

2 Die Geschichte des Originals: Eine Skizze

Dieses Kapitel soll einen skizzenhaften Überblick über die Geschichte des Begriffs des Originals geben. Es beschränkt sich auf einige wenige Einblicke in die Kontexte, Bedeutungen und Funktionen, die den Begriff in seiner Geschichte geprägt haben. Eine systematische Auseinandersetzung mit einigen besonders aufschlussreichen Aspekten dieser Geschichte erfolgt dann in den nächsten Kapiteln.

2.1 Seit dem Hochmittelalter: Urkunden als Originale

Nicht nur das Substantiv »originale«, sondern auch das Adjektiv »originale« ist im klassischen Latein eher ungebräuchlich.¹ Es leitet sich von »origo« ab, einem Substantiv, das in der Antike hauptsächlich dann verwendet wird, wenn es um die Herkunft von Personen geht, beispielsweise darum, ob jemand frei geboren worden ist oder als Sklave.² Am Übergang von der Spätantike zum Frühmittelalter entsteht zunächst das Adjektiv »originale«, das namentlich im Zusammenhang mit dem durch Augustinus verbreiteten theologischen Konzept des »peccatum originale«³ nach und nach Eingang in den allgemeinen Sprachgebrauch findet. Später wird es dann auch in anderen Zusammenhängen verwendet. So taucht es im Codex Iustinianus in einer

1 Beide tauchen in gängigen Wörterbüchern zum klassischen Latein nicht auf, so zum Beispiel bei Menge 2005 oder Vischer 2007.

2 In diesem Zusammenhang wird in der Spätantike auch das Adjektiv *originale* hin und wieder verwendet, zum Beispiel in den *Formulae Visigothicae*, die bei der Freilassung von Sklaven verwendet wurden: »Quapropter ingenuum te civemque Romanum esse constituo atque decerno, ut, abstersa a vobis omne originali macula ac fece servili, perfectu gradu fervendo, nullius reservato obsequio, in splendidissimo hominum coetu atque in aulam ingenuitatis plerumque vos esse congaudete«, vgl. Córcoles Olaitz 2006, 342, Anm. 21.

3 Vgl. Hoping 2009.

Wendung auf, in der »originale« sich auf Urkunden bezieht. Dort heißt es, in den Archiven seien nur Abschriften aufzubewahren, die »authentica ipsa atque originalia rescripta et nostra manu subscripta«⁴ sind, also Abschriften, die authentisch, ursprünglich und unterzeichnet sind.

»Original« als Substantiv⁵ gibt es erstmals im Verwaltungswesen des Hochmittelalters,⁶ und zwar ungefähr ab der Mitte des 13. Jahrhunderts. Zu diesem Zeitpunkt sind Kanzleien als Verwaltungsbehörden erstmals weitgehend einheitlich organisiert.⁷ Sie entwickeln neue professionelle Arbeitsabläufe, Techniken und Konzepte rund um die schriftliche Fixierung rechtlich geregelter Vereinbarungen. Ein wichtiges Mittel hierbei ist ein in besonderem Maße um Präzision und Eindeutigkeit bemühter Sprachstil,⁸ der unter anderem neue verwaltungstechnische Fachbegriffe hervorbringt. So wird auch die bisher zur Bezeichnung der ursprünglichen Abschriften gebräuchliche Wendung »rescriptum originale« von dem neuen Substantiv – erst lateinisch »originale«, später auch deutsch »Original« – abgelöst. Um 1400 ist dieser Ablösungsprozess praktisch abgeschlossen und das Substantiv »originale« allgemein gebräuchlich.

Einhergehend mit der Etablierung der neuen Bezeichnung lässt sich auch ein Bedeutungswandel von der »originalen Abschrift« (rescriptum originale) zum »Original« einer Abschrift (originale) konstatieren. Eine Abschrift einer Urkunde als Original zu bezeichnen, bedeutet zwar – wenn auch nicht mehr

4 »Sancimus, ut authentica ipsa atque originalia rescripta et nostra manu subscripta, non exempla eorum, insinuentur«, Codex Iustinianus, 1.23.3.

5 Die lange gebräuchliche Wendung *rescriptum originale* wurde nach und nach durch das Substantiv *originale* abgelöst, sodass *originale*, zumeist im Plural *originalia*, ungefähr ab 1400 als Bezeichnung für Originalurkunden in Kanzleien und Schreibstuben allgemein gebräuchlich wird. Dennoch war der Sprachgebrauch lange Zeit nicht einheitlich. Originale wurden bisweilen auch *autentica*, *instrumenta* oder verwirrenderweise *rescripta* genannt, Hageneder 2007, 563. Nach Bresslau kam es auch vor, dass eine beglaubigte Kopie *autenticum* genannt wurde, Bresslau 1958, 89.

6 Vgl. De Ghellinck 1939, Bresslau 1958, Hageneder 2007 sowie Greule 2012.

7 »Kanzleien entstanden überall dort, wo Rechts-, Verwaltungs- oder Wirtschaftsangelegenheiten schriftlichen Niederschlag verlangten. Ihrer Funktion nach waren die Kanzleien bis ins 13. Jahrhundert vor allem Beurkundungsstellen und wandelten sich mit zunehmender Differenzierung der administrativen Anforderungen zu Verwaltungskanzleien.« Dirmeier 2012, 131.

