen ethisch-politischen Horizont für heutige Leser_innen, denn der Fokus seiner Ekphrase liegt nicht so sehr auf den schönen Gebäuden sondern vielmehr auf Ereignissen des Zweiten Weltkriegs und der brutalen und exploitativen Kolonialherrschaft des belgischen Königs Leopold II in ‚Congo Free State‘, die dem König das nötige Kapital verschaffte, kostspielige Gebäude in Brüssel erbauen zu lassen. In der Tradition W. G. Sebalds, der Leopolds Gewaltherrschaft im Kongo in *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (1995) ausführlich diskutierte, erinnert Cole hier an Europas Verantwortung für das postkoloniale Afrika, das heute unter den zerstörerischen Folgen des Neokolonialismus und globalisierten Kapitalismus zu kämpfen hat.³ Das dunkle Kapitel europäischer Kolonialgeschichte wird aufgerufen, wenn Julius Brüssel beschreibt als „a city of monuments, and greatness was set in stone and metal all over Brussels, obdurate replies to uncomfortable questions. It was time, in any case, to go home, [...] to leave, in the museum next door, Auden's Bruegel with its fallen Icarus“.⁴ Die königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel sind berühmt für ihre ikonischen Ölgemälde, darunter auch *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (ca. 1560er Jahre, 73,5 x 112 cm, Öl auf Leinwand), das Pieter Bruegel dem Älteren zugeschrieben wird (allerdings könnte es sich auch um eine frühe Kopie des Originals handeln). Julius liefert keine ausführliche Ekphrase dieses im kulturellen Bildergedächtnis bestens verankerten und in zahlreichen ekphrastischen Gedichten beschriebenen berühmten Gemäldes, das seinerseits einen antiken Mythos transkribiert, welcher unter anderem in Ovids *Metamorphosen* überliefert ist. Vielmehr nimmt Julius eine Abkürzung, indem er auf eines der bekanntesten englischsprachigen ekphrastischen Gedichte verweist, W. H. Audens „Musée des Beaux Arts“, das der Lyriker in Brüssel im Dezember 1938 zu Zeiten der Verbreitung des Nationalsozialismus in Europa und der beunruhigenden antisemitischen Vorfälle in Deutschland geschrieben hatte. In der ersten Strophe wird erklärt, dass sich die alten Meister mit Leiden,

Martyrien und Folter bestens auskannten, die Gepeinigten von den Mitmenschen und der Welt jedoch ignoriert würden⁵ – was Auden am Beispiel von Bruegels *Ikarus* expliziert. Diese Einsicht lässt sich problemlos auf die verheerende Kolonialherrschaft in Belgisch-Kongo übertragen. Dieser Beitrag vertritt die These, dass gerade Coles stenographisch-ekphrastische Transkription von Bruegels Ikarus-Darstellung, der von der Welt unbeachtet in der rechten unteren Ecke des Gemäldes, also an einem obskuren Ort umkommt, das Gemälde im Kontext gegenwärtiger politischer Entwicklungen neu lesbar macht.

Coles Protagonist betrachtet im Brüsseler Museum das Originalgemälde von Pieter Bruegel dem Älteren, das ihm jedoch bereits durch Audens verbale Transkription in Form einer Ekphrase vertraut ist. In einem anderen amerikanischen Gegenwartsromans, Don DeLillos *Underworld* (1997), wehen dagegen einer Figur auf der Tribüne eines Baseballstadions während des legendären Baseball-Spiels am 3. Oktober 1951 zwischen den New York Giants und den Brooklyn Dodgers (kurz nachdem die Sowjetunion die zweite Atombombe detonierte) zwei Teile einer Reproduktion von Bruegels Gemälde *Der Triumph des Todes* (ca. 1562, 117 x 162 cm, Öl auf Holz, Prado, Madrid) aus einem Lifestyle-Magazin der 1950er Jahre zu.⁶ Bei der Figur handelt es sich um J. Edgar Hoover, den berühmtesten ersten (und langjährigen) FBI-Direktor, dessen subjektive Betrachtung des Bildes präsentiert wird:

The dead have come to take the living. The dead in winding-sheets, the regimented dead on horseback, the skeleton that plays a hurdy-gurdy. [...]

Edgar reads the copy block on the matching page. This is a sixteenth-century work done by a Flemish master, Pieter Bruegel, and it is called *The Triumph of Death*. [...] The painting has an instancy that he finds striking. Yes, the dead fall upon the living. But he begins to see that the living are sinners. [...]

The meatblood colors and massed bodies, this is a census-taking of awful ways to die. [...]

³ Sebald (1995) diskutiert im Kapitel V. (vgl. insbesondere S. 148-156) das postkoloniale Erbe Afrikas im Zusammenhang mit ‚Belgisch-Kongo‘.

⁴ Cole 2011, S. 145.

⁵ Auden 1976, S. 146-147.

⁶ Julia Apitzsch führt aus: „In der Tat druckte das *Life Magazine* in der Ausgabe vom 1. Oktober 1951, drei Tage vor dem legendären Spiel, eine Reportage über die Meisterwerke des Prado ab, die als Doppeldruck auf den Seiten 66-67 Pieter Brueghels *Triumph des Todes* zeigte“ (2012, S. 100).

There is the secret of the bomb and there are the secrets that the bomb inspires [...]. [...] For every atmospheric blast, every glimpse we get of the bared force of nature, that weird peeled eyeball exploding the desert – for every one of these he reckons a hundred plots go underground, to spawn and skein. And what is the connection between Us and Them, how many bundled links do we find in the neural labyrinth? It's not enough to hate your enemy. You have to understand how the two of you bring each other to deep completion.

The old dead fucking the new. The dead raising coffins from the earth. The hillside dead tolling the old rugged bells that clang for the sins of the world.⁷

Der Prolog von DeLillos Roman, aus dem dieses Zitat stammt, trägt denselben Titel wie Bruegels Gemälde, wobei anzumerken ist, dass keiner von Bruegels Bildtiteln ‚original‘ ist, sondern vielmehr Ergebnis ekphrastischer Transkriptionsprozesse. DeLillos Roman *Underworld* spielt in der Zeit des Kalten Krieges, als ein Denken in Wir und Sie, „Us and Them“, die Welt an den Rand einer nuklearen Katastrophe brachte. Der Roman lotet die Rolle der Atomkraft, des nuklearen und technologischen Abfalls und der globalen Folgen eines nuklearen Krieges im Zeitalter der digitalen Informationstechnologie und Vernetzung durch die intermediale Referenz auf Bruegels Ölgemälde aus und bietet so eine aktualisierende ekphrastische Transkription des Bildes an. Auch dieses zweite Beispiel für die Verwendung von Ekphrasen berühmter Renaissance-Gemälde in narrativen Texten illustriert die Produktivität ekphrastischen Schreibens in der Gegenwartsliteratur. *Der Triumph des Todes* entstand in den frühen 1560er Jahren, war als Druck weit verbreitet und stellt Massentötungen gänzlich neuen Ausmasses, über die kein göttliches Gericht mehr wacht, auf erschreckende Weise dar.⁸ Während Miao Xiaochun, chinesischer Gegenwartskünstler und Professor an der CAFA Beijing, Bruegels *Der Triumph des Todes* 2015 als Acryl-Bild auf Leinwand neu als politisch-mediales Überwachungsszenario erschafft, thematisiert DeLillos lange und detaillierte ekphrastische Transkription das Gemälde als fragiles Verhältnis von Leben und Tod und macht das Ölgemälde des flämischen Malers so für Leser_innen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts neu lesbar: als

⁷ DeLillo 1998, S. 49-51.

⁸ Zur Verbreitung und Hochschätzung des Drucks berühmter Renaissance-Gemälde siehe den Beitrag von Christine Göttler im vorliegenden Heft.

Allegorie auf unsere akuten ökologischen Probleme, insbesondere Abfallentsorgung, Radioaktivität, Atombomben und eine Wiederholung des Kalten Krieges.

Im Anschluss an Ludwig Jägers medientheoretische Überlegungen zu Transkriptionsprozessen und der jüngsten Debatte zu ‚Ästhetiken des Sekundären‘⁹ werden im Folgenden die ekphrastischen Rezeptionsketten eines weiteren ikonischen Renaissance-Gemäldes, Leonardo Da Vincis *Mona Lisa*, untersucht. Diese Ekphrasen, die aus der Frühen Neuzeit, der viktorianischen Zeit, der Moderne und Gegenwart stammen, werden als intermediale und transkulturelle ekphrastische Transkriptionen gelesen. Während die eingangs vorgestellten Beispiele literarischer Art waren und die zahlreichen Bezugnahmen der angloamerikanischen Gegenwartsliteratur auf Renaissance-Gemälde schlaglichtartig vorstellten,¹⁰ erlaubt die Diskussion der *Mona Lisa* zusätzlich einen historischen Blick auf das Verhältnis von Original und Kopie und bezieht sich in erster Linie auf kunstkritische und weniger auf fiktionale Texte. Gezeigt wird, dass transkriptive ‚Kopien‘ literarischer oder künstlerischer Art nicht erst in der Postmoderne als Verfahren der Aneignung und Umdeutung gesehen und geschätzt werden. Zudem erlaubt die Diskussion der Ekphrasis als Transkriptionsverfahren die kulturelle Arbeit von Ekphrasis im Sinne eines Funktionsmodells als intermediale Praxis der produktiven Iteration und Bezugnahme, als komplexes Mittel der kontextabhängigen Bedeutungserschließung und Vergewärtigung, neu zu bestimmen.

1 Ekphrasis als intermediale Transkription

Lange Zeit wurden Ekphrasen als verbale ‚Kopien‘ eines visuellen Kunstwerks / ‚Originals‘ verstanden und Qualität und Wert von Ekphrasen folglich danach bemessen, wie hoch der mimetische Grad,

⁹ Vgl. Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard / Weingart, Brigitte (2004).

¹⁰ Weitere bekannte literarische Bezugnahmen auf Renaissance-Gemälde sind z.B. die anglo-amerikanischen Gegenwartsromane, *Headlong* (1999) von Michael Frayn, *Sakrileg. Der Da Vinci Code* (2003) von Dan Brown und *The Goldfinch* (2013) von Donna Tartt.

die Detailliertheit und Lebendigkeit der Repräsentation des ‚Originals‘ durch das Medium Text ausfielen. Dieser Beitrag schlägt eine andere Konzeptualisierung von Ekphrasen vor und versteht diese als intermediale (und häufig auch transkulturelle) Transkriptionen, die neue Fragen aufwerfen: Was bedeutet es für die Ekphrasen-Forschung, Ekphrasen als Transkriptionstechnik zu verstehen und welchen Beitrag leistet diese Definition von Ekphrasen zu der neueren Original-Kopie-Debatte? Zerspielen Ekphrasen als Rekursionsschleifen vom Bild zum Wort den Status des Originals und lassen nur intermediale Kopien zurück oder kommt es zu Reauratisierungsvorgängen, die der Sehnsucht nach Originalen Ausdruck verleihen und dazu beitragen, dass bestimmte Kunstwerke zu *global icons* werden? Die Diskussion dieser Fragen dient dazu, Ästhetiken des Sekundären als nicht-lineare, enthierarchisierte Netzwerke zu begreifen und Ekphrasen im Horizont von Original-Kopie-Verhältnissen als wichtige Stationen einer (im Falle der *Mona Lisa* und der beiden Bruegel-Gemälde nicht abreißen) Rezeptionskette zu betrachten und neu auszuloten.

Jägers allgemeine Theorie der Transkription dient als Ausgangspunkt und geht von der These aus, dass die Semantik natürlicher Sprachen auf transkriptiven Verfahren beruht. Er postuliert, dass die prinzipielle Symbolizität unseres Weltbezugs, die „mediale[] Anthropologie des Menschen“, keineswegs das Ergebnis moderner oder gar postmoderner Mediengeschichte ist: seit dem homo sapiens „ist es ein Netzwerk divergenter symbolischer Formen, in dem [der Mensch] jeweils sowohl sich als Erkenntnisobjekt als auch seine Bezugnahmen auf die Erkenntniswelt entworfen hat“.¹¹ Da sich die Struktur, Reichweite und Komplexität von Symbolsystemen ebenso wie ihre Vernetzungsdichte im digitalen Zeitalter

gewandelt haben, bedarf es neuer Lektüreformen der Symbolsysteme und ihren intermedialen Koppelungen, die die Transkription liefert.¹² Das von Jäger entwickelte kultursemiotische Konzept der Transkription ist eine Form von Lektüre, die zur ‚Lesbarmachung‘ von Daten in verschiedenen medialen Formen dient, seien es audiovisuelle, linguistische oder Bilddaten.

Zwei grundlegende Transkriptionsverfahren semantischer Ratifizierung liegen vor: 1. intramediale Verfahren, anhand derer mit Sprache über Sprache kommuniziert wird; und 2. intermediale Verfahren, bei denen mindestens ein zweites mediales Kommunikationssystem zur Kommentierung, Erläuterung, Explikation und Übersetzung (der Semantik) eines ersten Systems herangezogen wird.¹³ Beide Transkriptionsverfahren besitzen performatives Potential und dienen dem „Lesbarmachen des jeweils thematisierten symbolischen Systems“ und damit der „Bedeutungs-Erschließung“.¹⁴ Transkripte sind die symbolischen Mittel, die das jeweils transkribierende System für eine Transkription verwendet; Skripte sind die durch das Verfahren lesbar gemachten, transkribierten Ausschnitte des zugrundeliegenden symbolischen Systems, und der Quelltext oder Prätext ist das zugrundeliegende System selbst, das fokussiert und in ein Skript verwandelt wird: „Skript-Status erhalten Symbolsysteme oder Ausschnitte von diesen nur dadurch, dass sie transkribiert werden, also aus Prätexten in semantisch auf neue Weise erschlossene Skripte verwandelt werden. [...] Obgleich der Prätext der Transkription vorausgeht, ist er als Skript doch erst das Ergebnis der Transkription.“¹⁵ Zwar sind Transkriptionen „skript-konstitutiv“, sie transformieren Prätexte in Skripte, versetzen diese jedoch durch Transformationen in einen gegenüber den Transkripten *autonomen Status*: Das Skript hat *Interventionsrechte* gegen die mögliche Unangemessenheit der Transkription“ und ermöglicht so Korrekturen und neue Lesarten, welche in Postskripten ihren Ausdruck finden.¹⁶

11 Jäger 2002, S. 26. Jäger geht in seinen Überlegungen zunächst auf die kulturpessimistische Kritik des Medialen ein, die die Abnahme der Lesbarkeit der Welt beklagt. Gemäß dieser Kritik führen zunehmende Semiotisierung und Visualisierung zur Unleserlichkeit der Welt und damit zum Referenzverlust (vgl. Jäger 2002, S. 19-21). Kritiker der elektronisch-digitalen Medienkultur mögen die Auflösung von Aura und den Verlust von Referenz beklagen, übersehen dabei jedoch, dass das interaktive Spiel der Medien nicht zur Verflüchtigung des Realen führt, sondern gerade „als genuiner Konstitutions-Ort von Semantik fungiert“ (Jäger 2002, S. 27).

12 Jäger 2002, S. 27.

13 Jäger 2002, S. 29.

14 Jäger 2002, S. 29 und S. 30.

15 Jäger 2002, S. 30. Die Relation von Transkript und Skript ist nach dem Zeichen-Muster von Signifikant und Signifikat zu verstehen.

16 Jäger 2002, S. 33.

In unserem Zusammenhang sind insbesondere Jägers Überlegungen zu medienübersetzenden, intermedialen Transkriptionen wichtig, bei denen nicht-lesbare in lesbare Strukturen überführt werden.¹⁷ Insbesondere für intermediale Transkriptionen – Jäger nennt die Emblematisierung und Hieroglyphik – gilt, dass Transkription ein Skript generiert, dieses Skript jedoch keinesfalls „in seiner Abhängigkeit von jener Transkription, der es seine Existenz verdankt“ aufgeht. Da Transkribieren auf Fragen der Medialität und Intermedialität ausgerichtet ist, bietet es sich an, das Konzept mit der neueren Ekphrasisforschung in Verbindung zu bringen, die Ekphrasis als eine intermediale Strategie versteht.¹⁸ Besonders relevant für die Fruchtbarmachung des Transkriptionskonzepts für die Ekphrasis-Debatte ist nun, dass Jäger auf Kants Entwurf einer transkriptiven Semantik eingeht, die dieser jedoch nie sprachtheoretisch ausbaute, sondern in seiner Theorie der *Darstellung* von Begriffen unter dem rhetorischen Begriff „der *Hypotypose* (*hypotyposis* = Ausprägung) entfaltet“.¹⁹ Der Anschluss Kants an die „rhetorische Tradition ist dabei insofern bedeutsam, als bereits Quintilian die Gedankenfigur der Hypotypose als intermediales Verfahren auffasst“, welches auch den Namen *evidentia* (Veranschaulichung) trägt: was man hört, wird einem vom Redner quasi vor Augen gestellt.²⁰ Bei der Hypotypose handelt es sich um ein „intermediales Verfahren der darstel-

lenden und *veranschaulichenden* Transkription mentaler Begriffe/Ideen“, welche ohne „transkriptive Um-Schreibung des Mentalen in eine mediale Textur“ keine Bedeutung generieren würden.²¹ Bekannterweise sind Hypotypose und *evidentia* in der antiken griechisch-römischen Tradition Synonyme für *ekphrasis*.

Der Begriff Ekphrasis stammt aus dem Griechischen, setzt sich aus ‚*ek*‘ (‚aus‘) und ‚*phrazein*‘ (‚zeigen‘, ‚bekannt, deutlich machen‘) zusammen und bedeutet so viel wie völlig, restlos deutlich machen beziehungsweise zeigen.²² In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Ekphrasis zum Gegenstand zahlreicher literatur- und kulturtheoretischer Debatten und ist – trotz anspruchsvoller interdisziplinärer methodologischer Herausforderungen – zu einem wichtigen Forschungsgebiet der Literatur-, Kultur-, Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft der letzten 30 Jahre geworden.²³ Gemäß der Definition von James A. W. Heffernan steht Ekphrasis für „the verbal representation of visual representation“, das heißt für die verbale Repräsentation von real existierenden oder fiktiven Werken bildender Kunst.²⁴ Heffernans Definition, die Ekphrasis als eine Repräsentation zweiten Grades bestimmt, hat den Vorteil, dass sie die reflexive Ebene betont, die Ekphrasen auszeichnet: Sie reflektieren immer das eigene wie das fremde ‚Repräsentationsmedium‘ (den Text und die Bilder) mit und tragen so wesentlich zur Problematisierung von Mimesis-, Referentialitäts- und Repräsentationskonzepten in der Moderne und Postmoderne bei. Der Nachteil der Definition ist der Begriff der Repräsentation selbst, da er die Funktionen von Ekphrasen einschränkt.²⁵ Während Ekphrasen, wie bereits erläutert, in früheren Jahrhunderten noch weitgehend im Dienst der ‚Anschaulichkeit‘ (*enargeia*) standen und bis weit ins 20. Jahrhundert anhand von Mimesis-Modellen und Treue zum gemalten Original beurteilt wurden, setzte doch bereits in der Moderne eine Problematisierung der von antiken Rheto-

17 Transkriptivität ist ein „organisatorisches Grundprinzip des kulturellen Gedächtnisses insbesondere literalisierter Gesellschaften [...], die zur Speicherung, Tradierung und Fortschreibung kulturellen Wissens auf das *intramediale* (intertextuelle) und *intermediale* Zusammenspiel verschiedener Symbolsysteme zurückgreifen“ (Jäger 2002, S. 35). Da sich Sinn in menschlichen Gesellschaften erst dadurch konstituiert, „daß verschiedene Symbolsysteme zueinander in transkriptive Beziehung gebracht werden“, sind iterative intermediale Transkriptionsformen von zentraler Bedeutung: „eine *monomediale* Semantik“ kann es nicht geben. Sie belegen zudem die tiefe Prägung der Medien-geschichte durch transkriptive Verfahren als eine „Grund-eigenschaft kultureller Semantik“ (Jäger 2002, S. 36-37).

18 Irina O. Rajewsky und Werner Wolf sprechen im Zusammenhang mit Ekphrasis von „intermedial reference“ (Rajewsky 2005, S. 52; vgl. auch Rajewsky 2002 und 2010; Wolf 2005, S. 254). Bruhn 2000; Rippl 2005; Sager Eidt 2008 verstehen Ekphrasis als Übertragung von jedwedem medialen Produkt, z.B. einem visuellen Kunstwerk, Film oder Musikstück, in ein anderes Medium.

19 Jäger 2002, S. 38.

20 Jäger 2002, S. 38.

21 Jäger 2002, S. 39.

22 Webb 2009.

23 Vgl. Krieger 1992; Heffernan 1993; Boehm und Pfothner 1995; Hollander 1995; Mitchell 1992 und 1994; Wagner 1996; Klarer 2001; Loizeaux 2008; Rippl 2005, 2014, 2015a, 2015b, 2018a, 2018b, 2019a, 2019b; Kennedy 2012; Behluli / Rippl 2017; Louvel 2018a und 2018b.

24 Heffernan 1993, S. 2.

25 Vgl. Kennedy 2012.

ren gepriesenen Beschreibungskunst und der Techniken der Veranschaulichung und des ‚Vor-Augen-Stellens‘ (*evidentia; hypotyposis*) ein.²⁶ In zahlreichen modernen und postmodernen literarischen Texten, die einer Poetik der Visualisierung folgen, lässt sich häufig ein Spannungsverhältnis zwischen mimetischem Beschreiben und gleichzeitiger Subversion von Mimesis-Doktrin und Anschaulichkeitsrhetorik feststellen.²⁷ Zwar setzte sich die Forschung mit Blick auf Ekphrasis häufig mit dem Wettstreit der Künste (dem Paragone), der Medienspezifität von Wort und Bild sowie Typologiebildungen auseinander, in der jüngsten Forschung rücken jedoch Fragen nach den Funktionen von Ekphrasis, nach ihren sozio-politischen, ethischen und ästhetischen Leistungen in den Vordergrund. Da unser Zeitalter digitaler Netzwerke und des ‚Anthropozän‘ von rasanten Globalisierungsprozessen und massiven ökologischen Herausforderungen gekennzeichnet ist, ist jüngst auch vermehrt von neuen Konzepten wie ‚digital ekphrasis‘²⁸ und ‚eco-ekphrasis‘²⁹ die Rede. Bislang wurde Ekphrasis nicht als Transkriptionsprozess *sensu* Jäger diskutiert, wie das hier vorgeschlagen wird. Ekphrasis als Transkriptionsprozess zu konzeptualisieren ist jedoch wichtig, weil der Funktionsansatz der Ekphrasisforschung gestärkt und so sichtbar gemacht wird, dass Ekphrasen als Mittel der Lesbarmachung eine wichtige kulturelle Arbeit vollziehen, also weit mehr als eine dienende, amplifikatorische Rolle in Texten spielen. Als Transkriptionstechnik sind sie Operationen der kontextabhängigen Bedeutungsererschließung und Lesbarmachung, die ‚Prätexte‘ / visuelle Kunstwerke anhand von Transkriptionen in Skripte überführen, welche sich ihrerseits für weitere Skripte und Postskripte, das heißt Rezeptionsketten in verschiedenen medialen und intermedialen Formaten öffnen und so ein rekursives Spiel ermöglichen.

26 Laut Tamar Yacobi ist die Tendenz vieler Theoretikerinnen und Theoretiker problematisch, Wort-Bild-Relationen immer noch anhand von Mimesis-Modellen und irreführenden, vermeintlichen Dichotomien (etwa episch vs. lyrisch; Handlung vs. Beschreibung; Narrativität vs. Pikturalität) bestimmen zu wollen (1995, S. 600-602).

27 Rippl 2005.

28 Behluli / Rippl 2017; Rippl 2018b.

29 Rippl 2019a, Rippl 2019b.

2 Ekphrasis als produktive Ästhetik des Sekundären

Jägers Überlegungen sind mit Blick auf die jüngere Original-Kopie-Debatte von zentraler Bedeutung, denn er versteht „die konstitutive Abhängigkeit des Skriptes von seinem Transkript nicht als schlichte *Derivation*“.³⁰ Zwar legen die Begriffe ‚Präskript‘ und ‚Postskript‘ ein skripturales Modell nahe³¹ und implizieren einen linearen chronologischen Ablauf, Jäger macht jedoch für die semantische Ebene, um die es ihm geht, klar, dass Wertungen wie ‚Derivation‘ oder ‚Sekundäres‘ in seinem Modell keinen Platz haben³² und eine „temporale[] und logische[] Priorisierung des ‚Originals‘ vor seinen medialen Fortschreibungen [...] der komplexen Beziehungslogik dieses Verhältnisses nicht angemessen gerecht werde“.³³ Im Sinne Jägers ist Ekphrasis verstanden als intermediale Transkription nicht als verspätete und minderwertige intermediale ‚Kopie‘ eines visuellen ‚Originals‘ aufzufassen, sondern vielmehr im Zusammenhang mit medien- und kulturwissenschaftlichen Überlegungen als produktive Ästhetik des Sekundären in je spezifischen Medienökologien zu diskutieren, denn in der transkriptiven Bezugnahme auf ein ‚Original‘ / Bild konstituiert die Ekphrase dieses semantisch in bestimmten historischen und kulturellen Situationen performativ.

Um neu über das Verhältnis von Original und Kopie nachzudenken, nimmt Brigitte Weingart den oxymoralen Begriff der ‚Originalkopie‘ als Ausgangspunkt, der die Opposition von Original und Kopie hinterfragt und zum Nachdenken darüber einlädt, inwiefern es gerade „die konstitutionelle Funktion der Vervielfältigung“ sei, „die

30 Jäger 2002, S. 35.

31 Man kann die Nähe der Begriffe zum Wortfeld Skripturalität kritisieren, sie ist jedoch beabsichtigt, da Jäger Sprache als Archimedium versteht, d.h. Sprache für ihn die letzte Transkriptionsinstanz darstellt (Jäger 2002, S. 34).

32 Jäger versteht „die konstitutive Abhängigkeit des Skriptes von seinem Transkript nicht als schlichte *Derivation*: Vielmehr wird das Skript insofern zu einer *autonomen Bewertungsinstanz* für die Angemessenheit der Transkription, als es zugleich den Raum für *Postskripte* öffnet, in denen die Angemessenheit der durch die Transkription behaupteten Lektüre in Frage gestellt werden kann“ (2002, S. 35).

33 Jäger 2019, S. 14.

Idee des Originals hervorzuheben“.³⁴ Laut Weingart wird die vereinfachte Dichotomisierung von Original und Kopie sowie das „traditionell vorausgesetzte[] Abhängigkeitsverhältnis[] zwischen einem primären Original und seinen lediglich sekundären Kopien“ in der Postmoderne, auch dank des französischen Poststrukturalismus und dessen Insistieren auf dem Konzept der Iteration hinterfragt.³⁵ Damit werden unter Rückbezug auf die Arbeiten von Ludwig Jäger zur Transkription chronologische wie oppositionelle Modelle zur Erklärung von Original und Kopie problematisiert, bei gleichzeitiger Bevorzugung relationaler Konzeptualisierungen und Aufwertung des Sekundären und Nachgeordneten.³⁶

Der Perspektivwechsel auf das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ wurde durch neue Techniken medialer Reproduktion seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vorbereitet, so stellt Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1934/35) fest. Er schreibt mit seiner Oppositionsbildung von (1) Aura – Einmaligkeit – Original / Echtheit – Dauer – Kultwert – Rezeptionsform: Versenkung vs. (2) Verfall der Aura – Wiederholbarkeit – Reproduktion / Kopie – Flüchtigkeit – Ausstellungswert – Rezeptionsform: Ablenkung die Dichotomisierung von Original und Kopie fort.³⁷ Benjamin analysiert die grundlegenden Veränderungen in den Produktions- und Rezeptionsprozessen von Kunstwerken,

34 Weingart 2012, S. 203. Kritiker_innen sind sich heute meist einig, dass die Kopie/n das Original konstituieren und seinen Wert erhöhen. Siehe z.B. Latour und Lowe 2011; Eriksen 2017 und Jäger 2019, der in seinem Beitrag zum vorliegenden Heft zwei unterschiedliche Auffassungen des ‚Originals‘ in Benjamins Kunstwerk- und dem früheren Übersetzeraufsatz herausarbeitet. In unserem Zusammenhang sind insbesondere Benjamins Ideen zur ‚Übersetzbarkeit‘ von Interesse, da dieses Modell davon ausgeht, dass sich ein Original erst in seiner transkriptiven Bewegung, seinem ‚Widerhall‘ in der Übersetzung, „im unabschließbaren Prozess seines ‚ewigen Fortlebens‘, in Prozessen des Re-Framings“ entfaltet (S. 13).

35 Weingart 2012, S. 204.

36 Weingart 2012, S. 205.

37 Benjamin 2007, S. 12-13, S. 19, S. 20. In der Reproduktionen von Porträtphotographien sieht Benjamin im selben Aufsatz jedoch noch einmal Aura aufblitzen: „Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal“ (Benjamin 2007, S. 23). Weingart betont, dass sich „andernorts in seinem Werk Hinweise auf Prozesse einer Reauratisierung von Reproduktionen“ finden lassen (2012, S. 204).

die auf einen gänzlich anderen Stellenwert des Originals zurückzuführen sind: statt einer ‚Aura‘ und Einzigartigkeit führt die technische Reproduzierbarkeit neu zum ‚Verfall‘ der Aura des einmaligen Kunstwerks, wie Benjamin u.a. am Beispiel von Kopien von Leonardo da Vincis *Mona Lisa* illustriert.³⁸ Der vorliegende Beitrag hinterfragt diese These Benjamins, denn es ist Benjamins blinder Fleck, nicht gesehen zu haben, dass Reproduktionen, Kopien und Iterationen als Quellen von Reauratisierungsprozessen des Originals zu verstehen sind, welche zu neuen ikonischen Präsenzen führen können.³⁹

3 Leonardo da Vincis *Mona Lisa* und ihr intermediales ‚Fortleben‘

Im Folgenden sollen die dargelegten Überlegungen zur Ekphrasis als produktive Praxis der Bezugnahme und Transkription, das heisst als kulturell performative Kraft und Ästhetik des Sekundären anhand von Leonardo da Vincis *Mona Lisa* diskutiert und dabei gezeigt werden, dass ‚Originalkopien‘ keineswegs eine Erfindung der Moderne und Postmoderne darstellen, sondern bereits in früheren Jahrhunderten eine wichtige Rolle spielten.⁴⁰ Leonardos *Mona Lisa* zieht als ‚Original‘ im Louvre jedes Jahr zahlreiche Besucher aus der ganzen Welt an. Das Gemälde wurde im 19. Jahrhundert kanonisiert und ist seitdem fester Bestandteil des kulturellen Archivs der Menschheit. Während Benjamin sich in seinem Kunstwerk-Aufsatz auf dieses auratische Renaissancegemälde und dessen Deauratisierung, die mit den vielen Kopien des Gemäldes einhergeht, bezog,⁴¹ lohnt es sich vor dem Hintergrund der neueren Original-Kopie-Debatte, die endlosen Rezeptionsketten, Rekursionschleifen und intra- wie intermedialen Transkriptionen der *Mona Lisa* selbst genauer zu untersuchen, denn mit Aleida und Jan Assmann muss von einem „return loop“ zwischen Kopie und Original ausgegangen werden: „the conditions of mass

38 Benjamin 2007, S. 12, Fn. 2.

39 Behluli / Rippl 2017.

40 Zum komplexen Verhältnis von Original und Kopie in der Frühen Neuzeit vgl. Eriksen 2017.

41 Benjamin 2012, S. 12, Fn. 2.

production and reproduction do not diminish and destroy the original but – quite the contrary – set off and highlight its value.”⁴² Inwiefern tragen also Kopien des Gemäldes zu einer Konstruktion des Originals und zur Reauratisierung des Gemäldes bei? Wenn von Reauratisierung des ‚Originals‘ gesprochen werden kann, worin liegt diese dann? Und inwiefern haben gerade die komplexen, nicht arretierbaren Deutungs- und Kopierprozesse, die in endlosen hoch- und populärkulturellen, interikonischen (Bild zum Bild), intermedialen / ekphrastischen (Bild zum Text) und intertextuellen (Text zum Text) Transkriptionsketten münden, die *Mona Lisa* zu einem *global icon* gemacht, das scheinbar nichts von seiner Aura eingebüßt hat?

Leonardos spätes Gemälde entstand zwischen 1503 und ca. 1506.⁴³ Das mit Ölfarbe auf dünnem Pappelholz gemalte Bild ist recht klein (77 cm x 53 cm) und ist im Louvre seit 1974 nur noch hinter Panzerglas zu bewundern. Das Modell des Porträts ist allem Anschein nach die Florentinerin Lisa Gherardini, die Frau des wohlhabenden Seidenhändlers Francesco del Giocondo, wobei es sich bei der Rede von „der *Mona Lisa*“ um „eine sprachliche Personalisierung bzw. Feminisierung des Gegenstandes“ handelt, die die Grenzen zwischen dem Bild und der Person bzw. dem Modell verwischt.⁴⁴ Der im 16. Jahrhundert einsetzende transnationale und transkulturelle Status der *Mona Lisa* hat sicherlich eine wichtige Rolle im Kanonisierungsprozess des Gemäldes gespielt: zunächst war es in Italien angesiedelt, Leonardo verkaufte das Bild jedoch kurz vor seinem Tod an den französischen König François I. Danach blieb es in Frankreich bis es am 21. August 1911 von Vincenzo Peruggia aus dem Louvre gestohlen, nach Italien entführt und schließlich unter der großen Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit dem Museum zurückgegeben wurde. Der Entzug des Bildes durch diesen Diebstahl und seine Rückkehr in den Louvre machte die *Mona Lisa* nur noch bekannter. Nach dem Zweiten Weltkrieg wussten der französische Präsident Charles de Gaulle und sein Kulturminister André Malraux dieses italienische Bild einer Florentinerin als nationales französisches Kulturgut zu nutzen und zu vermarkten.

Neben der ununterbrochenen medialen Aufmerksamkeit, der sich die *Mona Lisa* bis heute erfreut, sind es gerade – so die These – die überraschend zahlreichen transkulturellen, intertextuellen und intermedialen Transkriptionen der *Mona Lisa*, die wesentlich zur Lesbarkeit des Gemäldes in sehr unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten beigetragen haben. Damit hinterfragen die Transkriptionen das „traditionell vorausgesetzte[] Abhängigkeitsverhältnis[] zwischen einem primären Original und seinen lediglich sekundären Kopien“.⁴⁵ Den Ausgangspunkt der Transkriptionsketten lieferte Giorgio Vasari bereits im 16. Jahrhundert in seiner Leonardo-Biographie, indem er das Ölbild in das Medium Text übersetzte:

Von Francesco del Giocondo übernahm er dann den Auftrag für das Porträt seiner Frau *Mona Lisa*. Er mühte sich vier Jahre mit diesem Werk und ließ es dann unvollendet zurück. Heute befindet es sich im Besitz des Königs Franz von Frankreich in Fontainebleau. Und wenn jemand zu sehen wünschte, wie sehr die Kunst in der Lage ist, die Natur nachzuahmen, so konnte er dies mühelos an diesem Kopf erkennen: Leonardo hatte hier jede Einzelheit mit größter Feinheit herausgearbeitet: Die Augen besaßen jenen Glanz und feuchten Schimmer, den man in Wirklichkeit ständig beobachten kann, und um sie herum sah man jene fahlen Rottöne und Härchen, die nur mit allergrößter Feinheit ausgeführt werden können. Die Brauen könnten, in der Art wie die Haare aus dem Fleisch herauswachsen – an manchen Stellen dichter, an anderen spärlicher – und wie sie sich den Poren der Haut entsprechend ausrichten, nicht natürlicher aussehen. Die Nase mit ihren schönen, rosizarten Öffnungen war völlig naturgetreu gemalt. Der Mund, dessen Konturen und Winkel sich im Rot der Lippen mit dem Inkarnat des Gesichts verbinden, erschien nicht gemalt, sondern wie lebendiges Fleisch. Und wer genau auf die Grube an ihrem Hals achtete, der konnte den Puls schlagen sehen. In der Tat darf man wohl sagen, daß sie in einer Weise gemalt war, die jeden noch so kühnen Künstler zum Verzweifeln und Erzittern brachte. Außerdem bediente Leonardo sich des folgenden Kunstgriffs: Während er *Mona Lisa*, die eine sehr schöne Frau war, malte, ließ er musizieren und singen und Narren ihre Possen reißen, um sie so bei guter Laune zu halten und die Melancholie zu vertreiben, die man oft in der Porträtmalerei findet. Und in diesem Gemälde Leonardos sah man ein Lächeln, so anmutig, daß es eher göttlich als menschlich anzuschauen war, und man hielt es für etwas Wunderbares, da es so lebendig schien wie im Leben.⁴⁶

⁴² Assmann und Assmann 2003, S. 150 und S. 147.

⁴³ Vgl. hier und im Folgenden Rippl 2016.

⁴⁴ Serles 2013, S. 194, Fn. 2.

⁴⁵ Weingart 2012, S. 204.

⁴⁶ Vasari 2006, S. 37-40.

Bedenkt man die Tatsache, dass Vasari das ‚Original‘-Gemälde nie gesehen hatte, deckt sich seine ausführliche Ekphrase, die an Leonardos Malkunst die mimetische Genauigkeit der Naturnachahmung und Lebensechtheit hervorhebt, einigermaßen mit der *Mona Lisa*-Version im Louvre.⁴⁷ Dennoch ist es gerade mit Blick auf dieses Bild schwierig, von einem ‚Original‘-Bild, dem Werk, zu sprechen, da von Anfang an mehrere Kopien des Gemäldes im Umlauf gewesen sein sollen.⁴⁸ Vasari mag eine unvollendete Fassung des Gemäldes gesehen haben oder eine Ekphrase einer Ekphrase geliefert haben (falls seine Beschreibung des Gemäldes aus zweiter Hand stammt). Wie dem auch sei, Vasaris Ekphrase hat zu zahlreichen weiteren Rezeptionsketten in Form ekphrasischer Transkriptionen geführt. Zudem nimmt man an, dass Vasaris erste Ekphrase auch dazu beitrug, dass es bereits im 16. und 17. Jahrhundert nur wenige andere Gemälde gab, von denen so viele gemalte Kopien angefertigt wurden.⁴⁹

Die wohl einflussreichste moderne ekphrasische Transkription von Leonardos Ölgemälde lieferte der Oxforder Ästhet, Altphilologe und Mythentheoretiker Walter Pater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im viktorianischen Zeitalter. Seine Überlegungen zur *Mona Lisa* gaben der Rezeption des Gemäldes in der europäischen Kultur und Literatur die Richtung und trugen zum nicht enden wollenden *Mona Lisa*-Hype auch im 20. Jahrhundert wesentlich bei. Paters berühmte Ekphrase der *Mona Lisa* befindet sich in seinem *Leonardo da Vinci*-Essay, der zuerst 1869 in der Novemberausgabe der *Fortnightly Review* und

dann erneut 1873 in der Essaysammlung *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* publiziert wurde. Unter Paters Blick werden die *Mona Lisa* und ihr unergründliches Lächeln zu einer kondensierten Metapher:

La Gioconda is, in the truest sense, Leonardo's masterpiece, the revealing instance of his mode of thought and work. In suggestiveness, only the *Melancholia* of Dürer is comparable to it; and no crude symbolism disturbs the effect of its subdued and graceful mystery. We all know the face and hands of the figure, set in its marble chair, in that circle of fantastic rocks, as in some faint light under sea. [...] The unfathomable smile, always with a touch of something sinister in it, which plays over all of Leonardo's work. Besides, the picture is a portrait. From childhood we see this image defining itself on the fabric of his dreams; and but for express historical testimony, we might fancy that this was but his ideal lady, embodied and beheld at last.⁵⁰

Pater führt mit „Leonardo's masterpiece“ und „suggestiveness“ zunächst ästhetische Kriterien und Ideale an, die für ihn als Kunstkritiker eine wichtige Rolle spielen. Genauso wichtig wie ästhetische Kriterien sind jedoch kontextuelle Faktoren, die sich hier in der männlichen, spätviktorianischen Aufladung des Bildes und der dargestellten Frauenfigur zeigen. Pater macht *Mona Lisa* zu der Verkörperung einer idealen, da rätselhaften Frau, deren Lächeln unergründlich und sinister ist:

The presence that rose thus so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all ‚the ends of the world are come‘, and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like a vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for

⁴⁷ Sassoon 2001, S. 19.

⁴⁸ Vgl. Sassoon 2001, S. 22. Schon von Leonardo selbst scheint es zwei gemalte Versionen gegeben zu haben, und erst 2012 ist im Prado eine weitere *Mona Lisa* aufgetaucht und im gleichen Jahr wurde die *Isleworth Mona Lisa* der Öffentlichkeit präsentiert. Während umstritten ist, welches Bild das ‚Original‘ ist, wird doch an der Idee eines ‚Originals‘ und einem affirmativen Werkbegriff festgehalten.

⁴⁹ Vgl. Sassoon 2001, S. 278. Zu den existierenden Kopien und Variationen der *Mona Lisa* vgl. Sassoon 2001, S. 41-42; Kemp 2012, S. 157-162; McCullen 1975, S. 139-145, S. 155-156, S. 166-167. Zu den Funktionen frühneuzeitlichen Kopierens siehe den Beitrag von Christine Göttler im vorliegenden Heft. Es ist weithin bekannt, dass von Dürers Bildern, etwa seinem Hieronymus, sowie von anderen Kultbildern eine sehr hohe Anzahl von Kopien angefertigt wurden. Vgl. auch Vasaris Hinweis auf die 50 Kopien, die Parmigianinos *Madonna della Rosa* motivierte (Vasari 2004, S. 28).

⁵⁰ Pater 1886, S. 79.

strange webs with Eastern merchants: and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, in an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea.⁵¹

Paters ekphrastische *Mona Lisa*-Transkription liefert weder eine Diskussion von Leonardos delikater Maltechnik – sieht man einmal von der Bemerkung „and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands“ ab – noch präsentiert er eine anschauliche Beschreibung des Gemäldes. Vielmehr dispersiert Paters Ekphrase Bedeutung, indem sie eine intensive Atmosphäre schafft und eine breite Palette von Assoziationen anbietet. Pater sieht eine vampirgleiche, undurchschaubare und unerforschliche Frau abgebildet, deren rätselhaftes Aussehen und enigmatisches Lächeln ein Geheimnis bergen und gibt damit die viktorianische Lesart der *Mona Lisa* vor.

