

4 »Original« im Zeitalter der Genieästhetik

Bei der Suche nach einer Antwort auf die Frage, was es bedeutet, von einem Kunstwerk zu sagen, es sei ein Original, stößt man früher oder später unweigerlich auf genieästhetische Auffassungen. Vor dem Zeitalter der Genieästhetik scheint es kaum Erörterungen über die Originalität bestimmter Kunstwerke gegeben zu haben. Echte Exemplare oder Erstvorkommnisse von Kunstwerken wurden erst ungefähr ab dem Anfang des 17. Jahrhunderts als original oder als Originale bezeichnet.¹ Und auch wenn Originalitätskriterien und Bestimmungsmethoden sich seither stark gewandelt haben, machen sich in kunstwissenschaftlichen Urteilen, in denen es darum geht, welche Kunstwerke aufgrund welcher Eigenschaften als Originale einzustufen sind, bis heute auch genieästhetische Einflüsse bemerkbar. Genieästhetische Ideale haben also wahrscheinlich nicht nur daran mitgewirkt, dass »Original« überhaupt als Bezeichnung für Kunstwerke etabliert und verbreitet wurde, sondern sie haben auch diejenigen Wertvorstellungen geprägt, von denen sich Autoritäten leiten lassen, die darüber befinden, welches Objekt als Original gelten kann und welches nicht.

Das genieästhetische Originalitätsklischee besteht, trotz jeder kunstwissenschaftlichen Polemik,² bis heute fort. Das betrifft in erster Linie Kontexte der Kunstrezeption, die nachhaltig vom Bild des genialen Künstlers, von der Unerklärbarkeit seiner Einfälle, von der radikalen Neuheit seiner Werke und von der quasi sakralen Atmosphäre, die ihn und sein Werk umgibt,

1 Vgl. Mensger 2013.

2 Um hier nur einen der vielen berufenen und nüchternen Kritiker aus den Reihen der Kunstwissenschaften zu Wort kommen zu lassen, sei der Kunsthistoriker Spear zitiert, der meint: »Our post-Romantic cult of individuality, by exalting originality at the expense of copies and banishing them to basements, distorts history.« Spear 2004, 31.

geprägt sind. Diese Stereotype haben sich tief in unser kulturelles Bewusstsein eingegraben. Sie leben im Unterbewusstsein des kunstwissenschaftlichen Fachpersonals ebenso fort wie in dem des mehr oder weniger kunstaffinen Museumspublikums. Daher gilt nun einmal »ein Rembrandt immer nur als *echter Rembrandt*, wenn tatsächlich Rembrandt nachweislich den Pinsel geführt hat.«³ Dennoch unterliegen auch diese Wertvorstellungen einem Wandel, wie die eben zitierte scharfe Kritik am »Zuschreibungswahn« der Rembrandt-Forschung zeigt.⁴ Hinzu kommt der Wandel von künstlerischem Selbstverständnis und Rezeptionskultur in der Gegenwart, auf die ich am Ende dieses Kapitels ausführlicher zu sprechen kommen werde – und schließlich die Tatsache, dass der Großteil der jüngeren Literatur zum Original aus deutlicher Kritik an genieästhetischen Auffassungen besteht.⁵ So stellt sich schließlich die Frage, was »Original« in einer postgenieästhetischen Zeit bedeuten könnte.

In diesem Kapitel werde ich einige exemplarische Momente in der Geschichte der Auseinandersetzung mit genieästhetischen Auffassungen über die Bedeutung von »Original« analysieren: Kants Auseinandersetzung mit dem genialen Schaffensakt, Benjamins Reproduktionsaufsatz und Äußerungen verschiedener Kritikerinnen des »Originalfetischismus« in der Gegenwart. Dabei werde ich versuchen, so präzise wie möglich wiederzugeben, was die einzelnen Autorinnen jeweils mit »Original« meinen. So wird

3 Blunck diagnostiziert: »Und dennoch zelebrieren wir, das heißt vornehmlich die Museen, ihre Besucher und nicht zuletzt die akademische Kunstgeschichte, einen Kult der Eigenhändigkeit, der sich vor allem an der Zuschreibung eines Kunstwerks zu einem Künstlerindividuum festmacht, in der – zugegeben: nicht vollkommen irrigen – Annahme, Rubens und Rembrandt hätten über einen individuellen Stil, über eine unverwechselbare künstlerische Handschrift und über ein besonderes künstlerisches Ingenium verfügt. So gilt ein Rembrandt immer nur als *echter Rembrandt*, wenn tatsächlich Rembrandt nachweislich den Pinsel geführt hat.« Blunck 2011, 14.

4 Ein Beispiel hierfür ist Sauer 2007, 9: »Die Rembrandt-Forschung ist aufgrund unseres heutigen ›Originalfetischismus‹ ein einziges Chaos. Vielleicht sollte die Zunft der Kunsthistoriker/-innen in ihrem Zuschreibungswahn, der immer noch auf dem Geniekult des 19. Jahrhunderts basiert, historischer denken und ihren zeitbedingten Standpunkt, den damaligen Original-Begriff ebenso wie die Werkstattpraxis stärker berücksichtigen und dabei bescheidener in ihrem Urteil bleiben.«

5 Kritik beispielsweise an: »Ontologischen Originalitätsbehauptungen« und »überholter Originalmoral«, Römer 2006, 361; »Originalitätszwang«, Ullrich 2011; »Original-Enthusiasten«, »Original-Verehrer[n]«, Ullrich 2009, 13 u. 15; »Fetischisierung des Originals«, Gerhards 2004, 111.

auch deutlich werden, wie eng der Begriff des Originals bis in die Gegenwart hinein mit der Wirkungsgeschichte genieästhetischer Auffassungen verquickt ist.

4.1 Das Genie-Ideal

Das Genie-Ideal⁶ existierte lange vor der Entstehung dessen, was wir heute als Genieästhetik bezeichnen. Seine »lange, noch ungenügend erforschte Vorgeschichte«⁷ lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Von einer Genieästhetik, die die bis dahin vorherrschende »Nachahmungsästhetik« ablöste, kann aber erst in der Neuzeit die Rede sein,⁸ und auch in dieser Zeit lohnt es sich, zwischen dem Ideal der Aufklärung und jenem des Sturm und Drang zu differenzieren.⁹

Die Verknüpfung von künstlerischem Schaffen, *Genie*, *Einbildungskraft* und daraus resultierenden *neuen Ideen* entwickelt sich in der Folge der *Querelle des Anciens et des Modernes*, einer im Frankreich des 17. Jahrhunderts beginnenden Debatte über die bis dato unhinterfragte Vorbildfunktion der Antike und die Legitimität neuzeitlicher schöpferischer Autonomie, zu einem weit verbreiteten Ideal. Von »Originalen« und »Originalität« ist in diesem Zusammenhang jedoch noch nicht die Rede.