8 »Auch wenn der Kanzleistil mit oft mehrmals verschachtelten Satz-Perioden nicht den modernen Auffassungen von stilistischer Klarheit entspricht, muss den damaligen »Satzungen« durchaus das Bemühen um Präzision und Klarheit zugestanden werden.« Meier 2012, 7.

unbedingt –, auch die ursprüngliche Abschrift einer Urkunde zu meinen, es bedeutet aber zugleich auch die rechtliche Gültigkeit dieser Abschrift (was genau diesen Bedeutungswandel und die Etablierung der neuen Bezeichnung im Hochmittelalter auslöst, lässt sich kaum rekonstruieren).⁹ Während die sogenannten »originalia« im Hochmittelalter erstmals juristische Beweiskraft besitzen,¹⁰ haben andere Abschriften – »nisi ostendatur originale« – eine solche Beweiskraft nicht.

2.2 Seit der Renaissance: Kunstwerke als Originale

In der Renaissance werden erstmals Kunstwerke »Originale« genannt. Zunächst hat es den Anschein, als behielte der Begriff dabei den Sinn, den er auch in der Kanzleisprache hat. Er dient nämlich zur Unterscheidung zwischen Originalwerken und Kopien bzw. Fälschungen.¹¹ Zugleich aber wandelt sich der Begriff des Originals durch seine Anwendung auf Kunstwerke: »In

9 »Très discret semble-t-il au début des chancelleries impériale et ecclésiastique dans l'emploi de *originalia rescripta*, *originalia documenta*, allait bientôt s'étendre et donner naissance à de nouvelles locutions. Sans refaire par le détail l'histoire du mot entre la période carolingienne et le douzième siècle, il sera plus intéressant de s'arrêter vers le milieu du treizième siècle, ou les premières années du quatorzième (...) A ce moment, les documents de la chancellerie impériale, les actes notariaux, les actes des juridictions civiles ou ecclésiastiques ont continuellement des expressions qui associent l'idée d'authenticité à celle de la teneur originale, de l'exemplaire primitif de l'acte.« De Ghellinck 1939, 98.

10 Im Römischen Recht hatten Urkunden keinen konstitutiven, sondern lediglich deklaratorischen Charakter (Jörs, Kunkel und Wenger 1987), weswegen wohl auch die Originalität von Urkunden keine Rolle spielte. Einer der ersten Rechtstexte, der Originalität als Kriterium für die formelle Gültigkeit einer Urkunde einführt, ist der *Codex Iustinianus*. Mittelalterliche Rechtssätze übernahmen diese Norm nach und nach. Im *Liber Extra*, einer Dekretalensammlung Gregors IX., heißt es beispielsweise »No(ta), quod exemplari non creditur, nisi ostendatur originale« und »Si scripturam authenticam non videmus, ad exemplaria nihil facere possumus«, zitiert nach Hageneder 2007, 565, 568. Hageneder führt dort auch Beispiele für die Umsetzung dieser Maxime an. Die Norm wird in spätere Rechtssammlungen übernommen.

11 Im Mittelalter herrschte die »Praxis nach Musterbüchern zu arbeiten, mit denen gelungene Motive und Kompositionen von Generation zu Generation weitergereicht wurden. Die Frage nach dem Original im modernen Sinne stellte sich also nicht. Der Rekurs auf bereits vorhandene Werke war vielmehr allgemein verbreitet, garantierte er doch für den Auftraggeber einen gewissen Qualitätsstandard und – bei religiöser Kunst nicht unerheblich – ikonographische Glaubwürdigkeit.« Mensger 2012, 33.

einem geistigen Klima, in dem Persönlichkeit, Individualität, Erfindung und künstlerische Handschrift als Qualitätsmerkmale immer bedeutender¹² werden, bildet sich ein neuer Typus des Künstlers heraus,¹³ dazu kommen neue technische Möglichkeiten¹⁴ sowie organisierter Kunsthandel und Sammlertum. Vom »Original« eines Kunstwerkes zu sprechen, impliziert nun zwar in vielen Fällen, auch von einem Gemälde im Unterschied zur Kopie oder von einem echten Exemplar im Unterschied zur Fälschung zu sprechen, aber es bedeutet darüberhinaus immer öfter auch, dieses Exemplar als *künstlerisch höherwertig* gegenüber Kopien oder Fälschungen einzustufen. Kopien oder sonstige Formen der legitimen wie illegitimen Nachahmung oder Aneignung, die zuvor lange Zeit unbestrittener handwerklicher Standard in Kunstwerkstätten waren, erscheinen zunehmend als qualitativ minderwertig.

Dieser Prozess vollzieht sich sehr langsam. Als einer seiner ersten Zeugen kann Leonardo da Vinci gelten, der in seinem *Trattato della Pittura* über die Malerei schreibt, »questa non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l'origine.«¹⁵ Seit Leonardo machen sich Kunstkenner diesen wertenden Begriff des Originals nach und nach zu eigen.¹⁶ Dabei tauchen, wie bei

12 Mensger 2012, 34.

13 »Only in the Renaissance – with the emerging idea of the creative genius and a work of art being created with one's own hands – did originality based upon the inventiveness of the artist establish itself.« Gisbertz 2013, 124.