Er leitete eine oft misogynne und „phantasmatische Auf- und Überladung“ des Gemäldes samt der geheimnisvollen Geschichte um das weibliche Modell mit dem enigmatischen, Sphinx-gleichen, zum Teil auch als spöttisch-gefährlich beschriebenen, satanischen Lächeln ein, die die Rezeption des Gemäldes als Renaissance-Portrait einer schönen Italienerin aussetzte.⁵² Die spätviktorianischen Transkriptionen pluralisieren die von Vasari vorgegebene Lesart der *Mona Lisa* und machen so den Weg frei für weitere, divergierende Lesarten. In den zahlreichen späteren, häufig misogynen literarischen Fortschreibungen von Paters *Mona Lisa*-Rezeption – etwa durch Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Oscar Wilde und Algernon Charles Swinburne – lässt sich deutlich die Magie ausmachen, die das ‚Rätsel Mona Lisa‘

⁵¹ Pater 1986, S. 79-80.

⁵² Serles 2013, S. 194. Fehrenbach fasst es folgendermaßen zusammen: „Die Schönheiten Leonardos erhalten [...] [bei Walter Pater] eine Doppelbödigkeit, durch die ihr Gegenteil, Terror und Dunkelheit, allgegenwärtig ist“, so versinnbildlicht die *Mona Lisa* nun auch „erotische Ambivalenzen“ (2001, S. 10).

samt dem enigmatischen Lächeln des Modells La Gioconda ausübte, die dann als „Leerformel, als ‚Frau ohne Eigenschaften‘“ zur Projektionsfläche für Männerphantasien, zum Frauenphantom der erotisch-satanischen *femme fatale* wurde, die Männer in Versuchung führt und ins Verderben stürzt.⁵³

Entgegen solchen sexuell-dämonischen Aufladungen der *Mona Lisa*, die heute kaum mehr nachvollziehbar sind, legen Schriftsteller und Künstler des 20. Jahrhunderts ganz andere, häufig mit Ironie aufgeladene Skripte der *Mona Lisa* vor. Kurt Tucholskys (1890-1935) Gedicht „Das Lächeln der *Mona Lisa*“ (1928) kann als Beispiel dienen für die große Verbreitung von Leonardos Gemälde in der Alltagskultur: in Tucholskys Gedicht hängt die *Mona Lisa* über dem „Mann vom Dienst“ und belegt die andauernde Faszination von *Mona Lisas* Lächeln auch zwischen den Weltkriegen – allerdings wird das Lächeln nun gänzlich anders gewertet.⁵⁴ Allseits bekannt ist das Fortleben der *Mona Lisa* in der bildenden Kunst. Im 20. Jahrhundert nahmen zahlreiche Künstler, etwa Marcel Duchamp, Kasimir Malevich, Fernand Léger, Salvador Dalí und Andy Warhol, Bezug auf die *Mona Lisa* – häufig in ikonoklastisch-ironischer Manier.⁵⁵ Aber gerade die „originellen“ Aneignungen“ Marcel Duchamps („L.H.O.O.Q.“, 1919, wo die *Mona Lisa* einen Schnurrbart trägt) und Andy Warhols haben der *Mona Lisa* „eine eigene Karriere in Konzeptkunst und Pop Art“ beschert; ihre Reproduktionen bestätigen die Einmaligkeit des Kunstwerks.⁵⁶ Indem Duchamp und Warhol einer Ästhetik des Sekundären folgten, die tradierte ästhetische Kategorien wie ‚Originalgenie‘ und ‚einmaliges Werk‘ hinterfragte, bekamen auch ihre Kopien und iterativen Verfahren eine neue künstlerische Eigenständigkeit.⁵⁷

⁵³ Renner 1989, S. 150.

⁵⁴ Tucholsky 1998, S. 98.

⁵⁵ Vgl. dazu McMullen 1975, S. 217-237, der die *Mona Lisa*-Rezipient_innen in ‚Giocondoclasts‘ und ‚Giocondophiles‘ einteilt.

⁵⁶ Weingart 2012, S. 204.

⁵⁷ Bestes Beispiel dafür ist Warhols Serialisierung der *Mona Lisa* in seiner Arbeit *Thirty Are Better than One* (1963), die die Frage nach der „Original-Kopie-Differenz seinerseits als neu und originell gewürdigt hat“, was sich nicht zuletzt an der Wertschöpfung der Arbeit auf dem Kunstmarkt ablesen lässt (Weingart 2012, S. 207). Denn auch im digitalen Zeitalter, wenn aufgrund verlustfreier Reproduktionen die Unterscheidung von Original und Kopie

Leonardos Gemälde *Mona Lisa* erhält pünktlich zum 500. Todestag des Malers erneut hohe Aufmerksamkeit in den Medien. Zudem sind 2019 mehrere Publikationen auf den Markt gekommen, die sich mit Leonardos vielseitigen künstlerischen Schaffen und wissenschaftlichen Interessen auseinandersetzen. Unter den Publikationen befindet sich neben Frank Fehrenbachs, Volker Reinhardts und Bernd Roecks Leonardo-Studien mit ihren ekphrastischen Transkriptionen von Leonardos Bildern⁵⁸ auch Kia Vahlands Künstlerbiographie *Leonardo da Vinci und die Frauen*, welche für den Kontext des frühen 21. Jahrhunderts ein weiteres ekphrastisches Transkript der *Mona Lisa* liefert. Neben der Leidenschaft für die Natur, so Vahland, sei es „das Wissen der Frauen“, das Leonardo interessiert habe, denn „[s]chon in der Antike galt das Gemälde einer schönen Frau als Beweis für die Kunstfertigkeit eines Malers. [...] Erst Leonardo wendet seine Frauenfiguren dem Betrachter zu und erlaubt beiden einen innigen Dialog.“⁵⁹ In Leonardos Gemälden, neben der *Mona Lisa* wird die *Anna selbdritt* genannt, sieht Vahland eine Verbindung des Weiblichen „mit der Natur- und Erdgeschichte, die der Maler in den Landschaftshintergründen entfaltet. In Leonardos Sicht kann eine individuelle Frau für das große Ganze stehen, weil sie mit der Natur die Gabe teilt, Leben zu geben. Diese Fähigkeit zum steten Neuanfang ermöglicht der Menschheit, das Dasein immer wieder neu zu gestalten.“⁶⁰ In ihrer langen ekphrastischen Beschreibung der *Mona Lisa* bezieht sich Vahland zwar zunächst

auf Vasaris Ekphrase, entwickelt dann aber ihre eigene Hypothese. Leonardos Philosophie handle davon,

wie sehr der Mensch und seine Umwelt zusammengehören. „Mona Lisa“ thront vor einer Landschaft, was als Motiv aus Herrscherdarstellungen bekannt ist. Sie aber gebietet nicht herrisch über die Natur, sie reagiert auf sie. Geht es der Erde schlecht, dann sorgt sich auch die Frau. Ist dagegen alles im Fluss, dann freut sie sich. Dies zeigt ein Blick auf die Landschaft. Sie ist merkwürdig zweigeteilt, der Horizont rechts liegt deutlich höher als links. Das führt dazu, dass die Frau sich über die linke Hälfte zu erheben scheint. [...] Das Gewässer steht. Ihm fehlen die Bewegungsenergie und das Volumen, um das ausgetrocknete Flussbett wiederzubeleben, das sich auf der Höhe des Dekolletés und der Brust der Frau nach unten schlängelt. Bis auf wenige noch feuchte Flecken am Grund ist der Fluss tot, und auch die Felsen an seinen Seiten scheinen schon bald zu erodieren. Von diesem Teil der Landschaft wendet die Frau sich ab, sie dreht sich auf ihrem Stuhl nach rechts vorne, weg von Dürre und Stillstand links hinten. Doch sie kann das Elend auch nicht einfach ignorieren. Ihre rechte Gesichtshälfte (vom Betrachter aus gesehen links im Bild) wirkt ernst, beinahe angespannt. Mit diesem Mundwinkel lächelt sie nicht. Das Wissen, das die „Mona Lisa“ in sich trägt, ist auch ein Wissen um Tod und Welteneinde.

Ein Grund zum Verzweifeln ist das aber nicht. In der rechten Bildhälfte ist die Welt in Ordnung: Über einem gut gefüllten Bergsee oben geht wohl die Sonne auf. Das Wasser [...] umspült die Felsen am Ufer, gleitet unter einer Brücke durch und fließt auf Schulterhöhe der Frau aus dem Bild heraus. Diese Szenerie ist der Figur viel näher als die linke. [...] Vor allem aber blickt die Frau nach rechts, und: In diese Richtung lächelt sie auch, mit ihrer ganzen linken Gesichtshälfte. „Mona Lisa“ lächelt dem Leben zu.⁶¹

im technischen Sinne hinfällig wird, ist die Unterscheidung in „kultureller, ökonomischer und jurisdiktorischer Sicht nach wie vor wirksam“ (Weingart 2012, S. 204).

58 Fehrenbach 2019; Reinhardt 2019; Roeck 2019.

59 Vahland 2019, S. 8. Vahlands These ist: „Leonardo da Vinci hat so viel für die Sichtbarkeit von Frauen getan wie kein anderer Maler“ (2019, S. 7). Auch wenn er heute hauptsächlich als technischer Pionier und Maschineningenieur wahrgenommen wird, so bilden seine Maschinen „nur einen kleinen Teil seines umfassenden zeichnerischen Oeuvre. Ausgiebig befasst er sich mit der menschlichen Anatomie, der Erdgeschichte, dem Wachstum von Pflanzen und immer wieder, mit größter Leidenschaft, mit den Bewegungen des Windes und des Wassers“ (Vahland 2019, S. 8).

60 Vahland 2019, S. 9. Dass Leonardos Wissen um das Funktionieren des menschlichen Körpers und geologischer Gebilde sowie deren Zusammenspiel enorm war, ist ein Gemeinplatz der Leonardo-Forschung; vgl. dazu Kemp 2012, S. 151 und S. 164; Wolf 2002, S. 406; Fehrenbach 2002.

Angesichts der andauernden, heftig geführten Debatten über Klimawandel, Nachhaltigkeit und andere ökologische Themen zu Beginn des 21. Jahrhunderts überrascht es wenig, dass Vahlands Transkription auf die Darstellung der Natur- und Erdgeschichte und die ‚deep time‘ im Gemäldehintergrund, das heisst Leonardos ökologisches Interesse und das Zusammengehören von Mensch und Umwelt, in den Mittelpunkt ihres *Mona Lisa*-Skripts rückt.⁶² Dieses Skript, man

61 Vahland 2019, S. 237–238.

62 Auch Fehrenbachs Ausführungen zu Leonardos dynamischer Bildtheorie enden mit einem Verweis auf das Zeitalter des „Anthropozän“ (2019, S. 73–74). Siehe ebenfalls Fehrenbach 1997, S. 193–215.

könnte auch von einer „eco-ekphrasis“⁶³ sprechen, öffnet das Gemälde für neue Kontexte und lädt gleichzeitig zur Überprüfung seiner Adäquatheit ein, indem es das Gemälde für weitere Postskripte als Operationen der Lesbarmachung und Bedeutungserschließung anschlussfähig macht.⁶⁴

4 Coda

Die besprochenen transkulturellen, intertextuellen und intermedialen Transkriptionen rufen heute „sofort kulturgeschichtliche Narrative auf“ und produzieren „sich verselbständigende ‚Rezeptionskettenreaktionen‘“.⁶⁵ Ikonische Bilder wie Leonardos *Mona Lisa* und die beiden Bruegel-Gemälde sind zu Superzeichen geworden, deren semantisches Potential durch ausführliche oder abbreviatorisch-stenographische ekphrastische Transkriptionen kontextabhängig generiert wird, und die kollektiven Sinn stiften können. Die zahlreichen intermedialen Transkriptionen tragen sicherlich dazu bei, dass die Gemälde kontextbezogen neu lesbar werden und auch im 21. Jahrhundert ihren ikonischen Status behalten. Jüngst hat sich Bishnupriya Ghosh mit dem Begriff ‚icon‘ auseinandergesetzt, das sie als ein „recursive image dense with symbolic accretions“ definiert.⁶⁶ Ghosh versteht ein ‚global icon‘ als ein Bild, welches sich durch Proliferation auszeichnet und häufig intensive Affekte auszulösen und Kollektivität herzustellen vermag.⁶⁷ Auch Lydia Hausteins hat, ausgehend von Aby Warburg, ‚global icons‘ analysiert und fasst prägnant zusammen: „Ikonen sind niemals nur die Sache selbst, die sie bezeichnen, sondern offen genug, jeden beliebigen Inhalt aufzufangen.“⁶⁸ Und weiter: „Ikonen leben durch ihre massenhafte Verbreitung und die Betonung inhaltsloser Oberflächen. Sie sind als Projektionsfläche für fast alle intendierten

Inhalte geeignet. Das Original tritt hinter seine populäre Verbreitung durch Kopie und Reproduktion zurück“.⁶⁹ Zwischen Hausteins Verständnis der „kommunikative[n] Kraft“ von Ikonen, deren „Aktivität der Bedeutungsproduktion“ sowie „zitierenden Wiederholung“ und Ludwig Jägers Ausführungen zu Transkriptionsprozessen ergeben sich deutliche Parallelen: „Die wiederholte Präsenz von Ikonen in und durch die Medien bedeutet [... jedoch] nicht die Wiederholung des Identischen, sondern erscheint vielmehr als zitierende Wiederholung, als Re-Lektüre oder Neu-Interpretation des Wiederholten.“⁷⁰ In unserer digitalen Kultur erlauben endlose Transkriptionen berühmter Gemälde Lesbarmachungen und führen zu weiteren globalen intermedialen Rezeptionsketten. Sie belegen, wie wichtig es ist, nicht nur über ontologische Vorgängigkeiten, Ursprungstexte und Ursprungsbilder nachzudenken, sondern die Transkriptionsketten selbst, also die Vielfältigkeit früherer und neuerer Transkriptionen, dynamischer Bewegungen, emergenter Prozesse und Rückkoppelungsschleifen der kontextbedingten Lesbarmachungen in den Blick zu nehmen.⁷¹ Um kulturelle Prozesse der Bedeutungsgenerierung adäquat beschreiben zu können, lohnt es sich, den Fokus auf die produktiven, multidirektionalen Bezugnahmen der Transkriptionsprozesse selbst samt deren permanenter Skript- und Postskript-Bildungen, den Rekursionsschleifen und Rückwirkungen zu legen, denn „Transkriptionen sind Netzwerke einander fort- und überschreibender Narrationen, Netzwerke der Bezugnahme von Texten auf Bilder, von Bildern auf Bilder oder von Bildern auf Texte“, die Semantiken hervorbringen.⁷² Damit rückt auch die Ekphrasis als Bezugnahmeverfahren, als zentrale Kulturtechnik der Bedeutungserschließung (Jäger) und Kulturtechnik der Vergegenwärtigung (Schneemann) in den Mittelpunkt.⁷³ Anhand der zahllosen ekphrastischen Transkriptionsprozesse und ‚Kopien‘, die Gemälde wie die *Mona Lisa*, *Der Triumph des Todes* und *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* auslösen, lassen sich transhistorische und trans-

⁶³ Rippl 2019a.

⁶⁴ Die verbalen ekphrastischen Skripte sind „in ihrer Differenz[] immer schon auf Postskripte hin geöffnet, welche die Differenz auf transkriptive Angemessenheit hin beobachten. Damit sind die Rahmenbedingungen eines rekursiven Spiels gesetzt, innerhalb dessen das je erzeugte Skript eine Art Eigenrecht erlangt“ (Stanitzek 2002, S. 10).

⁶⁵ Serles 2013, S. 195.

⁶⁶ Ghosh 2011, S. 1.

⁶⁷ Rippl 2016.

⁶⁸ Hausteins 2008, S. 17.

⁶⁹ Hausteins 2008, S. 252.

⁷⁰ Hausteins 2008, S. 27-31.

⁷¹ Iser 2013.

⁷² Jäger / Fehrmann / Adam 2012, S. 7.

⁷³ Vgl. Schneemann in diesem Heft; vgl. auch Schneemann 2019.

kulturelle Semantisierungsanstrengungen beobachten, so dass man von Transkribieren und Kopieren als wichtigen Kulturtechniken sprechen kann, die heute im digitalen Zeitalter der erhöhten Mittelbarkeit, Medialität, Reproduzierbarkeit, Hyperrealität und Iterativität noch an Bedeutung gewonnen haben. Statt Hierarchisierungs- und Dichotomisierungsmodellen sind Netzwerk- und Rekursionsbewegungen für die Neukonzeptualisierung von Original und Kopie heranzuziehen.⁷⁴ Während Benjamin noch davon ausging, dass eine „Massierung“ im Betrachtungsvorgang zu Deauratisierung führen muss,⁷⁵ scheint mit Blick auf die hier besprochenen Rezeptionsketten ikonischer Gemälde auch das Gegenteil richtig zu sein: die nicht-auratische ‚Vermassung‘, die massenmedialen Reproduktionen und nicht abreißen Kopien und Remediatisierungen führten jedenfalls für DeLillos J. Edgar Hoover zu einer neuen „genuinen Erfahrungsrealität“⁷⁶ und auch im Fall der *Mona Lisa* kam es zu Reauratisierungen, allerdings liegen diese nicht mehr in der staunenden Bewunderung malerischer Könnerschaft, der Schönheit des Modells oder der eigenen Ergriffenheit, wenn man vor dem ‚Original‘ im Louvre steht, sondern vermutlich ist es der Marktwert, der die Aura der Gemälde heute im Zeitalter des Warenfetischismus bestimmt.

Literaturverzeichnis

- Apitzsch, Julia (2012): *Whoever Controls Your Eyeballs Runs the World. Visualisierung von Kunst und Gewalt im Werk von Don DeLillo*. Göttingen: V & R unipress / Bonn University Press.
- Assmann, Aleida / Assmann, Jan (2003): *Air from Other Planets Blowing. The Logic of Authenticity and the Prophet of the Aura*. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Murrin, Michael (Hgg.): *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, S. 147-157.
- Auden, W. H. (1976 [1939]): *Musée des Beaux Arts*. In: Mendelson, Edward (Hg.): *W. H. Auden. Collected Poems*. London: Faber & Faber, S. 146-147.
- Behluli, Sofie / Rippl, Gabriele (2017): *Ekphrasis in the Digital Age*. In: Hoffmann, Christina / Öttl, Johanna (Hgg.): *Digitalität und literarische Netzwerke*. Wien / Berlin: Turia und Kant, S. 131-176.

⁷⁴ Zu kulturellen Emergenzphänomenen und Rückkopplungsschleifen vgl. Iser 2013. Zum Verhältnis von Original und Kopie im digitalen Zeitalter vgl. Latour / Lowe 2011.

⁷⁵ Benjamin 2007, S. 37.

⁷⁶ Apitzsch 2012, S. 101.

- Benjamin, Walter (2007 [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Schöttker, Detlev (Hg.): *Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9-50.
- Boehm, Gottfried / Pfotenhauer, Helmut (Hgg.) (1995): *Beschreibungskunst. Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink.
- Brosch, Renate (Hg.) (2018): *Special Issue: Contemporary Ekphrasis. Poetics Today, 39/2, S. 225-243*.
- Bruhn, Siglind (2000): *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, Pendragon Press.
- Cole, Teju (2011): *Open City*. New York, NY: Faber & Faber.
- DeLillo, Don (1998 [1997]): *Underworld*. London: Picador.
- Erikson, Anne (2017): *Copies, Concepts, and Time*. In: *Culture Unbound, 9/1, S. 6-22*.
- Fehrenbach, Frank (1997): *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*. Tübingen: E. Wasmuth.
- Fehrenbach, Frank (2001): *Leonardos Vermächtnis? Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der ‚Sintflutzeichnungen‘*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 28, S. 7-51*.
- Fehrenbach, Frank (Hg.) (2002): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München: Fink.
- Fehrenbach, Frank (2019): *Leonardo da Vinci. Der Impetus der Bilder*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard (Hgg.) (2004): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont.
- Ghosh, Bishnupriya (2011): *Global Icons. Apertures to the Popular*. Durham / London: Duke University Press.
- Haustein, Lydia (2008): *Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität*. Göttingen: Wallstein.
- Heffernan, James A. W. (1993): *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hollander, John (1995): *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Iser, Wolfgang (2013): *Modes of Emergence*. In: Schmitz, Alexander (Hg.): *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*. Konstanz: Konstanz University Press, S. 248-264.
- Jäger, Ludwig (2002): *Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik*. In: Jäger, Ludwig / Stanitzek, Georg (Hgg.): *Transkribieren. Medien / Lektüre*. München: Fink, S. 19-41.
- Jäger, Ludwig / Fehrmann, Gisela / Adam, Meike (2012): *Einleitung. Die Bewegung der Medien*. In: Jäger, Ludwig / Fehrmann, Gisela / Adam, Meike (Hgg.): *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*. München: Fink, S. 7-10.
- Jäger, Ludwig (2019): *‚Aura‘ und ‚Widerhall‘. Transkriptionstheoretische Überlegungen im Anschluss an die beiden Ideen des ‚Originals‘ bei Benjamin*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift, 3, S. 9-22*.

- Kemp, Martin (2012): *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*. Oxford: Oxford University Press.
- Kennedy, David (2012): *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Farnham: Ashgate.
- Klarer, Mario (2001): *Ekphrasis. Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*. Tübingen: Niemeyer.
- Krieger, Murray (1992): *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Latour, Bruno / Lowe, Adam (2011): *The Migration of the Aura or How to Explore the Original through Its Facsimiles*. In: Bartscherer, Thomas (Hg.): *Switching Codes*. Chicago: Chicago University Press, S. 275-288.
- Loizeaux, Elizabeth B. (2008): *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- Louvel, Liliane (2018a): *Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification*. In: *Poetics Today*, 39/2, S. 245-263.
- Louvel, Liliane (2018b): *The Pictorial Third. An Essay into Intermedial Criticism*. Hg. und übers. von Angeliki Tseti. New York / London: Routledge.
- McMullen, Roy (1975): *Mona Lisa. The Picture and the Myth*. Boston: Houghton Mifflin.
- Mitchell, William J. T. (1992): *Ekphrasis and the Other*. In: *South Atlantic Quarterly*, 91/3, S. 695-719.
- Mitchell, William J. T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Neumann, Birgit / Rippl, Gabriele (2020): *Verbal-Visual Configurations in Postcolonial Literature: Intermedial Aesthetics*. London: Routledge (im Druck).
- Pater, Walter (1886 [1869]): *Leonardo da Vinci*. In: Phillips, Adam (Hg.): *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Oxford: Oxford University Press, S. 63-82.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- Rajewsky, Irina O. (2005): *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*. In: *Intermédialités*, 6, S. 43-64.
- Rajewsky, Irina O. (2010): *Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality*. In: Elleström, Lars (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 51-68.
- Reinhardt, Volker (2019): *Leonardo da Vinci. Das Auge der Welt*. München: Beck.
- Renner, Ursula (1989): *Mona Lisa. ‚Das Rätsel Weib‘ als ‚Frauenphantom des Mannes‘ im Fin de Siècle*. In: Roebing, Irmgard (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*. Pfaffenweiler: Centaurus, S. 139-156.
- Rippl, Gabriele (2005): *Beschreibungskunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000)*. München: Fink.
- Rippl, Gabriele (2014): *Intermedialität: Text / Bild Verhältnisse*. In: Benthien, Claudia / Weingart, Brigitte (Hgg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin / New York: De Gruyter, S. 139-158.
- Rippl, Gabriele (Hg.) (2015a): *Handbook of Intermediality*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- Rippl, Gabriele (2015b): *Postcolonial Ekphrasis in the Contemporary Anglophone Indian Novel*. In: Rippl, Gabriele (Hg.): *Handbook of Intermediality*. Berlin / Boston: De Gruyter, S. 128-155.
- Rippl, Gabriele (2016): *Mythenbildung und Kanonisierung. Walter Paters Mona Lisa als Mythos der Moderne – transkulturell, intertextuell und intermedial*. In: Wodjanska, Stephanie / Ebert, Juliane (Hgg.): *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld: transcript, S. 27-53.
- Rippl, Gabriele (2018a): *Ekphrastic Encounters in Contemporary Transcultural American Life Writing*. In: Balestrini, Nassim / Bergmann, Ina (Hgg.): *Intermediality, Life Writing and American Studies: Interdisciplinary Perspectives*. Berlin / Boston: De Gruyter, S. 143-161.
- Rippl, Gabriele (2018b): *The Cultural Work of Ekphrasis in Contemporary Anglophone Novels*. In: *Poetics Today*, 39/2, S. 265-285.
- Rippl, Gabriele (2019a): *Sustainability, Eco-Ekphrasis and the Ethics of Literary Description*. In: Meireis, Torsten / Rippl, Gabriele (Hgg.): *Cultural Sustainability. Perspectives from the Humanities and Social Sciences*. London: Routledge, S. 221-232.
- Rippl, Gabriele (2019b): *Ekphrasis*. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford: Oxford University Press. <http://dx.doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1057> (8. Juli 2019).
- Roeck, Bernd (2019): *Leonardo. Der Mann, der alles wissen wollte*. München: Beck.
- Sager Eidt, Laura M. (2008): *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- Sassoon, Donald (2001): *Mona Lisa. The History of the World's Most Famous Painting*. London: HarperCollins.
- Schneemann, Peter J. (2019): *The Revival of Ekphrasis. Rumours, Anecdotes and Descriptions as Strategies in Contemporary Art and Curating*. In: *The Silence of Images. Theories and Processes of Artistic Invention [MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Rome. 11.12.-12.12.2015]*.
- Sebald, Winfried Georg (1995): *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt a. M.: Eichborn.
- Serles, Katharina (2013): *‚Mona Lisa (Du Luder)‘. Bild(de) konstruktionen der Rezeption*. In: Fliedl, Konstanze / Oberreither, Bernhard / Serles, Katharina (Hgg.): *Gemäldereredereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern*. Berlin: Schmidt, S. 194-229.
- Stanitzek, Georg (2002): *Einleitung*. In: Jäger, Ludwig / Stanitzek, Georg (Hgg.): *Transkribieren. Medien / Lektüre*. München: Fink, S. 7-18.
- Tucholsky, Kurt (1998 [1928]): *Das Lächeln der Mona Lisa*. In: Raddatz, Fritz J. (Hg.): *Kurt Tucholsky. Ausgewählte Werke. Bd. 1*. Reinbek: Rowohlt.
- Wagner, Peter (Hg.) (1996): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: De Gruyter.

- Vahland, Kia (2019): Leonardo da Vinci und die Frauen. Eine Künstlerbiographie. Berlin: Insel.
- Vasari, Giorgio (2004): Das Leben des Parmigianino. Neu übers. von Matteo Burioni und Katja Burzer. Hg. und komm. von Matteo Burioni. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Vasari, Giorgio (2006): Das Leben des Leonardo da Vinci. Neu übers. von Victoria Lorini. Hg., komm. und eingel. von Sabine Feser. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Webb, Ruth (2009): Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. Farnham: Ashgate.
- Weingart, Brigitte (2012): Originalkopie. In: Bartz, Christina / Jäger, Ludwig / Krause, Marcus et al. (Hgg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. München: Fink, S. 203-208.
- Wolf, Gerhard (2002): Das Mona Lisa-Paradox oder Leonardos ‚Unnachahmbare Wissenschaft der Malerei‘. In: Fehrenbach, Frank (Hg.): Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. München: Fink, S. 391-411.
- Wolf, Werner (2005): Intermediality. In: Herman, David / Jahn, Manfred / Ryan, Marie-Laure (Hgg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London / New York: Routledge, S. 252-256.
- Yacobi, Tamar (1995): Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. In: Poetics Today, 16/4, S. 599-649.

Artikel

Christine Göttler*

Die Fruchtbarkeit der Bilder: Kopieren nach Dürer um 1600

Eine erste Version dieses Beitrags wurde an der im Mai 2013 von Ulrich Heinen und Johann Anselm Steiger an der Universität Hamburg organisierten Konferenz „Das Gebet in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit“ vorgetragen. Mein Dank geht an die Teilnehmenden sowie besonders an Ulrich Heinen für zahlreiche Anregungen zur Weiterentwicklung des Themas.

 © 2019 Christine Göttler, licensee De Gruyter Open. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 License.

Abstract: In der künstlerischen Praxis der Frühen Neuzeit kam dem Nachahmen, Kopieren, Reproduzieren und ‚Fälschen‘ anderer Werke eine zentrale Bedeutung zu. Die kunstgeschichtliche Forschung hat sich in den vergangenen Jahren vermehrt mit solchen Übersetzungs- und Transformationsprozessen beschäftigt, welche die Unterscheidung von Original und Imitat problematisieren. Dieser Beitrag befasst sich am Beispiel einer vielfach kopierten Zeichnung Albrecht Dürers mit unterschiedlichen Verfahren der Wiederholung, Aneignung, Verwandlung und Reproduktion an der Schwelle vom 16. zum 17. Jahrhundert, wie sie in den entstehenden fürstlichen Sammlungen praktiziert wurden. Im Vordergrund stehen intermediale und interpikturale Strategien der Aneignung, die sich auch an der künstlerischen Eigenart und Technik orientierten, sowie Fragen frühneuzeitlicher musealer Aufbewahrung und Präsentation.

Keywords: Kopie, „principael“, Kunstkammer, Werkstatt, museale Präsentation, Jan Brueghel der Ältere, Michiel Coxcie, Albrecht Dürer, Jan van Eyck, Lucas de Heere, Leonardus Lessius, Karel van Mander, Jacob Matham, Aegidius Sadeler, Rudolf II.

***Prof. em. Dr. Christine Göttler:** Institut für Kunstgeschichte, Abteilung für Kunstgeschichte der Neuzeit, Universität Bern, Mittelstrasse 43, CH-3012 Bern, email: christine.goettler@ikg.unibe.ch

An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entwickelte sich ein neues Gespür für die Fragilität der materiellen Kultur; es entstand eine neue Wertschätzung gegenüber Bildern und Objekten, welche die umfassenden Zerstörungen des reformatorischen Ikonoklasmus (und der fortdauernden Kriege) überlebt hatten. Diese äußerte sich sowohl im Ort, der alten religiösen Bildern in den neu entstehenden Sammlungen zugewiesen wurde, als auch in den zahlreichen Kopien, Übertragungen und Überarbeitungen dieser Werke. Die neuen, nachkommenden Bilder orientierten sich einerseits an der kompositorischen Struktur und ikonographischen Formel, andererseits an der künstlerischen Eigenart und Technik der alten Bilder, die manchmal auch in ein anderes Medium und Material übersetzt wurden.¹ Solche medialen und materiellen Transformationsprozesse stehen im Zentrum dieses Beitrags, der am Beispiel der Rezeption von Albrecht Dürers Zeichnung des *Großen Kalvarienbergs* das ‚Fortleben‘ von religiösen Bildern, die mit affektiven Werten verknüpft waren, in der einzelnen oder seriellen Kopie untersucht. Die Verwendung

anderer Medien, Materialien und Techniken entspricht, so soll hier als These formuliert werden, einer Reformierung, Aktualisierung und Intensivierung künstlerischer Prozesse. Im Kontext eines neu entstehenden Kunstmarkts und einer sich dynamisierenden Sammlungskultur werden die Wirkungen und Werte künstlerischer Medien, Materialien und Techniken neu verhandelt. Weiter liegt der Fokus auf einer sehr spezifischen Form der Kopie, die sich explizit durch Inschriften und Signaturen als solche zu erkennen gibt und die dem Kopisten einen Teil der Autorschaft zuerkennt. Diese Form der Kopie unterscheidet sich einerseits von der Fälschung, einer in betrügerischer Absicht gefertigten Kopie, andererseits von jenen zahllosen Bildern, die in Inventaren des 17. Jahrhunderts als Kopien aufgelistet und dem originalen Künstler oder dessen Werkstatt zugeschrieben werden.²

¹ Vgl. Bushart 2018.

² Das vom 10. April 1614 datierte Inventar des Antwerpener Kunstsammlers Philips van Valckenisse listet unter der Überschrift „copiën“ eine ganze Reihe von als Kopien gehandelten Gemälden. Außerdem werden sechs Kopien nach Werken von Pieter Bruegel dem Älteren genannt, die seinem Sohn, Pieter Brueghel dem Jüngeren zugeschrieben werden, der sich auf die Reproduktion der Werke sei-

Die relativ großformatige, 1505 datierte Feder- und Pinselzeichnung des *Großen Kalvarienbergs* auf grün grundiertem Papier zitiert die für das späte 15. Jahrhundert charakteristische Ikonographie des ‚vielfigurigen‘ oder ‚volkreichen‘ Kalvarienbergs, der Dürer jedoch eine neue Lebendigkeit und Dramatik verleiht (Abb. 1).³ Dargestellt ist die Passion Jesu auf Golgatha in verschiedenen Episoden auf einer bühnenähnlichen, nach hinten ansteigenden Ebene. Im Bildvordergrund sind die Vorbereitungen zur Kreuzannagelung zu sehen – jene Episoden, die in besonderer Weise bei den Betrachtern Mitleid und die Vorstellung der eigenen Schuld hervorrufen sollten und die auch in den gängigen Meditationstraktaten etwa von Ludolf von Sachsen und Pseudo-Bonaventura behandelt sind.⁴ Die Komposition ist auf der kleinen Tafel unterhalb der beiden miteinander ringenden Soldaten mit dem Monogramm Dürers und der Jahreszahl 1505 versehen (Abb. 2). Wegen ihres ungewöhnlichen narrativen Reichtums wurde die Zeichnung in der älteren Forschungsliteratur bisweilen aus Dürers Œuvre ausgeschlossen, gilt jedoch heute bei den meisten Experten als eigenhändig.⁵ Im 16. und 17. Jahrhundert gehörte Dürers *Großer Kalvarienberg* zu den am meisten bewunderten und am häufigsten zitierten Werken des Künstlers. Da die ersten Bildzitate in den frühen 1520er Jahren in Leiden auftraten, ist schon vermutet worden, dass sich die Zeichnung unter jenen Werken befand, die Dürer auf seiner Reise in die Niederlande 1520/21 dem Zeichner und Stecher Lucas van Leyden zeigte, mit dem er

mehrere Werke austauschte und sich über Zeichnungstechniken unterhielt.⁶

Es geht hier jedoch um jene Kette von Übertragungen und Transformationen, die mit der Aufnahme des Werkes in die kaiserlichen Sammlungen in Prag rund hundert Jahre nach seiner Entstehung einsetzte. Wie auch Karel van Mander im *Schilder-Boeck* von 1604 vermerkte, wurden Zeichnungen von Dürers „kunstreicher Hand“ in jenen Jahren intensiv gesammelt,⁷ wobei Kaiser Rudolf II., der „gegenwärtig größte Verehrer der Malkunst der Welt“, als der wohl leidenschaftlichste und mit Sicherheit mächtigste Bewunderer von Dürers Kunst galt.⁸ Dürer begann kurz nach 1500 farbig grundiertes Papier zu verwenden.⁹ Eine vergleichbare Technik zur Erzeugung von Reliefwirkung durch Hell-Dunkel-Kontraste wurde von Dürer auch in der sogenannten *Grünen Passion* von 1504 angewendet, die Joachim von Sandrart in der *Teutsche[n] Akademie* von 1675 als die „beste aller seiner Passionen“ bezeichnete und die ebenfalls in den Besitz Rudolfs II. gelangte.¹⁰ Dürer bezog sich durch die Kombination von zeichnerischen und malerischen Verfahren auch auf ein frühes Stadium der Malerei: der einfarbigen oder monochromen Malerei, wie sie Plinius und Quintilian mit unterschiedlichen Akzenten für die Antike diskutiert haben.¹¹ Zu Beginn des 16. Jahrhunderts verband sich die Forderung, auf den Luxus vieler Farben zu verzichten, mit der Forderung nach religiöser Reform.¹² Erasmus von Rotterdam setzte in einer oft zitierten Stelle Dürers „schwarze Striche“ mit den „monochromata“ (dem Einfarbigen) der antiken Maler

nes Vaters spezialisierte. Duverger 1984, S. 308-311. Auch das Inventar der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. unterscheidet zwischen Originalen und Kopien: Bauer / Haupt 1976. Siehe unten, Anm. 40.

3 Zum vielfigurigen Kalvarienberg: Roth 1958; Suckale 2009, Bd. 1, S. 81-101. Zur fortdauernden Verwendung der Ikonographie des ‚volkreichen‘ Kalvarienbergs in der Zeit Dürers: Silver 2008, S. 211. Vgl. auch Hess / Eser 2012, S. 405, Kat. 96.

4 Marrow 1979, S. 164-170.

5 Silver 2008, S. 209-223; Strauss 1974, Bd. 2, S. 846; Winkler 1937, Bd. 2, S. 30, 40-43, Nr. 317. Winkler vermutete, dass eine genauere Untersuchung der Zeichnung „das hohe Ansehen bestätigt, in dem die Komposition ehemals stand [und] dem Werk einen Ehrenplatz in Dürers Werk verschaffen“ wird. Er berichtigte dadurch eine frühere Stellungnahme, in der er die Zeichnung nicht als eigenhändig gelten ließ: Winkler 1929, S. 123-166, hier S. 164-65.

6 Leidener Schule, *Kalvarienberg*, um 1520. Öl auf Eichenholz, 172,5 x 119 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-4921. Filedt Kok 1996; Van Os 1996; Van Os 2001; Silver 2008, S. 216. Nach Silver könnten die Figuren im linken Vordergrund von Lucas van Leyden gemalt worden sein. Vgl. auch Lossky 1959.

7 Van Mander 1604, Fol. 208v: „Veel teyckeninghen zijn oock by verscheyden Const-beminders te sien.“

8 DaCosta Kaufmann 1985, S. 22-39.

9 White 1971, S. 19.

10 Sandrart 1675, S. 224 (2. Teil, 3. Buch): „ein Buch in Quart, darinn der ganze Paßion / auf grün Papier mit der Feder / gezeichnet / und Bleyweiß gehöcht / welches von allen seinen Paßionen für die bäste zu halten.“ Sandrart sah die Zeichnungen in der „Kunst-Cammer zu Wien“.

11 Plinius 1997, S. 22-23 (35 V, 16); Quintilianus 1995, Bd. 2, S. 754-755 (XII 10, 3).

12 Göttler 1990, S. 287-291.



© Photo Scala, Florenz

Abb. 1. Albrecht Dürer, *Der Große Kalvarienberg*, 1505. Feder- und Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht, schwarz laviert, aufgezogen auf Holz, 58 x 40 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv.-Nr. 1890 n. 8406.



Abb. 2. Detail von Abb. 1: Monogramm Dürers (zur besseren Lesbarkeit digital aufgehellt).

gleich. War Apelles auf Farben angewiesen, so vermochte Dürer „mit schwarzen Strichen“ alles auszudrücken, auch dasjenige, das sich nicht malen lässt (wie „Donnerschläge, Wetterleuchten, Nebelwände“).¹³

Am Hof Rudolfs II. in Prag entstand nun auch das vom Antwerpener Maler Jan Brueghel dem Älteren entworfene Gemälde (Abb. 3, 4, 5). Offensichtlich sollte es in direkter Verbindung mit Dürers Zeichnung des *Großen Kalvarienbergs* gelesen werden, die wohl schon damals recht schadhaft war. Dürers Zeichnung und Brueghels gemalte Kopie wurden wohl schon in Prag zu einem Diptychon zusammengefügt; dieses gelangte im frühen 17. Jahrhundert in die mediceischen Sammlungen in Florenz, wo es

13 Erasmus Roterodamus 1528, S. 69: „At Apelles coloribus licet paucioribus minusque ambitiosis, tamen coloribus adiuuabatur. Durerus quanquam et alias admirandus, in monochromatis, hoc est, nigris lineis, quid non exprimit? umbras, lumen, splendorem, eminentias, depressiones [...]. Quin ille pingit et quae pingi non possunt, ignem, radios, tonitrua, fulgetra, fulgura, vel nebulas [...]“ Vgl. Panofsky 1951.

sich noch heute befindet. Dürers Komposition ist darüber hinaus durch zwei weitere Werke des frühen 17. Jahrhunderts überliefert, die sich wie Brueghels Gemälde in Bezug auf Größe und Detail an Dürers Entwurf orientierten und auf diesen auch ausdrücklich verweisen: Es handelt sich dabei um einen 1615 datierten Kupferstich Jacob Mathams, des Adoptivsohns von Hendrick Goltzius, der sich gerade in seinen graphischen Werken mehrfach von Dürer hatte anregen lassen (Abb. 6, 7); und ein Holzrelief eines unbekannten Bildschnitzers (Abb. 9). Im Folgenden sollen drei Aspekte hervorgehoben werden, die in der bisherigen Literatur zur Rezeption von Dürers Zeichnung wenig beachtet worden sind: die Eigenheiten und Möglichkeiten der spezifischen künstlerischen Verfahren, die einerseits Dürers Zeichnung neu zur Wirkung bringen beziehungsweise sie neu lesbar machen und die andererseits auf die Kunst oder Kunstfertigkeit der Nachahmer oder vielmehr der ‚zweiten‘ Erfinder oder Urheber aufmerksam machen; die Art und Weise, wie mittels Monogrammen und Signaturen mehrfache oder geteilte Urheberschaft inszeniert wird; und die enge Verflechtung von religiöser und künstlerischer Imitation, oder von meditativen und künstlerischen Aneignungsprozessen: in anderen Worten, die Interdependenz der künstlerischen Aneignung von Dürers Meditationsbild der Passion und der betrachtenden Aneignung und Wiederholung der Passion in der Meditation.

Wie aber lässt sich das Verhältnis zwischen Dürers Zeichnung und deren Übertragungen in die Medien der Ölmalerei, des Kupferstichs und des Holzreliefs begrifflich fassen? Hält man sich die Schadhaftigkeit und die damit verbundene Unlesbarkeit der Zeichnung vor Augen, so ermöglichten die Übertragungen in haltbarere Medien im Sinne von Walter Benjamins Abhandlung zur *Aufgabe des Übersetzers* das „Fortleben des Originals“.¹⁴ Die Kopien des rund hundert Jahre zuvor geschaffenen Werkes erkundeten dessen mimetische Möglichkeiten in den eigenen künstlerischen Medien und öffneten den Blick für ein historisches Verständnis von Kunst, das nicht linear sondern iterativ definiert war und mit Verweisen, Rückbezügen und Neubewertungen arbeitete. So verstand auch Van Mander im *Schil-*

14 Vgl. den Beitrag von Ludwig Jäger in diesem Heft.



© Photo Scala, Florenz

Abb. 3. Jan Brueghel der Ältere, *Der Große Kalvarienberg* (nach Albrecht Dürer), 1604. Öl auf Eichenholz, 62 x 42 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890 n. 1083.