Erst im Zeitalter der Aufklärung werden »Original« und »Originalität« zu Modewörtern. Sie stehen für das neue genieästhetische Ideal, das sich im 18. Jahrhundert zunächst vor allem im französischen und englischen Sprachraum ausbreitet. Das Wort »Original« erweist sich in diesem Moment offen-

6 Ich stütze mich in diesem Abschnitt auf Aurnhammer 2006 und Schmidt 1985. Vgl. außerdem Willems 2004, Häsel 2010 und Brockmeier 2010.

7 Aurnhammer 2006, 456.

8 »Durch die Aufwertung der schöpferischen (künstlerischen) Subjektivität im 17. Jh. [...] wird der Begriff der Originalität im 18. Jh. das herausragende Bewertungskriterium für Kunst. Die an Künstler und Kunstwerke gestellte Forderung, Neues zu bieten, erklingt als Ruf nach Originalität. Zunächst werden Originalität und Innovation Nachahmung und Tradition gegenübergestellt. [...] Die subjektive Schöpferkraft des Menschen ersetzt die Tradition. Originalität als Anspruch und Qualität des schöpferischen Genies wird zum Maßstab von Wissenschaft und Kunst. Insofern stellt die Herausbildung des ästhetischen Begriffs von Originalität in erster Linie ein Ergebnis der Ablösung der Nachahmungs- durch die Genieästhetik dar.« Häsel 2010, 643.

9 Dass es lohnt, zwischen dem Genie-Ideal der Aufklärung und dem des Sturm und Drang zu differenzieren, zeigt Willems 2004.

bar als geeignet, paradigmatisch den Geist der neuen Zeit, insbesondere die Abkehr von überkommenen Traditionen, auf den Punkt zu bringen. »Originalität« wird dabei ausdrücklich nicht als eine Berufung auf einen früheren Zeitpunkt, auf einen von anderen gesetzten Ursprung, verstanden, sondern als das souveräne Setzen eines eigenen neuen Ursprungs, also als Unabhängigkeit von Traditionen. Dieses Verständnis von Originalität wird zu einem epochentypischen Ideal – nicht nur, aber vor allem – des künstlerischen Schaffens. Die Abkehr von Traditionen bildet den Kern dessen, was später als Genieästhetik bezeichnet werden sollte: Geistiges Schaffen, das sich ausdrücklich nicht mehr an Vorbildern und Regeln orientiert, sondern mit dem Pathos der Selbstermächtigung die eigenen neuen Ideen als Maßstab setzt.

Als Originale gelten nun Personen,¹⁰ die sich durch neue unkonventionelle Arbeitsweisen und Motive bewusst von bisher allgemein anerkannten Traditionen absetzen. Als Originalität wird die geistige Unabhängigkeit dieser Menschen bezeichnet. Dieses Originalitäts-Ideal verändert das »Bild vom letztlich rational verfahrenenden, [...] 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 – etwa von Johann Georg Hamann in seiner *Aesthetica in nuce* und den sog. Kunstrichterschriften – nun sogar im Bruch mit allen überkommenen Kunstregeln der eigentliche Ausdruck der individuellen Genialität des Künstlers gesehen wird.«¹¹

Das Wort »Original« wird nun also ganz anders verwendet als bisher. Spekulationen darüber, ob und gegebenenfalls welche Bezüge es zwischen der Kanzleisprache und dieser neuen genieästhetischen Verwendung von »Original« gab, erscheinen hier müßig. Die neue Bedeutung von »Original« hat jedenfalls nichts mehr mit Abschriften von Urkunden, mit Kanzleien und Schreibstuben zu tun. Das Original ist nun auch nicht mehr einfach ein Erstvorkommnis eines Typenobjekts, sondern es ist eine von überkommenen Traditionen weitgehend unabhängige Person oder ein ohne den üblichen Rückgriff auf ästhetische Konventionen geschaffenes *ganz neues Werk*. Und in dieser Unabhängigkeit oder Neuheit gründet auch die zugeschriebene Höherwertigkeit. Sie dient nämlich als Beweis für »Genialität«: »Das Genie, das

10 So zum Beispiel bei Edward Young: »Originals are, and ought to be, great favourites, for they are great benefactors: they extend the republic of letters, and add a new province to its dominions.« Young 1854, 551.

11 Majetschak 2006, 1174-1175.

nicht die Werke der Alten nachahmt, sondern der eigenen Natur vertraut, schafft Originale. Das Original ist als Neues und Ursprüngliches der Wiederholung und der Vermittlung durch Regeln und Tradition entgegengesetzt.«¹² Das absolut Neue *kann* nur von einem »Genie« hervorgebracht werden, und was von einem »Genie« hervorgebracht wurde, gilt offenbar aufgrund seines »genialen« Ursprungs auch als wertvoll. Die absolute geistige Unabhängigkeit des »Genies« scheint seinen Werken also eine Überlegenheit gegenüber anderen gewöhnlicheren Werken zu verleihen, namentlich, wenn letztere sich der Wiederholung traditioneller Vorbilder und Techniken verdanken. Das Originalitätsideal der Genieästhetik hat somit das Bild des Künstlers auf den Kopf gestellt. Der Künstler (ebenso wie jeder geistig Arbeitende) erscheint nun nicht mehr deswegen als bewundernswert, weil er etwas gelernt hat und es beherrscht, sondern weil er in der Lage ist, ohne Lernen gleichsam *ex nihilo* etwas zu schaffen. Sein Produkt, das Original, definiert sich also durch eine Art von Neuheit, die es in der Kunstgeschichte zuvor nicht gegeben hat, weil sie zuvor kaum jemals erstrebenswert erschien.¹³

In der Literatur tritt das genieästhetische Originalitätsideal erst im Sturm und Drang wirklich voll zutage. Während das »Genie« der Aufklärung dort nämlich – wenn auch auf geheimnisvolle übermenschliche Weise zu nie Dagewesenem begabt – immer noch die Natur nachahmt, weitgehend im Dienst eines es selbst überragenden kosmischen Ordnungsprinzips steht und seine Autonomie »zum einen seiner Natur, zum anderen göttlicher Inspiration«¹⁴ verdankt, scheint das »Genie« des Sturm und Drang einen weiteren Emanzipationsschritt vollzogen zu haben: Es speist sich nicht mehr aus göttlicher Inspiration, sein primäres Ziel ist nicht mehr die möglichst perfekte Nachahmung, und es steht nicht mehr im Dienste einer allgemeingültigen

12 Willems 2004, 25.

13 Zwar kennt die Kunstgeschichte zu allen Zeiten Innovationen, aber sie kennt kein *Ideal* des *absolut Neuen* und des radikalen Bruchs mit der Tradition, im Gegenteil: Der Anschluss an die Tradition war eine Qualitätsgarantie, die Innovation galt dagegen als gefährlich. Das Neue stand unter Verdacht, minderwertig oder lächerlich zu sein. Heinz Hofmann belegt das anschaulich am Beispiel literarischer Innovationen der lateinischen Spätantike: Er konstatiert, dass es zwar Neuschöpfungen gab, dass sie aber vielfach unbewusst geschahen und zudem als »das Alte« ausgegeben wurden, aus »Angst vor der Innovation«. Zwar gab es Neuschöpfungen, der Blick auf sie dürfe aber nicht »durch einen modernen Originalitätsbegriff unzulässig verzerrt werden. Die augusteischen Dichter wollten innovativ sein – nicht indem sie etwas völlig neu erfinden, sondern indem sie auf Bekanntem und Überliefertem etwas Neues schaffen wollten.« Hofmann 1996, 262.