14 »It is no coincidence that these concerns of copying emerged with the advent of new mechanical means of reproducibility.« L. Clark 2013, 136.

15 »Questa [la pittura, Anm. D. R.] non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l'origine. Questa non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal è la impresa qual è l'origine in quanto alla virtù dell'opera. Questa non fa infiniti figliuoli come fa i libri stampati; questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo autore, e resta preziosa e unica, e non partorisce mai figliuoli eguali a sé.« Leonardo da Vinci 2000, 3-4. Nicht zufällig ist es das Gemälde, das unter allen Arten von Werken in der Kunst bis heute als der Inbegriff eines Originals gilt. Manche Autoren ziehen eine direkte Linie von diesem Zitat Walter Benjamin. Z. B. Christiane Kruse, die mit Bezug auf o.g. da Vinci-Zitat schreibt: »Von hier aus verbreitet sich der Kunstbegriff des Originals, der im 20. Jahrhundert bei Walter Benjamin im Begriff der Aura kulminiert.« Kruse 2003, 88.

16 Während Marcantonio Michiel Anfang des 16. Jahrhunderts noch »il proprio« statt »l'originale« verwendet – »ein spezifischer Sprachgebrauch, um Kopie und Original zu benennen, hat sich offenbar noch nicht herausgebildet«, – widmet Giulio Mancini der Frage, »che sia originale o copia« einen eigenen Abschnitt in einer Abhandlung aus dem Jahre 1620, und Abraham Bosse hält die Frage nach der Originalität eines Werkes in seinen *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies* Mitte des 17. Jahrhunderts schon für eine der drei Hauptaufgaben eines

Marcantonio Michiel im 16. Jahrhundert, Begriffe wie »Original« und »Kopie« lange Zeit noch gar nicht auf. Zudem wird zu diesem frühen Zeitpunkt zunächst weder der Echtheit und Ursprünglichkeit noch der Neuheit von Kunstwerken eine besonders hohe Bedeutung beigemessen.¹⁷ Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts bürgert sich das Wort »originale« nach und nach in der kennerschaftlichen Literatur ein. Es wird dort zur Bezeichnung bestimmter Kunstwerke verwendet, die wegen ihrer Echtheit in Bezug auf Urheberchaft, Alter und andere Eigenschaften als besonders wertvoll gelten und deswegen von Kopien und Fälschungen unterschieden werden. Zugleich werden die kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Originalität der Werke, etwa bei Giulio Mancini, immer systematischer und detaillierter. Sie zeigen nicht nur die große Bedeutung, die der Originalität von Kunstwerken seit dem 17. Jahrhundert beigemessen wird, sondern geben auch Auskunft über die Methoden, mithilfe derer *connoisseurs* Fälschungen entlarven und Originale erkennen.¹⁸ Bei Abraham Bosse, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, ist die Frage nach dem Original schließlich zu einer der drei Hauptaufgaben des Kunstkenners aufgestiegen.¹⁹ Damit nimmt sie einen Rang ein, den sie im Wesentlichen bis heute innehat. Am Ende dieses Prozesses steht also eine Auffassung des Verhältnisses zwischen Originalen und Kopien als einer ästhetischen Über- beziehungsweise Unterlegenheit, wobei dieses Verhältnis anfangs nicht unbedingt so aufgefasst worden war²⁰. Im 18. Jahrhundert wird diese Auffassung durch den Geniekult schließlich noch verstärkt.

Kunstkenners. Von da an ist »Original« als ästhetischer Wertbegriff fester Bestandteil der Kunsttheorie. Vgl. Mensger 2013.

17 Beispielsweise galten Kopien nicht *per se* als Originalen unterlegen. Vielmehr gab es auch die Meinung, besonders qualitätsvolle Kopien »seien den Originalen vorzuziehen, da sie in sich zwei Kunstleistungen vereinten: sowohl die Kunst des Erfinders als auch die des Kopisten.« Mensger 2013, 115.

18 Vgl. Spear 2004, 25.

19 Mensger 2013.

20 »Dabei ist allen Traktaten eine ambivalente Haltung eigen: Zum einen wird die Inferiorität der Kopie (als »Echo vom Echo«) eindeutig bestätigt, zum anderen werden Ausnahmen von dieser Regel benannt: Eine in Malweise und Mimesis gute Nachschöpfung könne es mit dem Original durchaus aufnehmen; eine Kopie, die Kenner und Maler über ihren wahren Status zu täuschen vermag, werde sogar als wertvoller eingeschätzt als das Original.« Mensger 2013, 118.