Abb. 4. Detail von Abb. 3. Die Signatur Jan Brueghels (zur besseren Lesbarkeit digital aufgehellt).

der-Boeck die ‚Erfindung‘ der Ölmalerei durch Jan van Eyck als das zentrale Gründungsereignis der niederländischen Malerei, auf das sich alle nachfolgenden Maler in ihren Werken wiederholend beziehen konnten: „Es war da ein neues Geschlecht und eine neue Art von Werken geboren worden.“¹⁵ Van Mander schrieb die Geschichte der niederländischen Kunst weniger als eine Fortschrittsgeschichte denn vielmehr als eine Weiterentwicklung einer entscheidenden künstlerischen Erfindung in unterschiedliche Richtungen. Für ihn war die Ölmalerei der „Gipfel der Kunst und das allerbeste Mittel, um die Natur in allen Teilen auf das ähnlichste nachzubilden“.¹⁶

¹⁵ Van Mander 1604, Fol. 199v: „want hier is gheboren een nieuw gheslacht / en gedaente van wercken“. Vgl. Göttler 2017.

¹⁶ Van Mander 1604, Fol. 294r: „als wesende het opperste der Const / en den alder bequaemsten middel / om de Natuere in allen deelen met uytbeeldinghe ten alder ghelijksten nae te comen“.

1 Der Wert der Kopie

Alexander Nagel und Christopher Wood haben in ihrem 2010 veröffentlichten Buch *Anachronic Renaissance* Kopien von Kultbildern von jenen seit dem späten 15. Jahrhundert nachweisbaren exakten Kopien alter Gemälde unterschieden, die von untereinander rivalisierenden Kunstliebhabern in Auftrag gegeben wurden.¹⁷ Im Unterschied zur Replik eines Kultbildes, die lediglich die wesentlichen ikonographischen Merkmale des Originals aufweisen musste, um dessen Wirkung in anderen Kontexten und Räumen zu entfalten, erforderte ein Sammlerbild eine weitaus größere Angleichung an das Original, die auch motivische und stilistische Besonderheiten umfasste. Eine exakte Kopie, welche die Erscheinung eines Originals bis in das kleinste Detail nachzuahmen versucht, um so selbst als Original wahrgenommen zu werden, gerät allerdings in die Nähe einer Fälschung; sie täuscht eine falsche Entstehungsgeschichte vor.¹⁸

In unserem Zusammenhang von besonderem Interesse ist Michiel Coxcie in den originalen Maßen und im selben Medium geschaffene Kopie des Genter Altars der Brüder Van Eyck, des zentralen Referenzwerkes für die niederländische Malerei. Die außerordentlich hohe Summe von schätzungsweise 4.000 Gulden, die Coxcie angeblich für das von Philipp II. beauftragte Werk erhielt, dokumentiert die Wertschätzung seiner Arbeit, die rund zwei Jahre (von Anfang Januar 1556 bis Ende Oktober 1558) in Anspruch nahm und in der Vijd-Kapelle selbst, also vor dem Original, ausgeführt wurde.¹⁹ Stephan Kemperdick hat die staunenerregende Genauigkeit hervorgehoben, mit der Coxcie „jede Feinheit, jedes Glanzlicht“ des originalen Werkes wiederholte und zudem vermutet, dass Pausen verwendet wurden.²⁰ Van Mander beschreibt die Anstrengungen, die man aufbot, um über Tizian in Venedig das

¹⁷ Nagel / Wood 2010, S. 275-287.

¹⁸ Nagel / Wood 2010, S. 281. Eine vergleichbare Argumentation findet sich auch bei Ariane Mensger (Mensger 2010), welche die „exakte Kopie“ als ein frühneuzeitliches Phänomen versteht, die einerseits die Rezeption alter Werke lenkte und andererseits ein neues Künstlerbild in eine vergangene Zeit zurückprojiziert.

¹⁹ Suykerbuyk 2017; Suykerbuyk 2013, S. 5-10; Kemperdick 2014, S. 42-50; Putzger 2019; Putzger 2018, S. 109-114.

²⁰ Kemperdick 2014, S. 47; vgl. auch Dubois 2017.



© Photo Scala, Florenz

Abb. 5. Detail von Abb. 3.

für den Marienmantel benötigte kostbare Azurit aus dem inzwischen in weiten Teilen vom Osmanischen Reich besetzten Ungarn zu beschaffen.²¹ Die Anekdote macht deutlich, dass es bei der Kopie des berühmten Werkes auch um die Nachahmung der materiellen Wirkungen der Ölfarbe ging. Van Eycks lebendige und lebensähnliche Malerei mache die gemalten Tafeln zu „Spiegeln“, so Lucas de Heere in seiner *Ode auf den Genter Altar* von 1559; der unmittelbar nach der Vollen- dung von Coxcies Kopie verfasste Text wurde an der Wand gegenüber Van Eycks Retabel platziert und später von Van Mander im *Schilder-Boeck* im

Wortlaut zitiert.²² Auch der spanische Humanist und Sammler Felipe de Guevara hob in den um 1560 verfassten *Comentarios de la pintura* die „Haltbarkeit“ der von Jan van Eyck und anderen niederländischen Künstlern verwendeten Farben hervor, „wie man auf ihren alten Gemälden deutlich sieht“.²³

Im Unterschied zu der im Auftrag von Königin Isabella von Kastilien geschaffenen „Präzisionskopie“ von Rogier van der Weydens sogenanntem *Miraflores-Altar*, die sich erst durch eine dendrochronologische Analyse vom Original unterschei-

²¹ Van Mander 1604, Fol. 200v. Vgl. Dubois 2017, S. 105, Anm. 6; Kemperdick 2014, S. 44.

²² Van Mander 1604, Fol. 201r: „T’sijn spieghels, spieghels zijnt, neen t’zijn geen Tafereelen.“

²³ Zit. nach Putzger 2018, S. 115.



© Trustees of The British Museum

Abb. 6. Jacob Matham nach Albrecht Dürer, *Der Große Kalvarienberg*, 1615. Kupferstich mit leichter Wasserfarbe, 57,5 x 39 cm. London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. E. 3-180.



Abb. 7. Detail von Abb. 6.

den ließ,²⁴ handelt es sich bei Coxcies Kopie des Genter Altars keineswegs um eine exakte Wiederholung. Die Veränderungen der Außenseite, die anstelle der Stifterbildnisse und der zwei Johannesfiguren die Evangelisten zeigt, reagierten auf den neuen Anbringungsort, die Palastkapelle des Alcazar.²⁵ Auf der Innenseite ergänzte Coxcie die Gruppe der *Streiter Jesu* sowohl durch Bildnisse Karls V. und Philipps II., als auch durch ein Selbstporträt mit Lorbeerkranz, bei dem er sich möglicherweise an den angeblichen Porträts der Brüder Van Eyck unter den *Gerechten Richtern* orientierte.²⁶ Die scheinbar vom Bild selbst formulierte Inschrift „Michael de Coxie me fecit anno 155[8?]“ nennt einzig den Namen des Kopisten und definiert dadurch die Tafeln als Kopie. Auch De Heere stellte in seiner Ode die Leistungen Van Eycks und Coxcies gleichwertig nebeneinander:

²⁴ Nagel / Wood 2010, S. 275-278. Das originale Triptychon befindet sich in der Gemäldegalerie zu Berlin, die Tafeln der Kopie sind auf das Metropolitan Museum of Art, New York und die Capilla Real, Kathedrale von Granada aufgeteilt.

²⁵ Putzger 2018, S. 110-111.

²⁶ Kemperdick 2014, S. 47 und 55; Putzger 2018, S. 110-111.

Diese „Kopie“ („copie“) sei nun in Spanien zu sehen, „als Gedächtnis der Liebe unseres Königs [...] sowie [Van] Eyck und Coxcie zum Ruhm und zur großen Ehre“.²⁷

Aufschlussreich sind die von Van Mander verwendeten Begriffe. „Copie“ (bzw. „copije“ oder „kopije“) ist im Niederländischen ein seit dem späten 13. Jahrhundert gebräuchliches Wort, das im *Etymologicum Teutonicae Linguae* von Cornelis Kiel mit „apographum, exemplar exscriptum, exemplum tabulae“ übersetzt wird, sich also sowohl auf eine Abschrift als auch auf eine Kopie eines Bildes bzw. ein „Abbild“ oder „Ebenbild“ bezieht.²⁸ Man sucht in Van Manders *Schilder-Boeck* vergeblich nach dem Wort „originael“; es handelte sich um einen neueren Begriff, der sich erst im Verlauf des

²⁷ Van Mander 1604, Fol. 202r: „In Spaengien dees Copie is (op dat ick't vertelle) / Te Vendedoly nu, tot een ghe-dachte bloot / Van onses Conings liefde, als die ick boven stelle, / Van Eyck, en oock Coxcy, tot lof en eere groot.“

²⁸ Kiel 1599, S. 254 (unter „kopije, wt-schrift“). Vgl. auch die oft zitierte Stelle in Plinius 1997, S. 122-123 (35 XL, 125): „huius tabulae exemplar, quod apographon vocant“.

17. Jahrhunderts etablierte.²⁹ Die Bilder und Kunstwerke, welche die Kopien motivierten, bezeichnete Van Mander durchwegs mit dem älteren Begriff des „principael“;³⁰ so nannte er auch das von den Brüdern Van Eyck ausgeführte Retabel „principael tafell“.³¹ „Principael“ (wörtlich: ‚der erste‘) konnte sich gleichermaßen auf ein „Hauptwerk“, eine „Hauptperson“, eine „Hauptsache“ oder, wie das englische „principal“, eine „Hauptsumme“ oder ein Kapital beziehen, das angelegt oder geliehen werden konnte, folglich Einkommen generierte beziehungsweise Zinsen abwarf.³² In diesem Sinne ließe sich auch die Kopie als ‚Frucht‘ eines Hauptwerks oder ‚principael‘ verstehen, die einerseits dessen Wert vergrößert und andererseits wiederum selbst Früchte abwerfen kann.

Der gewinnbringende Handel mit Geld ist nun ein zentrales Thema von Leonardus Lessius' einflussreicher Abhandlung *De iustitia et iure libri quatuor* (Vier Bücher über Gerechtigkeit und Recht), die erstmals 1605 in Löwen erschien und danach mehrmals neu aufgelegt wurde.³³ Von zentraler Bedeutung ist das zweite, „der Gerechtigkeit und dem Recht“ gewidmete Buch. Das 20. Kapitel „Über Darlehen und Wucher“ vergleicht den geliehenen Geldbetrag mit einem „fruchtbaren Saatgut“, in welchem „der Gewinn potentiell enthalten“ ist, und rechtfertigt die Erhebung von Zinsen als Entgelt für den Verzicht auf den „erhofften oder zu erwartenden Gewinn“ beziehungsweise für die berechtigte Furcht vor einem möglichen Schaden.³⁴ Das 21. Kapitel „Über Kauf und Verkauf“ handelt vom Wert von Waren, die keinen legalen (obrigkeitlich festgesetzten) oder gemeinen (auf einer allgemeinen Einschätzung

beruhenden) Preis haben, wobei als Beispiele „Edelsteine, herausragende Hunde, Falken, ‚indische‘ Vögel und alte Bilder“ genannt werden, folglich jene Güter, die sich etwa in fürstlichen Kunstkammern und Menagerien finden; deren Preis sollte sich aus „der Einschätzung kenntnisreicher Menschen oder wenigstens gemäß der Einschätzung des Verkäufers selbst“ ableiten, „der in guter Absicht alle relevanten Umstände erwogen hat“.³⁵ Allerdings konnte die „persönliche Wertschätzung“, die ein Besitzer für bestimmte Dinge empfand, in die Preisberechnung mit einbezogen werden.³⁶ Gerade der letzte Punkt war für den von konkurrierenden Händlern und Agenten geprägten frühneuzeitlichen Kunstmarkt von besonderem Interesse.

2 Kopieren als Verlebendigen

Im *Schilder-Boeck* von 1604 empfiehlt Karel van Mander denjenigen, die das Neueste und Beste an gegenwärtiger (flämischer und deutscher) Kunst sehen wollten, eine Reise nach Prag.³⁷ Es befanden sich damals acht der besten Werke von Pieter Bruegel dem Älteren im Besitz des Kaisers, wie Van Mander im Leben des Künstlers erwähnt.³⁸ Jan Brueghel selbst hatte sich vergeblich bemüht, für den Mailänder Kardinal Federico Borromeo ein Werk seines Vaters zu beschaffen. Da der Kaiser keine Ausgaben gescheut habe, um möglichst alle Werke zu erwerben, sei keines mehr

²⁹ Vgl. Kiel 1599, S. 712: „original: archetypus, archetypum, exemplar; authenticae tabulae; primum et principale exemplar“.

³⁰ Vgl. Kiel 1599, S. 197: „hoofd penninghen, som-penninghen van den woeker: [...] principalis summa quae foenori datur, vulgo summa capitalis“.

³¹ Van Mander 1604, Fol. 200v.

³² De Marchi / Van Miegroet 1996, S. 32-33.

³³ Es gibt eine Fülle von Literatur zu Leonardus Lessius; besonders relevant im Kontext dieses Kapitels: Decock 2009; Baeck 1999.

³⁴ Zitiert nach Van Houdt 1999, S. 114; Lessius 1999 [1605], S. 234 (liber secundus, sectio tertia, cap. 20, dubitatio 11 [80]): „[...] pecunia illa [...] est enim veluti semen foecundum lucri per industriam, in quo lucrum ipsum virtute continetur: ergo plus pro ea exigi potest, quam ipsa per se valeat.“

³⁵ Zitiert nach Van Houdt 1999, S. 121-122; Lessius 1999 [1605], S. 253 (liber secundus, sectio tertia, cap. 21, dubitatio 3 [15-16]).

³⁶ Zitiert nach Van Houdt 1999, S. 253; Lessius 1999 [1605], S. 254 (liber secundus, sectio tertia, cap. 21, dubitatio 3 [17]): „Utrum res eae, quae non habent pretium legitimum, vel vulgare (ut sunt quaedam gemmae, insignes canes, falcones, aves indicae, picturae veteres, & similia) possint vendi quanti volet dominus [...] Respondeo tamen, contrarium verius videri, nempe res tales non posse vendi pro arbitrio venditoris, sed iuxta aestimationem intelligentium, vel certe iuxta aestimationem ipsius venditoris, bona fide spectatis circumstantiis supradictis.“

³⁷ Van Mander 1604, Fol. *4v.

³⁸ Van Mander 1604, Fol. 233v. Van Mander erwähnt eine größere und eine kleinere Version des *Turmbaus zu Babel*, zwei Versionen der *Kreuztragung*, den *Bethlehemitischen Kindermord*, eine (nicht identifizierbare) *Versuchung Jesu* und die *Dulle Griet*.



© Musée du Louvre

Abb. 8. Nach Albrecht Dürer, *Der Große Kalvarienberg*. Federzeichnung auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht, 55,6 x 39 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. 18.640.

zu kaufen.³⁹ Rudolf II. besaß auch die damals größte Sammlung von Dürers Werken, einschließlich einer Vielzahl seiner Zeichnungen. Er gehörte zu den ersten Kunstliebhabern, die sich für Zeichnungen interessierten. Aus dem noch zu Lebzeiten des Kaisers angelegten Inventar geht hervor, dass die Zeichnungen und Graphiken, wie ein Großteil der anderen Objekte, in Truhen und anderen Behältern aufbewahrt wurden.⁴⁰ Die Kunstkammer diente dabei nicht ausschließlich der Repräsentation, sondern vielmehr auch der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung, die wiederum politisch und territorial genutzt werden konnte.⁴¹ Sie war als ‚Studiensammlung‘ angelegt, welche die direkte Auseinandersetzung mit den Objekten (die neben Zeichnungen, Drucken und Gemälden auch Uhren, wissenschaftliche Instrumente sowie eine Vielzahl von Kunst- und Naturobjekten aus allen Teilen der Welt umfassten) ermöglichte. Das Kopieren und Übertragen von Zeichnungen schärfte den Blick für unterschiedliche ästhetische Verfahren. Wie Andrea Bubenik gezeigt hat, benutzten in Prag oft mehrere Künstler dieselbe Vorlage Dürers, um diese in unterschiedliche Medien und Materialien zu übertragen.⁴² So fertigte etwa der Antwerpener Stecher Aegidius Sadeler 1597 und 1598 mehrere Kupferstiche nach Dürers Kopfstudien an, mit denen sich schon Hans Hoffmann in den 1580er Jahren zeichnerisch auseinandergesetzt hatte.⁴³ Sadeler übertrug Dürers Kompositionen jeweils spiegelbildlich auf die Kupferplatte, so dass der Druck gegenüber der Vorlage nicht seitenverkehrt erschien. Eine Inschrift auf einer dreidimensional gestalteten Tafel, wie sie sich auch in Dürers Porträtkupferstichen findet, nennt das Jahr, in dem „der Deutsche Albrecht Dürer“ das Bildnis geschaffen („fecit“), sowie jenes, in dem Aegidius Sadeler es „gestochen“ hat („scalpsit“), definiert folglich die Kopie als ein gemeinschaftliches Werk, das zudem zeitlich fast ein Jahrhundert auseinan-

39 Koerner 2016, S. 90; Crivelli 1868, S. 119 (Brief vom 6.2.1609): „Sin a hora ha cercate un quader del mio pader, per mandare a VS Ill.mo, ma non trove niente a proposito. L'imperator ha fatto gran spese per aver tutti sua opera.“

40 Bauer / Haupt 1976, S. 130-139 (Bücher, Graphiken, Zeichnungen).

41 Reitz 2015, S. 63-80, 536-550; Bukovinská 2007; Bukovinská 2003; Bukovinská 1986; Fučíková 1986.

42 Bubenik 2013, S. 103-136.

43 Bubenik 2013, S. 105-107.

der liegende Stilqualitäten und Techniken vereint (Abb. 10).

Jan Brueghel der Ältere trat im Frühjahr 1604 eine achtmonatige Reise an, die ihn über Holland, Zeeland und Frankfurt nach Prag führte, just in dem Jahr, in dem auch Van Manders *Schilder-Boeck* erschien.⁴⁴ Im *Schilder-Boeck* findet sich auch ein kurzer Eintrag zu dem damals 36-jährigen Künstler, der sich in den frühen 1590er Jahren über längere Zeit in Neapel, Rom und Mailand aufgehalten hatte und dessen Werke im Kreis aufstrebender junger Kleriker in Rom, zu denen auch Kardinal Federico Borromeo zählte, auf großes Interesse stieß. Van Mander erwähnt, dass sich Brueghel mit seinen „Landschaften und sehr kleinen Bildchen“, bei denen er eine „wunderbar erfindungsreiche Art“ an den Tag legte, eine große Achtung erworben hatte.⁴⁵

Brueghel hatte sich schon in einem auf Kupfer gemalten, 1598 datierten *Kalvarienberg* mit Dürers Komposition auseinandergesetzt, die ihm damals vermutlich in einer gemalten Kopie vorlag; die nach Dürer zitierten Bildelemente bereitete er durch Unterzeichnungen vor, die sich in seinen Gemälden sonst nur selten finden.⁴⁶ Die verkleinerten figürlichen Zitate nach Dürer sind hier bloße Staffage einer horizontal angelegten Landschaft; Heilsgeschichte entfaltet sich in der Dramatik eines als Schädelstätte gekennzeichneten gebirgigen Ortes unter einem düsteren, sich allmählich verdunkelnden Himmel. Brueghels gemalte Kopie von Dürers Zeichnung, die er im Sommer 1604 vor dem Original am Prager Hof ausführte, wurde höchstwahrscheinlich

44 De Clippel / Van der Linden 2015, S. 84-85. Jan Brueghel der Ältere reiste mit einem von Erzherzog Albert von Österreich für acht Monate ausgestellten Reisepass: Brueghels Aufenthalt in Prag ist weiter durch die Signatur einer Zeichnung dokumentiert: „BRVEGHEL fecit in praga 1604“. Jan Brueghel der Ältere, *Waldlandschaft mit Straße*, 1604. Feder und braune Tinte, braun und blau gewaschen, 230 x 194 mm. The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1853.0813.44.

45 Van Mander 1604, Fol. 234r: „Hy reysde voort nae Colen / en soo in Italien / en is in seer groot achten ghecomen / met te maken Landtschapkens / en seer cleen beeldekens / daer hy een uytnemende fraey handelingh van heeft.“

46 Jan Brueghel der Ältere, *Der Kalvarienberg*, 1598. Kupfer, 36,3 x 55,2 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 823. Neumeister / Ortner / Schmidt 2013, S. 95; Neumeister 2013, S. 200-203, Kat. 26; Ertz / Nitze-Ertz 2008-2010, Bd. 2, S. 587-589, Kat. 274.



© Liechtenstein Museum, Wien

Abb. 9. Unbekannter Bildschnitzer nach Albrecht Dürer, *Der Große Kalvarienberg*, nach 1615. Relief, Holz, 55 x 37,8 cm. Wien, Liechtenstein Museum, Inv.-Nr. 618.

direkt von Rudolf II. in Auftrag gegeben (Abb. 3, 4, 5).⁴⁷ In dessen Augen bestand folglich eine Verwandtschaft oder Anziehungskraft zwischen Dürers monochromer und Jan Brueghels bunter Malerei. In welcher Weise artikulierte Brueghel in der malerischen Neubearbeitung von Dürers Zeichnung auch seine eigenen künstlerischen Anliegen? Brueghel überführte Dürers berühmte Linienführung in das Idiom kleinfiguriger Ölmalerei. Darüber hinaus fügte er Dürers monochromer Zeichnung Glanz und Farben hinzu – jene Qualitäten, die nach der frühneuzeitlichen Traktatliteratur einer Darstellung Lebendigkeit, Bewegung und Präsenz verleihen⁴⁸ – und erneuerte dadurch die affektive Wirkung, die man an Dürers ‚Kunst des Einfarbigen‘ lobend hervorhob. In den Kapiteln zur Farbe in *Den grondt der edel vry schilder-const (Grundlage der edlen und freien Malerkunst)*, dem in Versen verfassten ersten Band des *Schilder-Boeck*, vergleicht Van Mander das Zeichnen mit dem Körper, die Malerei jedoch mit der Seele: „Denn durch die Farbe erhalten die toten Striche der Zeichnung Leben und Bewegung und wird ihnen die rechte Auferweckung gegeben.“⁴⁹

In der vergleichenden Gegenüberstellung der zwei zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Medien geschaffenen Kunstwerke Dürers und Brueghels traten deren Qualitäten umso deutlicher hervor. Während bei Dürer die affektive Gestaltung der Mimik und Gestik der am Passionsgeschehen beteiligten Figuren im Vordergrund stand, erzeugte Brueghel Dramatik durch eine stärkere Betonung landschaftlicher Texturen sowie eine wechselvolle Beleuchtung der unterschiedlichen Schauplätze. In Dürers Zeichnung und Brueghels Gemälde nimmt die Erzählung im Hintergrund mit der Ankunft Jesu auf Golgatha ihren Anfang, wird dann im Vordergrund weitergeführt und endet im Mittelgrund mit der

Kreuzigung. In Brueghels Gemälde sind die einzelnen Episoden der Passionsgeschichte zudem mit Farbe, Licht und Schatten voneinander unterschieden. Sowohl der Hintergrund als auch der Mittelgrund sind in vorwiegend blassen, subtilen Farbtönen gemalt. Die bekannten Szenen der Kreuztragung und der Kreuzigung heben sich unter dem sich verdunkelnden Himmel nur schwach von der Landschaft ab. Im Gegensatz dazu wird im Vordergrund zwei selten dargestellten Szenen der Passion durch rote, orangerote und gelbe Töne Farbe und Leben verliehen: der Entkleidung Jesu und seinem geduldigen Warten auf die Annagelung an das Kreuz. Brueghel übernahm auch Dürers Paare von bildinternen Zeugen, wobei durch die Farbe der Kleidung angezeigt wird, welchem Teil der Heilsgeschichte sie angehören. Die Hüte und spitzen Bärte der in rote Gewänder gehüllten Figuren in der rechten unteren Ecke identifizieren sie als Juden, die sich in ihrer Ambivalenz auch auf die jeweiligen Betrachter beziehen, die durch ihre Sünden Jesu Passion fortwährend erneuern. Zwei weitere, blau akzentuierte Zeugen erscheinen in der oberen Hälfte der Komposition nahe am linken Bildrand; während der eine mit der Hand auf Jesus am Kreuz hinweist, dreht der andere seinen Kopf, um nach hinten zu blicken. Diese Figuren artikulieren die Wechselbeziehung zwischen Betrachter und Geschehen im Bild, zwischen Golgatha-Hügel, Kunstkammer und dem in der Imagination konstruierten Einsamkeitsort der Passionsmeditation.

Es wurde in der Forschungsliteratur bisher wenig beachtet, dass Jan Brueghel, wohl nach dem Vorbild der Kupferstiche des nahezu gleichaltrigen Aegidius Sadeler, sowohl Dürers Erfindung als auch seine eigene Schöpfung und Ausführung auf der rauen Oberfläche des Steins links im Vordergrund dokumentiert hat, auf welchem der Mann mit der blauen Kopfbedeckung eindringlich seinen Anteil an der Gewandung Jesu einfordert (Abb. 4). Die ausholende Geste der auffälligen Figur unterstreicht Brueghels Anspruch auf seinen Anteil am Gemälde. Die erste Zeile der Inschrift zeigt Dürers Monogramm – ein großes A mit einem eingeschriebenen D – gefolgt vom Wort „INVENTOR“ und der Jahreszahl 1505, die zweite Zeile lautet „BRUEGHEL FEC[IT] 1604“. Es handelt sich dabei um eine für ein Gemälde ungewöhnliche Künstlerinschrift, welche die geteilte Autorschaft zwischen ursprünglichem Erfinder

47 Brueghels benutzte eine Tafel von leicht größerem Format als Dürers Zeichnung. Zu Brueghels Gemälde: Honig 2016, S. 20; Neumeister 2013, S. 204-205, Kat. 27 (Francesca de Luca); Hirakawa 2009, S. 119-135; Silver 2008; Ertz / Nitze-Ertz 2008-2010, Bd. 2, S. 590-594, Kat. 275; Bedoni 1983, S. 132, 183-184; Bodart 1977, S. 88-89, Kat. 20; Lossky 1959.

48 Zur Farbe und zum Relief als Mittel der Evidenzerzeugung: Von Rosen 2000, S. 184-186. Zur Animationskraft der Farbe: Fehrenbach 2005; Dackerman 2002.

49 Van Mander 1604, Fol. 46v: „Want door verwen worden de doode streken / Der teyckeninghen te roeren en leven / En de rechte verwekinghe ghegheven.“



© Trustes of The British Museum

Abb. 10: Aegidius Sadeler nach Albrecht Dürer, *Kopf eines Apostels*, 1597. Kupferstich, 35,8 x 22,9 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. E. 3-186.

und neuem Schöpfer zum Ausdruck bringt und dabei auch markiert, dass zwischen der Erfindung und Neufindung der Komposition eine Zeitspanne von genau 99 Jahren liegt. Bemerkenswerterweise hat Brueghel Dürers Monogramm von seiner ursprünglichen Position auf dem Täfelchen im mittleren Vordergrund in die Nähe seiner eigenen Signatur gerückt und dadurch sich selbst in die Nachfolge Dürers gestellt.

Wie Tobias Burg nachweisen konnte, waren die Niederlande und vor allem Antwerpen an der Erfindung und Verbreitung von Künstlersignaturen in der Frühen Neuzeit entscheidend beteiligt. Pieter Bruegel der Ältere signierte nach Burg „fast drei Viertel (70%)“ seiner Werke.⁵⁰ Darüber hinaus haben sich einzelne Maler bei der Anbringung ihrer Signatur auf Gemälden von Signaturen der Antwerpener Druckgraphik anregen lassen, also jener Kunst, in der Antwerpen in der Mitte des 16. Jahrhunderts besondere Berühmtheit erlangte. So signierte etwa der Antwerpener Maler Frans Floris mehrere Werke mit dem sonst nur in der Druckgraphik gebräuchlichen Ausdruck „invenit et fecit“.⁵¹ Wie Dürers Monogramm wurde auch die Signatur von Hieronymus Bosch häufig von anderen Künstlern appropriiert: Der von Pieter van der Heyden nach einer Zeichnung von Pieter Bruegel dem Älteren verfertigte Kupferstich *Große Fische fressen kleine Fische* trägt die Inschrift „Hieronymus Bos inventor“; Bruegel selbst, der zu seiner Zeit auch als „zweiter Hieronymus Bosch“ und Erneuerer seiner Kunst gehandelt wurde, wird nicht genannt.⁵² Der Verweis auf die Autorschaft Boschs diente einerseits dem Verkaufsinteresse des Verlegers Hieronymus Cock, legte aber auch künstlerische Verwandtschaften offen. Jan Brueghels eigene Signatur orientierte sich an derjenigen seines Vaters, der anfänglich in niederländischer Schreibweise mit „brueghel“ signierte, dann eine latinisierte Schreibweise in römischen Kapitallettern entwickelte, die auf das H verzichtete.⁵³ Jan Brueghel behielt in seiner Signatur den Buchstaben H bei, wohl auch um seine Autorschaft von derjenigen seines berühmten Vaters

zu unterscheiden. Die formale Angleichung der Signatur an diejenige seines Vaters diente nicht zuletzt auch einer geschickten künstlerischen Selbstvermarktung.

In Brueghels kreativer Anverwandlung einer zentralen religiösen *historia* zeigte sich seine Affinität für Dürers graphisches Werk und für Dürer als Künstler. Wie Jan van Eyck wurde auch Dürer in den Niederlanden um 1600 zur entscheidenden Referenzperson für die Geschichte der eigenen künstlerischen Tradition. Verband man mit Van Eyck die ‚Erfindung‘ der Ölmalerei, die als ‚Neugeburt der Malerei‘ rezipiert wurde, so wies Dürer einen neuen Weg, um in der Graphik Möglichkeiten und Grenzen der Darstellbarkeit zu erkunden. 1549 ließ die Antwerpener Malergilde einen Prunkbecher mit den Bildnissen Apelles', Zeuxis', Raffaels und Dürers anfertigen.⁵⁴ 1563 schmückte der Maler und Kaufmann Cornelis van Dalem sein Haus an der Lange Nieuwstraat in Antwerpen mit einer Allegorie der Malerei, die von den Porträtbüsten Dürers und Van Eycks flankiert war, die sich bis heute erhalten haben.⁵⁵

3 Geteilte Autorschaft

Brueghels Ölgemälde von 1604 diente nicht als ‚Ersatz‘ für Dürers Feder- und Pinselzeichnung von 1505, sondern vielmehr als deren unzertrennliches Pendant, das mit den entwickelten Mitteln der Malerei das unübertreffliche Vorbild Dürers zu erneuern versuchte. Im frühen 17. Jahrhundert wurden die beiden Werke als Bilderpaar aufgefasst und gelangten auch gemeinsam als Geschenk nach Florenz, wo sie noch heute in den Uffizien zu sehen sind. Nach einem auf den 28.12.1628 datierten Eintrag in einem mediceischen Inventar befand sich das Bilderpaar in der Tribuna; der Eintrag vermittelt ein sehr genaues Bild über die Art der Aufbewahrung der beiden Werke, die in aller Wahrscheinlichkeit schon in Prag angeordnet worden war.⁵⁶

⁵⁰ Burg 2007, S. 400.

⁵¹ Burg 2007, S. 424.

⁵² Zur Entstehungsgeschichte des Kupferstichs: Koerner 2016, S. 81-83.

⁵³ Burg 2007, S. 434-436; Neumeister 2013, S. 429-431 („Übersicht der Signaturen“).

⁵⁴ Göttler / Meganck 2015, S. 343-344.

⁵⁵ Göttler / Meganck 2015, S. 342-343.

⁵⁶ Zitiert nach Barocchi / Gaeta Bertelà 2005, S. 74-75, Anm. 281 (Inventario di tutte le figure, quadri et altre cose della tribuna, 1603-1631: Archivio della Biblioteca degli Uffizi, Ms. 71, c. 56): „Un quadro in dua parte mastiettato in mezzo che si apre con cornice d’ebano, alto braccia 1 1/5,

Nach der Beschreibung handelte es sich um ein aus zwei in Ebenholz gerahmten Tafeln bestehendes „Bild“ („quadro“), das mittels eines Scharniers geöffnet werden konnte; bei geöffnetem Zustand war auf der einen Seite Dürers *chiaroscuro* Zeichnung des Kalvarienbergs mit einer „Vielzahl von Figuren“, auf der anderen Seite Brueghels „gemalte Kopie derselben“ („la copia di esso colorito“) zu sehen. Die schützende Außen-seite (die ‚Rückseite‘ von Dürers Zeichnung) zeigt noch heute eine Landschaft mit dem Blick auf eine Stadt am Fluss. Im Vordergrund sind eine Frau mit einem Korb, eine Gruppe von Männern, ein Hund und mehrere Ziegen zu sehen.⁵⁷ Weiter wird vermerkt, dass die zwei Tafeln Maria Magdalena von Österreich (1589-1631), der Gattin von Cosimo II. de’ Medici (1590-1621), von ihrer Mutter, Maria Anna von Bayern (1551-1608), geschenkt wurden. Maria Anna von Bayern war die Gattin von Erzherzog Karl II. von Innerösterreich (1540-1590), einem Onkel von Rudolf II. Möglicherweise gelangten die beiden Tafeln 1608 aus Anlass der Hochzeit von Cosimo II. de’ Medici und Maria Magdalena nach Florenz.⁵⁸

Diese Art der Aufbewahrung schützte Dürers Zeichnung einerseits vor weiteren Beschädigun-

largo braccia $\frac{4}{5}$, ch’è in una parte di dentro un disegno di minio di chiaroscuro d’Alberto Duro, del Monte Calvario con Nostro Signore in croce e più quantità di figure significanti quando l’andorno a crucifigere e da l’altra banda la copia di esso colorito di mano del Bruces e per di fuori, nella parte dinanzi un paesino con figure e animali con un cespuglio di un quercione, similmente colorito dal detto Bruces. Donato a Sua Altezza Serenissima dalla Serenissima Arciduchessa sua madre.“ Vgl. auch Gaetà Bertelà 1997, S. 69, Nr. 751 und Nr. 752 und Anm. 481. Ein Hinweis auf diese frühen Dokumente findet sich im Katalogeintrag von Francesca de Luca (Neumeister 2013, S. 204, Kat. 27). Hirakawa 2009, S. 119-135, und Bedoni 1983, S. 183-184, verweisen lediglich auf die Beschreibungen von Francesco Zacchiroli (Description de la Galerie Royale de Florence, 1783) und Luigi Lanzi (La Real Galleria di Firenze, 1782).

57 Öl auf Holz, 56 x 38,5 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv.-Nr. 1890 n. 8406. Bodart 1977, S. 90-91, Kat. 21 (mit falschen Maßangaben); Ertz / Nitze-Ertz 2008-2010, Bd. 2, S. 577-580, Kat. 270 (mit falschen Maßangaben). Mein herzlicher Dank geht an Luciano Mori, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, für seine Hilfe bei der Ausmessung der Tafel und der Bestimmung des Mediums.

58 Zwischen 1602 und 1605 war Maria Magdalena öfters auch als mögliche Ehefrau Kaiser Rudolfs II. im Gespräch. Zu Maria Annas Heiratsprojekten für Maria Magdalena: Keller 2012, S. 187-189.

gen und verlegte sie andererseits in einen intimeren und zugleich exklusiveren Kontext. Nun wurden schon im Venedig des 16. Jahrhunderts *chiaroscuro* Zeichnungen in Kästen aufbewahrt, wie etwa aus einem Inventar des Kunstbesitzes der Familie Vendramin hervorgeht.⁵⁹ Dass eine Zeichnung gemeinsam mit ihrer gemalten Kopie aufbewahrt wurde, war jedoch neu und muss in Verbindung mit den Kopierpraktiken am Prager Hof gesehen werden: Brueghels Ölgemälde diente gewissermaßen als visuelles Dokument der Neubelebung von Dürers Kunst durch einen flämischen Meister im hundertsten Jahr nach der Fertigstellung von Dürers berühmtem Werk. Es bot Dürers Zeichnung einen neuen interpretativen und meditativen Rahmen, in dem sie betrachtet und verstanden werden konnte.

Bemerkenswerterweise wurde Dürers Zeichnung auch in Haarlem rezipiert, Van Manders Wahlstadt, die sich im frühen 17. Jahrhundert in Konkurrenz zu Antwerpen zu einem neuen Zentrum der Künste entwickelte. Das von Jacob Matham gestochene Blatt nach Dürers Zeichnung (oder nach einer Kopie nach Dürers Zeichnung) wurde 1615 vom Drucker Joannes Goyvaerts herausgegeben (Abb. 6, 7). Nachdem Goltzius sich nach 1600 zunehmend der Malerei zugewandt hatte, avancierte Matham zum bedeutendsten Stecher Haarlems, dem Rudolf II. zudem 1601 die kaiserlichen Druckprivilegien verlieh.⁶⁰ Es ist schon vermutet worden, dass sich Matham an der exakten, ebenfalls auf grün grundiertem Papier ausgeführten Kopie orientiert hat, die sich heute im Louvre befindet (Abb. 8).⁶¹ Im unteren Teil des Stichs befindet sich an prominenter Stelle das Täfelchen mit Dürers Monogramm sowie dem Datum 1505. Die Inschrift zeigt an, dass Dürer die Komposition formulierte (*figuravit*), Matham sie stach (*sculpsit*) und Goyvaerts sie 1615 publizierte (*excudit*) (Abb. 7). Sie verdeutlicht den langen Prozess der Entstehung, der in diesem Fall nicht in Antwerpen oder Prag, sondern im Haarlem von Goltzius und Van Mander ein vorläufiges Ende nahm.

59 Windows 2012, S. 34.

60 Widerkehr 2007, Bd. 1, S. 82-84, Nr. 39; Bartrum 2002, S. 279-280, Kat. 238.

61 Filedt Kok 1996, S. 339; Demonts 1937, Bd. 1, S. 36-37, Nr. 185, Tafel LXIII. Die Zeichnung stammt aus der bedeutenden Sammlung des Kölner Handelskaufmanns Everhard Jabach (1618-1695), der vielfältige Beziehungen zu den Niederlanden hatte.

Eine von Van Mander überlieferte Anekdote unterstreicht die zentrale Bedeutung Dürers für Goltzius' Selbstverständnis als Kupferstecher und Zeichner. Goltzius hatte seinen von einem Holzschnitt Dürers angeregten Kupferstich der *Beschneidung Jesu* mit einem Selbstporträt und einem ebenfalls an Dürer orientierten mittig platzierten quadratischen Täfelchen versehen, auf dem jedoch sein eigenes Monogramm HG und die Jahreszahl 1594 erscheint.⁶² Nach Van Mander soll nun Goltzius auf der Frankfurter Messe das Porträt und das Monogramm herausgebrannt, den Stich mit Rauch geschwärzt und in dieser Art und Weise „vermummt und maskiert“ („vermومت en in mascarade“) nach Rom, Venedig, Amsterdam und anderen Orten geschickt haben; in der Folge wurde nicht nur nach dem Schöpfer des Blattes gefragt, sondern vielmehr Goltzius' Kunst mit den besten Arbeiten Dürers in eine rivalisierende Verbindung gebracht.⁶³

Wahrscheinlich angeregt durch das von Matham gestochene Bild schuf ein unbekannter Bildschnitzer ein Relief, das sich heute in Wien befindet (Abb. 9).⁶⁴ Dürers Monogramm und die Jahreszahl zeigt das Relief wie Brueghels Tafelgemälde auf der den Betrachtern zugewandten Seite des Felsbrockens. Der unbekannte Schnitzer übertrug Mathams virtuoson Kupferstich in ein skulpturales Medium, das mit primär religiösen Werten verbunden wurde. Anstelle des Täfelchens mit Dürers Monogramm findet sich im Relief eine gefaltete Tafel, die auffällig leer ist, die aber aller Wahrscheinlichkeit nach für den Kreuzestitel bestimmt war. Die Überlagerung von Kreuzestitel und Künstlermonogramm demonstriert vielleicht am deutlichsten die Schwierigkeit, die Autorschaft eines Golgatha-Bildes zu bestimmen, das, wie Golgatha selbst, performativ immer wieder neu hergestellt wird.

4 Coda

Um 1600 gehörte Dürers Zeichnung des *Großen Kalvarienbergs* zu den am meisten verehrten Bildern der Meditation über die Passion. Im Laufe des 16. und frühen 17. Jahrhundert wurde sie intensiv kopiert, zitiert sowie in anderen Medien

und Kontexten präsentiert. Die sehr unterschiedlichen Reaktionen auf Dürers *Großen Kalvarienberg* in den europäischen Kunstzentren der Zeit – Antwerpen, Prag, Haarlem, Florenz – verweisen vor allem auch auf eine intensive Beschäftigung mit altem Wissen über Kunst und künstlerische Materialien am Beispiel des zentralen christlichen Meditationsbildes überhaupt. Dabei reicht es nicht aus, das Kopieren und Nachahmen von Dürers *Großem Kalvarienberg* ausschließlich im Sinne des traditionellen Verständnisses von Imitation als Emulation zu beurteilen. Dürers Zeichnung fungierte vielmehr auch im historischen Sinne als „principael“: Vergleichbar mit einem Früchte tragenden Saatgut oder Zinsen abwerfenden Kapital motivierte Dürers Zeichnung neue Bilder, die ihr bis zu einem gewissen Grad ähnlich waren, sich aber dennoch – im Medium, Material und *artificium* des ausführenden Künstlers – von ihr unterschieden; die (aufgrund dieser Ähnlichkeit) ihren künstlerischen Ursprung offenbarten, jedoch auch neue Verbindungen und Kontexte eingingen, sodass sie (am Ende) wiederum ihre eigenen Geschichten der Übertragung und Rezeption besaßen. Jan Brueghel der Ältere und Jacob Matham machten auf die andauernde Entstehungsgeschichte durch Monogramme, Signaturen und Jahreszahlen aufmerksam. Brueghels gemalte Kopie blieb darüber hinaus bis heute mit Dürers Zeichnung verbunden. Sowohl in Prag als auch in Florenz war das Bilderpaar Teil großangelegter Sammlungen, die neben lokalen Kunstobjekten auch Artefakte aus allen Teilen der Welt enthielten. Die am Ende des 16. Jahrhunderts errichtete achteckige Tribuna war der zentrale Raum der medicischen Kunstammer, an den sich die Waffensammlung, die Sammlungen wissenschaftlicher Instrumente und der Naturobjekte sowie die Werkstätten anschlossen. In die Tribuna gelangten die wertvollsten Sammelgegenstände, d.h. diejenigen Objekte aus allen Zeiten und allen Teilen der Welt, die durch ein hohes Maß an Kunstfertigkeit und Wissen hervorgebracht worden waren.⁶⁵ Als Produkt einer nord-europäischen Form des *chiaroscuro* und dessen Aktualisierung durch die Ölmalerei repräsentierte das Bilderpaar jene lokale künstlerische Virtuosität, die in einer zunehmend ‚global‘ ausgerichteten Welt Neugier und Faszination erzeugte.