14 Willems 2004, 25.

Ordnung. Stattdessen verweigert es sich selbstbewusst wie Goethes *Prometheus* einer solchen über ihm stehenden Ordnung und gibt in seiner Arbeit konsequent nichts anderes als den Kosmos seines eigenen Inneren wieder. Für das Original als Produkt des »Genies« hat das zur Folge, dass seine Originalität nicht mehr primär aus dem Bruch mit überkommenen Regeln und damit aus seiner Neuheit resultiert, sondern vor allem aus dem *individuellen Gepräge*, das ihm sein souveräner Schöpfer verleiht. Das Original ist nun nicht mehr in erster Linie das *absolut Neue*, vielmehr ist es vor allem Ausdruck einer *einzigartigen Innerlichkeit*, »Neuheit ist nur mehr Nebenprodukt«. ¹⁵ Aber Individualität löst Neuheit als ausschlaggebendes Kriterium von Originalität keineswegs ab, denn beide hängen eng zusammen: »Erst mit dieser Konzeption, in der die Individualität des Künstlers zum einheitsstiftenden Ordnungsprinzip des Kunstwerks wird, wird die Ablösung vom Konzept der Naturnachahmung tatsächlich vollzogen. Erst jetzt kann man wirklich davon sprechen, daß der Künstler und nicht mehr die Natur den Ursprung des Kunstwerks bildet.« ¹⁶

So entsteht im Sturm und Drang das Klischee des aus sich selbst schöpfenden und sich selbst nicht erklären könnenden »Genies«, dessen Werk sich an keiner größeren Ordnung und keinen überlieferten Maßstäben messen lassen muss. Dieses Klischee wirkt bis heute fort. Dass *Eigenhändigkeit* ebenso wie die *Signatur* den Rang unbestrittener Kriterien zur Feststellung des Originalstatus von Kunstwerken erhalten konnten und zum Teil bis heute haben, ¹⁷ obwohl sie lange Zeit nicht als Echtheitsmerkmale von Kunstwerken

15 Willems 2004, 25.

16 Willems 2004, 25.

17 »Die Signatur des Meisters wird in [sic!] Laufe der folgenden Jahrhunderte immer wichtiger, ja wird zum beweiskräftigen Signet der Originalität eines Kunstwerkes. In der Zeit der ersten bürgerlichen Kunstsammlungen und des aufstrebenden Kunsthandels, also verstärkt im Anschluß an die Umwälzungen der französischen Revolution, legitimierte die eigenhändige Signatur das Kunstwerk in ähnlicher Weise, wie die Unterschrift des Schatzmeisters oder Direktors der Nationalbank die Wertebezeichnungen der Geldscheine. [...] Nicht mehr der Hof oder die Kirche bestimmen die Bildinhalte, sondern der Künstler selber, der sich auch ohne äußeren Auftrag als selbstbewusstes Individuum seinen Sammlern oder Käufern gegenüber durch individuelle bildnerische Handschrift und das »Siegel« seiner oft bedeutungsvoll sichtbar angebrachten Signatur legitimiert. Die Signatur bekommt so die Bedeutung einer marktgängigen Originalitäts- und Echtheitsbestätigung. Das führte mitunter dazu, daß man z.B. sogar nachweislich echten, aber unsignierten gebliebenen Bildern Rembrandts, nachträglich eine falsche beifügte, um das Bild als »eigenhändig« zu kennzeichnen.« Deecke 1999², 12.

galten,¹⁸ kann daher als lang anhaltender Nachhall des Genie-Klischees betrachtet werden.

Es lässt sich festhalten, dass die Genieästhetik und der von ihr hervorbrachte Begriff des Originals die Frucht eines tiefgreifenden kunst- und kulturgeschichtlichen Wertewandels zu sein scheinen. Das hat Folgen für den Begriff des Originals. Neben seinem Dasein als primär funktionale, verwaltungstechnische Bezeichnung geht er in der Epoche der Aufklärung und des Sturm und Drang eine unauflösbare Verbindung mit einem Ideal des geistigen Schaffens ein, anhand dessen fortan ästhetische und kulturelle Normen verhandelt werden. Fragen wie: »Welche Objekte verdienen es, als Kunstwerke betrachtet zu werden?«, oder »Wie sollen Künstlerinnen arbeiten?«, ja selbst Ziele und Methoden wissenschaftlicher Arbeit werden nun – zum Teil bis heute – immer auch anhand der Vorstellungen verhandelt, die von der Genieästhetik und ihrem Begriff des Originals geprägt sind, angefangen vom Gebot der möglichst absoluten Neuheit und dem damit einhergehenden Verbot der bloßen Nachahmung und Orientierung am Üblichen, über allerlei Klischees schöpferischer Individualität bis hin zu weit verbreiteten Vorstellungen von der Nichterlernbarkeit und Nichtkommunizierbarkeit geistiger Schaffensprozesse. Bis ins ausgehende 20. Jahrhundert hinein haben Menschen versucht, dieses genieästhetische Originalitätsideal rational plausibel zu machen oder es ad absurdum zu führen.

Die Fragen, die im Kontext dieser Untersuchung an dieser Stelle gestellt werden müssen, betreffen aber nicht die zahlreichen Konsequenzen des Geniekults für die Kultur- und Kunstgeschichte, sondern die wesentliche Frage lautet ganz schlicht: Was genau bedeutet »Original« in der Genieästhetik? Ich habe schon angedeutet, dass eine befriedigende Antwort auf diese Frage nicht möglich ist. Gewissermaßen als Kronzeugen hierfür möchte ich nun zunächst Kant anführen, genauer Kants Auseinandersetzung mit dem Geniebegriff. Denn in seiner Kritik der Urteilskraft¹⁹ unternimmt er, wenn auch

18 Beispielsweise beobachtet der Kunsthistoriker Spear, dass »For Rubens, as for Mola, Guido Reni, and many other painters [...], an original was not necessarily autograph, but a work that the master sanctioned as being up to par, regardless of his personal involvement in its execution.« Spear 2004, 24.