2.3 Im Sturm und Drang: Genies als Originale

Im Zeitalter der Aufklärung und des Sturm und Drang erfreut sich das Wort »Original« einer geradezu inflationären Verbreitung. Zugleich erfährt der Begriff eine weitere folgeschwere inhaltliche Veränderung. Originalität gilt in der Genieästhetik nicht mehr primär als Merkmal des Kunstwerks, sondern eigentlich als Merkmal seines genialen Urhebers. Das Genie ist das Original, und seine Originalität besteht in seiner Fähigkeit, ganz aus eigener Kraft gleichsam *ex nihilo* Neues zu schaffen.²¹

Mit diesem Bedeutungswandel geht eine regelrechte Hochkonjunktur des Begriffs einher. Denn Originalität, verstanden als distinktive Eigenschaft des Genies, prägt das Selbstverständnis von Künstlern und Intellektuellen einer ganzen Epoche.²² In einem wertenden Sinn von Originalen zu sprechen, bedeutet nun nicht mehr nur, Kopien eine geringere künstlerische Qualität zu bescheinigen als Originalen, sondern es bedeutet, Nachahmung nicht mehr wie bisher als eine der wichtigsten Methoden geistigen Arbeitens zu betrachten, sondern als das genaue Gegenteil davon. Diese genieästhetische Auffassung prägt die Rede vom Original bis in unsere Zeit hinein.

Dennoch erfährt die genieästhetische Auffassung von Originalität schon in der Romantik »Einschränkungen und Abwertungen unterschiedlicher Art«²³. Als Beispiel hierfür lassen sich die Gebrüder Grimm anführen, die

21 »Im 18. Jahrhundert verändert sich dieses Bild vom letztlich rational verfahrenen, wenn auch, wie dann Vasari sagte, mit »Freiheit« an »Regel, Ordnung, Proportion, *disegno* und Stil« orientierten Künstler bekanntlich dramatisch. Jetzt erst wird der Künstler zum innovativen Genie, das *allein von sich aus* Neues und Schönes hervorbringt, wobei von manchen Autoren [...] nun sogar im Bruch mit allen überkommenen Kunstregeln der eigentliche Ausdruck der individuellen Genialität eines Künstlers gesehen wird.« Majetschak 2006, 1174-1175.

22 Es gibt beispielsweise kaum einen namhaften Philosophen der Aufklärung, der den Begriff nicht in sein philosophisches Denken eingebettet und ihn damit seinerseits geprägt hätte. Für Kant ist Originalität das Vermögen der Einbildungskraft und die Vermittlungsinstanz zwischen Noumenalem und Phänomenalem; für Fichte ist sie ideale Individualität, die in ihrer Eigengesetzlichkeit die scheinbare Selbstständigkeit der Außenwelt aufhebt. Schelling hält Originalität für das Vermögen des schöpferischen Individuums, ohne Vorgabe seine eigene »Mythologie« zu schaffen und damit die Essenz des Zeitalters zu reflektieren. Für Hegel schließlich ist Originalität »wahre Objektivität«, nämlich »Identität der Subjektivität des Künstlers und der wahren Objektivität der Darstellung«, Saur 1984, 1375-1376. Vgl. auch Schmidt 1985, 354-403.

23 Saur 1984, 1376.

das Bild des individuellen Originalgenies bewusst zugunsten einer Ästhetik der ursprungslosen »Volkspoesie« abwerten.²⁴ Auch Goethe wendet sich im Alter gegen Genie- und Originalitätskult,²⁵ und besonders scharf tut sich ausgerechnet Nietzsche mit Kritik an der »Originalitätswut« hervor.²⁶ Schlussendlich bekommt der Begriff auch in der Alltagssprache eine negative Konnotation,²⁷ und Kunstkenner wie Max Jakob Friedländer beginnen, zwischen dem »genuin Originalen«, das sie als ästhetischen Wertbegriff beibehalten, und dem bloß »Originellen«, das sie als Mode disqualifizieren,

24 Jacob Grimm schreibt in diesem Sinn an Achim von Arnim: »Die Volkspoesie tritt aus dem Gemüth des Ganzen hervor; was ich unter Kunstpoesie meine, aus dem Einzelnen. Darum nennt die neue Poesie ihre Dichter, die alte weiß keine zu nennen«, zitiert nach Pabst 2014, 136.

25 Schmidt 1985, 344-353.

26 »Dreiviertel Homer ist Convention; und ähnlich steht es bei allen griechischen Künstlern, die zu der modernen Originalitätswuth keinen Grund hatten. [...] Das, was der Künstler über die Convention hinaus erfindet, das giebt er aus freien Stücken darauf und wagt dabei sich selber daran, im besten Fall mit dem Erfolge, dass er eine neue Convention schafft. Für gewöhnlich wird das Originale angestaunt, mitunter sogar angebetet, aber selten verstanden; der Convention hartnäckig ausweichen heisst: nicht verstanden werden wollen.« Nietzsche 1988, 604-605.