⁶² Wandrey 2017, S. 35-41; Michels 2017, S. 242-248 (Petra Wandrey, mit Angabe der neueren Literatur).

⁶³ Van Mander 1604, Fol. 284v.

⁶⁴ Beck / Bol 1982, S. 164, Kat. 97 (Bernhard Decker).

⁶⁵ Heikamp 1963; Gaeta Bertelà 1997; Turpin 2013.

Literaturverzeichnis

1. Quellen

- Crivelli, Giovanni (1868): Giovanni Brueghel pittor fiammingo o Sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana. Mailand: Pogliani di E. Besozzi.
- Erasmus Roterodamus (1528): *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*. Basel: Froben.
- Kiel, Cornelis (1599): *Etymologicum Teutonicae linguae sive Dictionarium Teutonico-latinum*. Antwerpen: Moretus.
- Lessius, Leonardus (1999 [1605]): *Ökonomie und Ethik aus „De iustitia et iure“*. Faksimile-Ausgabe, Textauswahl von Toon van Houdt. Düsseldorf: Wirtschaft und Finanzen.
- Plinius Secundus d. Ä., Caius (1997): *Naturkunde. Lateinisch – deutsch. Buch XXXV: Farben, Malerei, Plastik*. Hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1995): *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Van Mander, Karel (1604): *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen: Daer nae in dry deelen t'leven der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon pub. Ovidij Nasonis. Oock daerbenneffens wtbeeldinghe der figueren*. Haarlem: Paschier van Wesbusch.
- Von Sandrart, Joachim (1675): *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg: Johann-Philipp Miltenberger.

2. Forschungsliteratur

- Baek, Louis (1999): *Die rechtlichen und scholastischen Wurzeln des ökonomischen Denkens von Leonardus Lessius*. In: Lessius, Leonardus (1999 [1605]): *Ökonomie und Ethik aus „De iustitia et iure“*. Faksimile-Ausgabe, Textauswahl von Toon van Houdt. Düsseldorf: Wirtschaft und Finanzen, S. 39-78.
- Barocchi, Paola / Gaeta Bertelà, Giovanna (Hgg.) (2005): *Collezionismo medico e storia artistica*, Bd. 2. Florenz: Studio per Edizioni Scelte.
- Bartrum, Giulia (Hg.) (2002): *Albrecht Dürer and His Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Ausstellungskatalog, British Museum. London: British Museum.
- Bauer, Rotraud / Haupt, Herbert (1976): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-1611*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 72, S. 11-191.
- Beck, Herbert / Bol, Peter C. (Hgg.) (1982): *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance*

- und Barock. Ausstellungskatalog, Liebighaus Museum alter Plastik. Frankfurt a. M.: Liebighaus.
- Bedoni, Stefania (1983): *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del seicento*. Florenz / Mailand: Istituto olandese di storia dell'arte, Università degli studi.
- Bodart, Didier (1977): *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Ausstellungskatalog, Palazzo Pitti. Florenz: Centro Di.
- Bubenik, Andrea (2013): *Reframing Dürer: The Appropriation of Art, 1528-1700*. Farnham: Ashgate.
- Bukovinská, Beket (1986): *Die Kunst- und Schatzkammer Rudolfs II.: Der Weg vom Rohmaterial zum Sammlungsobjekt als ein Erkenntnisprozess*. In: Liskar, Elisabeth (Hg.): *Der Zugang zum Kunstwerk. Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“*. Wien: Böhlau, S. 59-63.
- Bukovinská, Beket (2003): *Bekannte – unbekanntes Kunstkammer Rudolfs II.* In: Schramm, Helmar / Schwarte, Ludger / Lazardig, Jan (Hgg.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin / New York: de Gruyter (= *Theatrum Scientiarum*; 1), S. 199-225.
- Bukovinská, Beket (2007): *Die Kunstkammer Rudolfs II. Umriss der Forschungsgeschichte und Bibliographie*. In: *Studia Rudolphina*, 7, S. 143-167.
- Burg, Tobias (2007): *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*. Berlin: LIT (= *Kunstgeschichte*; 80).
- Bushart, Magdalena (2018): *Intermedialität um 1500. Wechselwirkungen zwischen Druckgraphik und Malerei in der Kunst der Dürerzeit*. In: Fajt, Jiří / Jaeger, Susanne (Hgg.): *Das Expressive in der Kunst. Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen*. Berlin / München: Deutscher Kunstverlag, S. 43-53.
- Dackerman, Susan (Hg.) (2002): *Painted Prints. The Revelation of Color in Northern Renaissance & Baroque Engravings, Etchings & Woodcuts*. Ausstellungskatalog, The Baltimore Museum of Art. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- DaCosta Kaufmann, Thomas (1985): *Hermeneutics in the History of Art. Remarks on the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*. In: Chipp Smith, Jeffrey (Hg.): *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays*. Austin, TX: The Archer M. Huntington Art Gallery, S. 22-39.
- De Clippel, Karolien / Van der Linden, David (2015): *The Genesis of the Netherlandish Flower Piece. Jan Brueghel, Ambrosius Bosschaert and Middelburg*. In: *Simiolus*, 38/1-2, S. 73-86.
- Decock, Wim (2009): *Lessius and the Breakdown of the Scholastic Paradigm*. In: *Journal of the History of Economic Thought*, 31/1, S. 57-78.
- De Marchi, Neil / Van Miegroet, Hans J. (1996): *Pricing Invention: „Originals“, „Copies“, and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets*. In: Ginsburgh, Victor A. / Menger, Pierre-Michel (Hgg.): *Economics of the Arts. Selected Essays*. Amsterdam: Elsevier, S. 27-70.
- Demonts, Louis (1937-1938): *Inventaire général des dessins des Écoles du Nord: Écoles allemandes et*

- suisse, 2 Bde. Paris: Musées Nationaux, Palais du Louvre.
- Dubois, Hélène (2017): Michiel Coxie's Copy as a Formal Reference of the Material Condition of the Ghent Altarpiece. In: Kemperdick, Stephan / Rößler, Johannes / Heyder, Joris Corin (Hgg.): Der Genter Altar. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen. Petersberg: Imhof, S. 92-107.
- Duverger, Erik (Hg.) (1984): Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, Bd. 1. Brüssel: Paleis der Academiën.
- Ertz, Klaus / Nitze-Ertz, Christa (2008-2010): Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde, 4 Bde. Lingen: Luca.
- Fehrenbach, Frank (2005): Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder. In: Pfisterer, Ulrich / Zimmermann, Anja (Hgg.): Animationen / Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen. Berlin: Akademie, S. 1-40.
- Filedt Kok, Jan Piet (1996): Over de *Calvarieberg*. Albrecht Dürer in Leiden, omstreeks 1520. In: Bulletin van het Rijksmuseum, 44/2, S. 335-359.
- Fučíková, Eliška (1986): Die Kunstkammer und Galerie Kaiser Rudolfs II. als eine Studiensammlung. In: Liskar, Elisabeth (Hg.): Der Zugang zum Kunstwerk. Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“. Wien: Böhlau (= Akten des Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte; 4), S. 53-58.
- Gaeta Bertelà, Giovanna (1997): La Tribuna di Ferdinando I de' Medici. Inventari 1589-1631. Modena: Panini (= *Collezione e storia dell'arte*; 5).
- Göttler, Christine (1990): Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologie nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. In: Scribner, Robert W. / Warnke, Martin (Hgg.): Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Wiesbaden: Harrassowitz (= *Wolfenbütteler Forschungen*; 46).
- Göttler, Christine / Meganck, Tine (2015): Sites of Art, Nature and the Antique in the Spanish Netherlands. In: Dupré, Sven / De Munck, Bert / Thomas, Werner et al. (Hgg.): *Embattled Territory. The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*. Gent: Academia Press, S. 333-370.
- Göttler, Christine (2017): Vulcan's Forge. The Sphere of Art in Early Modern Antwerp. In: Dupré, Sven / Göttler, Christine (Hgg.): *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*. New York: Routledge, S. 52-87.
- Heikamp, Detlef (1963): Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26, S. 193-268.
- Hess, Daniel / Eser, Thomas (Hgg.) (2012): *Der frühe Dürer*. Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- Hirakawa, Kayo (2009): *The Pictorialization of Dürer's Drawings in Northern Europe in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (= *European University Studies*, series XXVIII: History of Art; 434). Bern / New York: Lang.
- Honig, Elizabeth Alice (2016): *Jan Brueghel and the Senses of Scale*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Keller, Katrin (2012): *Erzherzogin Maria von Innerösterreich (1551-1608) zwischen Habsburg und Wittelsbach*. Wien: Böhlau.
- Kemperdick, Stephan / Rößler, Johannes (Hgg.) (2014): *Der Genter Altar der Brüder Van Eyck*. Geschichte und Würdigung. Ausstellungskatalog, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Petersberg: Imhof.
- Kemperdick, Stephan (2014): *Die Geschichte des Genter Altars*. In: Kemperdick, Stephan / Rößler, Johannes (Hgg.): *Der Genter Altar der Brüder Van Eyck*. Geschichte und Würdigung. Ausstellungskatalog, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Petersberg: Imhof, S. 8-69.
- Kemperdick, Stephan / Rößler, Johannes / Heyder, Joris Corin (Hgg.) (2017): *Der Genter Altar: Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen*. Petersberg: Imhof.
- Koerner, Joseph Leo (2016): *Bosch & Bruegel. From Enemy Painting to Everyday Use*. Princeton / Oxford: Princeton University Press.
- Lossky, Boris (1959): *Peintures inspirées du Grand Calvaire d'Albert Dürer*. In: *La Revue des Arts*, 9/4-5, S. 158-162.
- Marrow, James H. (1979): *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk: Van Ghemert.
- Mensger, Ariane (2010): *Die exakte Kopie. Oder: Die Geburt des Künstlers im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*. In: Chapman, H. Perry / Woodall, Joanna (Hgg.): *Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands*. Zwolle: Waanders (= *Netherlands Yearbook for History of Art*; 59), S. 194-221.
- Michels, Norbert (Hg.) (2017): *Hendrick Goltzius (1558-1617): Mythos, Macht und Menschlichkeit*. Aus den Dessauer Beständen. Ausstellungskatalog, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Petersberg: Imhof.
- Nagel, Alexander / Wood, Christopher S. (2010): *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books.
- Neumeister, Mirjam (Hg.) (2013): *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä., Bayerische Staatsgemäldesammlungen*. München: Hirmer.
- Neumeister, Mirjam / Ortner, Eva / Schmidt, Jan (2013): *Der Blick auf das Detail – Zur Maltechnik Jan Brueghels d. Ä.* In: Neumeister, Mirjam (Hg.): *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä., Bayerische Staatsgemäldesammlungen*. München: Hirmer, S. 91-107.
- Panofsky, Erwin (1951): „*Nebulae in Pariete*“. Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, S. 34-41.
- Putzger, Antonia (2018): *Distinktion von Stilen und Stil als Distinktion. Zur retrospektiven Kategorisierung*

- der *mañera flamenca* und deren Aneignung durch die spanischen Habsburger. In: Blunk, Julian / Michalsky, Tanja (Hgg.): *Stil als (geistiges) Eigentum*. München: Hirmer, S. 105-123.
- Putzger, Antonia (2019): Rückgriff oder Simulation? Zu frühneuzeitlichen Kopierverfahren am Beispiel Michiel Coxciens. In: Bushart, Magdalena / Haug, Henrike / Stallschus, Stefanie (Hgg.): *Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau (= Interdependenzen; 4), S. 73-95.
- Reitz, Evelyn (2015): *Discordia concors. Kulturelle Differenzerfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600*. Berlin / Boston: de Gruyter.
- Roth, Elisabeth (1958): *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Berlin: Schmidt.
- Silver, Larry (2008): *Translating Dürer into Dutch*. In: Chapuis, Julien (Hg.): *Invention. Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries*. Turnhout: Brepols, S. 209-223.
- Strauss, Walter L. (1974): *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 Bde. New York: Abaris Books.
- Suckale, Robert (2009). *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, 2 Bde. Petersberg: Imhof.
- Suykerbuyk, Ruben (2013): *Coxcie's Copies of Old Masters. An Addition and an Analysis*. In: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 37/1, S. 5-24.
- Suykerbuyk, Ruben (2017): *A Royal Reproduction. Michiel Coxcie's Copy of the Ghent Altarpiece (1557-1558), its Documentary Evidence and Early Reception*. In: Kemperdick, Stephan / Rößler, Johannes / Heyder, Joris Corin (Hgg.): *Der Genter Altar. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen*. Petersberg: Imhof, S. 70-83.
- Turpin, Adriana (2013): *The Display of Exotica in the Uffizi Tribuna*. In: Bracken, Susan / Gáldy, Andrea / Turpin, Adriana (Hgg.): *Collecting East and West*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, S. 83-118.
- Van Houdt, Toon (1999): *Zusammenfassung der Gedanken über Ökonomie und Ethik aus De iustitia et iure von Leonardus Lessius*. In: Schefold, Bertram (Hg.): *Vademecum zu einem Klassiker der spätscholastischen Wirtschaftsanalyse*. Düsseldorf: Wirtschaft und Finanzen, S. 103-142.
- Van Os, Henk (1996): *Mediteren op Golgotha: „O devote siele slaet dyn gemerck hierop dinen bruidegom“*. In: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 44, S. 361-380.
- Van Os, Henk (2001): *Another Meditation on Golgotha*. In: Bergdolt, Klaus / Bonsanti, Giorgio (Hgg.): *Opere e giorni: Studi su mille anni di arte europea*. Venedig: Marsilio, S. 479-484.
- Von Rosen, Valeska (2000): *Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27, S. 171-208.
- Wandrey, Petra (2017): *Schönheit bändigt allen Zorn – die Meisterstiche von Hendrick Goltzius*. In: Michels, Norbert (Hg.): *Hendrick Goltzius (1558-1617): Mythos, Macht und Menschlichkeit*. Aus den Dessauer Beständen. Ausstellungskatalog, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Petersberg: Imhof, S. 34-41.
- White, Christopher (1971): *Dürer. The Artist and his Drawings*. London: Phaidon.
- Widerkehr, Léna (2007-2008): *Jacob Matham*, 3 Bde. *Oudekerk aan den IJssel: Sound & Vision (= The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts; 50-52)*.
- Windows, Peter (2012): *New Identifications in the Drawings Collection of Gabriele Vendramin*. In: *Master Drawings*, 50/1, S. 33-48.
- Winkler, Friedrich (1929): *Dürerstudien*. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 50, S. 123-166.
- Winkler, Friedrich (1936-1939): *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 Bde. Potsdam: Stechnote.

Artikel

Christina Thurner*

Bewegte Referenzen. Bei-/Spiele re-/produktiver Abweichung im Tanz

Abstract: Das Kunstgenre Ballett hat mit seiner oralen beziehungsweise physischen Überlieferungstradition ein ganz eigenes Verhältnis zu Reproduktionen herausgebildet. Dabei sind Wieder- und Neuinszenierungen von Klassikern seit dem 19. Jahrhundert in einer Weise gang und gäbe, die jede Interpretation als eine Art ‚Original‘ ausgibt, zu dem sich wiederum je Referenzsysteme gebildet haben (können). Dieser Beitrag untersucht exemplarisch solche Referenzsysteme im Tanz. Mit Fokus auf die Fortschreibungsgeschichte von *Le sacre du printemps* soll anhand einer *Sacre*-Beispielreihe deutlich werden, wie dabei einerseits Bedingungen und Wirkungen von künstlerischer Reproduzierbarkeit (mit-)reflektiert werden und andererseits spielerisch mit Abweichungen umgegangen wird.

Keywords: Original, Urfassung, Reproduktion, Kunstform Tanz, *Schwanensee*, *Le sacre du printemps*

* **Prof. Dr. Christina Thurner**, Institut für Theaterwissenschaft, Universität Bern, Mittelstrasse 43, CH-3012 Bern, email: christina.thurner@itw.unibe.ch

Das Verständnis von ‚Original‘ als ‚Urfassung‘ eines Werks ist hinsichtlich des Genres Ballett problematisch. Die Überlieferungstradition unterscheidet sich da grundlegend von jener in anderen Künsten. Nehmen wir als Beispiel ein berühmtes Ballett: Die meisten Menschen unseres Kulturkreises kennen *Schwanensee*. Wenn man jedoch genauer nachfragt, hat jede_r vom *Schwanensee* eine (mehr oder weniger) andere Vorstellung, denkt jede_r dabei an ein anderes Stück, an eine andere Version, eine andere Aufführung, eine andere (Re-)Produktion.¹ Aber: eine Reproduktion wovon? Diese Frage nach dem ‚originären‘ Werk, auf die man in den Künsten seit der Moderne rasch kommt, stellt sich im Hinblick auf die Kunstform Tanz nicht in derselben Weise. Bleibt man etwa zunächst beim Beispiel *Schwanensee*, so ist hierbei das ‚Original‘, wenn man denn eines ausmachen will, sogar ziemlich irrelevant.

¹ Auf den Begriff der ‚Reproduktion‘ im tanzkulturellen und -historischen Diskurs wird weiter unten noch genauer eingegangen.

1 Übersprungenes Original: *Schwanensee*

Als ‚Urfassung‘ oder erste Version nennen verschiedene Lexika und Fachbücher ein Ballett in vier Akten, choreografiert von Julius Wenzel Reisinger zur musikalischen Komposition von Peter Iljitsch Tschaikowski, das unter dem Titel *Lebedinoje Osero* erstmals 1877 im Bolschoi-Theater in Moskau zu sehen war.² Allerdings wurde dieser „Original Production“³ des *Schwanensee*-Balletts weder in der Tanzgeschichte beziehungsweise der Tanzgeschichtsschreibung noch in der Tanzpraxis große Bedeutung beigemessen.⁴ Dies mag einerseits daran liegen, dass die zeitgenössische

² Vgl. beispielsweise Kieser / Schneider 2002, S. 411; Schneider 2016, S. 550; Fanger 2004, S. 29–35.

³ Fanger 2004, S. 29.

⁴ Vor kurzem erst hat der Choreograf Martin Schläpfer für seine *Schwanensee*-Produktion an der Oper am Rhein in Düsseldorf, UA im Juni 2018, auf die Version von 1877 zurückgegriffen, was in der Rezeption explizit als Selten- und Besonderheit hervorgehoben wurde; vgl. dazu beispielsweise Weickmann 2018, S. 17.

Kritik das Stück weitgehend abgelehnt hatte, unter anderem mit dem Argument, Reisinger habe eine allzu schwache Tanzsprache entworfen und die Komplexität von Tschaikowskis musikalisch-psychologischem Drama choreografisch nicht adäquat umgesetzt.⁵ Andererseits ist die Quellenlage zu dieser Version unklar. Es existiert keine überlieferte Aufzeichnung des Balletts und auch das Libretto, das Wladimir Begitschew und Wassili Gelzer zugeschrieben wird, ist offenbar lückenhaft.⁶

Weitaus berühmter und Referenzpunkt für viele Neuchoreographien ist aber nicht die Moskauer, sondern die St. Petersburger Version von 1895. Auf diese Fassung berufen sich bis heute zahlreiche (Re-)Produktionen von *Schwanensee*.⁷ Dazu schreiben Klaus Kieser und Katja Schneider in *Reclams Ballettführer*:

Die Popularität von *Schwanensee* geht [...] nicht auf Wenzel Reisingers Produktion zurück, sondern auf die Inszenierung, die Marius Petipa und Lew Iwanow knapp 20 Jahre später in Sankt Petersburg herausbrachten. Denn diese begründete die bis heute andauernde Aufführungstradition.⁸

5 Vgl. Fanger 2004, S. 30. Vgl. auch Kieser / Schneider 2002, S. 415; ihnen zufolge bedeutete die Uraufführung für Tschaikowski, der bereits 1875 mit der Komposition begonnen hatte, eine der größten Enttäuschungen seines Lebens. Er fühlte sich und seine Musik offenbar komplett unverstanden, weil Reisinger Teile und Melodien gestrichen und Umstellungen in der Reihenfolge der musikalischen Nummern vorgenommen hatte. Dennoch schreiben Kieser / Schneider 2002, S. 415: „Reisinger [...] hatte eine nach den Maßstäben der Zeit durchschnittlich erfolgreiche Choreografie geschaffen, die sich, mit kleinen Veränderungen, bis 1883 im Repertoire des Bolschoi-Theaters hielt“.

6 Vgl. Kieser / Schneider 2002, S. 415. Die Librettisten sollen sich – dies ist immerhin bekannt, vgl. ebd. – auf ältere Quellen bezogen haben, etwa auf das Märchen *Der geraubte Schleier* aus Johann Karl August Musäus' Sammlung *Volksmärchen der Deutschen*.

7 Im Bereich des Tanzes wird der Begriff der ‚Reproduktion‘ unterschiedlich verwendet und oft im Zusammenhang mit verwandten Begriffen wie ‚Revival‘, ‚Rekonstruktion‘, ‚Remake‘, ‚Restaging‘ usw. diskutiert. Vgl. dazu Jordan 2000, darin u.a. Hutchinson Guest 2000, S. 65, wobei ich deren enger, sehr spezifischer Definition von ‚Reproduktion‘ nicht folge, sondern vielmehr den Ausführungen von Thomas 2000, S. 125-131, die sich auf Konzepte kultureller Reproduktion, u.a. von Benjamin, beruft; vgl. außerdem Thurner / Wehren 2010.

8 Kieser / Schneider 2002, S. 415.

Indem eine Fortschreibungsgeschichte des *Schwanensee*-Balletts also den ‚eigentlichen‘ Anfang auslöst oder ignoriert, lässt sich die Auffassung von ‚Original‘ als ‚ursprünglichem‘ Anfangspunkt einer Aufführungstradition oder Reproduktionshistorie nicht aufrechterhalten. Das Beispiel *Schwanensee*, welches hier lediglich stellvertretend als exponiertes Exempel im Bereich Tanz angeführt werden soll, macht deutlich, dass temporal-lineare Bezüge von einem ‚Original‘ hin zu einem ‚Fortleben‘, das heißt von einer ‚ersten Version‘ zu ‚Nachfolgeartefakten‘ wenig sinnvoll bis historisch inkorrekt sind.⁹ Überhaupt ist, wie erwähnt, die Auffassung von ‚Original‘ als ‚Urfassung‘ eines Werks, von dem alle weiteren, die dessen Titel tragen, Reproduktionen oder Kopien sind, im Hinblick auf das Genre Ballett fraglich. Dies einerseits, weil Referenzen aufgrund seiner spezifischen, meist oralen oder genauer: physischen Überlieferungstradition schwer zu ziehen beziehungsweise zu überprüfen sind. Andererseits, weil diese Kunstform unter dem Aspekt der Repertoirepflege ein ganz eigenes Verhältnis zu Reproduktionen herausgebildet hat. Dabei sind Wieder- und Neuinszenierungen von Klassikern im Ballett seit dem 19. Jahrhundert in einer Weise gang und gäbe, die jede Interpretation als eine Art ‚Original‘ ausgibt, zu dem sich wiederum je Referenzsysteme gebildet haben (können). So hat schließlich jede_r berechtigterweise eine (andere) Vorstellung, wenn er oder sie an *Schwanensee* denkt. Unter den berühmtesten *Schwanensee*-Versionen zu nennen sind etwa jene von Nicolai Sergejew für das Vic-Wells Ballet (London 1934), die ebenso paradigmatisch in die Tanzgeschichte eingegangen ist, indem sie die Grundlage für die englische Traditionslinie des Werkes bildete, wie John Crankos Stuttgarter *Schwanensee* (1963), der die Rolle des Siegfried aufwertete, oder Mats Eks psychoanalytisch-moderne Fassung (Umeå 1987) oder Matthew Bournes gender-subversive Version (London 1995) usw.¹⁰ Das heißt schließlich in Bezug auf das Genre Ballett, dass weniger die Frage interessiert, wie sich eine Version zum ‚Original‘ verhält, als vielmehr jene nach dem Verhältnis einer *jeweiligen*

9 Vgl. dazu die Kritik an einem solchen zeitlichen Verständnis von ‚Original‘ und dessen ‚Fortleben‘ – mit Referenz auf Benjamin – auch Jäger in diesem Heft.

10 Vgl. auch Kieser / Schneider 2002, S. 418-419.

Version zu anderen, historischen Versionen. Eine Relationalität der Versionen ist freilich auch im Ballett auszumachen, aber eben nicht linear von einem bestimmten Anfangs- zu einem späteren Fixpunkt, sondern eher netzwerkartig und enthierarchisiert.¹¹

Allerdings bedeutet dieser gängige, multiple referentielle Umgang mit Klassikern im Bereich des Balletts nicht, dass im künstlerischen Tanz die völlige Freiheit hinsichtlich Referenzen und Bezügen herrschte. Auch Choreograf_innen halten auf unterschiedliche Weise an der Vorstellung vom ‚Original‘ fest, was bis zu Urheber(rechts)konflikten führt, weil sie beispielsweise ihre ‚Original‘-Bewegungsabläufe, -Dramaturgien und Bühnensettings kopiert sehen.¹² Dabei stößt man allerdings auf Probleme: Wie etwa lässt sich zuverlässig bestimmen, ob es sich bei einer Bewegungsfolge um ein ‚Original‘ oder um eine Kopie handelt? Diese Frage wird insbesondere im modernen, postmodernen oder sogenannten zeitgenössischen Tanz virulent, in dem oft nicht (mehr), wie im Ballett, mit normierten, stilisierten, sondern auf der Basis von Alltags-Bewegungen choreografiert wird. Der Berliner Choreograf Christoph Winkler, der diese Problematik 2012 in seinem Stück *Dance! Copy! Right?* verarbeitet hat,¹³ antwortet denn auch in einem Interview auf die Frage „Kann es ein Urheberrecht an der menschlichen Bewegung geben?“: „Tänzer und Choreografen vertreten teilweise extrem konservative Haltungen; es wurde von Diebstahl gesprochen, als hätte sich das Poptheater die letzten zwanzig Jahre lang nicht überall bedient.“¹⁴

Mit dem Verweis auf das Poptheater referiert Winkler auf eine weitere alternative Auffassung

von künstlerischer Re-/Produktion. Die Popkultur hat im Zuge der Postmoderne das ‚Original‘ gewissermaßen abgeschafft und stattdessen intertextuelle und intermediale Verfahren etabliert, die ohne auskommen, indem sie nichtlineare, horizontale, enthierarchisierte Zitier- und Verweisstrukturen erproben.¹⁵ Im Spannungsfeld von ‚Original‘, ‚Zitat‘, ‚Kopie‘, ‚Pastiche‘, ‚Interpretation‘, ‚Adaption‘, ‚Reproduktion‘ oder ‚Aktualisierung‘ bewegt sich der Bühnentanz zwar ebenfalls auf spielerischem,¹⁶ wenn auch (nicht nur rechtlich) zuweilen ungesichertem Gelände, aber offenbar anders, als dies herkömmlicherweise etwa der Literatur oder der Bildenden Kunst zugeschrieben wird.¹⁷

Aufgrund ihres Selbstverständnisses, das auf Konzepten des Performativen, des Hier-und-Jetzt sowie auf einer geradezu topischen Betonung der eigenen Flüchtigkeit beruht und außerdem weitgehend an einer oralen Überlieferungstradition festhält,¹⁸ schließt die (westliche) Tanzkunst ihre Festschreibung (zumindest weitgehend) aus und entwirft stattdessen eigene Formen der Fortschreibung. Das Ballett reagiert, wie oben ausgeführt, mit der Praxis seiner spezifischen Repertoirepflege, die auf einer beweglich-dynamischen referenziellen Adaption oder einer grundlegenden Neuschreibung basiert. Kreationen werden quasi ohne das Pochen auf *ein* ‚Original‘ weitergeschrieben, wobei die Handschrift dann freilich auch stark variieren kann. Dagegen produzieren andere künstlerische Tanzgenres wie der moderne, der postmoderne und der zeitgenössische Tanz Stücke, die ebenfalls nicht nachhaltig Originale hinterlassen, weil diese nach einer ersten Kurations- und Aufführungsphase aufgrund ihrer Nicht-Festschreibung auch wieder von der Bühne und damit aus dem kulturellen Gedächtnis verschwinden.¹⁹

11 Vgl. zu einer entsprechenden Neubestimmung der Konzepte von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ auch Rippl / Stolz in diesem Heft.

12 Vgl. beispielsweise den Streit zwischen Anne Teresa De Keersmaeker und Beyoncé, dazu u.a. Hüster 2011; außerdem Kraut 2016. Genauso interessant wie die schwierige Frage, worin genau die Urheberrechtsverletzung von Beyoncé besteht, ist die Reaktion von De Keersmaeker, die unter dem Titel *Re:Rosas!* (2013-2014) eine Homepage eingerichtet hat, worauf einerseits die Geschichte des ‚kopierten‘ Stücks, *Rosas danst Rosas*, dokumentiert wird, und die andererseits allen die Möglichkeit bietet, eigene Versionen hochzuladen, also legal an der Fortschreibung der Produktion mitzuwirken.

13 Vgl. Winkler 2012.

14 Winkler / Kieser 2012.

15 Vgl. etwa Baßler u.a. 2016 sowie auch wieder Rippl / Stolz in diesem Heft.

16 Vgl. zum Versuch einer Definition / Abgrenzung der Begriffe auch verschiedene Beiträge in Jordan 2000.

17 Diese Eigenheit teilt die nonverbal-bewegte Tanzkunst wiederum mit anderen performativen Künsten, wobei die Grenzen da heutzutage fließend sind.

18 Vgl. zur oralen Überlieferungstradition und damit zusammenhängend zum Topos der Flüchtigkeit u.a. auch – durchaus kritisch – Wehren 2016, S. 15, 97-109.

19 Dieses Phänomen hat – neben dem erwähnten Selbstverständnis der Tanzkunst – verschiedene Gründe, auf die hier nicht genauer eingegangen werden kann. Die entspre-

Allerdings kennt die Tanzmoderne auch neben der Repertoirepflege des Genres Ballett durchaus bemerkenswert vielfältige referenzielle Fortschreibungsverfahren, die über eine einfache Abfolge von ‚Original‘ zu ‚Nachfolgeartefakten‘ hinausgehen. Darauf möchte ich im Folgenden, ebenfalls wieder an einem Beispiel, eingehen, um aufzuzeigen, wie spielerisch gerade der Umgang mit re-/produktiver Abweichung im Bereich Tanz sein kann. Damit soll nicht zuletzt auch darauf aufmerksam gemacht werden, welche Phänomene in einer interdisziplinären Diskussion zum Verhältnis von Original und Kopie noch stärker in Betracht zu ziehen sind, wenn man dem Thema im Ensemble der Künste gerecht werden möchte.

2 Dynamische Fortschreibungsgeschichte: *Le sacre du printemps*²⁰

Innerhalb der Tanzgeschichte reicht mein nächstes Beispiel, *Le sacre du printemps*, fast an die Berühmtheit von *Schwanensee* heran. „[V]on allen Choreografien der Moderne wurde dieses Tanzstück wohl am häufigsten in immer wieder neuen Versionen aufgeführt.“²¹ Eine Datenbank der Londoner Roehampton University zählt rund 200 Fassungen dieses Tanzstücks zur gleichnamigen musikalischen Komposition von Igor Strawinsky, wobei sie nur die wichtigsten überhaupt erfassen konnte.²² Nicht die Zahl der Versionen soll allerdings im Folgenden interessieren, sondern die dynamische Fortschreibungsgeschichte dieses Tanzstücks, genauer: die Verhältnisse der Artefakte zueinander beziehungsweise die Spielarten ihrer Abweichungen, Bezüge und Fortschreibungen. Diese können nämlich wieder-

chende Praxis sowie ihre Problematik wurde in jüngerer Zeit vielfach diskutiert, weil diesen Tanzformen so ihr eigenes Repertoire und ihre Geschichte abhandeln kommen. Vgl. dazu u.a. Wehren 2016, S. 42.

20 Die folgenden Ausführungen basieren teilweise auf Recherchen im Rahmen eines Seminars zu *Sacre*, das ich im Frühjahrssemester 2018 an der Universität Bern angeboten hatte. Ich bedanke mich bei den teilnehmenden Studierenden für deren Anteil an den hier wiedergegebenen Ergebnissen.

21 Brandstetter / Klein 2007, S. 15.

22 Vgl. Jordan / Nicholas 2002. Vgl. auch Jordan 2007b, S. 411; Garafola 2014, S. 165.

rum unter diversen Aspekten als unterschiedliche Kategorien, wenn man so möchte, betrachtet werden. Ich schlage für meine exemplarischen Erörterungen folgende drei Begriffe vor, die ich als re-/produktive Kategorien begreifen und je kurz exemplarisch beschreiben sowie aufeinander beziehen werde: 1. ‚Original‘; 2. Rekonstruktion; 3. Reflexionen.

2.1 ‚Original‘: Nijinskys *Le sacre du printemps* (1913)

Das Choreodrama *Le sacre du printemps* geht auf eine Kooperation zwischen verschiedenen Kunstformen und Akteuren zurück,²³ von denen Vaslav Nijinsky (Choreografie), Igor Strawinsky (musikalische Komposition), Nikolai Rjorich (Ausstattung) die drei prominentesten sind.²⁴ Es zeigt, ohne narrativ zu sein, die Auserwählung einer Frau, die zur Weihe des Frühlings geopfert wird. Die Pariser Uraufführung durch die Ballets Russes fand am 29. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées statt und provozierte einen der größten Theaterskandale der Geschichte.²⁵ Die Begründungen für diesen Eklat einerseits und für die mittlerweile über 100-jährige und nach wie vor sehr rege Rezeptionsgeschichte sind vielfältig.²⁶ *Le sacre du printemps* wurde – so die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter – „in erster Linie als ein ästhetischer Skandal wahrgenommen“.²⁷ Sie betont hierbei die Bedeutung der Wirkungsgeschichte, die in diesem spezifischen Fall auch die Vorstellung vom ‚Original‘ dieses Stücks prägte und diese (durch die Zeit hindurch) stets dynamisch und beweglich hielt.²⁸ Im Gegensatz zu Strawinskys Musik war Nijinskys Choreografie allerdings nach wenigen Aufführungen zunächst von der Bühne verschwunden. Niemand weiß heute mehr, wie dieses Original von 1913 genau aussah, auch wenn zahlreiche Quellen dazu existieren. Die Tanzhistorikerin Lynn Gara-

23 Vgl. zur Gattungsbezeichnung sowie zur Entstehungsgeschichte u.a. Zickgraf 2017.

24 Vgl. auch Kieser / Schneider 2002, S. 399-403.

25 Vgl. dazu u.a. Brandstetter 2017, S. 20-21.

26 Vgl. u.a. Brandstetter 2017, S. 20-35; Garafola 2014, S. 165-179; vgl. auch die Sicht zweier Zeitgenossen: Rivière 2017, S. 313, und Kessler 2005, S. 886.

27 Brandstetter 2017, S. 29. Vgl. dazu auch Woitas 2001, S. 138; außerdem Kieser / Schneider 2002, S. 402.

28 Vgl. Brandstetter 2017, S. 29.

folia sieht hierin aber genau die Charakteristik der Historie dieses Stücks, indem sie schreibt: „Eben weil es sich um ein verlorenes Ballett handelt, genießt *Le sacre du printemps* eine konzeptuelle Freiheit, die sowohl die beständige Neuerfindung des Balletts als auch das Fortdauern der mit dem Original verbundenen Vorstellungswelt ermöglicht.“²⁹ Diese Vorstellungswelt prägen, bei aller Offenheit, dennoch bestimmte Konstanten, durch die sich auch die Fortschreibungen dieses Stücks, das heißt die unterschiedlichen choreografischen Annäherungen seit 1913, charakterisieren lassen. Garafola nennt insbesondere „das Gewaltsame [...], das Sexuelle, den Primitivismus, das Erschreckende“³⁰, kommt allerdings zum Schluss: „Ein Grund – wenn nicht gar der Grund –, weshalb *Le sacre du printemps* [...] so lebendig bleibt, ist die Tatsache, dass es sich immer wieder als Tanz erneuert.“³¹ Sie erklärt diese stetige Erneuerung mit der „verlockende[n] Möglichkeit, das ursprüngliche Transgressive des Originalballetts immer wieder neu zu erfahren, eine Kunst des Hier und Jetzt an einen Kanon zu knüpfen, der das Einzelwerk transzendiert und vergessene oder halb erinnerte Vorgänger ebenso wie die heute Lebenden einbezieht“; sie folgert: „Noch in seinem hundertsten Jahr bleibt *Le sacre du printemps* ein ‚work in progress‘.“³²

Betont wird hier das Prozesshafte, die Variabilität sowie die Nicht-Fixierbarkeit dieser referentiellen Werkgeschichte. Für deren Beschreibung greift die „klassische Idee des Originalen“ – wie Jäger sie nennt –, das heißt eine „chronologische zeitliche und epistemologische Anordnung des Verhältnisses von ‚Primärem‘ und ‚Sekundärem‘, von Vorgängigem und Nachträglichem – sowie die jeweilige *Priorisierung* des ‚Ursprünglichen‘ vor dem ‚Abgeleiteten‘“,³³ definitiv zu kurz.

Im Zusammenhang mit dem Thema dieses Bandes interessiert an den zitierten Voten zum *Sacre* vor allem, wie da zwar von einem ‚Original‘

ausgegangen wird, wie aber selbstverständlich anerkannt wird, dass man dieses ‚Original‘ gerade nicht genau kennt, ja dass die Fortschreibung aus diesem Umstand stets neues Potential schöpft und so verschiedene Versionen der Weiterschreibung in immer wieder andere, dynamische Beziehungen zur Leerstelle bzw. zum Phantasma ‚Original‘ setzt.

2.2 Rekonstruktion: Hodson / Archers *Le sacre du printemps* (1987)

Allerdings erfuhr diese Fortschreibungsgeschichte, deren Struktur wiederum nicht-linear, sondern eher netzartig zu verstehen ist, 1987 eine entscheidende Zäsur. Zu diesem Zeitpunkt bezeichneten die britische Choreografin Millicent Hodson und ihr Partner, der Kunsthistoriker Kenneth Archer, ihre Version von *Le sacre du printemps* mit dem Joffrey Ballet als „Rekonstruktion“, was sowohl für ihr Stück als auch für die Nachgeschichte eine entscheidende Bedeutung haben sollte und wirkungsgeschichtlich so weit geht, dass Stephanie Jordan gar die Frage stellt: „The Nijinsky Reconstruction: Birth of an Alternative Tradition?“³⁴ ‚Rekonstruktion‘ ist freilich ein schwieriger Begriff und erfährt gerade in jüngster Zeit wieder vermehrt Definitionsversuche. Im Tanzbereich existiert seit den 1980/90er Jahren eine teilweise hitzig geführte Debatte, zunächst vor allem im englischsprachigen Raum und nicht zuletzt aus Anlass der viel beachteten, gelobten und auch kritisierten Rekonstruktion des Nijinsky-Stücks *Le sacre du printemps* durch Hodson und Archer.³⁵ Eine konstruktivistisch-kritische Auffassung von ‚Rekonstruktion‘ versteht darunter eine Wiederholung des Kurationsprozesses, also keine identische Wiederholung, sondern eben eine

²⁹ Garafola 2014, S. 166; sie begründet dies u.a. mit dem „transgressiven Charakter des Balletts [...] und seiner Zurückweisung überkommener Ballettästhetiken – was alles noch durch den ‚Aufruhr‘ unterstrichen wird, der sich bei der Uraufführung ereignet hat.“

³⁰ Garafola 2014, S. 166.

³¹ Garafola 2014, S. 178; Hervorhebung im Original.

³² Garafola 2014, S. 179.

³³ Vgl. Jäger in diesem Heft, S. 14; Hervorhebung im Original.

³⁴ Jordan 2013, S. 231. Weitere Rekonstruktionen durch Hodson / Archer folgten mit dem Paris Opera Ballet (1991); Finnish National Ballet (1994); Companhia Nacional de Bailado, Portugal (1994); Zürcher Ballett (1995); Teatro Municipal Ballet, Rio de Janeiro, Brazil (1996); Rome Opera Ballet (2001); Mariinsky Ballet, St. Petersburg (2003); Birmingham Royal Ballet (2005); Hyogo Performing Arts Centre Ballet, Kobe (2005); Hamburg Ballett (2009); Les Ballets de Monte-Carlo (2009); Filmversion: Mariinsky-Ballet, St. Petersburg (2008); vgl. Hodson / Archer (o. J.).

³⁵ Vgl. z.B. Jordan 2000; Thomas 2004; außerdem Thurner 2016, S. 498-499.

re-konstruktive, das heißt wieder-herstellende.³⁶ So haben denn Hodson und Archer in „jahrelange[r] Detektivarbeit“ alle auffindbaren Quellen, die mehr oder weniger direkt auf das ‚Original‘ verwiesen, „zusammengetragen, ausgewertet und wieder zum Leben erweckt. ‚Alles war verstreut, es gab keinen Zusammenhang mehr. Wir haben sieben Jahre unseres Lebens voll und ganz der ‚Sacre‘-Recherche verschrieben“, betont Hodson.“³⁷

Dem großen Vorteil, durch die Rekonstruktion verlorene Werke wieder – zumindest abermals für eine beschränkte Zeit – auf die Bühne holen und dort live oder in einer zeitgemäß-medialen Aufzeichnung erleben zu können, stehen einige Probleme gegenüber, die sich in der Frage zusammenfassen lassen, was man denn da überhaupt genau erlebt. Das ‚Original‘ sicher nicht. Eine Annäherung, etwas nachträglich aus verschiedenen Puzzleteilen Zusammengebasteltes, basierend auf verschiedensten Quellen, die man vom ‚Original‘ noch ‚hat‘. Von dieser Problematik zeugt exemplarisch der Streit zwischen den Nijinsky-Erben und Hodson / Archer, der 2013 öffentlich wurde anlässlich des 100jährigen Jubiläums der ‚Urfassung‘, zu dessen Feier in Paris auch Hodson / Archers Rekonstruktion gezeigt wurde.³⁸ Neben der Frage, wem der Ruhm und auch finanzielle Erlöse für diese *Sacre*-Re-/Produktion zustehen, interessiert hier vor allem jene nach dem Verhältnis der sogenannten ‚Rekonstruktion‘ zum Phantasma ‚Original‘, denn „[t]here was nothing left“, lautet das Mantra der Rekonstruktoren, mit dem sie ihren eigenen Copyright-Anspruch untermauern“ und ihre eigene Leistung hervorheben.³⁹ Hodson und Archer halten denn auch in Bezug auf ihre Rekonstruktion fest: „It is a reasonable facsimile.