19 Außerdem findet sich einiges zum Thema in den Nachschriften zu seinen Anthropologie-Vorlesungen, vgl. Giordanetti 1995.

nicht den ersten,²⁰ so doch einen der seinerzeit aufschlussreichsten Versuche, sich mit dem Schaffen und Werk von (Künstler-)«Genies» philosophisch auseinanderzusetzen.

4.2 Das »Genie« und sein Werk in Kants Kritik der Urteilskraft

In der Kritik der Urteilskraft finden sich fünf Paragraphen,²¹ in denen vom »Genie« die Rede ist. Dieser Text stellt für die Nicht-Kant-Forscherin eine gewisse Herausforderung dar, erscheint er doch selbst manchem Kant-Forscher »heillos kryptisch«.²²

Bei allen offenen Fragen über diese Passage scheint immerhin eines klar: Kants Anliegen scheint darin zu bestehen, zu zeigen, dass auch schöne Kunst durch einen vernunftgeleiteten Prozess zustande kommt. Genauer: Kant will zeigen, dass sich schöne Kunst »genialen« Schaffensprozessen verdankt, deren Spezifikum es – Kant zufolge – ist, dass sie zugleich vernunftgeleitet und unbewusst ablaufen. Mit Hilfe dieser Konzeption des »genialen« Schaffensaktes – als zugleich unbewusst und vernünftig – versucht Kant, seine Auffassung von der nicht rational ableitbaren »Schönheit« ebenso zu wahren wie die von der regelorientierten »Kunst«:²³ »Denn eine jede Kunst setzt Regeln voraus, durch deren Grundlegung allererst ein Produkt, wenn es künstlich

20 Vor Kant haben sich u.a. auch schon Johann Georg Hamann und Johann Gottfried von Herder mit dem Geniegedanken auseinandergesetzt, die ihn beide freilich eher idealisiert als erklärt haben, vgl. Schmidt 1985.

21 KdU AA V: 307.09–320.07, unter den Überschriften »Schöne Kunst ist Kunst des Genies«, »Erläuterung und Bestätigung obiger Erklärung vom Genie«, »Vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack«, »Von dem Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen« und »Von der Verbindung des Geschmacks mit Genie in Produkten der schönen Künste«.

22 »It is tempting to discard much of what Kant says about artistic genius as irredeemably obscure.« Proulx 2011, 2.

23 Manche Interpreten gehen davon aus, dass er den – durch bestimmte Tendenzen der Genieästhetik massiv in Frage gestellten – Geltungsbereich der Normativität in den schönen Künsten verteidigen wollte: »Nous ne comprenons le génie que dans ses effets — ses oeuvres — et la loi qui préside à de telles productions doit rester inconnue, non seulement du spectateur, mais du génie lui-même (§ 47). Et en tant que tel, le génie est donc pensé comme le lieu d'une *hétéronomie* d'autant plus radicale qu'elle s'opère au sein d'une subjectivité (esthétique) dont l'autonomisation est de plus en plus affirmée : ce n'est pas l'artiste génial qui crée, c'est la *nature en lui*. Façon pour Kant, sans doute, de réintroduire la *normativité* et la nécessité dans l'art, après l'érosion des contenus et des normes traditionnels provoquée par la revendication autonomiste de la subjectivité esthétique au

heißen soll, als möglich vorgestellt wird. Der Begriff der schönen Kunst aber verstattet nicht, daß das Urteil über die Schönheit ihres Produkts von irgendeiner Regel abgeleitet werde [...] Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll.«²⁴ Unter diesen Voraussetzungen scheint »schöne Kunst« nicht möglich zu sein. Um die Möglichkeit »schöner Kunst« dennoch zu wahren, greift Kant nun auf das »Genie« zurück, und zwar als »die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt«.²⁵

Wie genau muss man sich den Schaffensprozess vorstellen, dem sich das Werk eines »Genies« verdankt? Kant versucht, diesen Prozess möglichst nüchtern und unter Vermeidung der üblichen Floskeln seiner Zeitgenossen (Herder, Klopstock oder auch Hegel) von der »Vergöttlichung«, der »Ergriffenheit«, der »Mühelosigkeit des Schaffens« oder der »subjektiven Begeisterung« darzustellen. Von daher scheinen gerade Kants Klärungsversuche am ehesten dazu geeignet, heutigen Ansprüchen an überzeugende Argumentationsgänge zu genügen.

4.2.1 Originalitätsprinzip, Exemplaritätsprinzip und Trennungsprinzip

Kant führt drei Prinzipien ein, mit denen er das Schaffen des »Genies« beschreibt: *Originalität*, *Exemplarität* und Beschränkung auf den Bereich der *schönen Künste*. Ich werde diese drei Prinzipien im Folgenden das *Originalitätsprinzip*, das *Exemplaritätsprinzip* und das *Trennungsprinzip* nennen.

Originalität ist nach Kant »die erste Eigenschaft« des »Genies«.²⁶ Indem er äußert, es sei darin »jedermann einig, daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegensetzen sei«,²⁷ schließt er sich einer damals weit verbreiteten und üblichen Meinung an. Dann scheint er aber weit über diese Feststellung hinauszugehen, denn er hält schon die bloße Erklärbarkeit eines Einfalls oder eines Schaffensaktes für unvereinbar mit dem Originalitätsprinzip. Als »dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegengesetzt« gilt für ihn nämlich nur das, wovon der Urheber »selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder

XVIIIe siècle, qui avait eu en même temps pour effet de rendre plus problématique la validité normative des œuvres artistiques.« Dumouchel 1993, 87.

24 KdU, AA V, 307.22-29.

25 KdU, AA V, 307.14-15.

26 KdU, AA V, 308.01.

27 KdU, AA V, 308.20-21.

planmäßig auszudenken und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Producte hervorzubringen«. ²⁸ Originalität so verstanden schließt zwar eine Orientierung an handwerklichen Standards und Konventionen im Schaffensprozess keineswegs aus, ²⁹ ein »geniales Werk« zeichnet sich aber dadurch aus, dass seine Entstehungsweise so deutlich über den Rekurs auf bestimmte Regeln hinausgeht, dass ihr ein Moment des Unerklärlichen anhaftet – und eben dieses Element macht den Künstler zum »Genie« und das Produkt seines Schaffens zum »Original«. ³⁰

Interessanterweise – und durchaus im Widerspruch zur Meinung mancher seiner Zeitgenossen – ist Originalität in diesem Sinne für Kant nicht hinreichend für »Genialität«. ³¹ Kant führt ein weiteres Kriterium ein: Exemplarität. Erst mit diesem zweiten Merkmal lässt sich nach Kant ein wirklich »geniales« Produkt – ein Original – von »originalem Unsinn« ³² unterscheiden. Exemplarisch sind Werke, die »selbst nicht der Nachahmung entsprun-

28 KdU, AA V, 308.08-11. Leicht anders formuliert einige Absätze weiter unten, KdU, AA V, 309.06-09: Dass »kein Homer aber oder Wieland anzeigen kann, wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden, darum weil er es selbst nicht weiß und es also auch keinen andern lehren kann.«

29 Sie scheint im Gegenteil geradezu eine weitere Bedingung echter Genialität zu sein, denn Menschen, die meinen, »daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen«, nennt Kant »seichte Köpfe«. Denn: »Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent.« KdU, AA V, 310.17-22.