27 Ein Beispiel für eine solche negative Konnotation und zugleich dafür, wie sich in der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verwendeten Bedeutung von »Original« verschiedene Ebenen verschränken, ist der Eintrag »Original« in einem Handwörterbuch von 1833: »Original (von origo, der Ursprung) als Adjektiv bedeutet ursprünglich. Als Substantiv von menschlichen Werken gebraucht bedeutet es das ursprüngliche Werk im Gegensatz von Übersetzungen, Nachahmungen, Copien desselben. Daher sagt man der Originaltext, das Originalbild ec. Es wird aber auch von Menschen selbst gebraucht, wiefern an ihnen etwas Eigenthümliches angetroffen wird. Daher sagt man ein Originaldichter, ein Originalphilosoph, desgleichen ein Originalgeist oder ein Originalgenie. Der letzte Ausdruck ist eigentlich pleonastisch, da das wahre oder echte Genie in seinen Erzeugnissen immer als ursprünglich wirkend (nicht bloß nachahmend) eine gewisse Eigenthümlichkeit zeigt; weshalb auch diese Eigenthümlichkeit selbst Originalität genannt und als eine nothwendige Folge der Genialität betrachtet wird. Da indessen beides auch affectirt werden kann, indem man sich über alle Regeln hinwegsetzt und dadurch leicht in's Seltsame, Ungereimte und Abgeschmackte fällt: so mag es wohl ebendaher gekommen sein, daß man den Ausdruck Original zuweilen auch im schlechten Sinne nimmt. So sagt man z.B. es sei Jemand ein Original von Dummheit, Albernheit, Narrheit, Bosheit ec. und selbst der Ausdruck Originalgenie wird meist in schlechter Bedeutung oder ironisch gebraucht. Übrigens giebt auch die Originalität allein noch keine Bürgschaft für die Wahrheit oder Güte dessen, was in wissenschaftlicher oder künstlerischer Hinsicht auf originale Weise geleistet worden. Man muss sie daher nicht überschätzen.« Krug 1833.

zu unterscheiden.²⁸ Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts unterziehen Philosophen (Gadamer sprach von einer »Geniedämmerung«²⁹), Intellektuelle und nicht zuletzt Kunstschaffende »das so wirkungsmächtige Bild vom künstlerischen Genie, jenem bedauernswerten, weil zu unablässiger Produktivität verurteilten Subjekt«³⁰ einer radikalen Kritik, die nach und nach zu einer Neuentdeckung und Aufwertung nachahmender und aneignender Methoden künstlerischen Arbeitens führt und in der Folge zu einer Relativierung und nicht selten auch zu einer entschiedenen Ablehnung von »Original« als Wertbegriff.³¹

Es sind nicht nur einzelne Künstlerinnen,³² die sich in ihren Arbeiten mit Originalität auseinandersetzen, sondern ganze Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts, beispielsweise die *Appropriation Art*, können so verstanden werden, dass das Original als Reibungsfläche für sie eine maßgebliche Rolle spielt.³³

28 »Merkmal der Originalität ist das dem Werk und allen seinen Teilen eigene individuelle Gepräge, sozusagen die Ähnlichkeit des Geschöpfes mit dem Schöpfer. Freilich gibt es eine After-Originalität, eine gemachte neben der gewachsenen. Namentlich in einer Zeit, in der Ursprünglichkeit und persönliche Eigenart verehrt werden als Voraussetzung echten Künstlertums, will jeder, der Pinsel und Stift handhabt, ein Original sein, und wenn, wie so häufig, die Kräfte dazu nicht langen, bringt er willentlich Originelles hervor, das von dem Originalen zu unterscheiden gar nicht leicht ist und den Zeitgenossen oft mißlingt. Das Originelle ist fremdartig beim ersten Auftreten, anstößig und unbehaglich, das Originelle auffällig und pikant. Jenes hat Dauer und Bestand, gewinnt mehr und mehr an Wirkung, dieses ist modisch, ephemere, erweckt bald Überdruß und schwindet rasch dahin. Original verhält sich zu originell wie genial zu genialisch. Der original Schaffende, im besondern das Genie, sucht sich selbst zu genügen, der originell Schaffende ist bestrebt, seinen Zeitgenossen zu imponieren oder sie zu verblüffen.« Friedländer 1992, 150-151.

29 »Es ist eine Art Geniedämmerung eingetreten. Die Vorstellung von der nachtwandlerischen Unbewußtheit, mit der das Genie schafft – eine Vorstellung, die sich immerhin durch Goethes Selbstbeschreibung seiner poetischen Produktionsweise legitimieren kann – erscheint uns heute als eine falsche Romantik.« Gadamer 2010, 98.

30 Majetschak hält dieses Bild für »geeignet, die Kunst und den Künstler mit einem Nimbus zu umgeben, der das, was in der Arbeit des Künstlers geschieht, gar nicht mehr erkennbar macht. Ja [...] vielleicht sollte man sogar sagen, das Bild vom schöpferischen Genie treffe auf alles Mögliche zu, nur *nicht* auf den Künstler.« Majetschak 2006, 1180.

31 Exemplarisch hierfür: Krauss 1996.

32 Namentlich Sherrie Levine, Elaine Sturtevant oder auch Sigmar Polke.

33 »Selbst die Appropriation Art, die vermeintlich darauf verzichtet, originell zu sein, lässt sich noch als eine der vielen Richtungen bestimmen, in denen es primär darum geht, mit einer Konvention zu brechen. Hier besteht die Regelverletzung gerade darin, Originalität zu verweigern, doch indem der Gestus des Traditionsbruchs vehement vorgetragen

Im 21. Jahrhundert betrachten manche dagegen das »Originalitätsdogma« als vollständig überwunden: Imitieren, Rekombinieren und Aneignen sind als Methoden künstlerischer Arbeit weitgehend anerkannt und werden selbstverständlich praktiziert.³⁴ Nach dieser radikalen Überwindung genieästhetischer Normen entsteht bisweilen der Eindruck, die Rede vom Original sei gewissermaßen gegenstandslos geworden. Wo »Original« weiter verwendet wird, lebt tendenziell auch die genieästhetische Konnotation des Begriffes fort. Das gilt nicht nur in der Reklame, sondern auch in der Kunstrezeption³⁵ und der kunsthistorischen Forschung.³⁶