[...] Wir wollten dem Original so nahe wie möglich kommen und haben alles über unsere Arbeit publiziert, um eine Debatte zu ermöglichen“.⁴⁰ Und Archer lässt sich zitieren: „Wir schreiben in unsere Verträge, dass es heißen muss: Rekonstruiert von Millicent Hodson und Kenneth Archer, nach Nijinsky. [...]“; der Fernsehsender Arte verkaufte allerdings „die ‚Sacre‘-Rekonstruktion in seiner Live-Übertragung als Nijinskys Choreografie.“⁴¹ Deshalb wiederum fragt Corinne Honvault von der SACD: „Wer sagt uns, dass die Choreografie den künstlerischen Intentionen Nijinskys entspricht“, und weiter: „Sollen doch Hodson und Archer es nicht als Nijinskys, sondern als ihre eigene Arbeit ausgeben! Aber wer hätte diesen ‚Sacre‘ dann genommen?“⁴²

Diese Frage ist eine nach der Art des Verhältnisses von ‚Original‘ und Re-/Produktion. Würde Hodson / Archers ‚Rekonstruktion‘ als Re-/Produktion neben anderen betrachtet,⁴³ von denen sich viele dadurch auszeichnen, dass sie auf ein früheres Stück, das ‚Original‘, referieren, indem sie dessen Titel und die überlieferte Musik übernehmen und den verloren gegangenen Tanz (wieder beziehungsweise neu) dazu choreografieren, dann würde sie – so zumindest Honvaults ungnädige, aber wohl nicht unberechtigte Annahme – in der Masse der willkürlich mit dem ‚Original‘ verbundenen Nachfolgeartefakte untergegangen sein. Dagegen ist es Hodson und Archer offenbar gelungen, ihren *Sacre* aus dieser Masse hervorzuheben, gerade indem sie das Verhältnis von ‚Original‘ und ‚Rekonstruktion‘ als ein spezifisches, ein ursächlich-kausal und temporal-linear verlinktes ausgeben und damit dessen Sonderstellung legitimieren.⁴⁴ Die beiden halten fest: „Heute

36 Dabei sind beide Teile des Wortes wichtig: Das ‚Wieder‘ steht für ein ‚Nochmals‘, das nie dasselbe ist wie das ‚Ursprüngliche‘, auf das es sich aber dennoch bezieht. Und das ‚Herstellen‘ meint dezidiert einen Kreativeprozess. Man holt also etwas nicht einfach wieder irgendwo hervor, sondern muss es erarbeiten.

37 Hahn 2013, S. 27.

38 Vgl. zu diesem Urheberrechtskonflikt zwischen Hodson / Archer und der Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), die das Copyright und die Rechte der Erben vertritt, das heißt jene der Vaslav and Romola Nijinsky Foundation, der die Nijinsky-Tochter „Tamara vorsitzt“, Hahn 2013, S. 27.

39 Hahn 2013, S. 27. Er schreibt weiter: „Was aber heißt: Da war ‚nichts‘? – darüber gehen die Meinungen auseinander.“

40 Hodson / Archer zit. nach Hahn 2013, S. 27. Vgl. unter den erwähnten Publikationen etwa Hodson 1980, dies. 1986 / 87, dies. 1996 sowie Archer / Hodson 2000.

41 Hahn 2013, S. 29.

42 Honvault zit. nach Hahn 2013, S. 29.

43 Vgl. zum Verhältnis der Begriffe ‚Rekonstruktion‘, ‚Reproduktion‘ und ‚Original‘ aus tanzwissenschaftlicher Sicht auch Thomas 2000, S. 129.

44 Vgl. dazu die Frage, die Hodson / Archer zit. nach Hahn 2013, S. 27, immerhin stellen: „Ist das Ergebnis authentisch?“ Interessant ist allerdings folgender Umstand, den Hahn 2013, S. 29, beschreibt: „Zur Freude der SACD gibt es inzwischen eine zweite Rekonstruktion, die sich von der ersten durchaus unterscheidet.“ Es ist eine Rekonstruktion, die Dominique Brun unter Einbezug der Nijinsky-Erben erarbeitet hat, die allerdings bis heute kaum jemand kennt.

wird die Geschichte des Tanzes anders gelehrt, weil unser ‚Sacré‘-Faksimile existiert. Wir möchten Legenden in die Realität zurückholen.“⁴⁵ Diese Aussage ist durchaus berechtigt, wenn auch unterschiedlich auslegbar. Das Bild vom ‚Original‘ gibt uns diese ‚Rekonstruktion‘ sicher nicht, auch wenn das Nachleben dieser *Sacré*-Fassung ein solches Verhältnis suggeriert und sogar Fachleute immer wieder in die Falle tappen, unkommentiert Ausschnitte von Hodson / Archers Rekonstruktion zu zeigen, wenn sie von Nijinskys *Sacré* sprechen.⁴⁶ Angebracht ist sicherlich ein vorsichtig-kritischer Umgang mit und eine fortgesetzte Reflexion dieses Verhältnisses, wie Jordan sie vorschlägt, indem sie fragt: „So what role within the *Sacré* tradition did the 1987 Nijinsky reconstruction play?“⁴⁷

Für den Zusammenhang dieses Beitrags von Bedeutung ist nun folgende Feststellung: Hodson / Archers ‚Rekonstruktion‘ des *Sacré*, die sich (über umstrittene Legitimationsstrategien) ursächlich auf das ‚Original‘ beruft, ordnete das Verhältnis von ‚Original‘ und dessen Fortleben entscheidend neu. So äußerte denn auch der Philosoph Francis Sparshott bereits 1987 an einer Konferenz anlässlich der Premiere der *Sacré*-Rekonstruktion die visionäre Vermutung, nachfolgende Choreograf_innen „would now make new versions in relation to the reconstructed ‚authentic original‘, initiating an alternative production tradition.“⁴⁸ Einer Re-/Produktion, die ein kausales, linear-temporales Ver-

hältnis zum ‚Original‘ propagiert, ist es demnach gelungen, einen Paradigmenwechsel in der Fortschreibungsgeschichte auszulösen, indem sie sich quasi als Stellvertreterin für ein verlorenes Original positioniert hat und nun als Referenzpunkt für ein wiederum ganz unterschiedlich sich konstituierendes Bezugssystem figuriert. Für die Fortschreibungsgeschichte des *Sacré* gilt es deshalb seither zu berücksichtigen, ob und wie sich die verschiedenen Versionen vor und nach 1987 zu dem ‚Original‘ oder aber zu dessen Stellvertreter-Choreografie verhalten.

2.3 Reflexionen: Bausch (1975), Le Roy (2007), She She Pop (2014)

Eine paradigmatische Re-/Produktion des *Sacré* aus der Vor-Rekonstruktions-Ära ist jene von Pina Bausch, die mit dem deutschsprachigen Titel *Frühlingsopfer* 1975 innerhalb eines dreiteiligen Abends im Opernhaus Wuppertal erstmals aufgeführt wurde und sich bis heute im Repertoire des Wuppertaler Tanztheaters befindet.⁴⁹ Das Stück wird dem Frühwerk von Bausch zugeordnet,⁵⁰ in dem diese sich einerseits (noch) choreografisch integral mit bestehenden Musikstücken auseinandersetzt (im Fall von *Frühlingsopfer* mit dem Strawinsky-*Sacré* in der Interpretation von Pierre Boulez)⁵¹ und andererseits gesellschaftskritische Themen (allen voran Geschlechter- und Rollenverhältnisse) behandelte. Bauschs *Frühlingsopfer* kann folgendermaßen beschrieben werden.⁵² Zu Beginn des Stücks liegt eine Frau bäuchlings auf einem roten Tuch am Boden, der mit Torf belegt ist.

Die Gründe dafür mögen vielfältig sein und können hier nicht näher erörtert werden.

45 Hodson / Archer zit. nach Hahn 2013, S. 30. Der Begriff ‚Faksimile‘ taucht in der tanzwissenschaftlichen Rekonstruktionsdebatte meines Wissens sonst nicht auf. Ich denke, er wird von Hodson und Archer hier jedoch vor allem verwendet, um den offenbar problematischen Begriff ‚Rekonstruktion‘ (von einem urheberrechtlich geschützten Werk) zu vermeiden und ihre Produktion als (eigene) Anlehnung, als im etymologischen Wortsinn ‚ähnlich Gemachtes‘ zu präsentieren bzw. damit zu legitimieren.

46 Vgl. dazu auch Honvault zit. nach Hahn 2013, S. 27: „Heute wird die Version von Hodson und Archer als die offizielle betrachtet, und das Publikum glaubt mehrheitlich, das Original zu sehen.“

47 Jordan 2013, S. 232. Einen Vorteil dieser Debatte sieht Jordan in einem sich seit der Rekonstruktion neu durchzusetzenden historisierenden Zugang zum Stück.

48 Vgl. Sparshott zit. nach Jordan 2013, S. 234. Die Aussage von Sparshott stammt aus dem Panel „The Big Questions“, das Sally Baner geleitet hat an der Dance Critics Association and Dance Collection Conference *The Rite of*

Spring at Seventy-Five in der New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center, 1987.

49 Bausch 1975. Vgl. zur Bedeutung von Bauschs *Frühlingsopfer* in der Werk- und in der Tanzgeschichte auch Brandstetter / Klein 2007, S. 15, wobei in Bezug auf den Titel des Stücks interessant ist, dass in der Erstausgabe des Bandes Bauschs Stück noch mit „*Le sacre du printemps*“ betitelt ist, während in der überarbeiteten Neuaufgabe von 2015 bereits im Untertitel des Buches „*Le sacre du printemps* / Das Frühlingsopfer“ steht. Auf die Übersetzung / Übersetzbarkeit des Titels als – durchaus relevanter – Aspekt der Fortschreibungsgeschichte kann hier nicht näher eingegangen werden.

50 Vgl. zum Frühwerk von Bausch u.a. Schlicher 1987, S. 108-149.

51 Vgl. dazu Jordan 2007a, u.a. S. 161.

52 Vgl. zum Folgenden auch Thurner 2007.



Abb. 1. *Le sacre du printemps*. Rekonstruktion von Millicent Hodson / Kenneth Archer / Joffrey Ballet. Foto: Herbert Migdoll mit freundlicher Genehmigung des Joffrey Ballet

Es macht den Anschein, als ströme Blut aus ihrem Oberkörper. Nach und nach treten weitere Frauen auf und tanzen einzeln oder in verschiedenen Raum- und Gruppenformationen. Dabei zieht sich eine von den Armen ausgehende, autoaggressive Bewegung leitmotivisch durch die Choreografie und variiert in ihrer Dynamik analog zur Musik. Die erst später auftretenden Männer nehmen mit kräftigen Bewegungen und mit Sprüngen das Territorium ein. Inzwischen wird das rote Tuch, das sich am Ende als Kleid für die Auserwählte erweist, als Zeichen für die bevorstehende Opferung von Frau zu Frau gereicht. Die mit dem Tuch in Berührung gekommenen Frauen winden sich in konvulsiven Bewegungen. Das Opfer (hier im doppelten Wortsinn von Person und Handlung) ist in Pina Bauschs Version des *Sacre* eine weibliche Angelegenheit der Verausgabung. In einer Szene gegen Ende bilden die Tänzerinnen schließlich einen engen Kreis, aus dem immer wieder eine ausschert, um das Tuch einem Mann hinzuhalten, wieder umzudrehen und in den Kreis der

Frauen zurückzukehren. Das Opfer der Frau wird dem Mann also angeboten, hingehalten, es wird nicht mit ihm geteilt, sondern ihm mitgeteilt. Es findet kein Tauschakt statt. Interessant ist, dass dieser Kreis der Opfererwählung im Gegensatz zu Nijinskys Version leer ist. Niemand steht als Opfer in der Mitte des Kreises. Das potentielle Opfer liegt im einzelnen Frauenkörper, der geopfert wird. Die Opferung trifft dabei nicht eine vorbestimmte Auserwählte, sondern ist eine soziale Aushandlung.

Auf diese Sequenz der Aushandlung folgt bei Bausch, analog zur plötzlich einsetzenden Vehemenz der Musik, die letzte Verausgabung. Die Frauen drehen sich um ihre eigene Achse, springen heftig gegen die Männer an. Eine Frau, nun im roten Kleid, und ein Mann stehen in dieser bewegten Dynamik still: das Opfer und jener, der sie zur Opferung führen wird oder ihr das Opfer, die Geste der Verausgabung, abnehmen wird. Die Opferung ist somit potentiell vervielfältigt und auswechselbar, jede kann die Rolle austragen, weil sie sie

potentiell in sich trägt. Die eigentliche Stätte der Opferung liegt, so lese ich Bauschs Stück auch im Gender-Kontext der 1970er Jahre, im Innern einer jeden Frau. Diejenige, die am Schluss exponiert zu Tode kommt, wiederholt dabei nur die auto-aggressiven Bewegungen, die vorher alle ihre Mit-tänzerinnen auch ausgeführt haben. Dass sie es also ist, die am Schluss bäuchlings auf der Erde liegt, ist kontingent, es hätte genauso eine andere treffen können. Auch die erlösende Wirkung wird schließlich nicht eingelöst, weil das Opfer kontingent ist, die Mechanismen der Opferung unter anderem durch Wiederholungen ausgestellt und entlarvt werden und auch das Publikum durch die halbkreisförmige Anordnung der Tanzenden am Ende in den aggressiven Zusammenschluss mit einbezogen wird.

Diese Lesart macht deutlich, dass Bauschs Stück das ‚Original‘, von dem die Choreografin 1975 lediglich die Partitur, musikalische Aufnahmen, allenfalls Beschreibungen und vielleicht frühere Re-/Produktionen kennt, als eine Art ‚Folie‘ behandelt. Auf Nijinskys Version beziehungsweise auf die damit verbundene, von Garafola so genannte „Vorstellungswelt“⁵³ referiert sie einerseits semantisch sowie atmosphärisch, indem sie deren (vage) Attribute wie gewaltig, energetisch und erschreckend aufnimmt, und andererseits formal durch ihre Reflexion der Kreisformationen und die genaue Umsetzung der (von der Musik geprägten) komplexen Rhythmisierung und (leitmotivischen) Wiederholungen. Ihre Choreografie ist aber weder der Versuch einer mimetischen Re-/Produktion des ‚Originals‘, noch nähert sie sich ihm überhaupt ästhetisch an, sie begibt sich vielmehr zwar in dessen Vorstellungswelt, reflektiert aber diese, indem sie zeitgemäße Anliegen darüberprojiziert. Dabei ist die Stelle, auf die sich Bauschs Referenz bezieht, genauso leer beziehungsweise imaginär wie jene inmitten ihres Kreises der potenziellen Opfer.

Man könnte noch zahlreiche weitere Beispiele für solche referenziellen Reflexionen beschreiben, die sich in ihrer jeweiligen Bezugnahme dezidiert von mimetischen Reproduktionen und damit von Rekonstruktionen abheben.⁵⁴ Auf zwei in ihrer Art

der Relationalität signifikante möchte ich im Folgenden exemplarisch noch kurz eingehen. Dieses reflexive Spiel mit Vorstellungswelt, Leerstelle und Abweichung auf die Spitze treibt Xavier Le Roy. Der lange Zeit in Berlin ansässige Franzose hat 2007 ein mit *Le sacre du printemps* betitelt Stück kreiert,⁵⁵ in dem weder ein Opfer noch Tanz im herkömmlichen Sinn zu sehen sind.⁵⁶ Die Musik, die während des Stücks zu hören ist, ist Strawinskys *Sacre* in einer Aufnahme der Berliner Philharmoniker, dirigiert von Simon Rattle. Zu dieser Musik dirigiert Le Roy auf der Bühne, wobei er so tut, als bilde das Publikum das Orchester.⁵⁷ Unter den Sitzen der Zuschauenden sind Lautsprecher versteckt, die – gemäß der Anordnung eines Synchronorchesters – den Ton der entsprechenden Instrumente wiedergeben.⁵⁸ Dadurch bekommt der einzelne Besucher tatsächlich das Gefühl, Teil des Orchesters und damit Adressat von Le Roys Gesten beziehungsweise an der Produktion der musikalischen Aufführung beteiligt zu sein. Diese wiederum referiert auf ein Projekt, das der Theaterwissenschaftler Clemens Risi folgendermaßen beschreibt:

Als eines der erfolgreichsten und gleichzeitig meist diskutierten Beispiele kultureller Bildung im Bereich des Tanztheaters und der Musik gilt das vor allem durch den Kinofilm berühmt gewordene Projekt *Rhythm Is It*, ein im Jahr 2003 gemeinsam von den Berliner Philharmonikern, ihrem Chefdirigenten Sir Simon Rattle und dem Choreographen Royston Maldoom durchgeführtes Tanzprojekt zur Musik von Strawinskys *Le Sacre du Printemps* für und mit SchülerInnen verschiedener Berliner Schulen, insbesondere auch aus Problembezirken.⁵⁹

Ohne hier auf all diese Referenzen und insbesondere auf dieses – meines Erachtens zu Recht umstrittene – Community-Dance-Projekt genauer eingehen zu können, möchte ich am Beispiel von Le Roys *Sacre* einerseits hervorheben, welche Komplexität das Bezugssystem dieses Stücks mittlerweile erlangt hat. Eine Komplexität, die netzartig verwoben in ganz verschiedene

⁵³ Garafola 2014, S. 166.

⁵⁴ Vgl. zu den dezidiert referentiellen Reflexionen, auch zu verstehen als produktive Kulturtechnik der Mittelbarkeit, den Beitrag von Peter Schneemann in diesem Heft.

⁵⁵ Vgl. Le Roy 2007a.

⁵⁶ 2018 hat Le Roy eine zweite, divergierende Version kreiert, in der mehrere Tänzer_innen auf der Bühne agieren. Auf diese Version wird hier jedoch nicht eingegangen.

⁵⁷ Vgl. auch Risi 2017, S. 123; außerdem Le Roy 2007b.

⁵⁸ Vgl. Le Roy 2007a.

⁵⁹ Risi 2017, S. 121.

Richtungen reicht, wobei ein originäres Zentrum längst nicht mehr auszumachen ist beziehungsweise keine Rolle spielt. Andererseits verblüfft – wie so oft in Stücken von Le Roy – die Art, wie der Choreograf einer solchen Komplexität begegnet: Mit betonter darstellerischer Einfachheit (er steht allein auf der Bühne und dirigiert) eröffnet er einen vielfältigen Reflexionsraum, der mehr Fragen aufwerfen als etwas Bestimmtes (wie etwa virtuosen Tanz im herkömmlichen Sinne) zeigen soll. In diesem Fall betrifft das Spektrum der angestoßenen Reflexion den Umgang mit *Sacre* als musikalisch-choreografischem Werk. Dieser beinhaltet auch dessen Vereinnahmung (etwa durch Royston Maldooms kommerziell und medial enorm erfolgreiches ‚Sozial‘-Projekt) und reicht bis hin zum Verhältnis von Dirigieren und Tanzen / Choreografieren,⁶⁰ womit auch die Macht der Geste im Kontext einer Orchesteraufführung thematisiert ist,⁶¹ oder auch generell in Bezug auf Wahrnehmung, Ästhetik und Funktion. Le Roys *Sacre*, so könnte man im Hinblick auf die in diesem Band verhandelte Debatte zusammenfassend sagen, referiert zwar ebenfalls auf ein Referenzsystem ohne ursprüngliches ‚Original‘. Im Gegensatz aber zu Bausch, die diese Leerstelle in ihrer Fortschreibung innerhalb einer bestimmten Vorstellungswelt produktiv macht, umspielt Le Roys Reflexion die *Sacre*-Tradition gewissermaßen auf einer Metaebene. So geht er nicht auf Semantiken und Attribute des *Sacre*-Kanons ein, vielmehr interessiert er sich ‚nur‘ für die komplexen Relationen und Bezüge als Verhältnisse, die sich befragen und weiterknüpfen lassen.

Ebenfalls als Ausgangspunkt für (eigene) Reflexionen fungiert die Vorstellungswelt von *Le sacre du printemps* in *Frühlingsopfer* des Performance-Kollektivs She She Pop. Das Stück wurde 2014 erstmals im Berliner HAU aufgeführt und tourte danach international, vor allem allerdings im Schauspiel- und Performance-, weniger im Tanzkontext.⁶² Dies hat vor allem einen Grund (neben Herkunft und Werdegang der Autor_innen beziehungsweise des Kollektivs, das in den

1990er Jahren aus dem Gießener Studiengang Angewandte Theaterwissenschaft hervorgegangen ist)⁶³: Basis des Stücks *Frühlingsopfer* von She She Pop bilden zwar wiederum Strawinskys Komposition sowie das kanonisch tradierte Wissen über Thematik, Aufbau und formale Aspekte des Bühnenwerks *Sacre*; allerdings wird in dessen 80 Minuten Dauer mehr gesprochen als zu Musik agiert. Sebastian Bark, einer der Performer, sagt zu Beginn, sie hätten „ein Ritual vorbereitet und das handelt davon, einander zu vereinnahmen, zu kontrollieren und dann abzustößen und loszulassen. Dieses Ritual hat mehrere Teile. Der erste Teil heißt ‚Vorrede‘, weil darin geredet wird. Später werden wir schweigen und Musik hören nämlich Strawinskys *Frühlingsopfer*. Diese Komposition hat zwei Teile. Aber vorher muss hier noch einiges ausgesprochen werden.“⁶⁴ Dieses Auszusprechende hat in charakteristisch postdramatischer She She Pop-Manier eine ebenso persönlich autobiografische wie verallgemeinerbar zeitkritische Dimension.⁶⁵ Ihr *Frühlingsopfer* fokussiert auf das Opferthema, genauer auf „die Frage nach dem weiblichen Opfer in der Familie und in der Gesellschaft“; dabei setzen sich die Performer_innen mit ihren Müttern auseinander, die zwar nicht physisch, aber medial auf der Bühne präsent sind.⁶⁶ Vier Mütter, drei Töchter und ein Sohn sprechen dabei in dramaturgisch (diskursiv wie optisch und räumlich) subtil arrangierten Szenen über ihr jeweiliges Verhältnis zu sich, untereinander, zu den Vätern und über soziale Rollenansprüche sowie Lebensentwürfe.

Den Teil, den Bark – nicht ohne Ironie – als „schweigen und Musik hören“ und damit quasi als nonverbale ‚Nebensache‘ im sonst gesprochenen Stück bezeichnet, bildet dann aber genau jenen Teil, der die Fortschreibung des *Sacre* im engeren Sinn ausmacht. Dabei ist aus dem Off Strawinskys Musik in voller Länge zu hören⁶⁷

⁶³ She She Pop (o. J.).

⁶⁴ Vgl. die vom Kollektiv der Autorin zur Verfügung gestellte Videoaufnahme einer Aufführung des Stücks in der Kaserne Basel vom Juni 2014, ab Min. 09:00.

⁶⁵ Vgl. dazu auch Matzke 2005.

⁶⁶ Vgl. She She Pop (2014). Im Unterschied dazu agierten in *Testament*, dem bisher erfolgreichsten She She Pop-Stück von 2010, die Väter der Performer_innen live mit auf der Bühne. Vgl. She She Pop (2010).

⁶⁷ Nach Strawinskys integral gegebenem ersten Teil folgt in She She Pops *Frühlingsopfer* wieder eine gesprochene

⁶⁰ Le Roy zit. nach Risi 2017, S. 124: „Looking at the mesmerizing performance of Simon Rattle conducting ‚Le Sacre du Printemps‘, I felt he was dancing with the music as much as he was directing the orchestra“.

⁶¹ Vgl. Risi 2017, S. 123, der wiederum auf Canettis Text *Der Dirigent* verweist.

⁶² Vgl. She She Pop 2014.



Abb. 2. She She Pop: *Frühlingsopfer* (2014), Bild: Doro Tuch

und die Performer_innen bewegen sich gemeinsam beziehungsweise abwechselnd oder in Überblendung mit den medial projizierten Müttern in einer genau festgelegten Choreografie. Ganz zum Schluss, nach dem Tanz, wird nochmals im Chor das soeben durchexerzierte Ritual kommentiert als zu veröffentlichender Ausdruck dessen, was „besonders war“.⁶⁸ Damit reflektiert dieses Stück in seiner wiederum eigenen Weise gerade auch den entscheidenden Widerspruch in der Fortschreibungsgeschichte von *Sacre*: Dessen absoluten bis transgressiven Charakter, auf den mit Garafola oben hingewiesen wurde,⁶⁹ auf der einen Seite und auf der anderen das Pochen auf einer jeweiligen Besonderheit, einer immer wieder neu für sich in Anspruch genommenen ‚Originalität‘, die sich von der ersten ‚Original‘-Fassung über die einzelnen – ganz unterschiedlich darauf Bezug nehmenden Versionen – hinzieht. Insofern bildet She She Pops *Frühlingsopfer* vorsätzlich

einen weiteren *Sacre* innerhalb von dessen netzwerkartiger Fortschreibungsgeschichte. Dieser reflektiert den Umstand der eigenen Einschreibung in einen Kanon genauso wie außerdem die künstlerischen, kulturellen, gesellschafts- und generationenspezifischen Kontexte, auf die dabei Bezug genommen wird. So sollte am Ende dieser Beispielreihe deutlich werden, dass man anhand der jüngeren Reproduktionshistorie von *Sacre* einerseits zeigen kann, wie die Bedingungen und Wirkungen von dessen künstlerischer Reproduzierbarkeit (mit-)reflektiert werden, und andererseits, wie spielerisch gerade auch mit Abweichungen umgegangen wird.

Schließlich bleibt bei einer solchen offenen, aber gleichzeitig immer wieder neu relational differenzierenden Betrachtungsweise zu konstatieren: Wovon genau wie abgewichen wird, bleibt meist (vorsätzlich) implizit und fußt in einer Vorstellungswelt, die jede_r selber in sich trägt, die gar nicht diffus sein muss, sondern sehr präzise sein kann, je nachdem, welchen Tanz er gesehen, wovon sie gehört oder gelesen hat. *Das ‚Original‘ gibt es nicht und gibt es doch – je in jeder*

Passage vor dem zweiten Teil der Musik.

⁶⁸ Vgl. die Videoaufnahme (wie in Fn. 64) ab 1:16:35.

⁶⁹ Garafola 2014, S. 179; vgl. Fn. 29.

Vorstellung, sei dies nun von *Sacre* oder von *Schwanensee* oder von einem anderen Tanzstück mit einer nicht-linearen, gleichwohl reichen Fortschreibungsgeschichte.

Literaturverzeichnis

- Acocella, Joan / Greene, Jonnie / Garafola, Lynn (1992): *The Rite of Spring Considered as Nineteenth-Century-Ballet*. In: *Ballet Review*, 20/2, S. 68-71.
- Archer, Kenneth / Hodson, Millicent (2000): *Confronting Oblivion. Keynote Address and Lecture Demonstration on Reconstructing Ballets*. In: Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. Proceeding of the Conference at the University of Surrey Roehampton November 8-9, 1997*. London: Dance Books, S. 1-20.
- Baßler, Moritz / Schumacher, Eckhard (Hgg.) (2016): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin: De Gruyter.
- Bausch, Pina (1975): *Das Frühlingsopfer*. <http://www.pina-bausch.de/de/stuecke/detail/show/das-fruehlingsopfer/> (17.8.2018).
- Bausch, Pina (2012): *Le sacre du printemps. Das Frühlingsopfer, The Rite of Spring*. Tanztheater Wuppertal. Buch mit DVD. Paris: L'Arche.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Schwanensee*. Zauber des Balletts. In: *Schwanensee*. Programmheft der Bayerischen Staatsoper München, März, S. 3-14.
- Brandstetter, Gabriele (2014): *Le sacre du printemps 1913 / 2013*. In: Gygax, Raphael (Hg.): *Sacré 101 – An Anthology on The Rite of Spring*. Zürich: JRP / Ringier, S. 149-161.
- Brandstetter, Gabriele (2017): *Tanz über Gräben*. In: Brandstetter, Gabriele / Schneider, Katja (Hgg.): *Sacre 1913 / 2013*. Tanz, Opfer, Kultur. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 17-48.
- Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (Hgg.) (2007): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs Le sacre du printemps*. Bielefeld: transcript (= TanzScripte; 4).
- Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (Hgg.) (2015): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs Le sacre du printemps / Das Frühlingsopfer*. 2., überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Bielefeld: transcript (= TanzScripte; 32).
- Brandstetter, Gabriele / Schneider, Katja (Hgg.) (2017): *Sacre 1913 / 2013*. Tanz, Opfer, Kultur. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Dahms, Sibylle (Hg.) (2001): *Tanz*. Stuttgart / Weimar / Kassel et al.: Metzler / Bärenreiter.
- Danuser, Hermann / Zimmermann, Heidi (Hgg.) (2013): *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*. London: Boosey & Hawkes.
- De Keersmaecker, Anne Teresa (2013-2014): *Re:Rosas!* <http://www.rosasdanstrosas.be/en-home/> (9.8.2018).
- Fanger, Iris M. (2004): *Swan Lake*. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*, Volume 6. New York / Oxford: Oxford University Press, S. 29-35.
- Garafola, Lynn (2013): *Diaghilev's Ballets Russes. A New Kind of Company*. In: Danuser, Hermann / Zimmermann, Heidi (Hgg.): *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*. London: Boosey & Hawkes, S. 25-41.
- Garafola, Lynn (2014): *Ein Jahrhundert Le sacre du printemps*. Die Etablierung einer Avantgarde-Tradition. In: Gygax, Raphael (Hg.): *Sacré 101 – An Anthology on The Rite of Spring*. Zürich: JRP / Ringier, S. 163-179.
- Garafola, Lynn (2017): *Ein Jahrhundert Le sacre du printemps*. Die Etablierung einer Avantgarde-Tradition. In: Brandstetter, Gabriele / Schneider, Katja (Hgg.): *Sacre 1913 / 2013*. Tanz, Opfer, Kultur. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 49-59.
- Gygax, Raphael (Hg.) (2014): *Sacré 101 – An Anthology on The Rite of Spring*. Zürich: JRP / Ringier.
- Hahn, Thomas (2013): *Streit of Spring*. In: *Tanz*, Aug./Sept., S. 24-31.
- Hartmann, Annette / Woitas, Monika (Hgg.) (2016): *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber: Laaber.
- Hodson, Millicent (1980): *The Fascination Continues. Searching for Nijinsky's Sacre*. In: *Dance Magazine*, 54/6, S. 64-75.
- Hodson, Millicent (1986 / 1987): *Nijinsky's Choreographic Method. Visual Sources from Roerich for Le sacre du printemps*. In: *Dance Research Journal*, 18/2, S. 7-15.
- Hodson, Millicent (1996): *Nijinsky's Crime against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le sacre du printemps*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Hodson, Millicent / Archer, Kenneth (o. J.): *Ballets Old & New*. http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_-_Ballets_Old_&_New/Le_Sacre_du_Printemps.html (15.8.2018).
- Hüster, Wiebke (2011): *Beklaut Beyoncé Knowles Anne Teresa de Keersmaecker?* In: *Blog Aufforderung zum Tanz / Frankfurter Allgemeine Zeitung*. <https://blogs.faz.net/tanz/2011/10/10/beklaut-beyonce-knowles-anne-teresa-de-keersmaecker-70/> (24.5.2019).
- Hutchinson Guest, Ann (2000): *Is Authenticity to Be Had?* In: Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London: Dance Books, S. 65-71.
- Jäger, Ludwig (2019): *'Aura' und 'Widerhall'. Zwei Leben des 'Originals' – Anmerkungen zu Benjamins Konzeptionen des Originalen*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, 3, S. 9-22.
- Jordan, Stephanie (Hg.) (2000): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London: Dance Books.
- Jordan, Stephanie (2007a): *Machine Metaphors in Pina Bausch's The Rite of Spring. A Choreomusical Approach*. In: Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (Hgg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs Le sacre du printemps*. Bielefeld: Transcript (= TanzScripte; 4), S. 159-169.

- Jordan, Stephanie (2007b): *Stravinsky Dances. Re-Visions Across a Century*. Alton: Dance Books.
- Jordan, Stephanie (2013): *Le sacre du printemps*. Milestones in Dance. In: Danuser, Hermann / Zimmermann, Heidi (Hgg.): *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*. London: Boosey & Hawkes, S. 221-239.
- Jordan, Stephanie (2017): *The Rite of Spring* as a Dance. Recent Re-visions. In: Neff, Severine / Carr, Maureen / Horlacher, Gretchen (Hgg.): *The Rite of Spring* at 100. Bloomington: Indiana University Press, S. 29-38.
- Jordan, Stephanie / Nicholas, Lorraine (2002): *Stravinsky the Global Dancer. A Chronology of Choreography to the Music of Stravinsky*. London: Roehampton University. <http://urweb.roehampton.ac.uk/stravinsky/> (14.8.2018).
- Kessler, Harry Graf (2005): *Das Tagebuch 1880-1937*. In: Kamzelak, Roland S. / Ott, Ulrich / Schuster, Jörg (Hgg.): *Das Tagebuch 1880-1937, Bd. 4*. Stuttgart: Cotta.
- Kieser, Klaus / Schneider, Katja (2002): *Reclams Ballettführer*. 13. Auflage. Stuttgart: Reclam.
- Kraut, Anthea (2016): *Choreographing Copyright. Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Le Roy, Xavier (2007a): *Le sacre du printemps*. Technical Rider. <http://www.xavierleroy.com/page.php?ft=a0f7e349ea6cabcd6b97cfb20f2582d9c-062cba9&lg=en> (21.8.2018).
- Le Roy, Xavier (2007b): *Récit de travail sur Le sacre du printemps*. In: *Repères, cahier de danse*, 20/2, S. 22-25.
- Le Roy, Xavier (2018): *Le sacre du printemps*. <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=ca9f423d10ec-10d5b62a0377dbe93e5f17b56487&lg=en> (17.8.2018).
- Matzke, Annemarie (2005): *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*. Hildesheim: Olms.
- Risi, Clemens (2017): *Die performative Macht der Geste. Xavier Le Roy re-enactet Simon Rattle, der Strawinskys Le sacre du printemps dirigiert*. In: Brandstetter, Gabriele / Schneider, Katja (Hgg.): *Sacre 1913 / 2013. Tanz, Opfer, Kultur*. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 121-134.
- Rivière, Jacques (2017): *Le sacre du printemps*. In: Brandstetter, Gabriele / Schneider, Katja (Hgg.): *Sacre 1913 / 2013. Tanz, Opfer, Kultur*. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 305-326.
- Schlicher, Susanne (1987): *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten*. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Johann Kresnik, Susanne Linke. Reinbek: Rowohlt.
- Schneider, Katja (2016): *Schwanensee* (Lebedinoje osero). In: Hartmann, Annette / Woitas, Monika (Hgg.): *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber: Laaber, S. 550-552.
- She She Pop (2010): *Testament*. <https://sheshipop.de/testament/> (21.8.2018).
- She She Pop (2014): *Frühlingsopfer*. <http://www.sheshipop.de/produktionen/fruehlingsopfer.html> (21.8.2018).
- She She Pop (o. J.): *Alles über She She Pop*. <https://sheshipop.de/ueber-uns/> (21.8.2018).
- Thomas, Helen (2000): *Reproducing the Dance. In Search of the Aura?* In: Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London: Dance Books, S. 125-131.
- Thomas, Helen (2004): *Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London: Routledge, S. 32-45.
- Turner, Christina (2007): *Prekäre physische Zone. Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs Le sacre du printemps*. In: Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (Hgg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs Le sacre du printemps*. Bielefeld: transcript (= TanzScripte; 4), S. 47-58.
- Turner, Christina (2016): *Rekonstruktion*. In: Hartmann, Annette / Woitas, Monika (Hgg.): *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber: Laaber, S. 498-499.
- Turner, Christina / Wehren, Julia (Hgg.) (2010): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich: Chronos.
- Wehren, Julia (2016): *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*. Bielefeld: transcript (= TanzScripte; 37).
- Weickmann, Dorion (2018): *Schwanensee*. In: *Tanz*, Juli, S. 16-17.
- Winkler, Christoph (2012): *Dance! Copy! Right?* <http://www.christoph-winkler.com/produktionen/dancecopyright/> (15.8.2018).
- Winkler, Christoph / Kieser, Klaus (2012): *Kann es ein Urheberrecht an der menschlichen Bewegung geben? Interview*. *Tanz*. <http://www.tanzfonds.de/de/artikel/interview-christoph-winkler> (10.8.2018).
- Woitas, Monika (2001): *20. Jahrhundert*. In: Dahms, Sibylle (Hg.): *Tanz*. Stuttgart / Weimar / Kassel: Metzler / Bärenreiter, S. 136-152.
- Zickgraf, Leila (2017): *Igor' Strawinskij's Theater der Zukunft. Das Choreodrama Le sacre du printemps im Spiegel der Theaterreform um 1900'. Bisher unveröffentlichte Dissertation*. Basel.

Artikel

Peter J. Schneemann*

Emanzipierte Rezeption. Kopie und Reproduktion als produktive Kulturtechnik der Mittelbarkeit

Abstract: Die künstlerische Kopie bietet nicht erst in der zeitgenössischen Kunst ein Verfahren der Aneignung und Umdeutung. In der Fokussierung auf aktuelle künstlerische Strategien verfolgt der Aufsatz die These, dass die Kopie nicht nur Produktionsmodi verhandelt, sondern auch spezifische Paradigmen einer emanzipierten Rezeption. An den Schnittstellen von Reproduktion und Kopie, Zitat und Aneignung, Reenactment und Preenactment finden sich neue Wahrnehmungshaltungen und -handlungen ausdifferenziert. Das Potenzial dieser Ästhetik der Mittelbarkeit führt zu Fragen der Emanzipation und Differenz.

Keywords: Reproduktion, Rezeptionsästhetik, Museum, zeitgenössische Kunst, Mittelbarkeit.

*Prof. Dr. Peter J. Schneemann, Institut für Kunstgeschichte, Abteilung für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart, Mittelstrasse 43, CH-3012 Bern, email: peter.schneemann@ikg.unibe.ch

1 Fragmentierte Referenzen

Das Publikum betrachtet große skulpturale Fragmente, die auf Paletten liegen oder durch Hilfskonstruktionen gestützt werden. Monumentale Faltenwürfe, geformt aus dünnen Kupferplatten, finden sich neben Ausformungen einer Krone oder Fingern einer Hand (Abb. 1). Der Ausstellungsraum erscheint als Lager, das einen zerlegten Körper beherbergt. Die Stücke aktivieren Erinnerungen an Postkartenabbildungen und die popkulturelle Präsenz eines der bekanntesten monumentalen Wahrzeichen. Selbst das Erlebnis einer Hafentour in New York belegt, wie stark der Prozess des Wiedererkennens an die unzähligen Abbildungen und kleinformigen Repliken gebunden ist, durch die sich die Freiheitsstatue aus dem 19. Jahrhundert ins kollektive Bildgedächtnis eingeschrieben hat.

Das Projekt *We The People (Detail)* (2011-16) des Künstlers Danh Võ veranschaulicht spezifische Potenziale der Kopie, denen sich mein Beitrag im Folgenden nähern wird. Das über mehrere Jahre entwickelte Projekt einer 1:1 Replik des 1886 eingeweihten, ikonischen Denkmals von Frédéric-Auguste Bartholdi mündete in eine Serie von Ausstellungen, die je eine Auswahl aus den über 300 Fragmenten an unterschiedlichsten geografischen

Orten zeigte.¹ Die in Shanghai im Auftrag des Künstlers angefertigten Stücke verteilen sich auf über fünfzehn Länder und zielten zu keinem Zeitpunkt auf Vervollständigung zu einer Figur.

Den Körperfragmenten fehlt die haltende Konstruktion, die für das begehbare Monument entscheidend war – die Kopie besteht nur aus der reinen Oberfläche. Das Erleben der Kopie-Fragmente, die in ihrer Materialität des glänzenden Kupfers aus der Nähe, auf dem Boden liegend, sich dem Publikum darboten, steht im Kontrast zur Referenz des Originals in New York. Die Statue of Liberty gehört zu den Denkmälern, die aus der Ferne rezipiert wurden und als Turm dienten, in dessen Innerem die Besucher_innen emporsteigen, um aus der Figur heraus auf die Welt zu schauen.² Die Anagrammatik Danh Võs befragt nicht nur den Status des Originals, sondern auch die Idee seiner Ortsspezifität.³

¹ Danh Võ, *We The People*, ausgewählte Ausstellungsorte: Kassel Fridericianum 2011, The Art Institute of Chicago 2012, National Gallery of Denmark 2012, Peier London 2013, Faurischou Foundation Beijing 2014, Brooklyn Bridge Park & City Hall Park NYC 2014, Museum Ludwig Köln 2015, Solomon R. Guggenheim Museum 2018; vgl. Dziewior 2016.

² Erben 2005.

³ Es mag daran erinnert werden, dass die ersten Präsentationen zur Statue of Liberty ebenfalls in der Form von



Abb. 1. Danh Võ, *We The People (Detail)*, 2011-2016, Ausstellungsansicht, JULY, IV, MDCCLXXVI, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2011. Foto: Nils Klinger

Courtesy of Kunsthalle Fridericianum, Kassel and Galerie Chantal Crousel, Paris.

In der mehrfachen Dekontextualisierung aus dem historisch-geografischen Kontext und der Rekontextualisierung in einem jeweilig anderen Rezeptionsprozess finden bedeutende semantische Verschiebungen statt. Die Kopien werden in dem Land erstellt, das die Kompetenz und Ökonomie der Nachbildung bereits im 16. Jahrhundert entwickelte.⁴ Die Fragmente aus China werden anschließend auch zurück in den Westen transportiert und geografisch verteilt. Es ist das große Thema der Migration, das Danh Võ immer wieder via Objekte und autobiografische Narrationen verhandelt. *We The People* nutzt als künstlerische Strategie den Prozess des Nachformens.