30 Vgl. Majetschak 2006.

31 Für Kant sind weder »Genialität« noch »Originalität« an sich Wertbegriffe. Anders als übrigens die Gelehrsamkeit. Diese besitze nämlich den Vorzug, dass sie zu einer »immer fortschreitenden größeren Vollkommenheit der Erkenntnisse« führt, während diejenigen, »welche die Ehre verdienen, Genies zu heißen«, ihre Genialität nicht weitergeben können, weshalb »die Kunst irgendwo stillsteht [...], bis die Natur einmal einen anderen wiederum ebenso begabt«. KdU, AA V, 309.15-25.

32 KdU, AA V, 308.02. Im Übrigen zeigt Kant deutlich seine Verachtung für solchen »originalen Unsinn« und den Geniekult mancher Zeitgenossen, wenn er schreibt: »Wenn aber jemand sogar in Sachen der sorgfältigsten Vernunftuntersuchung wie ein Genie spricht und entscheidet, so ist es vollends lächerlich; man weiß nicht recht, ob man mehr über den Gaukler, der um sich so viel Dunst verbreitet, wobei man nichts deutlich beurtheilen, aber desto mehr sich einbilden kann, oder mehr über das Publicum lachen soll, welches sich treuherzig einbildet, daß sein Unvermögen, das Meisterstück der Einsicht deutlich erkennen und fassen zu können, daher komme, weil ihm neue Wahrheiten in ganzen Massen zugeworfen werden, wogegen ihm das Detail (durch abgemessene Erklärungen

gen, anderen doch dazu, d. i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung dienen«. ³³ Es ist unübersehbar, dass diese *Exemplarität* »genialer Werke« in einer gewissen Spannung zu ihrer *Originalität* steht oder dass wir es hier, wie Guyer es nennt, mit einer »unentrinnbaren Dialektik« zu tun haben. ³⁴ Kant selbst sagt, dieses Verhältnis sei schwer zu erklären, ³⁵ und bietet leider keine Erklärung an.

Das Hauptproblem ergibt sich aber gar nicht aus der Spannung zwischen *Originalität* und *Exemplarität*, sondern erst aus dem *Trennungsprinzip*, das diese Spannung praktisch unauflösbar macht: Das Trennungsprinzip verlangt, dass »Genialität« ein Phänomen ausschließlich der schönen Kunst ist – und ausdrücklich nicht der Wissenschaft. Dieses Prinzip gilt als ein bisher ungelöstes Problem der Kantforschung. ³⁶ Ich versuche daher, mich darauf zu beschränken, dieses Prinzip in Kants eigenen Worten darzustellen und seine faktischen Konsequenzen für den Begriff des Genies sowie insbesondere für den Begriff des Originals deutlich zu machen.

Wie eben dargestellt, schaffen »Genies« Kant zufolge nach den Prinzipien der *Originalität* und *Exemplarität*. Nun betont Kant, dass Wissenschaft-

und schulgerechte Prüfung der Grundsätze) nur Stümperwerk zu sein scheint.« KdU, AA V, 310.23-33.

33 KdU, AA V, 308.03-05.

34 »More fully understood, the role of works of genius as models for the taste of society as a whole and also for other producers of works of art does indeed introduce such a permanent source of instability into the history of art and thus take us closer to an inescapable dialectic therein.« Guyer 1993, 295.

35 »Da die Naturgabe der Kunst (als schönen Kunst) die Regel geben muß, welcherlei Art ist denn diese Regel? Sie kann in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen; denn sonst würde das Urteil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar sein; sondern die Regel muß von der Tat, d. i. vom Produkt abstrahiert werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes zum Muster nicht der **Nachmachung**, sondern der **Nachahmung** dienen zu lassen. Wie dies möglich sei, ist schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemütskräfte versehen hat.« KdU, AA V, 309.28-37. Laut Giordanetti findet sich in Kants Manuskript: *Nachahmung ... Nachahmung*, was Kiesewetter zur oben zitierten Version *Nachmachung ... Nachahmung* umgestaltet hat. Meine Ausgabe (herausgegeben von Vorländer, 7. Auflage 1990) sieht daneben die mögliche Version *Nachahmung ... Nachfolge* vor.

36 »Die Entwicklung der Kantischen Lehre bezüglich des Verhältnisses von Genie, Künstler und Wissenschaftler, die Entstehung der in der *Kr. d. U.* vollzogenen Einengung des Geniegedankens auf die schönen Künste gehören zu den bisher ungelösten Problemen der Kantforschung.« Giordanetti 1995, 406.

ler keine »Genies« sein können, weil sie nämlich nicht nach dem Originalitätsprinzip schaffen können. Ihre Erfindungen müssen ja erklärbar und – in der gängigen Vorstellung der damaligen Zeit vor Einstein, Popper und Kuhn vermutlich auch – aus unabänderlichen wissenschaftlichen Prinzipien ableitbar sein. Kant zögert nicht einmal, Isaac Newton »Genialität« abzusprechen, denn es stehe ja fest, »daß Newton alle seine Schritte, die er von den ersten Elementen der Geometrie an bis zu seinen großen und tiefen Erfindungen zu tun hatte, nicht allein sich selbst, sondern jedem anderen ganz anschaulich und zur Nachfolge bestimmt vormachen könnte«.³⁷ Kant ist also der Überzeugung, dass die Arbeit von Wissenschaftlern nicht »genial« sein könne, weil sie *per definitionem* nachvollziehbar und erlernbar sein müsse.³⁸ Um ein guter Wissenschaftler oder auch ein »großer Kopf« wie Newton sein zu können, erscheint also Fleiß und eine gewisse Begabung vollkommen ausreichend, der »Genialität« bedarf es nicht. Ja, es ist sogar ausgeschlossen, dass »Genialität« zu wissenschaftlichen Erfindungen führen kann, weil ja – wie es das Originalitätsprinzip verlangt – alles, was »genial« ist, *eo ipso* nicht gänzlich erklärbar sein kann.