2.4 Das Original im Urheberrecht

Die Entwicklung von »Original« als Wertbegriff geht zunächst Hand in Hand³⁷ mit der Entwicklung von »Original« als rechtlichem³⁸ Begriff. Die Überlegenheit, die Originalen seit der Renaissance zugeschrieben wird, schlägt sich auf dem sich damals entfaltenden Kunstmarkt in einem entsprechend höheren ökonomischen Wert nieder. Unter anderem dieser Umstand befördert

wird, wird dem Prinzip des Anders-Seins und daher dem Originalitäts-Imperativ nur einmal mehr gehorcht.« Ullrich 2011, 110.

34 »In der Gegenwart jedoch mehren sich die Zeichen, die auf ein allmähliches Abbröckeln des Originalitätsdogmas hindeuten und es denkbar erscheinen lassen, dass Formen der Nachahmung und »aemulatio« rehabilitiert werden können. So sind ähnliche Phänomene wie Flickr mittlerweile auch innerhalb des Kunstbetriebs zu beobachten, wobei sie, anders als bisher, keine Sanktionen mehr nach sich ziehen, was davon zeugt, dass der originalitätskritische Habitus der Postmoderne mittlerweile auch Wirkung zeigt.« Ullrich 2011, 111.

35 Deecke 1999, 4.

36 Ein Beispiel hierfür ist die Rembrandt-Forschung, der daher mancherseits »Zuschreibungswahn« und »Originalfetischismus« bescheinigt wird, Sauer 2007, 9.

37 »Die Nutzung von Originalität zur Beschreibung der urheberrechtlich relevanten Qualität von Kunstwerken markiert eine Diskussionslinie, die sich parallel zu den Auseinandersetzungen um Originalität als ästhetischem Begriff entfaltet.« Häselser 2010, 642.

38 Ich spreche hier von der Geschichte der rechtlichen Anwendung des Begriffes und nicht von der seiner ethischen Wertung. Die Ächtung von Plagiaten ist als ethische Norm schon im alten Griechenland belegt und wahrscheinlich noch bedeutend älter. Verstöße gegen diese Norm wurden lange Zeit aber nicht rechtlich sanktioniert. Erst seit dem 16. Jahrhundert fand sie einen juristischen Niederschlag, vorher war eine »rechtskulturelle Voraussetzung« für diesen Niederschlag noch nicht gegeben, nämlich das Prinzip persönlicher Individualität als organisatorische Grundlage der Gesellschaft, vgl. Schermaier 2013.

wiederum die Produktion von Fälschungen. Als einer der ersten, dessen Berühmtheit es für ihn zugleich nötig und möglich macht, sich gegen die nicht autorisierte Vervielfältigung seiner Werke zur Wehr zu setzen, gilt Albrecht Dürer.³⁹ – Urheberrecht im eigentlichen Sinn entsteht aber erst in der Hochzeit der Genieästhetik: »Erst die enge Verbindung zwischen dem Werk und der Individualität seines Autors, wie sie mit der Durchsetzung der Genieästhetik vorherrschend wurde, bildete die Grundlage für den auch juristischen Begriff eines aus der Urheberschaft entstehenden Eigentumsrechts an geistigen Produkten.«⁴⁰

Spätestens mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts kann man dagegen von einem Auseinanderdriften von »Original« als ästhetischem Wertbegriff und »Original« als moralisch-rechtlichem Begriff sprechen. Denn die Entwicklung des Urheberrechts steht Ende des 19. Jahrhunderts erst an ihrem Beginn. Die Fragen, was genau geistiges Eigentum ist, wie es sich schützen lässt und wie die Balance zwischen Persönlichkeits- und Verwertungsrechten, zwischen Rechten des Individuums und Rechten der Öffentlichkeit, gewahrt werden kann, wird von Ethikern und Juristinnen also in einer Zeit diskutiert, in der weite Teile der Kunstwelt schon im Begriff sind, sich von jenem genieästhetischen Originalitätsideal zu verabschieden, das den entscheidenden Anstoß zur Entstehung des Urheberrechts gegeben hatte. Ein Grund hierfür kann in der Entwicklung neuer Kunstformen, Techniken und Medien gesehen werden, angefangen von Fotografie und Film bis hin zum *ready made* oder *Remix*. Solche Kunstformen tragen einerseits zur ästhetischen Relativierung des Originalstatus von Kunstwerken bei, haben aber andererseits den juristischen

39 »So soll er laut Giorgio Vasari in Venedig Einspruch gegen Kupferstich-Kopien des Italiensers Marcantonio Raimondi erhoben haben – eine Episode, die allerdings nicht durch direkte Quellen gesichert ist. Dokumentiert ist jedoch, dass der Nürnberger Rat 1512 tatsächlich gegen den Verkauf von Drucken mit gefälschtem Dürer-Monogramm vorging. Dass Dürer dem Kopieren seiner Werke kritisch gegenüberstand, belegt schließlich auch das Kolophon zur Buchausgabe seines *Mariens Lebens* von 1511, in dem er die Kopisten als Diebe und Betrüger beschimpft und ihnen vorwirft, fremde Arbeit (*aliene laboris*) und Einfälle (*ingenii*) zu stehlen.« Mensger 2012, 35.