Fragmenten geschah: So wurde die Fackel auf der Centennial Exhibition 1876 in Philadelphia gezeigt und der Kopf auf der Weltausstellung 1878 in Paris. Zur Finanzierung wurden auch Modelle verkauft. Auch die Tatsache, dass die in Paris vorgefertigten Teile in New York zusammengefügt wurden, gehört zum Subtext von Danh Võs Projekt.

⁴ Vgl. Henningsen / Hofmann 2012.

Dabei entfaltet sich auch eine Reflexion über die gesellschaftliche Funktion der Kopie als Reproduktion, die neue Vermittlungskontexte und Zielsetzungen erschließt. Der Fokus auf die Momente der Rezeption soll im Folgenden den hohen produktionsästhetischen Stellenwert des Kopierens in der Geschichte der Kunstausbildung ergänzen und den komplexen Prozessen von Zitat und Aneignung als künstlerische Auseinandersetzung die Potenziale für das Publikum als eine neue Perspektive zur Seite stellen. Das gegenwärtige künstlerische Interesse an der Leistung von Replik und Reenactment zielt auf emanzipatorische Prozesse der Verhandlung von Kultur.⁵

Die Fragestellung dieses Beitrags richtet sich auf die Rezeption von Kopien und Reproduktionen als eine Wahrnehmung zweiter Ordnung. Die Mittelbarkeit in der Betrachtung von und Umgang mit der Realität des Kunstwerks erweist

⁵ Von Gehlen 2012, S. 323-333.

sich als eine spezifische Form der Reflexion mit den Mitteln von Wiederholung und Differenz. Es wird die These verfolgt, dass der Umgang mit dem Status der Kopie eine Kulturtechnik des Sekundären anzeigt.⁶ Sie betrifft den zeitgenössischen Umgang mit und Zugang zur Realität.⁷ Damit befrage ich die wichtige These Hans Ulrich Gumbrechts, der so vehement die Würdigung einer Präsenz fordert, die jenseits der Interpretation anzusiedeln sei.⁸ Diese Konstellation von Präsenz und Wirkung, Reproduktion und Reflexion erscheint nicht zuletzt deshalb so virulent, weil bereits André Malraux im Kontext seiner Überlegungen zu einem Musée Imaginaire als Konsequenzen der Reproduktion eine befreite ‚Intellektualisierung‘ im Umgang mit der Kunst prophezeite.⁹ In welcher Weise entspricht also die Kopie einem aktuellen Modus der Kunstrezeption, der jenseits einer kulturpessimistischen Perspektive in seiner Leistungsfähigkeit zur Veränderung zu beschreiben ist?

Meine Überlegungen finden ihren Ursprung in einer Tagung, die 2013 im Otsuka Museum of Art in Naruto, Japan, stattfand.¹⁰ Dieses Museum versammelt den Kanon der westlichen Kunstgeschichte von Giotto bis Andy Warhol ausschließlich in Form von Reproduktionen (Abb. 2). Angefertigt unter der Mitwirkung des kunsthistorischen Institutes in Tokyo, sind diese auf Keramikplatten fixiert. Die Tagung, deren Hauptsektionen im Nachbau der Sixtinischen Kapelle stattfanden und deren Präsentationen auf die Kopie des Jüngsten Gerichts projiziert wurden, trug den Titel *Between East and West. Reproductions in Art*. Die Reproduktion erweist sich als das Medium, das eine entscheidende Rolle im interkulturellen Verständnis spielt. Wie kann die Betrachtung einer Nachbildung zum kritischen Bewusstsein einer bedingten Verfügbarkeit führen? Inwieweit ist der Umgang mit dem Modus des ‚Vermittelten‘ an eine aktivierte und emanzipierte Rezeption zu knüpfen?

6 Fehrmann et al. 2004. Vgl. auch Daur 2013.

7 Es ist die wichtige Ausstellung *More Real? Art in the Age of Truthiness* zu erwähnen. Vgl. dazu Armstrong 2012.

8 Vgl. Gumbrecht 2004a; Gumbrecht 2004b; Mersch 2006.

9 Vgl. Malraux 1949; Grasskamp 2014.

10 Vgl. Schneemann 2014. Vgl. auch Tietenberg 2015.

2 Übungen der Mittelbarkeit

Die künstlerischen Affirmationen ebenso wie Dekonstruktionen des Dualismus von Original und Kopie sind zahllos und ausgiebig studiert. Dabei spielen Begrifflichkeiten und Wertzuschreibungen eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Das Vokabular für die Bezeichnung der Beziehung zwischen einem Bild und seinem Referenzbild verrät die konzeptuellen Implikationen. Kuratorische Bearbeitungen des Themas operieren mit Typologien und Glossaren: ‚Auftragskopie‘, ‚Appropriation Art‘, ‚Homage‘, ‚Parodie‘, ‚Wiederholung als Ritual‘.¹¹ Jede der Kategorien können Beispielen zugeordnet werden und Künstler wie Marcel Duchamp müssen gleich für verschiedene Aspekte der Kopie als Referenz dienen. Es werden Unterscheidungen vorgenommen nach Funktion, nach Motivation und Status. Das Nachbilden wird etwa als Übung für die jungen Künstler_innen beschrieben – die Annäherung an die alten Meister als Einschreibung in eine stringente stilistische Entwicklung. Die École nationale supérieure des beaux-arts in Paris operierte zu diesem Zwecke mit einem eigenen Museum der Kopien.¹²

Eine völlig andere, moderne Variante bezieht sich dagegen auf die Kopie als eine Strategie der Aneignung, der subversiven Dekonstruktion. Die Vervielfältigung zielt dabei als kritische Relektüre auf eine Offenlegung verdeckter ideologischer Implikationen. So ist es etwa das Konzept der Autorschaft, welches die Diskurse um die Appropriation adressieren. Eklektizismus, Wiederholung, Kopie erscheinen als Dekonstruktionen des Geniekultes und des Wertesystems von Kreativität.¹³ Die Doktrin der Inventio und des Unikats weicht Techniken des Samplings.¹⁴

Auf der Ebene der Konzepte der Moderne bleibt also schlicht zu konstatieren, dass die Vorstellung von einem ersten Bild als dem Ursprung vom zweiten Bild längst aufgegeben und vielmehr der Fokus auf Prozesse der Umdeutung und permanenten Rückwirkung gelenkt werden muss.¹⁵ Die ideologischen Implikationen der Begrifflichkeiten

11 Vgl. Mensger 2012; Schwartz 2000.

12 Vgl. Boime 1964.

13 Vgl. Römer 2001; Gelshorn 2012; Han 2011.

14 Vgl. Weibel 1999.

15 Vgl. Blunck 2011.

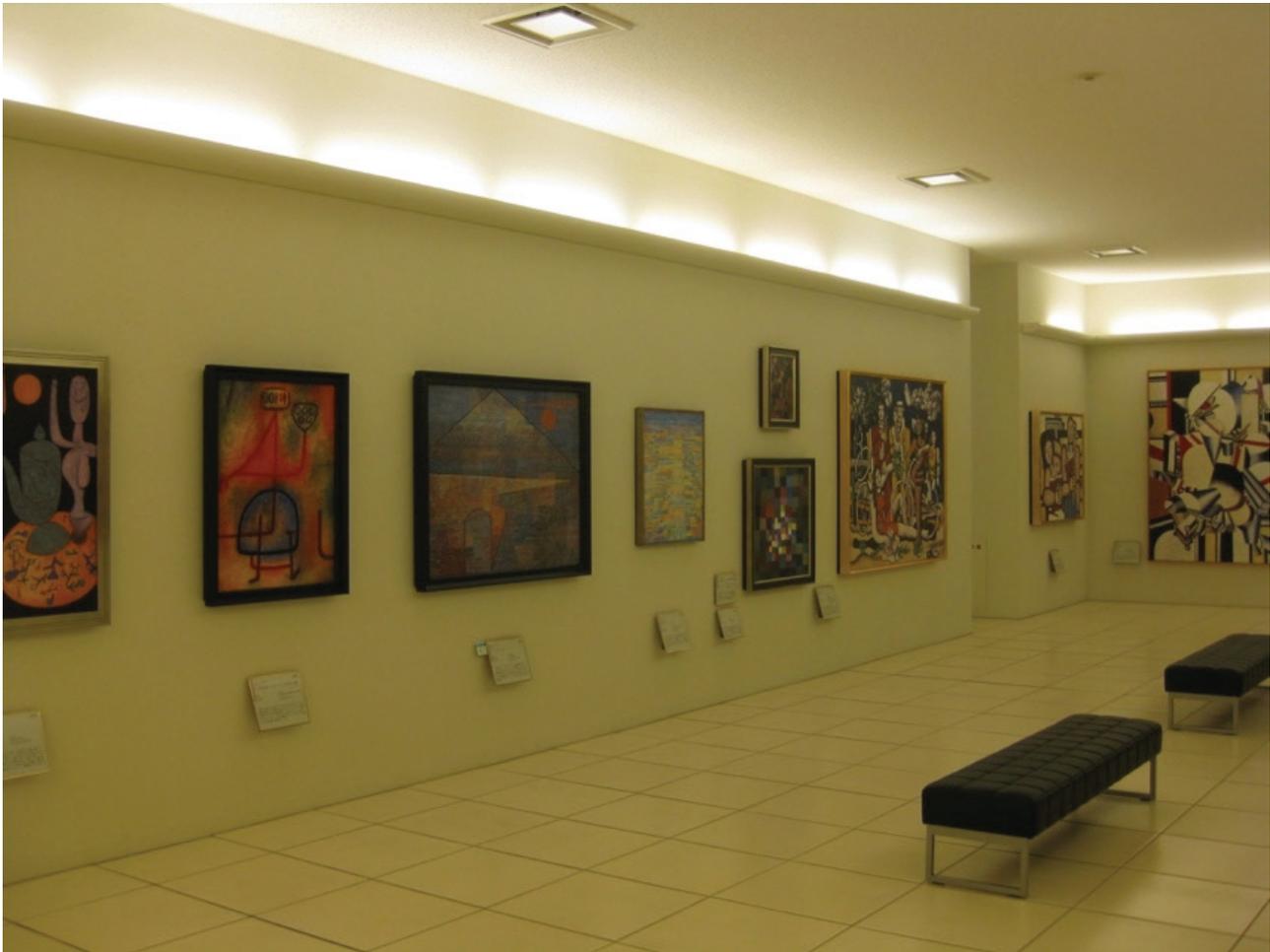


Abb. 2. Ausstellungsansicht Otsuka Museum of Art, Naruto, Japan, 2013.
Foto: Peter J. Schneemann

verweisen jedoch nicht nur auf die Ansätze einer kritischen Revision, sondern zeigen eine weitere Ebene an, die heute ungeahnte Aktualität besitzt. Die Kopie steht für eine Kultur der Mittelbarkeit, eines Referenzsystems, das sich vom Status des Originals emanzipiert hat und sich seiner Nachgeordnetheit entzieht. Wir sind mit Kopien konfrontiert, die aus den Mechanismen einer globalen und vielfältigen Öffentlichkeit generiert und innerhalb dieser Regelwerke verbreitet und verhandelt werden. Kopien beziehen sich längst auf Kopien. Dabei besteht ein radikalierter Zusammenhang zwischen Kopie und Rezeptionsqualität als einem aktiven Prozess, einem gesellschaftlichen Prozess. Man mag einwenden, dass es sich zunächst um einen Allgemeinplatz handle, der die gesamte Kunstgeschichte betreffe. Dennoch ist es kein Zufall, dass die Reproduktionskopie immer wieder im Kontext neuer Technologien, sei es dem Kupferstich oder der Fotografie, disku-

tiert und dabei der Begriff der Wirkung als Kriterium befragt wurde, das ideologisch konnotierte Bewertungen von Distribution impliziert.¹⁶

Dirk von Gehlen publizierte 2011 unter dem Titel *Mashup* eine Bestandsaufnahme der Kopie in der zeitgenössischen Kultur.¹⁷ Sein Index zeigt die Präsenz der Kopie als Praxis in allen Feldern der Populärkultur und der Hochkultur – mit Implikationen, die bis in politische und juristische Bereiche reichen. Er erweitert nicht nur nochmals den Eindruck der Unmenge von Differenzierungen und Bezeichnungen von Neologismen, sondern auch den Transfer von Bereichen der Musik in die allgemeine Kunstpraxis. ‚Mashup‘, ‚Remix‘, ‚Reprise‘, ‚Sample‘.¹⁸

¹⁶ Vgl. Lambert 1987; Ullrich 2015.

¹⁷ Vgl. von Gehlen 2012, S. 7.

¹⁸ Von Gehlen 2012.

Der Kopie haftet dennoch immer noch der Moment des Verlustes, des Ersatzes und Scheiterns an. Viele der Bezeichnungen zeigen neben der Funktion vor allem auch einen Status im Wertesystem an, der geprägt ist von der Idee des minderwertigen ‚Ersatzes‘: ‚Replik‘, ‚Imitation‘, ‚Mimikry‘, ‚Fake‘, ‚Zitat‘, ‚Placebo‘, ‚Surrogat‘. Die neue Auseinandersetzung mit der Reproduktion demonstriert dagegen das Gewicht einer sich selbst thematisierenden Bedingtheit. Bei Danh Võ ist es die Fragmentierung, geografisch potenziert, die diesen Aspekt der Kopie adressiert. Es erscheint ebenso unmöglich wie auch hinfällig zu sein, die Fragmente wieder zu einer Gesamtfigur zusammenzufügen. Die Wahrnehmung des Kunstwerkes als Kopie verschränkt die Gegenwart des Augenblicks mit Dimensionen der Erinnerung.¹⁹ Anachrone Qualitäten durchbrechen Vorstellungen einer linearen Logik in der Chronologie der Erfahrung.²⁰ Die Reproduktion bietet sich einem ständig wechselnden Kontext an. Emanzipierte Handlungen, Missverständnisse und neue Rahmungen durchbrechen über die Mittelbarkeit des Abbildes Aura und Distanz des unberührbaren Originals.

Der Anspruch der absoluten Gleichzeitigkeit wird ebenso aufgegeben wie die Erwartung einer reinen, das heißt unvermittelten Präsenz. Stattdessen erstarkt der Moment der Mittelbarkeit. An dieser Stelle findet etwa ein Aufleben von Techniken der Anekdote und der Ekphrasis statt.²¹ Gegenstand der Betrachtung und Evaluation ist eine ebenso spektakuläre wie fikionalisierte Rezeptionsgeschichte, die eine neue Eigentlichkeit und Valenz darstellt. In aller Radikalität kann dies anhand der eindrücklichen Ausstellung *Lost Art* nachvollzogen werden, mit der sich die Tate Gallery 2013 verlorenen oder genauer, abwesenden Kunstwerken widmete.²² Dabei entfaltete sich eine ganze Typologie der Absenz, die vom unrealisierten bis zum zerstörten, vom ephemeren bis zum geraubten Werk reichte. Konsequenterweise handelte es sich dabei um eine virtuelle Ausstellung, die ausschließlich über das Internet rezi-

piert werden konnte. Den Kuratierenden gelang es, Präsenz und Absenz als produktive Dialektik zu entwickeln. Die Ausstellung zeigte die eigenständige Ästhetik eines komplexen Referenzsystems: Dokument und Narration, Absenz und Spur, Beleg und Imagination.

Die ästhetische Erfahrung wird also in der Dekonstruktion einer reinen Unmittelbarkeit keinesfalls ausgeschlossen, aber sie kann als eine geliehene, eine bereits erprobte und zu erprobende beschrieben werden. Ich möchte diese These mit dem Verweis auf den Trend zu Reinszenierungen von Kunstausstellungen veranschaulichen. Zum einen geht es dabei, wie im Falle von Harald Szeemann, um die Würdigung einer kuratorischen Leistung. Zum anderen findet aber eine komplexe Historisierung und Wiederaufführung der Kunstwahrnehmung selbst statt. Diese stellt sich besonders radikal in der Verortung der Leistung der Kopie dar. Die Reinszenierung der Berner Ausstellung von 1969 in den Räumen der Prada Foundation in Venedig operierte mit Originalen ebenso wie mit Markierungen von Absenz.²³ Doch Teile des Ausstellungsraumes, der Bodenbelag oder die Heizkörper, erwiesen sich als Kopien des ursprünglichen Ausstellungsraumes, hergestellt vom Künstler Thomas Demand (Abb. 3). Diese Autorschaft ist insofern von Bedeutung, als dass Demand durch die Übersetzung von Pressebildern in dreidimensionale Papierskulpturen bekannt geworden ist, die ihm ausschließlich als Vorlage für eine Nachbildung, eine Wiederholung und Rekonstruktion der ursprünglichen Fotografie dienten. Die Säle der Kunsthalle wurden in die Räume des Palazzo eingewoben. Als Vorlage dienten die inzwischen ikonisch gewordenen Aufnahmen aus den 1960er Jahren. Nicht die Zusammenstellung der Kunstwerke stand im Interesse der Besucher_innen, sondern die Legacy der Ausstellung.

Die Reinszenierungswelle in der kuratorischen Praxis fördert eine Kunstbetrachtung, die als Rekonstruktion einer historischen Kunsterfahrung an einem anderen Ort zu beschreiben ist.²⁴ Doch es geht um mehr. Die Verschiebung von der reinen Kopie zur inszenierten Uneigentlichkeit

19 Die Konstruktion einer künstlichen ‚Gleichzeitigkeit‘ feierte der Medienkünstler Christian Marclay mit *The Clock* als monumentale Collage. Vgl. Leader 2010.

20 Vgl. Kernbauer 2015.

21 Vgl. Schneemann 2019.

22 Vgl. Mundy 2013.

23 Hierzu wurden gestrichelte Umrisse im Ausstellungsraum angebracht.

24 Celant 2013; vgl. auch Celant 2015; Conte 2018; Bismarck 2014.

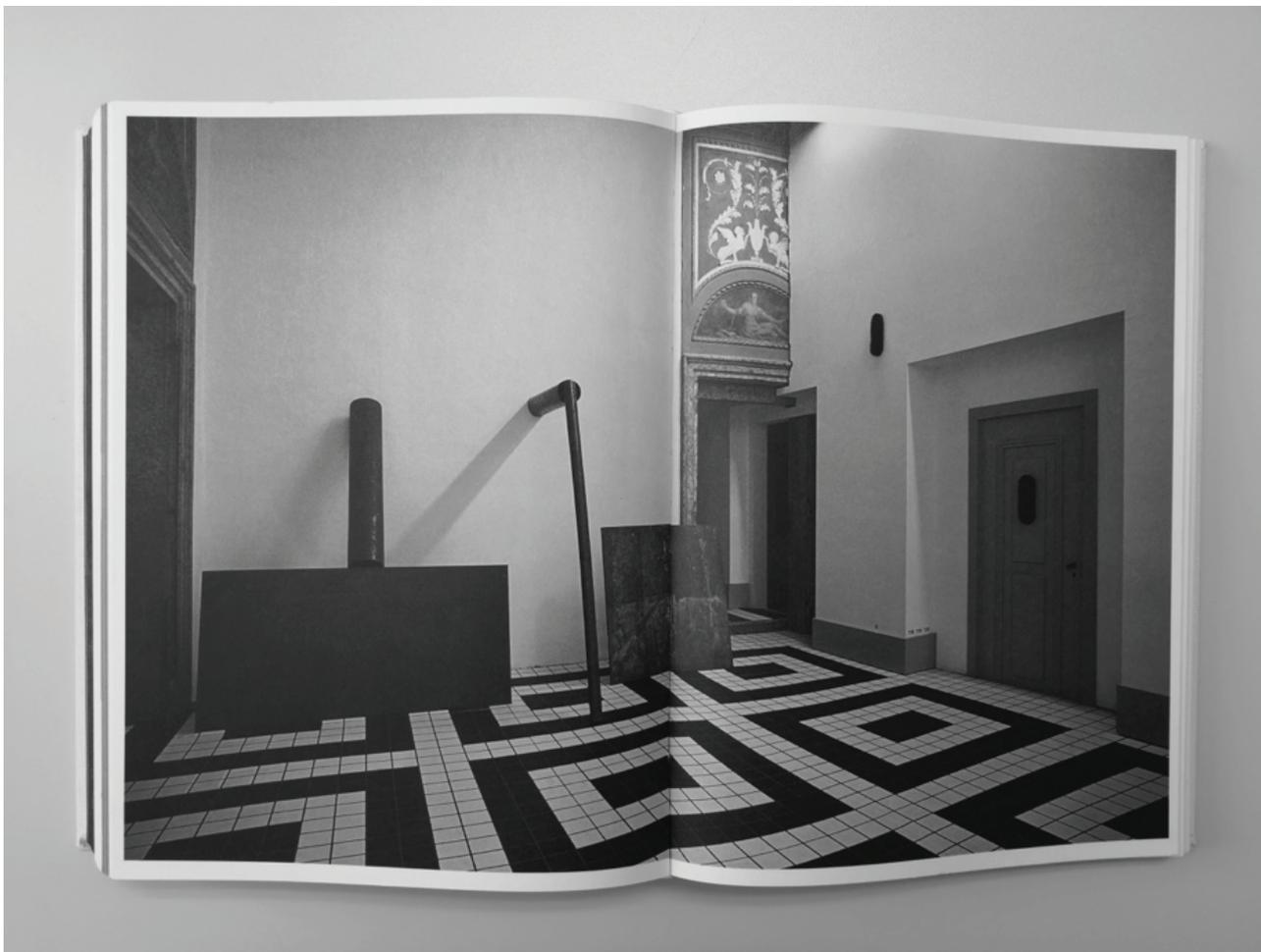


Abb. 3. Ausstellungsansicht *When Attitudes Become Form*: Bern 1969/Venice 2013. Richard Serra, *Shovel Plate Prop*, 1969; *Close Pin Prop*, 1969; *Sign Board Prop*, 1969 (1987). Richard Artschwager, *Blp*, 1968.

Abgedruckt in Germano Celant & Fondazione Prada (Hg.) (2013): *When Attitudes Become Form*, Bern 1969/Venice 2013. Mailand: Progetto Prada Arte 2013, S. 602-603.

lässt in der Konstellation von Kopie, Reproduktion, Rekonstruktion und Abweichung den emanzipierten Rezipienten als Akteur in den Vordergrund treten. Die so kontrovers diskutierte Wiederholung zeitigte dabei nicht nur in der mehrfachen Potenzierung der Besucherzahlen eine ganz eigene Realität.

3 Akteurinnen und Akteure der Differenz

Die Kopie, in Parallelität zur Übersetzung, erweist sich als Kulturtechnik der Vergegenwärtigung, die Variation und Differenz ermöglicht. Den Schritt, das Historische auf die Gegenwart zu beziehen, beschreibt die kunstgeschichtliche Hermeneutik

als zentrale Leistung der Deutung.²⁵ Interessant ist nun, die performative Qualität in den Benennungen der Kopie wiederzufinden. An die Stelle der Kategorisierung des Status eines Objektes tritt die Bezeichnung von Perspektiven, Zielsetzungen und Strategien. Die Kopie führt weniger zu Objektklassen und Substantiven, sondern vielmehr zur Anzeige von Tätigkeiten. Es erweist sich als fruchtbar, nicht auf Festschreibungen zu fokussieren, sondern vielmehr Aktivierungen zu benennen: Zitieren durch Aneignen, Wiederholen durch Nachahmen, Deuten durch Einschreibung.

Die Reproduktion wird zu einer Referenz, als Wiederholung befragt sie Kategorien der Wertschätzung, spiegelt Modi des Verstehens und

²⁵ Vgl. Bättschmann 1984. Vgl. auch Roesler-Friedenthal / Nathan 2003.

Missverstehens. Ob Sampling oder Wiederholung, Vervielfältigung oder Übersetzung, wir sind mit Qualitäten des Performativen konfrontiert. Es geht um nichts weniger als um das Angebot und die Praxis polyperspektivischer Lektüren und ihrer gesellschaftlichen Realität.

Es ist in diesem Zusammenhang nicht zufällig, dass sich, nicht zuletzt durch künstlerisches Interesse an dieser Gattung, die Modi der Reproduktion erweitert haben. Wurde früher jede Form von Rahmung und Kontext beim Reproduzieren vermieden, steigt das Interesse, eine Kontextualisierung zu leisten und Rezeptionsprozesse im sogenannten ‚Installation Shot‘, das heißt im Moment eines spezifischen Zeigens, als Aufführung, zu dokumentieren.²⁶ Die Darstellung der räumlichen Situation ohne Rezipienten wechselt zu inszenierten Interaktionen mit Statisten und Statistinnen (Abb. 4a, 4b, 4c).²⁷ Es entstehen neue Kunstwerke, in die Betrachtungsmodi eingeschrieben sind. Der Bogen der Argumentation führt zur These, dass durch diese Einbindung der Rezeptionsmodi eine aktive, emanzipierte Rezeptionsweise gefordert wird, die über ihre eigenen Bedingtheiten reflektiert.

Die Reproduktionen schreiben die historischen und geografischen Lektüren in ihrer Vielfältigkeit und ihren Projektionen in die Diffusion des Werkes ein. Oder anders gesagt, an die Stelle des Interesses an der Reproduktion des isolierten Werkes tritt der Blick auf den Kontext und den Akt des Schauens. In spielerischer Weise hat diese Betrachtung von Betrachtenden die Künstlerin Georgia Kotretsos anhand der Museumsserie von Thomas Struth bearbeitet (Abb. 5).²⁸ Wir haben es mit einem Prozess der Einschreibung zu tun, eine Einschreibung, die Bild und Rezeption so miteinander verschränkt, dass eine endlose Folge vom Bild im Bild entsteht, jedes Mal den Kontext der Rezeption einschließend. Als Reproduktion dokumentiert es die Inszenierung der Wertschätzung, das soziale Event als Ritual mit eigenen Bühnenbildern. Und wiederum können wir beobachten, wie dieser bildgewordene Blick weitere Bildproduktionen als ‚Wahrnehmungsvorlagen‘ auslöst.

Diese Prozesse der Mittelbarkeit sind es, die zunehmend die Vermittlungsarbeit von Museen

beschäftigt. Mit Tweetups wird versucht, den Umgang mit den sozialen Medien in das Museumserlebnis zu integrieren.²⁹ Das sich am schnellsten entwickelnde Format der analysierten Einschreibung, der Rekontextualisierung des Originals durch Aneignung, ist ohne Zweifel das Kunst-Selfie. 2014 publizierte das New Yorker Künstlerkollektiv DIS, das der Post-Internet-Kunst zugeordnet wird, ein Buch mit dem Titel *#artselfie*.³⁰ Es demonstriert als Sammlungsgut die ganze Typologie der Parallelisierungen und Überblendungen vom Selbstbild mit dem Kunstwerk. Unmittelbar wird nun deutlich, dass wir in den digitalen Multiplikationen, die Betrachter_innen der Kunst nicht länger exklusiv als Rückenfiguren in den sich multiplizierten Bildern finden, wie sie in der Kunstgeschichte kanonisch wurden. Stattdessen richten sie den Blick aus dem Bild als emanzipiertes Gegenüber, eingeschrieben in die Interaktionen mit dem Kunstwerk.³¹ Die neue Bildpolitik greift die alte Praxis der Tableaux Vivants ebenso auf, wie sie spiegelnde Oberflächen dazu verwendet, die Reproduktion des Werkes mit der Identität der Rezipienten und Rezipientinnen zu überblenden.

Bei Tweetups und Selfies setzt gerne ein kulturkritischer Diskurs ein, der das Erlebnis aus ‚zweiter Hand‘ als großen Verlust beschreibt, als Verlust der Präsenz. Es lohnt sich jedoch der Blick auf den Umgang mit der Reproduktion im Rahmen einer globalisierten Kunstproduktion und Kunstrezeption. Die Kopie als Medium einer emanzipierten Rezeption kann in Verbindung gebracht werden mit der Auflösung von sozialen und geografischen Hierarchien, von alten Vorstellungen von Zentrum und Peripherie.

2013 wurde die ambitionierte Ausstellung *Nothing to Declare* als Ergebnis eines größeren Forschungsprojektes zur globalisierten Kunstwelt präsentiert.³² In diesem Rahmen fand etwa das Video von Araya Rasdjarmrearnsook *Dow Song Duang* seinen Platz, in dem Édouard Manets *Le déjeuner sur l'herbe* und andere Werke aus der europäischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhun-

²⁶ Vgl. auch die wichtigen Arbeiten von Louise Lawler.

²⁷ Vgl. Sheldon 2017.

²⁸ Vgl. Struth / Belting / Grasskamp 1993. Zu Kotretsos vgl. Kihm 2015.

²⁹ Vgl. Kohle 2018.

³⁰ Vgl. Castets / Coupland / DIS 2014.

³¹ Vgl. die präzise Verwendung dieser Strategien in der Louvre-Choreographie von Beyoncé und Jay-Z 2018.

³² Zentrum für Kunst und Medientechnologie 2011 und Zentrum für Kunst und Medientechnologie 2013. Araya Rasdjarmrearnsook, *Dow Song Duang – The Two Planets Series*, 2008, Video, 17 min.



Abb. 4a. Seitenansicht des Ausstellungskataloges Thomas B. Hess und Tate Gallery (Hg.) (1972): Barnett Newman. Ausst.-Kat., London. The Tate Gallery, 28.06-06.08.1972, London: The Tate Gallery Publications Department, S. 40-41.

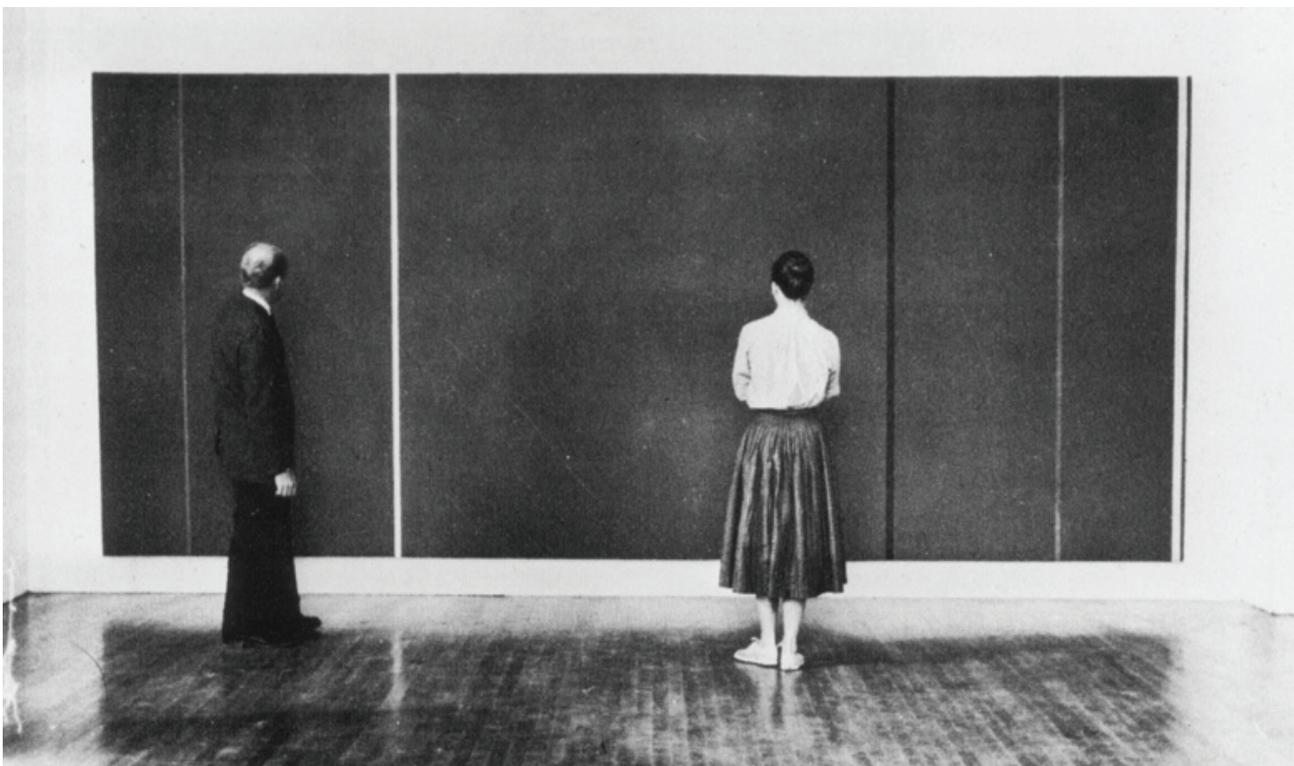


Abb. 4b. Betrachter vor *Vir Heroicus Sublimis* in der Ausstellung im Bennington College, Cermont 1958. Abgedruckt in Thomas B. Hess (1969): Barnett Newman. New York: Walker and Company, S. 50.

derts Bauern in Thailand gezeigt wurden. Die neue ‚Rahmung‘, das Aufscheinen der Reproduktion als Bild im Bild, stellt neue Fragen eines individuellen, eines differenten Zugangs.

Wenn sich diese Fragen so abstrakt anhören, liegt es auf der Hand, dass sich der ausbreitende Diskurs um das Reenactment als Konkretisierung

der Mechanismen von Reproduktion, Aktivierung, und Dokumentation anbietet.³³ Die Wiederaufführung einer Performance unter neuen Bedingungen, in einem neuen Kontext, aufgrund einer histori-

³³ Vgl. Arns / Horn 2007; Dreschke et al. 2016; Engelke 2017; Kartsaki 2016.



Abb. 4c. Besucherinnen lassen sich vor Barnett Newmans *Vir Heroicus Sublimis* im MoMA fotografieren.
Foto: Peter J. Schneemann

schen Dokumentation verdeutlicht die komplexen Verschränkungen zwischen Medientransfer, Bildfunktionen und Aktivierungsmomenten. Die Entscheidung, die ursprünglichen Performer_innen zu ersetzen und die Performance als Möglichkeit der Rekonstruktion oder der Fortführung zu wiederholen, zeigen Momente der Kopie an, die über die spezifischen Konstellationen der Performance hinausgehen. Die Kopie erweist sich als Manifestation eines jeweils spezifischen Moments der Lektüre und damit als Konstitution eines neuen Werkes – abhängig von Publikum, Zeitkontext und Ortsbezogenheit. Wenn man sich Marina Abramović als bekanntestes Beispiel anschaut, wird man sich der Komplexität bewusst. Die ersten Videos ihrer Performances aus den 1970er Jahren wurden zunächst als Dokumentation diskutiert.³⁴ Die ikonischen

Schwarz-Weiß-Screenshots der Zeit, also nicht nur jene von Abramović, wurden in der Folge bereits als eigenständige Werke wahrgenommen und in limitierten Editionen auf dem Kunstmarkt verkauft. Die meisten dieser Dokumentationsbilder waren gestellte Aufnahmen, häufig nachträglich, nach der Performance vor Publikum entstanden. Abramovićs Retrospektive *The Artist is Present* zeigte 2011 im Museum of Modern Art Reenactments mit jungen Performerinnen und Performern.³⁵ Dabei handelte es sich jedoch weniger um eine Wiederaufführung nach dem alten Script, als vielmehr um ein Aufgreifen der historischen Dokumentationsästhetik. Diese prägt das heutige Reenactment stärker als das Konzept einer Wiederaufführung. Marcel Bleuler hat in seiner Forschung zur Dokumentation von Performances überzeugend gezeigt, wie die präzise

³⁴ Vgl. Auslander 2006; Santone 2008.

³⁵ Vgl. Biesenbach 2010.



Abb. 5. Georgia Kotretsos, *Being-seen-by-another is the truth of seeing the other*, Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Griechenland, 2011. Archival inkjet print. 75 x 87 cm, 2011, Courtesy of the artist.

zu benennende stilistische Eigenheit einer Dokumentation, mit Kameraführung und Ausschnitt, den Ausgangspunkt bildet für eine große, kollektive Aktivität auf YouTube oder verwandten Plattformen.³⁶ Es handelt sich um die unzähligen individuellen Beiträge zum Weiterleben, zur Interpretation der kanonischen Performances.

Das Phänomen der Verschränkung von Performance und Handlung, Bild und Belebung und wiederholter Bildwerdung kennt weitere Wendungen: Wirft man einen Blick auf die Illustrationen im Katalog, Bilder von den Reenactments, wiederum in schwarz-weiß Ästhetik, findet sich die Bezeichnung für eine eigenartige Zwittergattung: Wir identifizieren nicht nur die Künstlerin in der Rolle einer Besucherin, sondern weitere Kuratorinnen und Kuratoren, die fiktiv und spie-

lerisch als Statistinnen und Statisten die Rolle des Publikums übernehmen. Das Label benennt das Phänomen als ‚conceptual photographs‘: Es handelt sich nicht mehr um eine Dokumentation von einem Ereignis, sondern um eine Vorlage für das mögliche Rollenverhalten des neuen Publikums. Die Kopie dient damit als Matrix für ein sogenanntes Preenactment, wie es aktivistische Künstlerinnen, etwa Yael Bartana entwickelt haben. Die wiederholte Geste als Rekonstruktion greift nun als Präfiguration einer Differenz in die Zukunft.³⁷ Die Kopie als Medium emanzipierter Rezeption mündet in komplexe Prozesse der Übersetzung, Abweichung und Auflösung.

Olaf Nicolai ließ in der Kunsthalle Wien 2018 auf einen eingezogenen Bühnenboden politische Pressebilder aus seinem Archiv von Pflasterma-

³⁶ Vgl. Bleuler 2014.

³⁷ Vgl. Marchart 2015.

lern und Auftragskünstlern in Kreide großformatig kopieren. Das Publikum war, ebenso wie diverse Performancekünstler_innen, dazu aufgefordert, diese Nachbildungen zu begehen, mit und auf ihnen zu agieren. Dieser performative Umgang hinterließ auf den Kopien Spuren – sie wurden sukzessive abgetragen. Ein Feedback-Loop trug Kopie und Prozess wiederum in die sozialen Medien und thematisierte damit die politische Dimension der in diesem Aufsatz diskutierten emanzipatorischen Potenzen der Kopie.³⁸

Literaturverzeichnis

- Armstrong, Elizabeth (Hg.) (2012): *More Real? Art in the Age of Truthiness*. Ausstellungskatalog, SITE Santa Fe, 08.07.2012-06.01.2013. Minneapolis Institute of Arts Minneapolis, 03.03.-09.06.2013. München: Prestel.
- Arns, Inke / Horn, Gabriele (Hgg.) (2007). *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Ausstellungskatalog, Dortmund, Phoenix Halle 09.06.-23.09.2007. Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 18.11.2007-13.01.2008. Frankfurt a. M.: Revolver.
- Auslander, Phillip (2006): *The Performativity of Performance Documentation*. In: PAJ. A Journal of Performance and Art, 28/3, S. 1-10.
- Bätschmann, Oskar (1984): *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Beyoncé / Jay-Z (2018): *Apeshit*. <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA> (29.05.2019).
- Biesenbach, Klaus Peter (Hg.) (2010): *Marina Abramović. The Artist is Present*. Ausstellungskatalog, New York, Museum of Modern Art, 14.03-31.05.2010. London: Thames & Hudson.
- Bleuler, Marcel (2014): *Deutungsvorschrift? Die filmische Vermittlung bei Marina Abramović und Pierre Huyghe*. In: Ehninger, Eva / Nieslony, Magdalena (Hgg.): *Theorie². Potenziale und Potenzierungen künstlerischer Theorie*. Bern / Frankfurt a. M.: Lang, S. 242-263.
- Blunck, Lars (2011): *Wann ist ein Original?* In: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hgg.): *Original und Fälschung*. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 9-29.
- Boime, Albert (1964): *Le Musée des copies*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 6/64, S. 237-247.
- Castets, Simon / Coupland, Douglas / DIS (2014): *#artselfie*. Paris: Jean Boîte.
- Celant, Germano (Hg.) (2013): *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venice 01.06.-03.11.2013. Mailand: Progetto Prada Arte.
- Celant, Germano (2015): *Re-Curating Attitudes*. Bern 1969/Venice 2013. In: Smith, Terry (Hg.): *Talking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, S. 248-277.
- Conte, Kari (2018): *Revivifying the Past. Exhibitions and Institutions*. In: Schneemann, Peter J. (Hg.): *Localizing the Contemporary. The Kunsthalle Bern as a Model*. Zürich: JRP Ringier, S. 259-274.
- Daur, Uta (Hg.) (2013): *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*. Bielefeld: transcript.
- Dziewior, Yilmaz (2016): *Blick durch die offene Fluchttür*. In: Ders. (Hg.): *Danh Võ. Ydob eht ni mraw si ti*. Ausstellungskatalog, Köln, Museum Ludwig, 01.08.-25.10.2015. Köln: Walther König, S. 13-24.
- Dreschke, Anja / Huynh, Ilham / Knipp, Raphaela et al. (Hgg.) (2016): *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*. Bielefeld: transcript.
- Engelke, Heike (2017): *Geschichte wiederholen. Strategien des Reenactment in der Gegenwartskunst*. Omer Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson. Bielefeld: transcript.
- Erben, Dietrich (2005): *Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung*. Weimar: VDG, S. 72-87.
- Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard et al. (Hgg.) (2004): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont.
- Gelshorn, Julia (2012): *Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*. München: Fink.
- Grasskamp, Walter (2014): *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*. München: Beck.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004a): *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004b): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Han, Byung-Chul (2011): *Shanzai. Dekonstruktion auf Chinesisch*. Berlin: Merve.
- Henningsen, Lena / Hofmann, Martin (Hgg.) (2012): *Tradition? Variation? Plagiat? Motive und ihre Adaption in China*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Kartsaki, Eirini (Hg.) (2016): *On Repetition. Writing, Performance & Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kernbauer, Eva (Hg.) (2015): *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*. Paderborn: Fink.
- Kihm, Christoph (2015): *L'exposition et son spectateur*. In: *ArtPress2. Les expositions à l'ère de leur reproductibilité*, 36, S. 81-87. <https://www.artpress.com/2015/02/10/sommaire-du-artpress-n36-les-expositions-a-lere-de-leur-reproductibilite> (09.07.2019).
- Kohle, Hubertus (2018): *Museen digital. Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing.

³⁸ Vgl. Nicolai 2018.