Kant scheint das Trennungsprinzip aus dem Originalitätsprinzip zu folgern, das für ihn zuerst feststand und das er nie in Frage gestellt hat. Denn schon in einer frühen Phase seiner Auseinandersetzung mit dem »Genie« steht für ihn fest, dass es »das Vermögen der hervorbringung desjenigen, was nicht gelernt werden kann«,³⁹ sei. Das Trennungsprinzip scheint Kant erst in einer späteren Phase eingeführt zu haben. Nachdem er einige Zeit lang einen für Kunst und Wissenschaften gleicherweise geltenden Geniebegriff vertreten zu haben scheint,⁴⁰ kommen ihm zunächst Zweifel am »genialen

37 KdU, AA V, 309.02-06.

38 In den 1770er Jahren betrachtete Kant Genialität noch als gemeinsame Quelle von Wissenschaft und Kunst, die beide nur über Lernen und Nachahmungen zu ihren Erfindungen kämen. Erst ab den 1880er Jahren setzte er Genialität in radikalen Gegensatz zur Nachahmung und behielt sie dem Künstler vor. Wie es zu dieser Wende kam und was genau Kant dazu veranlasste, ist bis heute nicht ganz geklärt (vgl. Giordanetti 1995). Die Arbeit des Philosophen hält er anfangs auch noch für einen Bereich der Genialität, was er aber später ebenfalls verwirft. »Sachen des Genies sind, die nicht nach Regeln gelernt werden Mathematik und Philosophie sind nicht Sachen des Genies«, aus den (noch nicht edierten) Nachschriften zu Kants Anthropologie-Vorlesungen, zitiert nach Giordanetti 1995, 415.

39 Aus den Nachschriften der Anthropologie-Vorlesungen, zitiert nach Giordanetti 1995, 407.

40 Vgl. Giordanetti 1995, 408-409.

Charakter« der Mathematik, später dann auch an dem der Philosophie, bis für ihn offenbar feststeht, dass es »Missbrauch« wäre, »alle Talente« Genies zu nennen, denn »Sachen des Genies sind, die nicht nach Regeln gelernt werden. Mathematik und Philosophie sind nicht Sachen des Genies... Wenn ich aus bekannten Regeln andere herausziehe; so ist das Talent, aber nicht Genie.«⁴¹ Aus dieser strikten Trennung zwischen *nicht erlernbarer schöner Kunst* und *erlernbarer Wissenschaft* ergeben sich zahlreiche Probleme. Unter anderem spricht vieles dafür, dass die Arbeit eines Künstlers nicht so radikal von der eines Wissenschaftlers verschieden ist, wie Kant annimmt.⁴² Selbst wenn man davon ausgeht, dass es bei bestimmten Akten geistigen Arbeitens einen Rest »unerklärlicher« – also auch mit bestimmten psychologischen und neurobiologischen Methoden bisher nicht erklärbarer – Inspiration gibt, müsste man wohl zugestehen, dass diese Inspiration sich ebenso in wissenschaftlichen wie in künstlerischen Arbeitsprozessen findet.⁴³ Ich möchte mich im Folgenden aber nicht auf dieses Problem als solches konzentrieren, sondern mich auf diejenigen Konsequenzen des Trennungsprinzips beschränken, die den Begriff des Originals betreffen.

Wie schon angedeutet, bewirkt das Trennungsprinzip, dass die Spannung zwischen den beiden anderen Prinzipien praktisch unauflösbar wird. Denn würde man Originalität nur als eine Art *besondere Erfindungsgabe* verstehen oder aber die Nichterklärbarkeit »genialer« Einfälle so verstehen, dass sie nur vordergründig bestünde, dass solche unerklärlichen Einfälle also mit entsprechender psychologischer oder sonstiger Forschung durchaus erklärt werden könnten, dann müsste man auch Wissenschaftlerinnen die Möglichkeit zugestehen, »genial« zu sein. Denn auch Wissenschaftler kommen in ihrer Arbeit auf Ideen, deren Herkunft sie nicht immer erklären können, und auch wissenschaftliches Arbeiten muss sich immer wieder von überkommenen Standards und Konventionen des jeweiligen Faches frei machen, um neue Erkenntnisse gewinnen zu können. Eine solche offene Definition des »unerklärlichen Einfalls« lässt Kants Trennungsprinzip aber gerade nicht zu. Das legt den Schluss nahe, dass sein Originalitätsprinzip Einfälle voraussetzt, die so

41 Aus der Nachschrift *Mongrovius*, zitiert nach Giordanetti 1995, 415.

42 Zu der Auffassung kommt unter anderen auch Dieter Teichert: »Man kann gegen die Begrenzung der Anwendung von *genie* auf das Gebiet der Künste protestieren. Außergewöhnliche und innovative Leistungen auf wissenschaftlichem Gebiet scheinen ebenso wenig allein durch Fleiß erklärbar zu sein wie auf dem Gebiet der Künste.« Teichert 1992, 90–91. Vgl. außerdem Krämer 1979.

43 Vgl. dazu Majetschak 2006.

unerklärlich sind, dass sie am Entstehen wissenschaftlicher Erfindungen nicht beteiligt sein *können*. – Es scheint mehr als fraglich, ob derlei unerklärliche Ideen überhaupt denkbar sind. Wenn man aber einmal pro forma zugesteht, dass es sie geben könnte, dann scheint immerhin ganz offensichtlich, dass sie mit dem Exemplaritätsprinzip nicht vereinbar sein können. Denn wie soll es möglich sein, dass etwas, das schlechthin unerklärlich und nicht nachzuvollziehen ist, als exemplarisches Vorbild zur Nachahmung dienen kann? Kurz: Wie soll etwas derart Unerklärliches rational erfassbar sein?

Es scheint eine Lösung zu geben, denn für Kant ist ja die Natur der eigentliche Ursprung des »genialen« Gedankens: Die Natur gibt der Kunst *durch das Genie* die Regel.⁴⁴ So ist die »geniale« Idee also zwar für das »Genie« selbst und jedermann sonst unerklärbar und unableitbar – und insofern wahrt Kant das Originalitätsprinzip –, aber sie ist doch zugleich eine rationale Regel, weil sie nämlich aus der Natur kommt, die für Kant zugleich der Inbegriff des Schönen ist – insofern wahrt Kant die Rationalität der Geschmacksurteile.⁴⁵ Hier stellt sich natürlich die Frage, was genau Kant unter »Natur« versteht und inwiefern die Natur Urheberin von Einfällen sein und für deren Rationalität bürgen kann, und zwar am menschlichen Subjekt dieser Einfälle vorbei, dem es verborgen bleiben muss, »wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden«.