40 Häsel 2010, 643. Als entscheidende Daten nennt Häsel das Jahr 1773, in dem Klopstock zur Subskription für *Die Deutsche Gelehrtenrepublik* aufrief, und den 19. Juli 1793, als die französische Nationalversammlung »das ausschließliche Recht der Autoren, Komponisten, Maler und Graveure, ihre Werke zu verkaufen oder verkaufen zu lassen« verkündete (Häsel 2010, 643). Hinzufügen könnte man mit Koller das Jahr 1735, als »der Maler und Graphiker William Hogarth« im englischen Parlament für seine eigene Druckgraphik das Urheberrecht erstritten (lex Hogarth)« hat, Koller 2007, 53.

Diskurs über das Original und damit auch die Diskussion um den ethisch gebotenen Umgang mit nachahmenden und aneignenden Arbeitsweisen vorangetrieben⁴¹ – einhergehend mit der Frage, welche Werke als Originale gelten können.

Allerdings geht zumindest das deutsche Urheberrecht bis heute von einem genieästhetisch inspirierten Begriff des Originals aus. Versuchen zur Durchsetzung einer neuen Definition scheint bislang kaum Erfolg beschieden zu sein.⁴²

2.5 »Original« in philosophischen Debatten

Philosophische Debatten rund um den Begriff des Originals werden seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend komplexer, denn sie setzen sich nicht mehr nur mit Kopien und Fälschungen, sondern auch mit *ready mades* und der *Appropriation Art* auseinander sowie mit anderen künstlerischen Strategien, die sich unter dem Schlagwort *Fake*⁴³ subsumieren lassen.

Grundsätzlich lassen sich zwei Debatten unterscheiden. Die vielleicht etwas ältere Debatte dreht sich um die ästhetische Höherwertigkeit von Originalen. Sie befasst sich mit Fragen wie: Ist Originalität eine ästhetische Eigenschaft von Kunstwerken?, Gibt es einen ästhetischen Unterschied zwischen einem Original und einer von ihm ununterscheidbaren Kopie?, In welchem Verhältnis stehen die Originalität und der Wert eines Werkes zueinander? Oder: Können Kopien oder Fälschungen genauso gut sein wie Originale? Ein typisches Argument in dieser Debatte lautet beispielsweise, Originalität sei eine ästhetische Eigenschaft, weil sie das Ergebnis einer künstlerischen Leistung sei.⁴⁴ Dagegen wird beispielsweise argumentiert, dass eine höhere künstlerische Leistung zwar eine gewisse Überlegenheit des durch sie ermög-

41 »Der urheberrechtliche Originalbegriff war ein Modethema, das viele Autoren nach Inkrafttreten des Urheberrechtsgesetzes im Jahr 1965 bis in die frühen 80er Jahre hinein beschäftigte. Auslöser war der Boom bei der Verbreitung von Druckgrafiken und anderen Auflegewerken [...]. Die Vielfalt der Techniken und die unterschiedliche Qualität der Produkte führte zu einer belebten juristischen Debatte um den Originalbegriff.« Bullinger 2006, 106.

42 Vgl. Leistner und Gerd 2008, von Brühl 2010, Schlütter 2012 sowie Peukert 2018.

43 Vgl. Römer 2001.

44 Dutton 1979, Lessing 1983.

lichten Werkes begründen könne, aber nicht unbedingt eine ästhetische.⁴⁵ Einige halten Originalität für einen primär historischen Wert, der gerade deswegen in ihren Augen kein ästhetischer Wert sein kann,⁴⁶ während Originalität für andere, die offensichtlich eine andere Auffassung davon haben, was »ästhetisch« bedeutet, gerade deswegen als ästhetischer Wert betrachtet werden muss.⁴⁷ Manch einer meint, dass Kopien und Fälschungen nicht vergleichbar seien, weil es sich bei ihnen um vollkommen verschiedene Arten von Dingen handle.⁴⁸ Dagegen treten nicht wenige für die Gleichwertigkeit von Originalen und äußerlich nicht von ihnen unterscheidbaren Kopien ein.⁴⁹

Die andere Debatte dreht sich um Identitätskriterien von Kunstwerken. Viele Beiträge dieser Debatte beziehen sich auf Nelson Goodmans Unterscheidung zwischen autographischer und allographischer Kunst. Goodman scheint vorauszusetzen, dass »Original« ein Synonym für »authentisches Vorkommnis eines Kunstwerkes« ist (»Let us speak of a work of art as autographic if the distinction between original and forgery of it is significant«)⁵⁰. Seine These ist, dass die Authentizität eines Kunstwerkes in von ihm als autographisch eingestuften Künsten wie der Malerei von der Geschichte des Werkes abhängt, in allographischen Künsten wie der Musik dagegen von der Notation des Werkes.⁵¹ Die Fragen, über die in Bezug auf diese These gestritten wird, lauten unter anderem: Kann man musikalische Werke fälschen?, Hängt Originalität ausnahmslos entweder von der Geschichte oder der Notation eines Werkes ab?, Sind es *types* oder *tokens* von Kunstwerken, die nach Goodman (nicht) gefälscht werden können? Und: In welchem Verhältnis genau steht die Notation oder die Geschichte eines Kunstwerkes zu seinen Vorkommnissen? Janaway vertritt beispielsweise die Auffassung, dass weder die Notation noch die Geschichte eines Werkes allein als Kriterium für die Authentizität einzelner Vorkommnisse genügen könne, weil – angelehnt an Danto⁵² – die Frage nach der Authentizität eines bestimmten Vorkommnisses nicht ohne dessen