- Lambert, Susan (1987): *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*. New York: Abaris Books.
- Leader, Darian (Hg.) (2010): *The Clock*. Christian Marclay. Ausstellungskatalog, London, White Cube, 15.10.-13.11.2010. London: White Cube.
- Marchart, Oliver (2015): *The Art of Pre-enactment*. In: Malzacher, Florian (Hg.): *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre Today*. Berlin: Alexander, S. 146-150.
- Malraux, André (1949): *Psychologie de l'Art: Le Musée imaginaire*. Paris: Skira.
- Malraux, André (1949 [1947]): *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*. Übersetzung von Jan Lauts. Baden-Baden: Klein.
- Mensger, Ariane / Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hgg.) (2012): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*. Bielefeld: Kerber.
- Mersch, Dieter (2006): *Hans Ulrich Gumbrecht. Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. In: *Arbitrium*, 23/3, S. 253-256.
- Mundy, Jennifer (2013): *Lost Art: Missing Artworks of the Twentieth Century*. London: Tate Publishing.
- Nicolai, Olaf (2018): *There Is No Place Before Arrival*. Ausstellungsbooklet, Kunsthalle Wien. Wien: Kunsthalle.
- Roesler-Friedenthal, Antoinette / Nathan, Johannes (2003): *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts. Der bleibende Augenblick. Betrachtzeit in den Bildkünsten*. Berlin: Gebr. Mann.
- Rasdjarmrearnsook, Araya (2008): *Dow Song Duang – The Two Planets Series*, Video, 17 min.
- Römer, Stefan (2001): *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*. Köln: DuMont.
- Santone, Jessica (2008): *Marina Abramović's Seven Easy Pieces. Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History*. In: *Leonardo*, 41/2, S. 147-152.
- Schneemann, Peter J. (2014): *The Copy as a Reflection of Modes of Perception. Contemporary Artistic Practices and the Construction of Anagrammatic Images*. In: Osano, Shigetoshi (Hg.): *Between East and West. Reproductions in Art (Proceedings of the CIHA Colloquium in Naruto, Japan, 15.-18.1.2013)*. Krakau: IRSA, S. 95-107.
- Schneemann, Peter J. (2019): *The Revival of Ekphrasis. Rumours, Anecdotes and Descriptions as Strategies in Contemporary Art and Curating*. In: *The Silence of Images. Theories and Processes of Artistic Invention [MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Rome. 11.-12.12.2015]*.
- Schwartz, Hillel (1996): *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books.
- Schwartz, Hillel (2000): *Déjà vu. Die Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Aufbau.
- Schweizer, Nicole (Hg.) (2017): *Yael Bartana*. Zürich: JRP Ringier.
- Sheldon, Julie (2017): *Picturing the Installation Shot*. In: Meecham, Pam (Hg.): *A Companion to Modern Art*. Hoboken: Wiley, S. 127-143.
- Struth, Thomas / Belting, Hans / Grasskamp, Walter (1993): *Thomas Struth. Museum Photographs*. Ausstellungskatalog, Hamburg, Kunsthalle, 11.11.1993-16.01.1994. München: Schirmer / Mosel.
- Tietenberg, Annette (Hg.) (2015): *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, Materielle Rekonstruktion, Historische Dekonstruktion*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau.
- Ullrich, Wolfgang (2015): *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*. Berlin: Wagenbach.
- von Bismarck, Beatrice (2014): *Out of Sync, or Curatorial Heterochronicity. 'Anti-Illusion: Procedures/Materials' (1969)*. In: Bismarck, Beatrice von / Frank, Rike / Meyer-Kramer, Benjamin et al. (Hgg.): *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin: Sternberg Press, S. 301-318.
- von Gehlen, Dirk (2012 [2011]): *Mashup. Lob der Kopie*. Berlin: Suhrkamp.
- Weibel, Peter (Hg.) (1999): *Kunst ohne Unikat. Multiple und Sampling als Medium. Techno-Transformationen der Kunst*. Köln: König.
- Zentrum für Kunst und Medientechnologie (2011): *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989*. Ausstellungskatalog, Karlsruhe und Akademie der Künste Berlin: ZKM.
- Zentrum für Kunst und Medientechnologie (2013): *Nothing to Declare? World Maps of Art since 89*. https://www.adk.de/de/projekte/2013/Nothing_to_declare/Programm.htm (19.07.2019). Karlsruhe und Akademie der Künste Berlin: ZKM.

Artikel

Cyrill P. Rigamonti*

Walter Benjamin und das Urheberrecht. Zur Unterscheidung zwischen Original und Kopie

Dieser Beitrag basiert auf zwei Vorträgen zum gleichen Thema, die der Autor anlässlich eines Workshops des Walter Benjamin Kollegs der Universität Bern sowie im Rahmen einer Sommerakademie der Schweizerischen Studienstiftung hielt. Dank gebührt Rechtsanwältin Marie Baumann, LL.M., für ihre Unterstützung bei der Fertigstellung dieses Beitrags.

 © 2019 Cyrill P. Rigamonti, licensee De Gruyter Open. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 License.

Abstract: Dieser Beitrag befasst sich mit der Bedeutung der Unterscheidung zwischen Original und Kopie im modernen Urheberrecht und untersucht ausgewählte gesetzliche Regeln, die mit dieser Unterscheidung operieren. In diesem Zusammenhang wird auch der Frage nachgegangen, ob und inwiefern sich das geltende Recht heute noch an dem von Walter Benjamin geprägten Verständnis des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit orientiert.

Keywords: Original, Kopie, Urheberrecht, Copyright, Walter Benjamin, Aura, Originalwerkexemplar, Zerstörungsschutz, Folgerecht, Kunstwerk, Reproduktion

*Prof. Dr. iur. Cyrill P. Rigamonti, Rechtsanwalt, LL.M., S.J.D., Universität Bern, Institut für Wirtschaftsrecht, Schanzeneckstrasse 1, CH-3001 Bern, email: cyrill.rigamonti@iwr.unibe.ch

1 Einleitung

Walter Benjamin ist einer der wenigen nichtjuristischen Autoren, die in der juristischen Literatur immer wieder zitiert werden.¹ Wenig überraschend steht dabei sein berühmtes Essay zum „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ im Vordergrund.² Innerhalb der Rechtswissenschaften sind die Ausführungen Benjamins zur Reproduktion von Kunstwerken und zur ‚Aura‘ des Originals primär für das Urheberrecht von Interesse,³ denn es ist gerade das Urheberrecht („copyright law“), das – unter gewissen Voraussetzungen – Kunstwerke gegen Kopien Dritter schützt.⁴ Entsprechend reizvoll ist es, die

Unterscheidung zwischen Original und Kopie, wie sie in Benjamins Gegenüberstellung von Kunstwerk und Reproduktion zum Ausdruck kommt,⁵ einer näheren urheberrechtlichen Analyse zu unterziehen. Zugleich soll in diesem Beitrag der Frage nachgegangen werden, ob und inwiefern sich die Konzepte Walter Benjamins im modernen Urheberrecht niedergeschlagen haben.⁶ Um

¹ Siehe z.B. Mosimann / Müller-Chen 2011, S. 1303; Jayme 2016, S. 21; Dreier 2017, S. 135.

² In diesem Beitrag wird die letzte von Benjamin autorisierte Fassung verwendet, die bisweilen auch als ‚dritte Fassung‘ bezeichnet wird (Benjamin 1991, S. 471-508). Zur komplexen Redaktionsgeschichte, siehe Schöttker 2015, S. 118-133.

³ Vgl. auch Jayme 2016, S. 21, der in Benjamin eine der „geistigen Wurzeln“ für die Übernahme des Originalbegriffs im Urheberrecht sieht.

⁴ Damit sei freilich nicht gesagt, dass die Unterscheidung zwischen Original und Kopie nicht auch in anderen Rechtsgebieten relevant sein kann, aber die spezifische Verknüpfung dieser Unterscheidung mit den Konzepten Walter Benjamins findet sich praktisch ausschließlich in urheberrechtlichem Kontext.

⁵ Benjamin verwendet die Begriffe ‚Kunstwerk‘ und ‚Original‘ synonym (siehe z.B. Benjamin 1991, S. 475-476: „Hier und Jetzt des Kunstwerks“ bzw. „Hier und Jetzt des Originals“). Demgegenüber scheint er über weite Strecken die ‚Reproduktion‘ grundsätzlich als Unterbegriff der ‚Kopie‘ zu verstehen, und zwar in dem Sinne, dass mit Reproduktionen nur, aber immerhin, ‚technisch‘ hergestellte Kopien gemeint sind. Diesen Unterschied hebt Benjamin allerdings in zumindest einer Passage gleich selbst wieder auf, wenn er sowohl von ‚technischen‘ als auch von ‚manuellen‘ Reproduktionen spricht (Benjamin 1991, S. 475-476 und Fn. 2); zur kunsthistorisch diffizilen Unterscheidung zwischen Reproduktion und Kopie, siehe auch Hamann 1949, S. 135-139. Diese partielle terminologische Ambivalenz kann vorliegend indes vernachlässigt werden, weil es urheberrechtlich ohnehin keine Rolle spielt, wie eine ‚Kopie‘ oder eine ‚Reproduktion‘ hergestellt wird. Es wird hier demnach der Einfachheit halber davon ausgegangen, dass die Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Reproduktion bei Benjamin der Unterscheidung zwischen Original und Kopie entspricht.

⁶ Weil es ‚das‘ Urheberrecht nicht gibt, sondern primär eine Vielzahl nationaler Urheberrechte, sei an dieser Stelle klar gestellt, dass sich die nachstehenden Ausführungen primär auf das schweizerische und deutsche Urheberrecht unter

meine Ausführungen interdisziplinär anschlussfähig zu halten, habe ich mich bemüht, möglichst wenige juristische Kenntnisse vorauszusetzen – die Fachwelt möge es mir verzeihen.

2 Urheberrechtliche Leitdifferenz: Werk und Werkexemplar

Bevor auf die urheberrechtliche Bedeutung der Unterscheidung zwischen Original und Kopie eingegangen werden kann, ist als Ausgangspunkt vorab klarzustellen, dass die Leitdifferenz im Urheberrecht – um einen Begriff aus der Systemtheorie⁷ fachfremd zu verwenden – nicht die Unterscheidung zwischen Original und Kopie ist, sondern die Unterscheidung zwischen *Werk* und *Werkexemplar*.⁸

Dies liegt daran, dass sich das Urheberrecht mit Werken der Literatur und Kunst befasst, also mit geistigen Schöpfungen („works of authorship“).⁹ Geistige Schöpfungen sind immaterielle Güter, und Urheberrechte daran sind daher stets Rechte an unkörperlichen Gegenständen.¹⁰ Werke als Gegenstand des Urheberrechts sind strikte zu unterscheiden von Werkexemplaren, also denjenigen physischen Objekten, die das geistige Werk verkörpern. Es handelt sich dabei rechtlich nicht um Werke, sondern um Sachen, an denen grundsätzlich keine Urheberrechte bestehen, sondern Eigentum. Der Eigentumsbegriff ist heute in den

meisten Rechtsordnungen auf absolute Rechte an körperlichen Gegenständen beschränkt.

Die Unterscheidung zwischen Werk und Werkexemplar ist grundlegend und einfach zu verstehen. Das literarische Werk wird im Buch verkörpert. Am literarischen Werk als geistige Schöpfung können Urheberrechte bestehen, und am Buch als körperlicher Gegenstand besteht Eigentum. Wer ein Buch kauft, erwirbt Eigentum an diesem bestimmten physischen Werkexemplar, erwirbt dadurch aber keine Urheberrechte am potentiell darin verkörperten literarischen Werk.

Im vorliegenden Zusammenhang ist festzuhalten, dass sich die urheberrechtliche Leitdifferenz zwischen Werk und Werkexemplar nicht mit der Unterscheidung zwischen Original und Kopie deckt. Es ist gerade nicht so, dass das Werk als geistige Schöpfung das ‚Original‘ und das Werkexemplar als Verkörperung dieses Werks die ‚Kopie‘ darstellt. Wenn eine Künstlerin eine unikale Skulptur schafft, dann wird kaum jemand dieses Unikat als Kopie bezeichnen, sondern eben als Original, obwohl urheberrechtlich immer noch zwischen dem Werk als geistiger Schöpfung und dem Werkexemplar als Verkörperung dieser Schöpfung unterschieden wird.

Auf den ersten Blick scheint dies in Rechtsordnungen wie der amerikanischen grundsätzlich anders zu sein, weil dort der Begriff der Kopie („copy“) inhaltlich gerade als Werkexemplar definiert wird („copies are material objects [...] in which a work is fixed“)¹¹ und Werke überdies als „original works of authorship“ verstanden werden.¹² Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass der hier als Adjektiv verwendete Ausdruck ‚original‘ gerade nicht das Werk als solches bezeichnet, sondern die Voraussetzung nennt, die gegeben sein muss, damit ein Werk urheberrechtlich geschützt ist. International ist in diesem Zusammenhang abgesehen von Original

Einschluss des Rechts der Europäischen Union und unter Berücksichtigung des amerikanischen Rechts beziehen.

⁷ Luhmann 1987, S. 19, 57, 105.

⁸ Anstelle von ‚Werkexemplar‘ wird bisweilen auch der Begriff ‚Werkstück‘ verwendet; siehe z.B. Rehbinder 2000, Rz. 39-40, S. 57-58. Urheberrechtlich handelt es sich dabei um Synonyme.

⁹ Siehe z.B. Art. 1 Abs. 1 lit. a i.V.m. Art. 2 Abs. 1 des schweizerischen Urheberrechtsgesetzes (hiernach „URG“) oder §§ 1 und 2 Abs. 2 des deutschen Urheberrechtsgesetzes (hiernach „UrhG“).

¹⁰ Urheberrechtsgesetze können den Rechtsinhabern freilich auch Rechte zugestehen, die keine Rechte an immateriellen Gütern sind, z.B. Zutrittsrechte zu bestimmten physischen Objekten, die urheberrechtliche Werke verkörpern; siehe Art. 14 URG oder § 25 UrhG. Dabei handelt es sich juristisch indes nicht um Urheberrechte im materiellen Sinn, eben weil es nicht um Rechte *an Werken* geht, sondern um gesetzliche Realobligationen, also um relative Rechte *an Sachen*; siehe dazu Rigamonti 2013, S. 324.

¹¹ 17 U.S.C. § 101. Mit Blick auf diese gesetzlichen Begriffsvorgaben nicht vollends zu überzeugen vermag die von Dreier gerade im Kontext des amerikanischen Rechts verwendete Terminologie, die – anders als Benjamin (siehe dazu oben Fn. 5) – den Begriff der Reproduktion dem Begriff des Werkexemplars gleichstellt und dann innerhalb der Reproduktionen zwischen Originalen und Kopien unterscheidet; siehe Dreier 2016, S. 254-255. Für den deutschsprachigen Raum trifft Dreiers Definition von Original und Kopie hingegen zu.

¹² 17 U.S.C. § 102(a).

nalität auch von Individualität oder Einmaligkeit die Rede. Um die Gegenüberstellung von Original und Kopie, wie Walter Benjamin die Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Reproduktion versteht, geht es aber auch hier nicht.

Wenn die Unterscheidung von Original und Kopie nach dem Gesagten nicht einfach die urheberrechtliche Leitdifferenz zwischen Werk und Werkexemplar abbildet, dann bleibt immer noch die Möglichkeit, die Unterscheidung auf der einen oder der anderen Seite der Leitdifferenz anzuwenden, indem der Begriff des Originals in der technischen Sprache des Urheberrechts entweder als ‚Originalwerk‘ oder als ‚Originalwerkexemplar‘ verstanden wird. Wie sogleich zu zeigen sein wird, findet man bei Walter Benjamin beide Varianten, auch wenn er selbst wohl die zweite Variante bevorzugt haben dürfte.

3 Original als Originalwerk?

Verortet man die Unterscheidung von Original und Kopie auf der *Werkseite* der urheberrechtlichen Leitdifferenz, dann bezeichnen zwangsläufig beide Begriffe ‚Werke‘ im Sinne geistiger Schöpfungen. Die Differenz von Original und Kopie dient in diesem Fall dazu, zwischen verschiedenen Werken zu unterscheiden. Mit dem Begriff ‚Original‘ wäre dann ein bestimmtes, urheberrechtlich geschütztes Ausgangswerk gemeint, während der Begriff der ‚Kopie‘ eine andere geistige Schöpfung bezeichnen würde, die dem ‚Original‘ so ähnlich ist, dass sie in dessen Schutzbereich fällt und entsprechend vom Urheberrecht am Original erfasst würde. Dabei spielt es auf der Werkseite der Leitdifferenz selbstredend keine Rolle, ob die so verstandene Kopie in einem Werkexemplar (z.B. einem Buch) verkörpert ist oder ob sie lediglich ephemere ist (z.B. bei einem Vortrag),¹³ denn es geht ja um den Vergleich zweier geistiger Schöpfungen.

Diese Art der Verwendung des Begriffs paars klingt auch bei Walter Benjamin an, denn bekanntlich beginnt er sein Essay gerade mit der Feststellung, dass das Kunstwerk grundsätzlich

¹³ Nach amerikanischem Recht würde diese Begriffsverwendung freilich mit dem gesetzlich definierten Begriff der Kopie kollidieren, der nach dem Gesagten auf Werkexemplare beschränkt ist; 17 U.S.C. § 101.

immer reproduzierbar gewesen sei und dass alles, was Menschen gemacht hatten, immer schon „von Menschen nachgemacht werden“ konnte.¹⁴ Hier stellt Benjamin die Unterscheidung zwischen Kunstwerk (Original) und Reproduktion (Kopie) ausdrücklich in den Kontext des Nachmachens, was in urheberrechtlicher Hinsicht zweifellos ein Thema ist, das die Werkseite der Leitdifferenz betrifft. Zumindest aus schweizerischer Perspektive ist die Formulierung Benjamins ein geradezu untrügliches Zeichen für dieses Verständnis, denn im schweizerischen Immaterialgüterrecht ist ‚Nachmachen‘ der tradierte Fachbegriff für identisches Kopieren (im Unterschied zur veränderten Übernahme eines vorbestehenden Werks, die als ‚Nachahmung‘ bezeichnet wird).¹⁵

Zwar ist diese Verwendung der Unterscheidung von Original und Kopie für das moderne Urheberrecht ungewohnt, aber das damit beschriebene Konzept ist materiell bestens bekannt, denn es geht letztlich um nichts anderes als die klassische Urheberrechtsverletzung. Wer ein urheberrechtlich geschütztes Werk ohne Zustimmung des Berechtigten nachmacht oder nachahmt, greift in das ausschließliche Recht des Urheberrechtsinhabers ein und begeht eine Urheberrechtsverletzung, solange er sich dafür nicht auf eine gesetzliche Ausnahme stützen kann. Der Grund, weshalb im modernen Urheberrecht zur Beschreibung dieses Sachverhalts nicht auf die Unterscheidung von Original und Kopie zurückgegriffen wird, liegt wohl primär darin, dass die Gesetze diese Begriffe in diesem Zusammenhang nicht verwenden. In der Tat wird der Begriff des Originals, so er denn in der Urheberrechtssprache überhaupt vorkommt, nicht als Synonym für Werke im Allgemeinen gebraucht, sondern zur Bezeichnung ganz bestimmter Werkexemplare.¹⁶ Damit ist zugleich die andere Seite der urheberrechtlichen Leitdifferenz angesprochen.

¹⁴ Benjamin 1991, S. 474: „Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden.“

¹⁵ Siehe z.B. Art. 66 lit. a des schweizerischen Patentgesetzes (PatG) und Art. 61 Abs. 1 des schweizerischen Markenschutzgesetzes (MSchG).

¹⁶ Siehe z.B. Dreier 2016, S. 255: „the original can be described as the work’s first reproduction“; terminologisch unpräzise daher Schack 2017, Rz. 22, S. 17: „Original ist allein das ursprüngliche Werk.“

4 Original als Originalwerkexemplar?

Wechselt man auf die andere Seite der urheberrechtlichen Leitdifferenz, dann bezeichnen die Begriffe des Originals und der Kopie nicht mehr verschiedene Werke als geistige Schöpfung, sondern unterschiedliche *Exemplare* desselben Werks. Der Begriff des Originals wird in diesem Fall zur Kurzform des Ausdrucks ‚Originalwerkexemplar‘,¹⁷ während der Begriff der Kopie für ein beliebiges *anderes* Werkexemplar steht, das man im deutschsprachigen Raum in der Regel ‚Vervielfältigungsstück‘ nennt.¹⁸ Dabei spielt es auf dieser Seite der Leitdifferenz juristisch keine Rolle, ob das in Frage stehende Vervielfältigungsstück vom Urheberrechtsinhaber oder von einem Dritten hergestellt wurde.

Dieses Begriffsverständnis passt am besten auf das moderne Urheberrecht, und um dieses Verständnis scheint es auch Walter Benjamin gegangen zu sein, als er schrieb, dass auch „bei der höchstvollendeten Reproduktion“ eines ausfalle, nämlich „das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“.¹⁹ Da Werke im Sinne von geistigen Schöpfungen ubiquitär sind und sich daher definitionsgemäß nicht geografisch loka-

lisieren oder gar an einem bestimmten physischen Ort festmachen lassen, kann Benjamin mit dieser Passage nur Werkexemplare gemeint haben. Der Gegenüberstellung von Kunstwerk (Original) und Reproduktion (Kopie) lässt sich im vorliegenden Kontext weiter entnehmen, dass er mit ‚Kunstwerk‘ an dieser Stelle wohl an das ursprüngliche Werkexemplar dachte, das vom Urheber eigenhändig geschaffen wurde und das überdies auch ein Unikat ist. Wäre Walter Benjamin Urheberrechtler gewesen, so hätte er hier von ‚Originalwerkexemplar‘ statt von ‚Kunstwerk‘ gesprochen.

Während Benjamin hinsichtlich der Unschärfe seiner Diktion in juristischer Hinsicht sicher kein Vorwurf gemacht werden kann, so gilt dies nicht gleichermaßen für den schweizerischen Gesetzgeber, von dem man eine saubere terminologische Unterscheidung zwischen Werk und Werkexemplar durchaus hätte erwarten können. Die Rede ist von einer gesetzlichen Bestimmung, bei der es inhaltlich gerade um die Unterscheidung zwischen Urheberrecht am Werk und Eigentum am Werkexemplar geht und die wie folgt lautet:

Die Übertragung des Eigentums am Werkexemplar schliesst urheberrechtliche Verwendungsbefugnisse selbst dann nicht ein, wenn es sich um das Originalwerk handelt.²⁰

17 Setzt man – inspiriert vom amerikanischen Recht – Werkexemplare mit Kopien („copies“) gleich, dann könnte man auch von ‚Originalkopie‘ sprechen, doch würde dies in der deutschen Rechtssprache nur Verwirrung stiften. Im Übrigen ist der Begriff der ‚Originalkopie‘ bereits anderweitig belegt, nämlich als „erste Kopie des Originals“, die unter bestimmten Voraussetzungen die „Funktion eines Originals“ annehmen kann; Weingart 2012, S. 203. Aus urheberrechtlicher Sicht müsste man hier freilich von der ‚ersten Kopie des Originalwerkexemplars‘ sprechen.

18 Eine stärker differenzierende Terminologie findet sich in einem Urteil des schweizerischen Bundesgerichts von 1942, in dem es – abgesehen vom Werk als Immaterialgut – vom „Werkgegenstand“ als „Verkörperung des Werks“ und von „Werkexemplaren“ als „Vervielfältigungen des Werkgegenstandes“ sprach; BGE 68 III 65, E. 2. Es besteht indes kein Grund, neben Werk und Werkexemplar noch einen ‚Werkgegenstand‘ anzuerkennen, denn entweder meint man damit ein verkörpertes Werk (dann geht es eben um ein Werk) oder man meint eine spezifische Art von Werkexemplar, also z.B. Vervielfältigungsstücke im Unterschied zu Originalwerkexemplaren (dann geht es eben um Werkexemplare in dem Sinne, wie der Begriff in diesem Beitrag verstanden wird).

19 Benjamin 1991, S. 475.

In der Sache will diese Norm sagen, dass die Übertragung des Eigentums an einem Werkexemplar die Übertragung des Urheberrechts am darin verkörperten Werk nicht mit einschließt. Dies ist an sich selbstverständlich, weil es sich dabei nach dem Gesagten um unterschiedliche Rechtsobjekte und unterschiedliche Rechte handelt. Bei Massenware wie Büchern leuchtet diese Regel auch unmittelbar ein, denn wer ein Werkexemplar zu Eigentum erwirbt, ist sich bewusst, dass damit nicht zugleich der Erwerb des Urheberrechts am literarischen Werk einhergeht. Beim Verkauf von Unikaten im Bereich der bildenden Kunst wurde im 19. Jahrhundert jedoch darüber gestritten, ob mit der physischen Übergabe des Unikats zu Eigentum zugleich auch über das Vervielfältigungsrecht am darin ver-

20 Art. 16 Abs. 3 URG.

körperlichen Kunstwerk verfügt wird,²¹ zumal der Urheber nach Übergabe des Unikats nicht mehr ohne weiteres in der Lage ist, sein Urheberrecht am verkörperten Werk selbst auszuüben. Um in dieser Hinsicht Klarheit zu schaffen, hat der schweizerische Gesetzgeber die besagte Norm ins Urheberrechtsgesetz aufgenommen.²² Sie schreibt explizit vor, dass die Übertragung des Eigentums am Werkexemplar die Übertragung des Urheberrechts selbst dann nicht einschließt, wenn es sich um das „Originalwerk“ handelt.²³ Gemeint ist hier aber offensichtlich nicht das Werk als geistige Schöpfung, sondern das Originalwerkexemplar, also das Kunstwerk im Sinne Walter Benjamins.

Für die Zwecke dieses Beitrags ist diese Gesetzesbestimmung – abgesehen von ihrem Illustrationswert für den Mangel an sprachlicher Präzision – indes nicht besonders ergiebig, auch wenn sie den Begriff des Originals ausdrücklich verwendet. Inhaltlich wird mit dieser Norm ja nur verdeutlicht, dass die getroffene Regel *sowohl für Vervielfältigungsstücke als auch für Originalwerkexemplare* gilt. Mit anderen Worten wird also gerade nicht danach unterschieden, ob das eine oder das andere vorliegt, was dazu führt, dass sich in der Praxis die Abgrenzungsfrage gar nie stellt. In der Sache wesentlich aufschlussreicher sind daher gesetzliche Regeln, bei denen es gerade darauf ankommt, ob ein Originalwerkexemplar oder ein Vervielfältigungsstück vorliegt, denn dann bedingt die Anwendung der betreffenden Regel, dass diese Begriffe trennscharf definiert werden (und zwar spätestens durch die Gerichte im Streitfall). Solche Regeln sind im Urheberrecht zwar selten, aber es gibt sie.²⁴ Zwei dieser Regeln – eine aus dem Recht der Europäischen Union, die andere aus dem schweizerischen Recht – sollen nachstehend etwas näher betrachtet werden.

21 Siehe dazu aus historischer Perspektive z.B. die Ausführungen in der „Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung, betreffend den Entwurf zu einem Gesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst“ vom 9. Dezember 1881, BBl. 1881 IV 645, S. 651-654.

22 Dies geschah im Kern bereits im ersten schweizerischen Urheberrechtsgesetz von 1881 (dort Art. 5 Abs. 1) und fand sich auch im zweiten Urheberrechtsgesetz von 1922 (dort Art. 9 Abs. 3).

23 Art. 16 Abs. 3 URG.

24 Siehe auch Bullinger 2006, S. 106-112; Schack 2017, Rz. 28-29, S. 20-21.

5 Urheberrechtliche Relevanz I: Folgerecht

Ein Bereich des Urheberrechts, in dem mit der Unterscheidung zwischen Original und Kopie auf der Ebene von Werkexemplaren operiert wird, ist das Folgerecht („resale right“), dessen Anerkennung den Mitgliedstaaten der Europäischen Union in einer Richtlinie²⁵ vorgeschrieben wird.²⁶

Das Folgerecht ist das Recht bestimmter bildender Künstler auf Beteiligung am Verkaufserlös aus jeder Weiterveräußerung von Originalwerkexemplaren, die nach der Erstveräußerung durch den Urheber über den Kunstmarkt erfolgt.²⁷ Hintergrund dieser Regelung ist, dass man bildende Künstler an der Wertsteigerung von Originalwerkexemplaren beteiligen will. Die Ausgangslage dafür ist nach allgemeinem Urheberrecht zunächst jedoch denkbar ungünstig, denn grundsätzlich gilt die Regel, dass Urheber die Weiterverbreitung der von ihnen selbst in Verkehr gebrachten Werkexemplare nicht kontrollieren können. Wenn also eine Künstlerin ein bestimmtes Werkexemplar an einen Kunsthändler verkauft, dann sind ihre Verbreitungsrechte an diesem konkreten Exemplar ‚erschöpft‘, mit der Folge, dass der Kunsthändler dieses Exemplar weiterverkaufen darf, ohne dass dies von der Künstlerin verboten oder an Bedingungen geknüpft werden könnte. Dies ist an sich richtig, denn das betreffende Exemplar befindet sich im Eigentum des Kunsthändlers und die Künstlerin hatte anlässlich des Erstverkaufs bereits die Gelegenheit, eine ihr angemessen erscheinende Vergütung zu erzielen. Umgekehrt impliziert dies, dass die Künstlerin leer ausgeht, wenn der Kunsthändler beim Weiterverkauf einen Erlös erzielt, und zwar auch dann, wenn der Wert des veräußerten Werkexemplars in der Zwischenzeit erheblich gestiegen sein sollte. Das Folgerecht der EU setzt an diesem Punkt an und ändert die allgemeine urheberrechtliche Regel teilweise, indem Urhebern bestimmter Kunstwerke ein Anspruch auf Beteiligung am

25 Richtlinie 2001 / 84 / EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. September 2001 über das Folgerecht des Urhebers des Originals eines Kunstwerks, ABl. EG L 272 vom 13.10.2001, S. 32-36 (hiernach „Folgerechts-RL“).

26 Siehe Art. 1 Abs. 1 Folgerechts-RL.

27 Art. 1 Abs. 1 und 2 Folgerechts-RL.

Verkaufserlös gewährt wird, sofern der Weiterverkauf über den Kunstmarkt erfolgt – also unter der Beteiligung von Auktionshäusern, Kunstgalerien oder Kunsthändlern als Käufern, Verkäufern oder Vermittlern. Nach der gesetzlichen Ordnung muss die Folgerechtsvergütung vom Veräusserer bezahlt werden, und zwar unabhängig davon, ob er mit dem Verkauf einen Gewinn erzielt. Im Wesentlichen wirkt das Folgerecht daher wie eine Kunstmarkttransaktionssteuer zugunsten ausgewählter Urheber.

In diesem Zusammenhang musste unter anderem definiert werden, für welche Gegenstände das Folgerecht überhaupt gilt – und da wurde auf den Begriff des „Originals eines Kunstwerks“ abgestellt.²⁸ Bei der näheren Definition dieses Begriffs orientierte man sich dann freilich nicht am Begriffsverständnis Walter Benjamins, sondern an den Präferenzen des Kunstmarkts.²⁹ Entsprechend „gelten“ als „Originale von Kunstwerken“ im Sinne der Folgerechtsrichtlinie nicht nur „Werke der bildenden Künste“, die „vom Urheber selbst geschaffen worden sind“, sondern auch Exemplare, „die als Originale von Kunstwerken angesehen werden.“³⁰ Dabei fällt zunächst auf, dass die Leitdifferenz von Werk und Werkexemplar terminologisch auch hier nicht vollständig umgesetzt wird, denn trotz der Verwendung des Werkbegriffs geht es in der Sache einzig um Werkexemplare. Sodann geht aus der gesetzlichen Formulierung hervor, dass eigenhändig geschaffene Unikate zwar den Kern des Begriffs ‚Originale von Kunstwerken‘ ausmachen, davon aber auch andere Werkexemplare erfasst werden, also Vervielfältigungsstücke – jedenfalls solange diese unter der Leitung des Künstlers in begrenzter Auflage hergestellt wurden.³¹ Würde man den Originalbegriff auf ‚Originale mit Aura‘ im Sinne Walter Benjamins beschränken, könnte man nur einen kleinen Teil des Kunstmarkts dem Folge-

recht unterwerfen, was insofern unbefriedigend wäre, als die Kunstmarktakteure den Originalbegriff längst verwässert haben und diese Entwicklung bei der Regelung der Folgerechts nicht ignoriert werden kann.

In diesem Zusammenhang geht es beim Begriff des Originals denn auch weniger um die Ursprünglichkeit des fraglichen Werkexemplars als um seine ‚Echtheit‘.³² Dieser Aspekt klingt auch bei Walter Benjamin an, wenn er schreibt, dass das „Hier und Jetzt des Originals den Begriff seiner Echtheit“ ausmache.³³ Juristisch geht es dabei jedoch um Fragen der Zuordnung, z.B. ob ein bestimmtes Werkexemplar von einer bestimmten Künstlerin stammt. Hingegen geht es nicht um die Frage, ob das betreffende Exemplar auch die erste Verkörperung des fraglichen Werks und insofern ein ‚Original‘ ist. Wenn Wolfgang Beltracchi das von ihm geschaffene Gemälde ‚Rotes Bild mit Pferden‘ als Campendonk ausgibt,³⁴ dann wird man dem Gemälde die Echtheit absprechen, aber urheberrechtlich ist und bleibt es ein Originalwerkexemplar, auch im strengen Sinne Benjamins. Mit der Unterscheidung zwischen Original und Kopie hat dies freilich nichts mehr zu tun, und das Urheberrecht ist in solchen Fällen auch nur am Rande betroffen.³⁵

28 Art. 1 Abs. 1 Folgerechts-RL. In der englischsprachigen Fassung der Richtlinie wird der Begriff ‚original work of art‘ verwendet.

29 Zu diesem Phänomen allgemein Mosimann / Müller-Chen 2011, S. 1303; Bullinger 2006, S. 108-109.

30 Art. 2 Abs. 1 Folgerechts-RL. Die englische Fassung dieser Norm lautet im Wesentlichen wie folgt: „works of graphic or plastic art [...], provided they are made by the artist himself or are copies considered to be original works of art“.

31 Art. 2 Abs. 2 Folgerechts-RL.

32 Siehe dazu auch Schack 2017, Rz. 22, S. 17.

33 Benjamin 1991, S. 476.

34 LG Köln, Urteil 110 KLS 17/11 vom 27. Oktober 2011, E. II.11. Zu ähnlichen Fällen älteren Datums, siehe auch Hamann 1949, S. 140, 148.

35 Die falsche Zuordnung eines Werkexemplars ist nämlich nur dann eine Urheberrechtsverletzung, wenn es sich um ein ‚Plagiat‘ im juristischen Sinne handelt, wenn also jemand ein *Werk eines Dritten* nachmacht und unter *eigenem* Namen ausgibt. In diesem Fall wird das Recht des (wahren) Urhebers auf Anerkennung seiner Urheberschaft (siehe z.B. Art. 9 Abs. 1 URG; § 13 UrhG) verletzt und überdies auch sein Vervielfältigungsrecht (Art. 10 Abs. 2 lit. a URG; § 16 UrhG). Im umgekehrten Fall, also der klassischen Kunstfälschung, bei der ein Werk von einer Person geschaffen wird, die dann so tut, als ob das Werk von einem Dritten – typischerweise einem anerkannten Künstler – stammt, liegt indes *keine* Urheberrechtsverletzung vor, auch wenn bestimmte Straftatbestände erfüllt sein mögen (bei falscher Signierung eines Bildes z.B. eine Urkundenfälschung).

6 Urheberrechtliche Relevanz II: Zerstörungsschutz

Die Schweiz kennt zwar kein Folgerecht, hat dafür aber eine Gesetzesnorm, die sich mit dem Schutz bestimmter Werkexemplare vor Zerstörung befasst und in diesem Kontext explizit mit den Begriffen ‚Originalwerk‘ und ‚Originalexemplar‘ operiert.³⁶ Die ersten beiden Absätze dieser Norm lauten wie folgt:

Müssen Eigentümer und Eigentümerinnen von Originalwerken, zu denen keine weiteren Werkexemplare bestehen, ein berechtigtes Interesse des Urhebers oder der Urheberin an der Werkerhaltung annehmen, so dürfen sie solche Werke nicht zerstören, ohne dem Urheber oder der Urheberin vorher die Rücknahme anzubieten. Sie dürfen dafür nicht mehr als den Materialwert verlangen.

Sie müssen dem Urheber oder der Urheberin die Nachbildung des Originalexemplars in angemessener Weise ermöglichen, wenn die Rücknahme nicht möglich ist.³⁷

Auch hier fällt zunächst auf, dass es der schweizerische Gesetzgeber nicht geschafft hat, begrifflich sauber zwischen Werk und Werkexemplaren zu unterscheiden. In der Sache geht es darum, dass Eigentümer von Originalwerkexemplaren – wie es im ersten Absatz richtig heißen sollte – unter bestimmten Umständen die gesetzliche Pflicht trifft, ihre Zerstörungsabsicht den Urhebern mitzuteilen, um ihnen die Rücknahme oder die Nachbildung zu ermöglichen. Die Zerstörung von Originalwerkexemplaren ist demnach urheberrechtlich nicht schlechthin verboten,³⁸ sondern (nur, aber immerhin) unter bestimmten Bedingungen zulässig. Dies liegt daran, dass es bei dieser Regel nicht etwa um Denkmalschutz im öffentlichen Interesse geht, sondern um den weniger absoluten Schutz des privaten Erhaltungsinteresses der Urheber.³⁹

Für die Zwecke des vorliegenden Beitrags steht im Vordergrund, dass es für die Anwendbarkeit dieser Norm entscheidend darauf ankommt, ob jemand Eigentümerin oder Eigentümer eines *Originalwerkexemplars* ist. Im Unterschied zur

Rechtslage beim Folgerecht liefert das Gesetz keine nähere Definition dieses Begriffs, aber es ist gemeinhin anerkannt, dass es sich dabei um die erste Verkörperung des vollständigen Werks handelt.⁴⁰ Immerhin lassen sich dem Normtext zwei wichtige Punkte entnehmen, die vor dem Hintergrund des Kunstwerkverständnisses Benjamins besonders aufschlussreich sind. Erstens schützt diese Regel nicht einfach das letzte existierende Werkexemplar,⁴¹ denn der Schutz greift nur, wenn das letzte existierende Werkexemplar *zugleich auch das originale Werkexemplar* ist. Der schweizerische Gesetzgeber macht hier also bewusst einen Unterscheid zwischen schützenswerten Originalwerkexemplaren und nicht schützenswerten Vervielfältigungsstücken.⁴² Zweitens werden auch Originalwerkexemplare nicht ausnahmslos geschützt, sondern eben nur dann, wenn sie *Unikate* sind,⁴³ wenn im Zeitpunkt der beabsichtigten Zerstörung durch den Eigentümer also keine weiteren Exemplare des betreffenden Werks bestehen.⁴⁴ Gibt es solche weiteren Exemplare, dann darf der Eigentümer sogar das Originalwerkexemplar vernichten, ohne dass er seine Zerstörungsabsicht dem Urheber mitteilen müsste.

Im Ergebnis mag das Zusammenspiel dieser zwei Punkte auf den ersten Blick etwas merkwür-

40 Siehe z.B. Rigamonti 2013, S. 334. Im Einzelfall ist freilich nicht immer klar, was ein Originalwerkexemplar ist, insbesondere im Bereich der Fotografie und des digitalen Werkschaffens; vgl. dazu Mosimann / Müller-Chen 2011, S. 1304-1312; Hamann 1981, S. 45-48; Bullinger 2006, S. 106-112.

41 Kritisch diesbezüglich Zech / Anger 2016, S. 1166-1167.

42 Dazu passt auch die Formulierung des Bundesgerichts im bereits erwähnten Urteil von 1942 (oben Fn. 18), das – wenn auch in anderem Kontext – das Folgende festhielt: „es ist eine Eigenart der Malerei, dass neben dem Originalwerk weitem Werkexemplaren keine nennenswerte Bedeutung zukommt“; BGE 68 III 65, E. 2.

43 Die französischsprachige Gesetzesfassung von Art. 15 Abs. 1 URG, die nach schweizerischem Verständnis ebenso authentisch ist wie die deutschsprachige (Art. 14 Abs. 1 PubLG), zeigt dies besonders deutlich, denn dort ist ausdrücklich von „l’unique exemplaire original“ die Rede.

44 Man könnte sich hier freilich fragen, ob mit dem Ausdruck ‚keine weiteren Werkexemplare‘ jedwelche Vervielfältigungsstücke gemeint sind, wie es der Wortlaut von Art. 15 Abs. 1 URG suggeriert und wie dies in der Schweiz traditionell verstanden wird, oder ob damit nach dem Zweck dieser Bestimmung nur solche mit Originalqualität erfasst werden sollten, wie man sie z.B. aus der seriellen Kunst kennt.

36 Art. 15 URG.

37 Art. 15 Abs. 1 und 2 URG.

38 Anders das amerikanische Recht bei ‚works of recognized stature‘; siehe 17 U.S.C. § 106A(a)(3)(B).

39 Siehe Rigamonti 2013, S. 331-332.

dig erscheinen, ist aber gerade vor dem Hintergrund von Walter Benjamins Vorstellung von der ‚Aura‘ des einmaligen Kunstwerks eigentlich nur konsequent. Diejenigen Urheber, die nicht nur Unikate schaffen, sondern der Versuchung erliegen, die technischen Möglichkeiten zu nutzen und ihre Werke durch die Herstellung von Reproduktionen zur ‚aurafreien‘ Massenware zu machen, werden nur in einem reduzierten Masse geschützt – nämlich nur dann, wenn das Originalwerkexemplar, das zerstört werden soll, zugleich auch das letzte bestehende Werkexemplar ist. Ansonsten ist es das Originalwerkexemplar offenbar nicht wert, erhalten zu werden. Auch wenn wohl ohne weiteres ausgeschlossen werden kann, dass sich der schweizerische Gesetzgeber beim Erlass dieser Gesetzesnorm an Walter Benjamin orientierte, so ist doch bemerkenswert, dass es gerade seine Vorstellung von der auratischen Natur des unikatlen Kunstwerks ist, die eine tiefere Begründung für die genannte Gesetzesnorm zu liefern vermag. Darin liegt zugleich die bleibende praktische Bedeutung Walter Benjamins für das schweizerische Urheberrecht.

7 Fazit

Als Fazit lässt sich festhalten, dass die Unterscheidung zwischen ‚Original‘ und ‚Kopie‘ oder – in der Diktion Benjamins – zwischen ‚Kunstwerk‘ und ‚Reproduktion‘ im modernen Urheberrecht unterschiedliche Bedeutungen haben kann, die letztlich wenig überraschend vom juristischen Kontext bestimmt werden, in dem die Unterscheidung zur Anwendung gelangt. Der Anwendungsbereich dieser Unterscheidungen ist freilich insofern beschränkt, als die urheberrechtliche Leitdiffferenz eben nicht die Unterscheidung zwischen Original und Kopie, sondern die Unterscheidung zwischen Werk und Werkexemplar ist. Dennoch gibt es heute sowohl in der Europäischen Union als auch in der Schweiz Gesetzenormen, die entscheidend darauf abstellen, ob ein Originalwerkexemplar vorliegt – und in diesem Kontext leben auch die Vorstellungen von Walter Benjamin teilweise noch fort.