Ich will an dieser Stelle keine ausführliche Analyse der Kantschen Lösung versuchen. Vielmehr kommt es mir darauf an festzuhalten, dass in Kants Auseinandersetzung mit dem »genialen Schaffensakt« genau die Probleme deutlich zutage treten, an denen sich auch in der weiteren Geschichte der genieästhetischen Prägung des »Originals« immer wieder Kunstwissenschaftler und Philosophinnen abarbeiten.

44 »Genie ist die angeborene Gemüthslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt.« KdU, AA V, 307.14-15. Vgl. dazu Kablitz: »Das logisch prekäre Verhältnis zwischen der Regel, die unverzichtbar ist und doch nicht ihrem ureigensten Prinzip, nämlich der Subsumtion unter einen Begriff, folgen darf, wird gelöst in der Übertragung des Verfahrens vom Subjekt auf die Natur, die nur noch in diesem Subjekt wirkt und dies um den Preis der Einsichtsfähigkeit des eigenen Denkens tut, eines Denkens, das sich weder durchschauen noch steuern lässt.« Kablitz 2008, 167.

45 Kablitz nennt Kants »Genie« deswegen »die hybride Konstruktion einer Naturgabe, welche gewissermaßen die Freiheit der Kunst vor sich selbst um der Freiheit willen zu bewahren hat.« Kablitz 2008, 167. Vgl. auch Dumouchel 1993, 85-86, und Proulx 2011.

4.2.2 Drei Schwachstellen in Kants Auffassung des genialen Schaffensaktes

Ich sehe drei Schwachstellen in Kants Beschreibung des genialen Schaffensaktes:

- 1) Die von ihm als notwendig vorausgesetzte Unerklärbarkeit des genialen Einfalls,
- 2) Den durch das Trennungsprinzip zementierten Widerspruch zwischen dem Originalitäts- und dem Exemplaritätsprinzip,
- 3) Den Rekurs auf die »Natur«.

Ich möchte zunächst nochmals die Prämissen benennen, von denen Kant ausgeht: 1) Kunst setzt Regeln voraus; 2) Kunst ist schön; 3) Schönheit lässt sich nicht aus Regeln ableiten.⁴⁶ Unter Voraussetzung dieser Prämissen erscheint »schöne Kunst« als Widerspruch. Diesen Widerspruch versucht Kant nun durch das »Genie« aufzulösen, das er folgendermaßen definiert: »Genie ist die angeborene Gemüthslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt.«⁴⁷ Dieser Geniebegriff erlaubt es Kant, keine seiner Prämissen aufgeben zu müssen. Denn der dritten Prämisse, dass Schönheit sich nicht aus Regeln ableiten lässt, wird Kant gerecht, indem er darauf verweist, dass das Genie, wenn es etwas schafft, »selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken«.⁴⁸ Zugleich wird Kant auch der ersten Prämisse gerecht, dass Kunst Regeln voraussetzt, und zwar indem er auf die Natur verweist, denn es ist ja sie, die dem »Genie« die Regeln gibt – und zwar gewissermaßen am »Genie« vorbei, das ja selbst nichts von diesen Regeln weiß. Durch das »Genie«, das also vernunftgeleitet handelt, ohne sich selbst der Vernünftigkeit seines Handelns bewusst zu sein, löst sich der oben geschilderte Widerspruch zwischen zwei Annahmen, von denen keine aufgegeben werden soll, auf.

Die »Unerklärbarkeit« oder »rationale Unableitbarkeit« des »genialen Schaffensaktes« bei Kant besteht nicht etwa darin, dass das »Genie« selbst

46 »Der Begriff der schönen Kunst aber verstattet nicht, daß das Urteil über die Schönheit ihres Produkts von irgendeiner Regel abgeleitet werde.« KdU, AA V, 307.24-26.

47 KdU, AA V, 307.14-15.

48 KdU, AA V, 308.08-10.

nicht so genau erklären kann, was es denn da tut, wenn es etwas schafft. Wenn es nur darum ginge, könnte man Kants Beschreibung des genialen Schaffensaktes ja durchaus verteidigen, beispielsweise indem man dieses »Nichtwissen« psychologisch erklärt.⁴⁹ Was den Schaffensakt des Künstlergenies bei Kant wirklich unerklärlich werden lässt, sind zwei Dinge: Erstens verweist er zwar auf eine »Regel«, die das Schaffen des »Genies« leitet, erklärt diese »Regel« aber nicht. Anstelle einer Erklärung der Regel findet sich nur ein Verweis auf die »Natur«. Zweitens besteht Kant darauf, dass weder das »Genie« selbst noch sonst jemand diese »Regel« erkennen *kann* – beispielsweise indem er sie aus der Beobachtung des Schaffensaktes oder aus der Untersuchung der durch ihn hervorgebrachten Produkte ableitet. Denn das scheint im Widerspruch zu Prämisse drei stehen. Erst das Behaupten dieser *logischen Unmöglichkeit* sorgt dafür, dass der »geniale« Schaffensakt bei Kant nicht nur schwer zu erklären ist oder für das schaffende »Genie« selbst unerklärlich ist – und damit auf die eine oder andere Weise aufgelöst werden könnte –, sondern dass er offenbar schlechthin unerklärbar sein *muss*, um eben »genial« sein zu können. Das führt zwangsläufig dazu, dass sich weder Kants »Genie« noch das »Schaffen des Genies« noch das Produkt des »genialen Schaffens« bei Kant in wirklich befriedigender Weise explizieren lassen. Denn wenn »genialer Schaffensprozess« so viel heißt wie »rational nicht zugänglicher Prozess«, haben wir praktisch zwei Leerstellen in unserer Formel. Diese vermeintliche Unerklärbarkeit des »genialen Schaffensprozesses« bildet den eigentlichen Kern und die größte Schwachstelle genieästhetisch beeinflusster Auffassungen über die Bedeutung von »Original«, nicht nur bei Kant, sondern auch bei seinen Zeitgenossen und allen, die in der Tradition der Genieästhetik versuchen, Originalität als eine geheimnisvolle Erfindungsgabe zu beschreiben.