45 Kulka 1981.

46 R. Clark 1984, Vermazen 1991.

47 Lessing 1983, Irvin 2007.

48 Sagoff 1976, Sagoff 2014.

49 Meiland 1983, Stang 2012, Jaworski 2013.

50 Goodman 1988, 113.

51 »Let us speak of a work of art as autographic if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine.« Goodman 1988, 113.

52 Danto 1974.

Interpretation möglich wäre.⁵³ Einige setzen an der Frage an, was überhaupt ein Vorkommnis eines Kunstwerkes ist und in welchem Verhältnis ein Kunstwerk zu seinen Vorkommnissen steht.⁵⁴ Stang meint beispielsweise, dass, vorausgesetzt, jedes Kunstwerk wäre ein *type* mit mindestens einem *token*, nur eigentlich der *type* (nicht die *tokens*) das Kunstwerk ist, und dass dann nichts der Annahme entgegensteht, dass die Kopien eines Kunstwerkes denselben Status haben könnten wie sein Original, wobei er unter »Original« offensichtlich das jeweils erste *token* eines Kunstwerkes versteht – und nicht ein authentisches Vorkommnis eines Kunstwerkes.⁵⁵

In vielen Beiträgen vermischen sich Fragen der Wertdebatte und der Authentizitätsdebatte. Das liegt nicht zuletzt am unklaren Begriff des Originals, der immer irgendwie »Echtheit«, eine bestimmte zeitliche Relation (Neuheit/Ursprünglichkeit) und einen gewissen (ästhetischen) Wert zu implizieren scheint. Erstaunlicherweise wird dennoch von kaum einem Philosophen der Versuch unternommen, »Original« zu explizieren oder auch nur anzugeben, welches Konzept von »Original« oder von »Originalität« von ihm selbst vorausgesetzt wird. Dabei scheint es offensichtlich, dass eine Debatte, die sich wesentlich um einen Begriff dreht, darunter leiden muss, wenn dieser Begriff ungeklärt bleibt, zumal dann, wenn dieser Begriff auf den ersten Blick eine so große Bandbreite verschiedener Bedeutungen zu besitzen scheint wie »Original«.

Nur in sehr seltenen Fällen wird zumindest explizit auf die Problematik verwiesen.⁵⁶ Einen ausdrücklichen Explikationsversuch findet man noch seltener. Beispielsweise formuliert Maria Elisabeth Reicher: »Damit ein Gegenstand ein Original ist, darf er nicht einem anderen Gegenstand nachgebildet sein, und der Hersteller darf nicht die Absicht haben, die Rezipienten über seine Produktionsgeschichte zu täuschen. Weitere Bedingungen für den Status der Originalität gibt es nicht.«⁵⁷ Auch wenn Reicher das Verdienst hat, sich im Unterscheid zu vielen anderen ausdrücklich um eine Begriffsklärung zu bemühen, trifft das von ihr vorgeschlagene Explikat dennoch nicht auf alle jene Gegenstände zu, die gemeinhin tatsächlich als Originale bezeichnet werden. Es wird unter anderem Gegenständen nicht gerecht, die von ihrem Ur-

53 Janaway 1997.

54 Fokt 2013, Davies 2010. Davies unterscheidet beispielsweise zwischen *E-Instances* und *P-Instances*.

55 Stang 2012.

56 Zum Beispiel bei Osborne 1979, vor allem aber bei F. N. Sibley 1985.

57 Reicher 2011, 55.

heber ohne Fälschungsabsicht produziert, aber von einer weiteren Person mit einer Täuschungsabsicht verkauft werden. Man denke an eine zu Übungszwecken angefertigte Kopie eines Renaissancegemäldes, die Jahrhunderte später von einer Betrügerin als Original verkauft wird.⁵⁸ Außerdem kann Reichers Explikation auch nicht erklären, was es bedeutet, wenn Kunsthistorikerinnen dem *Mann mit dem Goldhelm* – der ja weder eine Kopie noch eine Fälschung, sondern eine Werkstattarbeit ist – keinen Originalstatus zugestehen.⁵⁹

Natürlich stellt sich die Frage, ob ein Explikat, das tatsächlich allen Aussagen gerecht werden kann, in denen bestimmte Gegenstände als Originale bezeichnet werden, überhaupt möglich ist. Die Fülle verschiedener möglicher Implikationen – wie Einzigartigkeit, Ursprünglichkeit oder Echtheit – scheint eher nahezu legen, dass es sich bei »Original« um einen ganz und gar mehrdeutigen Begriff handelt. Ich möchte dagegen zeigen, dass »Original« tatsächlich nur eine Grundbedeutung besitzt.

58 Vgl. dazu Schmücker 2011.

59 Vgl. Nystad 1999.