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter (1991 [1936]): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. I/2. Hg. von Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 471-508.
- Bullinger, Winfried (2006): Urheberrechtlicher Originalbegriff und digitale Technologien. In: Kunst und Recht. Journal für Kunstrecht, Urheberrecht und Kulturpolitik (KUR), 8/4, S. 106-112.
- Dreier, Thomas (2016): The Ethics of Copyright and droit d'auteur. An Outline. In: Hick, Darren Hudson / Schmücker, Reinhold (Hgg.): The Aesthetics and Ethics of Copying. London: Bloomsbury, S. 251-269.
- Dreier, Thomas (2017): Bilder im Zeitalter ihrer vernetzten Kommunizierbarkeit. In: Zeitschrift für Geistiges Eigentum (ZGE), 9/2, S. 135-148.
- Jayme, Erik (2016): Nachahmung oder Transformation: Zweitkunst im Zwielficht des Rechts. In: Mosimann, Peter / Schönenberger, Beat (Hgg.): Kunst & Recht. Bd. 8. Bern: Stämpfli, S. 14-38.
- Hamann, Richard (1949): Original und Kopie. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 15, S. 135-156.
- Hamann, Wolfram (1981): Grundfragen der Originalfotografie. In: Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht (UFITA), 90, S. 45-58.
- Luhmann, Niklas (1987): Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mosimann, Peter / Müller-Chen, Markus (2011): Kauf eines Originals der bildenden Kunst, insbesondere einer Fotografie. In: Böhler, Andrea / Müller-Chen, Markus (Hgg.): Festschrift für Ingeborg Schwenzer. Bd. 2. Bern: Stämpfli, S. 1303-1323.
- Rehbinder, Manfred (2000): Schweizerisches Urheberrecht. 3. Auflage. Bern: Stämpfli.
- Rigamonti, Cyrill P. (2013): Urheberpersönlichkeitsrechte. Bern: Stämpfli.
- Schack, Haimo (2017): Kunst und Recht. 3. Auflage. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Schöttker, Detlev (2015): Kommentar. In: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. 4. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 99-254.
- Weingart, Brigitte (2012): Originalkopie. In: Bartz, Christina / Jäger, Ludwig / Krause, Marcus / Linz, Erika (Hgg.): Handbuch der Mediologie. Paderborn: Fink, S. 203-208.
- Zech, Herbert / Anger, Christian (2016): Die Zerstörung urheberrechtlich geschützter Werke. In: Fankhauser, Roland / Widmer Lüchinger, Corinne / Klingler, Rafael et al. (Hgg.): Das Zivilrecht und seine Durchsetzung, Festschrift für Thomas Sutter-Somm. Zürich: Schulthess, S. 1149-1168.

Artikel

Michael Stolz in conversation
with Chris Howe*

On the Borderline of Disciplines – Concepts of Reproduction and Copying in Molecular Biology and in the Humanities. A Conversation with Christopher Howe (Molecular Biology, Cambridge)

Abstract: Der Beitrag gibt ein interdisziplinäres Gespräch zwischen dem Literaturwissenschaftler Michael Stolz (Universität Bern) und dem Molekularbiologen Christopher Howe (Universität Cambridge, UK) wieder. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Frage nach dem Metapherngebrauch in der Beschreibungssprache molekularer Reproduktionsvorgänge: ‚Transkription‘ (Umschrift) der DNA in RNA, ‚Translation‘ (Übersetzung) der RNA in Proteine (Ribosome), ‚Replikation‘ (Rückbiegung) der DNA in neue Stränge. Diese Metaphorizität wird im Horizont geistes- und naturwissenschaftlicher Konzepte diskutiert, die bisher kaum in Zusammenhängen gesehen wurden, aber eine mitunter überraschende Nähe aufweisen: Zur Sprache kommen Hans Blumenbergs metapherngeschichtlicher Ansatz von der ‚Lesbarkeit der Welt‘, die in den Naturwissenschaften verbreitete Kautel „The price of metaphor is eternal vigilance“ (Lewontin u.a.), Jean Claude Ameisens implikationsreiche These vom Zelltod als Gestaltungsprinzip des Lebens (‚La sculpture du vivant‘) und die Annahme einer zirkulären Kausalität in der jüngeren Krebstherapie (u.a. bei Michael Hendrickson in Auseinandersetzung mit Erwin Schrödinger). In diesem Kontext tendieren die Naturwissenschaften im Gegensatz zu den sprachskeptischen Geisteswissenschaften dazu, Begriffen wie ‚Transkription‘ und ‚Translation‘ ein wörtliches Substrat vor jeder metaphorischen Bedeutung zuzugestehen. Eine solche Wörtlichkeit aber würde in Zusammenführung natur- und geisteswissenschaftlicher Perspektiven zu dem folgenreichen Schluss führen, dass sich Kommunikation als ein Prinzip des Lebens erweist.

Keywords: Reproduktion, Metaphorizität, Transdisziplinarität, Geistes- und Naturwissenschaften

***Prof. Dr. Michael Stolz**, Institut für Germanistik, Germanistische Mediävistik, Universität Bern, Länggasstrasse 49, CH-3012 Bern, email: michael.stolz@germ.unibe.ch

Prof. Dr. Chris Howe, Department of Biochemistry, University of Cambridge, Hopkins Building, Downing Site, Cambridge CB2 1QW, email: ch26@cam.ac.uk

Michael Stolz and Chris Howe had this conversation at Corpus Christi College Cambridge in June 2018. Both scholars work in different fields – Michael Stolz in medieval German studies, Chris Howe in biochemistry – but have collaborated at numerous opportunities and exchanged ideas at several interdisciplinary meetings over the last two decades. Chris Howe from the Department of Biochemistry at Cambridge University has become an esteemed partner for humanities scholars studying the transmission of manuscript texts and other cultural objects, as he is keen to share with them methods developed in molecular biology. The application of phylogenetic analysis, and especially the generation of computerised phylograms, is of great interest in so-called stemmatological studies, tracing the development of textual traditions in the manuscript age. Compu-

ter based phylograms can be used to generate an unrooted, network-like structure with a non-hierarchical shape that doesn't impose a necessary origin of descent, but emphasises group relationships instead.¹ This is similar to current stemmatological concepts developed by scholars who are sceptical to the idea that in a textual tradition indebted to oral performance there is one single textual ancestor or 'original'. Instead, they assume that in the premodern era before the printing age, texts developed as 'flexible' entities with a high amount of variation.² This process on the other hand can be compared to the phenomenon of mutation in microbiology.

¹ Cf. Barbrook et al. 1989; Howe et al. 2001; Howe et al. 2004; Howe / Windram 2011.

² Cf. Stolz 2015; Stolz 2017.

In this context, the conversation deals with phenomena of 'reproduction' and 'copying' common in the interlocutors' respective disciplines. The discussion concentrates on terms such as 'transcription', 'translation', 'replication', 'messengers', and 'emergence'. In this context, it turns to the question to what extent these terms are metaphorical, and to what extent metaphors are a helpful and even necessary vehicle of thinking in both relevant subjects. Furthermore, the discussion deals with linear and circular concepts describing the relationship existing between 'original' or 'exemplar' on the one hand and 'copy' on the other. The conversation then traces the material side of manuscript transmission, especially the one in parchment form, and deals with the fact that genealogies of this writing surface, produced from animal skin, can be analysed by molecular biological methods. The interlocutors finally reflect on the highly problematic potential involved in the usage of biological terms transferred to the subject matter of the humanities, when topics such as programmed cell death could be related to social or political concerns. The conversation also shows that an interdisciplinary dialogue is not always easy; at times the interlocutors even found themselves at cross-purposes. But even when touching the limits of interdisciplinary exchange, the discussion offers surprising new insights about the delineation between the sciences and the humanities. The conversation concludes with the idea that communication emerges as the most relevant principle in both fields, and that communication turns out to be a principle of life.

Michael Stolz: In this conversation we will discuss on an interdisciplinary level the idea of combining research approaches in microbiology as well as in the humanities, in philology and textual criticism. In the context of this volume, we are very much interested in the term of 'reproduction'. Might I ask you to explain in some sentences the meaning of this term in microbiology and in genetics?

Chris Howe: I suppose the simplest form of reproduction is what we would call asexual reproduction, when an organism makes an essentially identical copy of itself. That might be, for example, with bacteria that reproduce asexually, making

more identical bacteria, sometimes also what one would define as clonal propagation – clone in that sense meaning identical copies. That is the simplest form of reproduction, where the progeny is by and large identical to the starting organism. Then there is a more complicated system which is sexual reproduction. Sexual reproduction is what you find in the groups of organisms that obviously include humans as well as biological kingdoms in general. In sexual reproduction, you have a blending of different versions of the gene from different individuals, and consequently that is a more complicated process: the progeny will have traits that they inherited from each parent but they will not be identical to each parent.

Michael Stolz: How common is this identical reproduction with reference to nonidentical reproduction? Could you compare in terms of numbers or percentage?

Chris Howe: In terms of numbers it's extremely common indeed, and indeed it happens as well in the cells in our body: All individual cells in our body, with a few exceptions, are derived by asexual reproduction from the fertilised egg cell. So, essentially all cells in the body are derived by asexual reproduction from the fertilised cell as with bacteria; as I say, they propagate by asexual reproduction. If you bear in mind that there are more bacterial cells in your gut than there are cells of you in the whole of your body, then that shows how very common on a numbers basis asexual reproduction is. But if you think of it in terms of the complexity of the species, then more complex species have sexual reproduction.

Michael Stolz: Could we say that asexual reproduction, including a high amount of identical reproduction, tends to be the norm, whereas sexual reproduction, introducing changes, would be the exception?

Chris Howe: I suppose you could say that, yes. And there are advantages in Darwinian terms to having sexual reproduction and population. Biologists have hypothesised over the years as to what the advantages are. It is clearly something that is advantageous, given the number of different groups of organisms that do it, but there is a cost for sexual reproduction as well.

Michael Stolz: We might be getting the impression that microbiologists are concentrating on the exceptional case of sexual reproduction, which is likely to be the more interesting kind of reproduction, as it produces changes.

Chris Howe: Well, you also have changes in the asexual reproduction. Bacteria for example that divide asexually are continually mutating. There is a process of changing by mutations arising in those organisms.

Michael Stolz: In cultural studies, we have a process, which could be considered similar to asexual reproduction: In the early modern printing age, compared to the preceding era of manuscript transmission, we encounter the phenomenon of mechanical reproduction, allowing for numerous identical copies coming out of the printing press. Could we consider this as being an equivalent to asexual reproduction?

Chris Howe: I suppose there the technical mechanism is equivalent to the one of enzymes that carry out the reproduction, as is the case for asexual reproduction.

Michael Stolz: There is even an important cultural theory, introduced by Walter Benjamin, saying that, if we are able to reproduce texts or works of art mechanically, they tend to lose their *aura* (*aura* implying a phenomenon of a distance, however close the text or work of art may be).³ But we probably can't apply such a term, used in the humanities, in biological circumstances. Or would you think that there is an equivalent of *aura* in sexual reproduction?

Chris Howe: I think that is probably taking the analogy too far, as it would be difficult to see how one would apply that. But it is certainly the case that in some biological systems, having more and more copies of an individual cell generated by asexual reproduction, can change the behaviour of those cells. If you have for example bacteria that infect plants, and if you have just one or two of those bacteria in the vicinity of the plant, they will not infect it, but if you have a population

of those bacteria, then that actually switches on enzymes in the bacteria that allow them to attack the plant. So, they will only attack the plant if there are enough of those bacteria around. If there's just one or two they do not. When the population is big enough that they can mount a serious attack on the plant then they go in and attack it. And that is a phenomenon that the biologists call *quorum sensing*: it is like a *quorum* for a committee, but the bacteria are able to sense, when there are enough of them around to yield a productive infection. So, it's interesting there that the consequences of the population size increasing actually allows the population to do things that individual cells do not do.

Michael Stolz: But that is a question of mere quantity, isn't it?

Chris Howe: Yes, that is true.

Michael Stolz: Let us turn to expressions like transcription, translation or replication in microbiological processes. In the context of microbiology, scholars of the humanities would consider them as highly metaphorical terms.⁴ Could you explain them shortly from a biochemical perspective?

Chris Howe: In biological terms, the information in our cells is carried in the molecule DNA, deoxyribonucleic acid, but that is the information store, and the information is used by going through a kind of intermediate which is called RNA, often referred to as messenger RNA. Making the messenger RNA involves making a copy of the DNA. That messenger RNA is what is actually used to make the proteins. The proteins are the enzymes that cells are dependent on. It is that process of making a copy as RNA of the DNA that is transcription.

Further on, the 'decoding' (a term that biologists use), the 'decoding' of that information in the RNA to make proteins, is referred to as translation, because it is, as it were, a different language: Proteins are made of strings of amino acids, messenger RNA and DNA are made of strings of repeating units that are different from

³ Cf. Benjamin 2008 [1936]; English translation: Benjamin 2002 [1936].

⁴ We might think of Blumenberg 1998; English translation: Blumenberg 2010.

amino acids, they are called nucleotides. Therefore, the process of translation takes a molecule that is written in the nucleotide language and uses it to synthesise a molecule that is written in the amino acid language.

Finally, replication is the process of making an identical or nearly identical copy of a molecule: When cells divide they need to make a copy of the DNA so that each progeny cell has a copy of the DNA. And, although we think of DNA as being the most important molecule for replication, RNA will replicate as well. There are for example lots of viruses, such as the flu virus, that has RNA as its genetic material and can make an RNA copy of itself.

Michael Stolz: The entire vocabulary used in this context refers to communication. We speak of 'decoding', we have a 'messenger' transporting information, we have a 'transcription' (something is 'written' from one code into another), we have 'translations' (something is 'transferred' from one 'language' into another), we have 'replication' (something 'bends back'). – Are all these expressions merely metaphorical, or do they have a literal dimension? Do you actually have a kind of 'messenger' to transport something in this process, do you deal with a kind of writing here – or are these terms only used to help us to imagine what is going on in microbiological processes?

Chris Howe: That is an interesting question. I suppose it depends a bit on what you expect the characteristics of a messenger to be: one characteristic of a messenger is that it is taking information from one place to another, and it is certainly true that, not in bacterial cells but in other cells, the DNA, i.e. the store of information, is kept in a particular compartment in the cell, the nucleus, and the proteins are synthesised outside the nucleus, and the messenger RNA actually physically has to move from the nucleus, where it is made, to the compartment outside the nucleus, where it is utilised. So, there it is physically transferring information from one part of the cell to another.

Michael Stolz: But could we alternatively use other metaphors to describe the same process? So, for instance, could we speak of transport, could we speak of a vehicle, without referring to

writing processes, without referring to communication?

Chris Howe: I think the words that are communication-based are more accurate, because they deal with the transfer of information. We use the term transport in biology, when, for example, a cell takes up a sugar from the environment. We say that the sugar is transported across the membrane. There is no information being transferred in that case, because there is a sugar outside the cell and the sugar is brought inside the cells. So, although the sugar is being relocated, there isn't really any information that's carried. Therefore, I think the words that imply an information process are the most helpful ones, and indeed the science of studying the genetic information in DNA is often referred to as bioinformatics, where it very much has that emphasis on information.

Michael Stolz: This is an interesting result. In microbiology and in the humanities alike, we deal with information: in literary studies, in art history or in similar disciplines, our basic topic is always information. If we analyse a novel, our central concern is the information contained in it, and how it is communicated; there are also questions of information processes, when a literary text is distributed in a society, or how a text can be performed, or how a text can be copied and rewritten, if we think of a manuscript culture. As microbiologists are also concerned with information, we could assume that there is a common epistemological base in both fields. However, natural scientists became very careful, when using metaphors: "The price of metaphor is eternal vigilance", as Richard Lewontin and others put it.⁵ All the same, after what you have said, we might conclude that it isn't mere metaphor in the language we are using, but that there are real circumstances contained in these microbiological terms?

⁵ Lewontin 2000, pp. 4 and 131, quoting Arturo Rosenblueth and Norbert Wiener (not: Weiner, as Lewontin has it). – Lewontin gives Rosenblueth's and Wiener's article "Purposeful and non-purposeful behavior" as a source (*Philosophy of Science*, 17, 1950, pp. 318-326, not: *Philosophy of Science*, 18, 1951, as Lewontin has it); however, the quotation isn't contained in that article.

Chris Howe: I think there is definitely reality contained in them.

Michael Stolz: Might we pass over from reproduction to the topic of copying now? Perhaps, in scientific language there is a difference between reproduction and copying?

Chris Howe: I think, if by reproduction one means how one cell, or one organism can generate another cell or another organism, then that depends on a process of copying, whereby all the components in one cell can be duplicated to make two cells. So, copying of the molecules in the cell underlies the process of reproduction.

Michael Stolz: In copying, we encounter mutation, but we also encounter, what is called 'errors'. This implies that there is a kind of norm, which is correct, whereas there are also processes deviating from this norm. Is this the case in microbiology? Do you assume that there is a norm as well as a deviation, if something goes wrong?

Chris Howe: I think we would compare the products with the starting point, and so we would regard it as an error, or in biological terms a mutation, in the copying process, if the product is different in its sequence from the starting form. In DNA, we have, as I said, a string of units, called nucleotides of four different kinds: A (adenine), C (cytosine), G (guanine), and T (thymine) which refer to the components in them. The information in DNA really comes in the order in which those individual nucleotides come. The fact that ACG means something different from AGC, for example, is because the order of units is conveying information. I saw a very amusing cartoon at the time the human genome was being sequenced, in which one man in a white coat says to another: "It's wonderful, I've got the entire human genome sequence. The only problem is that the computer has put it in alphabetical order." And of course, that destroys all the information in it. So, it is the order, in which those units come, that has the information, and any change in that sequence then in biological terms we would regard as an error or a mutation.

Michael Stolz: But theoretically this mutation could also lead to a kind of improvement, isn't it?

And then the term of 'error' wouldn't be adequate any more.

Chris Howe: Yes. If there were no errors in copying of DNA, then there would be no possibility of evolution. It is a very interesting balance that nature has to strike between having accurate replication (so that by and large all the information is kept – and that takes a certain amount of energy for the cell to keep the accuracy), and at the same time allowing a certain amount of 'error' so that there is variation on which natural selection can act to improve the species, or enable the species to adapt to their environment. So, you are absolutely right, a mutation, or an 'error' is not necessarily a bad thing, many mutations would be a bad thing, but under certain circumstances then an error may be beneficial. And what is beneficial in one environment may be detrimental in another.

Michael Stolz: You mentioned the nucleotides, abbreviated as A, C, G, T, which in pairs form the DNA's double helix structure, discovered by James Watson and Francis Crick in 1953.⁶ At about the same time, another scientist, Erwin Chargaff, came very close to this structure in his research. In an article from 1970, Chargaff, who was also trained in literary studies, described how his ideas on the order of the DNA structure subsequently changed.⁷ As he asserted, the DNA structure wouldn't correspond to a simple change of letters, as it occurs in the words *roma* and *rosa*. Rather, it would work like *roma* and *amor*, in which the whole sequence of characters is reordered inversely. Is it possible to describe nucleotides in these literal, but asemantic analogies of words?

Chris Howe: The mutations can be simple changes of one nucleotide for another, and they can be more significant changes affecting several nucleotides, which might involve flipping a piece around. In the cell, there is no bias, as it were, in the processes that give rise to mutation, as to whether the product is going to be functional. The mutation process is 'blind' in that sense. What natural selection does, is to pick out those mutants that actu-

⁶ Cf. Watson / Crick 1953.

⁷ Cf. Chargaff 1970, esp. p. 813.

ally have an improved or different function. Most mutations will probably destroy the function of the thing that is encoded, whereas a few mutations will improve its function.

Michael Stolz: In 1981, the German philosopher Hans Blumenberg published his *Legibility of the World*, dealing with the long-lasting human effort to 'read' the world like a book.⁸ It is an old metaphor, already to be found in the Middle Ages, when theologians not only interpreted the Bible (the Book of Scriptures), but also the world (the Book of Nature) as a text written by the divine creator in order to be read. In his last chapter, Blumenberg refers to the 'genetic code', asking who might be the reader of this code – and again, we are confronted with a metaphoric context.

Chris Howe: I suppose at the cellular level the thing that reads the genetic code is a structure that we call the ribosome. And the ribosome is a complex piece of biochemical machinery that uses the information in the RNA to direct the synthesis of a particular protein. As I mentioned, proteins are made up of units called amino acids and just as is the order of nucleotides in DNA, i.e. the information in DNA, a function of a protein depends on the order in which particular amino acids come. In a sense, the ribosome is 'reading' the information in the messenger RNA, because it is 'translating' the order of nucleotides in the RNA into the order of amino acids in a protein.

Michael Stolz: But in that case we would assign the ability to read, normally accorded to human beings, to a natural entity. We would say the ribosome is capable of 'reading' something.

Chris Howe: It is 'reading', but in a very mechanical way, and it is 'translating' equally in a very mechanical way. So, I suppose an analogy might be, if I give you a piece of text in English and you translate it into German, then you are not simply turning one English word into one German word, but you are using your understanding of the English and your understanding of the German. Whereas, if I took the same piece of text and put it into Google Translate then that's a much more mechanical translation, and I suppose the ribo-

some is doing a Google Translate on the information in the RNA, rather than reading and translating in a way that requires thinking.

Michael Stolz: That means that we would have a kind of mechanical reading process in that case – something machines can do nowadays. That would be an interesting equivalent, probably.

Chris Howe: It is, I suppose, very similar to taking the changes in physical properties of a CD and converting that into sounds that you can listen to. That is essentially the process that is taking place. It is converting information in the physical structure of the CD into information in terms of sound.

Michael Stolz: And, actually, for these kind of technical devices we even use the word of 'reader'.

Chris Howe: Indeed, yes absolutely, and that's very much what the ribosome is doing when it's 'reading'.

Michael Stolz: 'Reading' in the humanities is always a reception process. We can 'read' a text as well as a work of art. Sometimes, when contemplating a text or an image, we suddenly discover something in its structure that we did not see before. It's a process similar to the one occurring, when we are looking at rebus or picture puzzles, and we suddenly recognise an old person instead of the young person we saw before, or we discover a crying face instead of the laughing one we initially saw. We also could think of a picture painted by an impressionist artist, in which, at a first glance, we would see only colour spots and then suddenly we would recognise a field of flowers or a river landscape coming up. Some humanities scholars call this phenomenon 'emergence'.⁹ If you say the ribosome shows a mechanical reading process, would we find any comparable kind of 'emergence' there as well? Actually, the term of 'emergence' appears quite often in scientific articles, but it seems to be applied in a different way.

Chris Howe: The term is often used in biology to refer to emergent properties, i.e. describing how a

⁸ Blumenberg 1981.

⁹ Cf. Iser 2013.

series of small changes, in evolution for example, may result in a dramatic change in the organism. As a result of lots of small changes, there may be a kind of quantum leap that produces something very different, that biologists would often refer to as an emergent property. But that is a very specific usage. I suppose the equivalent to how the image emerges is probably how natural selection acts on the organism that has been produced as a result of the actions of the ribosome and everything else. So, the nearest equivalent is probably the interaction of the organism with its environment and other organisms – and that is really, what natural selection is.

Michael Stolz: Let us now turn to this point of natural environment. In studies tracing the line between the sciences and the humanities, environmental factors are stressed rather strongly, e.g. in a book dedicated to the impact of Erwin Schroedinger.¹⁰ Considering environmental factors, we have the phenomenon of phenotype and of epigenetics, the study of changes in gene expression caused by mechanisms other than changes in the nucleotide sequence. In this context, the idea of network causality has become important, i.e. the idea that in reproduction or copying, there is not just a linear way from, let us say, the parents going to the children, but that we have to consider the whole environment instead. And perhaps in that circumstance, we even have to think about a circular causality, not leading from one point to another, but working in networks. How would you consider this idea of network for your area of study?

Chris Howe: I think there are lots of different levels at which one can think of those networks as existing. There is a lot of interest in biology at the moment in mapping the interactions of different proteins with each other. So, one protein in an organism will very often have some kind of physical contact with another protein and that contact will modify the properties of that protein, or the two together might then go and modify some other protein.¹¹ And just as we talk about

the genome of an organism, meaning the sum of its genetic information, increasingly biologists talk about an interactome, i.e. the network interactions of different proteins with each other.¹² But then, one could take a look at the interaction of different organisms with others and at interactions of the organisms with the environment. I think the whole concept of epigenetics is a really interesting one, because that is where the environment can have an effect on the DNA, which can be stably transmitted without actually affecting the order of nucleotides in the DNA. It can affect the other chemical modifications that take place to the DNA molecules. Our DNA molecule, in spite of what I said before, is more than just a string of nucleotides. There are chemical modifications that can take place and those can be transmitted as the molecule is copied and those chemical modifications can be influenced by the environment. Therefore, the environment can bring about stably transmitted changes in the organisms, which almost is going back to the Lamarckian concept of the inheritance of acquired characteristics that we perhaps do not really consider as being a very good description of how evolution works, but actually I think people are starting to realise that it is a good description in some circumstances.

Michael Stolz: Perhaps, we might even adapt these models for the study of the transmission of medieval manuscripts. Quite obviously, certain changes in manuscripts are not just 'errors' made by a scribe nor simply voluntarily introduced changes, but they seem to be influenced by the scribe's environment. For instance, if a text was produced in the environment of a medieval court around 1200 and then rewritten in an urban context in the 14th or 15th century, when norms and manners had changed, that might influence the text itself. And I think this would also be comparable to what you have described now with environmental changes in cell biology.

Chris Howe: I've heard you talking about that, it's absolutely fascinating; I think it's a very interesting parallel to epigenetic changes in DNA.¹³ But I suppose, another example of that kind

¹⁰ Cf. Gumbrecht et al. 2008, English translation: 2011, and there esp. Hendrickson, pp. 57-112 / pp. 45-103; see also Noble 2006.

¹¹ Cf. for example de Vries / Howe 2007.

¹² Cf. for example Vidal / Cusick / Barabasi 2011.

¹³ Cf. Stolz 2017.

might be the annotations of a text. So, if someone who has a particular text makes some annotations and then those annotations get copied within the text itself, then the scribes are not altering the text itself, but they are annotating it and that annotation is transmitted and those annotations would be just like the chemical modifications of the DNA in the epigenetic. So, I think it would be very interesting to try to understand more about those kinds of epigenetic changes.

Michael Stolz: However, in manuscript studies we rarely have the exemplar and the copy preserved. This is only the case in some exceptional circumstances, e.g. with two manuscripts of Wolfram von Eschenbach's *Parzival* (composed shortly after 1200), which were written in the 14th century: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Donaueschingen 97, and Rome, Biblioteca Casanatense, Ms. 1409.¹⁴ As recent research has brought to light, the copy preserved in Rome today belongs to a Franconian scriptorium, in which other related texts composed by Wolfram von Eschenbach and his successors were written.¹⁵ And I think we could judge the Roman copy not just with respect to its exemplar from Karlsruhe, but also in the context of the other manuscripts produced in that scriptorium, which, with their special textual shape, are likely to have influenced the text of the Roman manuscript. The idea would be to look at the habits of copying in the relevant scriptorium for studying the special character of the Roman copy whose text differs considerably from the Karlsruhe exemplar. And I think one could approach this kind of research with an epigenetic point of view. – In microbiology, however, you normally would have available an 'exemplar' and a 'copy' of a gene sequence, is that right?

Chris Howe: We would typically, if we are comparing the DNA sequences of a group of organisms. If we wanted to work out what was present in the ancestor of that group, we would typically look at a related group, we call that the outgroup, and use that to infer something about the ancestor of the particular group. That is because on an evo-

lutionary scale, it is much more difficult to know what the ancestor looks like. But if we are dealing much more with extant organisms, then we might know the DNA sequence of a particular bacterium and then have access to the DNA sequence of a bacterium derived from it. And we would know what the original one was.

Michael Stolz: In microbiology, you also have the phenomenon of lateral gene transfer, corresponding to what we would call contamination in manuscript studies (the fact that a scribe copied subsequently or even simultaneously from two or more exemplars). There is a famous quotation in textual criticism that in stemmatological studies, reconstructing the pedigree of a textual transmission, we are unable to cope with contamination, as there is no remedy against it.¹⁶ Do you have remedies against lateral gene transfer in biogenetics?

Chris Howe: You are right, there is a very clear similarity with the process of lateral gene transfer, where DNA from an unrelated organism is acquired by a particular organism. A very good example of that would be the acquisition of DNA encoding antibiotic resistance in bacteria, the fact that bacteria can transfer DNA laterally is the reason why antibiotic resistance spreads so rapidly in bacteria. That would be a very clear parallel to contamination. There are some methods in biology that we can use to identify that this has happened. The composition of the DNA may be slightly different in terms of the numbers of A, C, G, T depending on where it came from. Therefore, a piece of DNA that came in by lateral transfer might have a slightly different composition from the surrounding DNA. Alternatively, one may be able to use computer programs that detect changes arising from a process that we call recombination, whereby you make a hybrid between two molecules. Recombination isn't really exactly the same as lateral gene transfer, because it is using two closely related individuals and making a hybrid between them and that is part of sexual reproduction. But we have computer programs that allow us to identify the points at which recombination took place. And in some instances of manuscript contamina-

¹⁴ Cf. the digital edition of the two manuscripts of the so-called *Rappoltsteiner Parzival*: <http://www.parzival.unibe.ch/rapp/index.html#/> (last accessed July 15th 2019).

¹⁵ Cf. Fasching 2018.

¹⁶ Cf. Maas 1957, p. 31: "Gegen die Kontamination kein Kraut gewachsen."

tion then one can use those programs to identify where, for example, a scribe has changed from one exemplar to another.¹⁷ I think what is much more difficult, is where you have biological processes giving rise to a patchwork of material and the analogy to that might be a scribe who is constantly referring to a number of different witnesses and exemplars and making their preferred copy (i.e. the phenomenon of simultaneous contamination, mentioned above). I think that is as difficult for biologists to map as it is for textual critics. That is certainly the kind of contamination that would pose the biggest problems.

Michael Stolz: As I understand, besides these questions of textual evolution, you are also familiar with DNA-analysis on parchment.

Chris Howe: We have done a little work in actually characterising at the genetic level of the vellum of a manuscript. One could use, in principle, genetic fingerprinting technologies to try to identify kind of hallmarks of the vellum that were used in particular scriptoria, so that, if you had a witness with uncertain origin, you might be able, by characterisation of the DNA in the parchment itself, to work out where it came from.

Michael Stolz: But for this kind of research you have to take a part of the vellum?

Chris Howe: Yes, but you may not need very much. And there are people in York doing interesting work, as they basically just use a little eraser to rub off a small amount of DNA material from the surface that can give enough material to get genetic information out of it. Certainly, a really hard-line conservator would refuse that, arguing that even by taking DNA out of it, one is changing the properties of the manuscript. I think one needs to assess the value of the information that one could get by making a small change to it that would be really undetectable. We wondered about techniques, whereby one might be able to use electric fields to almost literally pull DNA out of the parchment (electrophoresis), and that wouldn't be invasive to the parchment itself, but would kind of suck some of the DNA out. Again, the hard-line conservators say by taking out DNA

one changes the manuscript, but others say no, the information one can get would far outweigh the changes that are made to the item.

Michael Stolz: And what would be the aim of that kind of research? We could say that it is taken from a certain flock or from a certain area?

Chris Howe: Yes, in principle. I think the DNA in a piece of parchment is determined by three things. One is the genetics of the animal that gave rise to the parchment. Second is how the parchment was prepared, because very often a lot of skins would be put together in the same tank as part of the process for the removal of hair and so on, and actually DNA might diffuse from one into another. So, you might get some mixing of the DNA between parchments, between skins. And the third thing is again contamination, but in another sense: between people who have touched the parchment transferring their own DNA onto the parchment. So, there might be those resources.

Michael Stolz: And DNA-analyses would actually be able to detect this?

Chris Howe: If someone has, for example, licked their fingers and turned the pages, then there might be DNA transferred. I think certainly the DNA that comes from the actual skin itself could provide you with information on the flocks that were used to make the parchment, because one would expect genetically very closely related skins, or closely related animals to give skins that have very closely related DNA sequences. Maybe the extent of transfer of DNA of different species into, for example, a piece of cow vellum might actually be a signature of the processing techniques in the parchment manufactory. So, the first set of information could be very valuable, the second might give you a kind of refinement on it. I think, so far, we just do not have enough information to know, but it is a really interesting possibility.

Michael Stolz: Let us now come to a final point: The French physician and scholar Jean Claude Ameisen describes cell death arguing that in the body cells have continuously to die to maintain life.¹⁸ He relates these processes also to myth,

¹⁷ Cf. Howe et al. 2001.

¹⁸ Cf. Ameisen 1999 and 2007.

to literary writing, and art, where we encounter similar descriptions of people interacting or of people dying, enabling a society to live on. A first question in this context would be: How relevant is this phenomenon of programmed cell death for microbiology and how right is Ameisen claiming that this continuous process is basic for the maintenance of the organism?

Chris Howe: Cell death is a very important and actually complicated process. Biologists now recognise a number of different kinds of cell death, each triggered by different signals and brought about by different mechanisms. Those kinds of cell death can be very important over the development of the organism. If, for example, a piece of tissue needs during development to separate into two connected, but recognisably different bits of tissue, then cell death may be needed to separate the one bit of tissue into two separate bits of tissue. Therefore, it could be an important development process. Cell death surprisingly is actually also important even in bacteria. One would think that any kind of programmed cell death in bacteria would be pointless, because the bacterium would then just die. But it turns out that in the case of, for example, infection of bacteria by viruses, there is a strong selective advantage for the population as a whole for a bacterium responding to a viral infection by dying, before the viral infection has gone to completion. The consequence of that is that no more viruses are produced and although the one bacterium that was infected dies, the rest of the population remains unscathed. If that did not happen, then the bacteria would have been killed by the virus anyway, but more viral progeny would have been liberated and they would have infected the other bacteria. We realise now in microbiology, that this process of abortive infection, as it is called, can be very valuable for protecting populations of bacteria against the effects of viruses. It is counterintuitive, but quite remarkable that even in single celled organisms programmed cell death can be very important for the species as a whole.

Michael Stolz: If we return to the phenomenon of metaphors in that case, we might say that a population might be protected or even preserved, if a part of the population dies. Transferring

this idea into societal circumstances, would have terrible consequences. It immediately reminds us of cases of ideological genocide in the past and in the present. Ameisen addresses exactly this problem, stating that applying the Darwinian idea of natural selection to social and political life would entail the traps and dangers of socio-biology.¹⁹ – How dangerous would this transfer of biological ideas into the socio-political sphere be? Would you see any relevance of this kind? One could stay purely in the sciences and just describe the phenomenon, but how is it relevant, if we consider it on the level of social impact?

Chris Howe: I think that is going outside my expertise as a biologist. But you are right, at the level of the bacterial population or the individual developing human it seems perfectly reasonable that a few cells might die for the organism as a whole, or the species as a whole, to be protected or to develop normally. But to try to apply that in society would be a very different and problematic thing of course.

Michael Stolz: Perhaps, here we also see the limits of the use of metaphors. Concerning programmed cell death, there is a developed scientific terminology which, when it is transferred to other areas, becomes precarious, however stimulating Ameisen's references to myth and art might be.

Chris Howe: I suppose one of the big differences is that in society each individual has their own value, whereas natural selection doesn't place any particular value on any one individual. But you are right, there is clearly a limit how one can reasonably apply ideas in one setting to another.

¹⁹ Cf. Ameisen 2007, pp. 1282-1283: "C'est dans la tentation de prendre exemple, dans la recherche fascinée d'une forme de 'loi naturelle' propre à fonder ou à justifier le fonctionnement de nos sociétés que sont nées, et naissent encore, les pièges et les dangers de la sociobiologie[.]. La fin du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle ont révélé les dérives du 'darwinisme social' – les tentatives d'applications sociales et politiques, à la fois scientifiquement aberrantes et moralement indignes, des 'lois naturelles' que révélaient la théorie darwinienne de l'évolution du vivant et de la sélection naturelle."

Michael Stolz: We are touching ethical questions at this point. Is there an ethics in biological processes?

Chris Howe: I do not think natural selection knows any ethics. I think the only ethic is survival in natural selection.

Michael Stolz: This might sound like a rather disenchanting conclusion for an interdisciplinary conversation situated on the borderlines of the sciences and the humanities. However, in our discussion we touched numerous points of overlap in both fields. This seems to me especially relevant in the context of our exchange on copying processes with respect to phylogenetics and manuscript transmission. Listening to the reflective remarks you made above, we might conclude that communication, with all its implied processes of reproduction and copying, plays such a fundamental role in both the sciences and the humanities, that it might count as a principle of life.

Bibliography

- Ameisen, Jean Claude (1999): *La sculpture du vivant. Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*. Paris: Editions du Seuil.
- Ameisen, Jean Claude (2007): *Les leçons de la biologie. Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses... La mort et la sculpture du vivant*. In: *Annales*, 62, pp. 1251-1283 (= 29e conférence Marc Bloch, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 12 juin 2007).
- Barbrook, Adrian C. / Howe, Christopher J. / Blake, Norman et al. (1998): *The Phylogeny of The Canterbury Tales*. In: *Nature*, 394/6696, p. 839.
- Benjamin, Walter (2008 [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (= Suhrkamp Studienbibliothek; 1); English translation by Jephcott, Edmund / Zohn, Harry (2002 [1936]): *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*. In: Benjamin, Walter: *Selected Writings*. Ed. by Michael W. Jennings et al. Vol. 3: 1935-1938. Cambridge, MA / London: The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 101-133.
- Blumenberg, Hans (1981): *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (1998): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1301); English translation by Savage, Robert (2010): *Paradigms for a Metaphorology*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chargaff, Erwin (1970): Vorwort zu einer Grammatik der Biologie. In: *Experientia*, 26, pp. 810-816.
- Fasching, Richard F. (2018): *Neue Erkenntnisse zum Nuwen Parzifal und zu einer 'Epenwerkstatt' des 14. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 147, pp. 491-509.
- Gumbrecht, Hans U. / Harrison, Robert P. / Hendrickson, Michael R. et al. (Ed.) (2008): *Geist und Materie – Was ist Leben? Zur Aktualität von Erwin Schrödinger*. Aus dem Englischen von Sabine Baumann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= edition unselld; 13); English edition: Gumbrecht, Hans U. / Harrison, Robert P. / Hendrickson, Michael R. et al. (Ed.) (2011): *What Is Life? The Intellectual Pertinence of Erwin Schrödinger*. Stanford: Stanford University Press.
- Hendrickson, Michael R. (2008): *Schrödingers Geist. Überlegungen zur erstaunlichen Relevanz von 'Was ist Leben?' für die Krebs-Biologie*. In: Gumbrecht, Hans U. / Harrison, Robert P. / Hendrickson, Michael R. et al. (Ed.): *Geist und Materie – Was ist Leben? Zur Aktualität von Erwin Schrödinger*. Aus dem Englischen von Sabine Baumann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= edition unselld; 13), pp. 57-112; English edition: Hendrickson, Michael R. (2011): *Exorcising Schrödinger's Ghost: Reflections on 'What Is Life?' and its Surprising Relevance to Cancer Biology*. In: Gumbrecht, Hans U. / Harrison, Robert P. / Hendrickson, Michael R. et al. (Ed.): *What Is Life? The Intellectual Pertinence of Erwin Schrödinger*. Stanford: Stanford University Press, pp. 45-103.
- Howe, Christopher J. / Barbrook, Adrian C. / Spencer, Matthew et al. (2001): *Manuscript Evolution*. In: *Trends in Genetics*, 17, pp. 147-152; reprinted in: *Endeavour*, 25/3, pp. 121-126.
- Howe, Christopher J. / Barbrook, Adrian C. / Mooney, Linne et al. (2004): *Parallels between Stemmatology and Phylogenetics*. In: van Reenen, Pieter / den Hollander, August / van Mulken, Margot (Ed.): *Studies in Stemmatology II*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 3-11.
- Howe, C[hristopher] J. / Windram, H[earth] F. (2011): *Phylomemetics – Evolutionary Analysis beyond the Gene*. In: *PLoS [Public Library of Science] Biology* 9,5: e1001069. doi:10.1371/journal.pbio.1001069.
- Iser, Wolfgang (2013): *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*. Ed. by Alexander Schmitz. Konstanz: Konstanz University Press.
- Lewontin, Richard (2000): *The Triple Helix. Gene, Organism, and Environment*. Cambridge, MA / London: Harvard University Press.
- Maas, Paul (1957 [1927]): *Textkritik*, 3. Aufl. Leipzig: Teubner.
- Noble, Denis (2006): *The Music of Life. Biology beyond Genes*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Rappoltsteiner Parzifal, digital edition of its two manuscripts: <http://www.parzival.unibe.ch/rapp/index.html#/> (last accessed July 15th 2019).

- Stolz, Michael (2015): New Philology and the Biogenetics of Texts. Wolfram von Eschenbach's *Parzival* in a New Electronic Edition (The Parzival Project). In: Stock, Markus (Ed.): Rethinking Philology. Twenty-Five Years after the New Philology. Toronto (= Special issue of: *Florilegium*; 32), pp. 99-130.
- Stolz, Michael (2017): Copying, Emergence and Digital Reproduction. Transferring Medieval Manuscript Culture into an Electronic Edition. In: Chinca, Mark / Young, Christopher (Ed.): Digital Philology and Medieval Studies in the German-speaking world. Baltimore (= Special issue of: Digital Philology. A Journal of Medieval Cultures), pp. 257-287.
- Vidal, Marc / Cusick, Michael E. / Barabasi, Albert-László (2011): Interactome Networks and Human Disease. In: *Cell*, 144/6, pp. 986-998.
- de Vries, Philip J. / Howe, Christopher J. (2007): The Tuberos Sclerosis Complex Proteins – a GRIPP on Cognition and Neurodevelopment. In: *Trends in: Molecular Medicine*, 13/8, pp. 319-326.
- Watson, J[ames] D. / Crick, F[rancis] H.C. (1953): Molecular Structure of Nucleic Acids. A Structure for Deoxyribose Nucleic Acid. In: *Nature*, 171/4356, pp. 736-738.