Kurz: Wenn »genial« gleichbedeutend ist mit »unerklärlich« und der geniale Entstehungsprozess unerklärlich sein *muss*, um »genial« zu sein, dann ist damit der genieästhetische Begriff des Originals selbst unerklärbar, weil sich dann unmöglich sagen lässt, was es denn heißen soll, dass ein Gegenstand sich einem »genialen« Schaffensakt verdankt, auf welche Gegenstände das zutrifft und wie man zeigen kann, dass es auf sie zutrifft. Mit anderen Worten: »Original« als ein durch einen rational nicht erklärlichen Schaffens-

49 Vgl. Holm-Hadulla 2007.

akt entstandenes Produkt zu beschreiben, bedeutet, den Begriff nicht zu erklären.⁵⁰

Neben dem Problem der notwendigen Unerklärlichkeit des genialen Schaffensaktes gibt es eine weitere Schwachstelle von Kants Argumentation, nämlich den Widerspruch zwischen dem Originalitätsprinzip und dem Exemplaritätsprinzip oder, in Kants Worten, zwischen dem zugleich »unerklärlichen« und »exemplarischen« »genialen« Schaffensakt. Der offensichtliche Widerspruch zwischen »unerklärlich« und »exemplarisch«, der hier besteht, kommt vor allem aufgrund des Trennungsprinzips zustande, das keine Abmilderung von »unerklärlich« beispielsweise zu »schwer erklärlich« zulässt, denn schwer erklärlich können ja auch wissenschaftliche Einfälle sein. Man könnte allenfalls versuchen, diesen Widerspruch aufzulösen, wenn man versucht zu zeigen, dass Kant »unerklärlich« und »exemplarisch« auf jeweils andere Dinge bezieht. Denn wenn es das »geniale« Produkt wäre, das in seiner – nehmen wir einmal an, durchaus nachvollziehbaren – Verfasstheit richtungsweisend wäre, während das Unerklärliche an der ganzen Sache lediglich das Zustandekommen des Einfalls wäre, dem sich dieses Produkt verdankte, dann gäbe es keinen Widerspruch. Woher der Einfall käme, könnte dann völlig rätselhaft bleiben, ohne dass das für die Exemplarität des Produktes dieses Einfalls ein Problem darstellen würde. Eine solche Deutung schiene auf den ersten Blick naheliegend. Gegen diese Möglichkeit spricht allerdings, dass Kant selbst einräumt, dass hier eine Spannung besteht, diese aber nicht ausräumt, was leicht möglich gewesen wäre, wenn sich »unerklärlich« ausschließlich auf den genialen Einfall und »exemplarisch« ausschließlich auf das Produkt bezöge. Zudem gehen auch Kant-Forscherinnen wie unter anderem Guyer davon aus, dass »unerklärlich« und »exemplarisch« sich beide auf den Schaffensakt beziehen. Es ist der Schaffensakt, der nicht nachvollziehbar ist, und es ist der Schaffensakt, der

50 Townsend bringt das anschaulich auf den Punkt: »Genius and originality are described, but they cannot be defined. A great deal of philosophical work has gone into making these concepts more precise. It is not to be sneered at. But if a genius is simply someone who can express what others cannot express, then it is always open to a self-proclaimed genius to simply say that she has not been understood, because others have not yet learned this new way of expressing. There is just enough truth in that to make us hesitate to reject any such assertion. Yet at bottom, the claim has become irrefutable because no evidence to the contrary is allowed.« Townsend 1997, 87-88.

exemplarisch sein, also andere zur Nachahmung inspirieren soll.⁵¹ Insofern besteht hier also tatsächlich ein Widerspruch, den Kant im § 50 schließlich sogar aufzulösen versucht, indem er erklärt, im Zweifelsfalle müsse auf das Originalitätsprinzip verzichtet werden: »Wenn also im Widerstreite beiderlei Eigenschaften an einem Producte etwas aufgeopfert werden soll, so müsste es eher auf der Seite des Genies geschehen.«⁵² Guyer vermutet, dass Kant sich hier einfach aus persönlicher Neigung heraus lieber auf die Seite des Exemplaritätsprinzips schlägt als auf die des Originalitätsprinzips, denn er bleibt eine Begründung für diese Wahl schuldig.⁵³

Wie schon angedeutet, will Kant das Problem durch den Rekurs auf die »Natur« lösen. Tatsächlich wird das Problem so aber nur verschoben. Mit dem Verweis auf die »Natur« will Kant wohl die Normativität der schönen Künste wahren und sich von der – ganz auf die kreative Subjektivität setzenden – Geniekonzeption des Sturm und Drang abgrenzen. Er will das Handeln des Genies also einem vernünftigen Prinzip unterordnen, denn »Natur« ist für Kant hier offensichtlich ein vernünftiges Prinzip. Sie gibt dem »Genie« die »Regel«, nach der es handelt, ohne sie selbst zu kennen. Das Problem ist nur, dass er die Wirkweise der »Natur« nicht erklärt, geschweige denn überzeugend begründet. Es bleibt also offen, was genau »Natur« hier bedeuten soll und vor allem, wie genau sie wirkt, welche »Regeln« sie dem »Genie« gibt, wie

51 »It becomes clear that works of genius are not merely models for the formation of the taste of a passive audience or even for the taste of other artists, but rather that they function primarily as stimuli for the originality of other geniuses. Works of genius are models not for the taste which may check the freedom of other geniuses, but for that freedom itself; the autonomy of one genius is a spur to nothing less than the autonomy of every successive genius.« Guyer 1993, 296-297. Vgl. auch Gottschlich 2013: Die »exemplarischen Werke sind nach Kant »Muster« – nicht für eine »Nachmachung« im Sinne des Klassizismus, sondern der »Nachahmung«, indem das exemplarische Werk zum Richtmaß weiterer Individuationsleistung wird.« Gottschlich 2013, 78.

52 KdU, AA V, 319,35-320,1.

53 »Kant's discovery of a theoretical basis for a dialectical picture of the history of art and culture is at odds with his own characteristically eighteenth-century inclination to a more stable or at best unidirectional picture of the flow of this history, and he attempts to satisfy this inclination by fiat, simply awarding the palm to the faculty of taste as the representative of integrity rather than to originality as the emblem of individual autonomy. But as with his other efforts to defuse the incendiary implications of his theory of aesthetic autonomy, Kant really provides no argument for this preference.« Guyer 1993, 301-302.

sie das tun kann, ohne dass das »Genie« das merkt, und worin die Rationalität dieser Regeln begründet ist.

Auch einschlägige Auseinandersetzungen mit dieser Frage scheinen mir kaum befriedigende Antworten zu liefern.⁵⁴ So erscheint es mir – um nur die vermutlich jüngste Äußerung zu dieser Frage zu zitieren – beispielsweise übertrieben, davon auszugehen, dass durch den Rekurs auf die »Natur« »das Mimesis-Prinzip in den Geniebegriff aufgenommen«⁵⁵ wäre. Denn auch wenn man annimmt, dass »Natur« hier »für das *übersinnliche Substrat* von Natur und Freiheit, also für jenen spekulativen Vernunftbegriff, um den sich die KU bemüht«, steht oder für »die sich in der Kunst vergegenständlichende Idee«,⁵⁶ (was auch immer das genau sein soll) dann folgt daraus zum einen nicht, dass das Schaffen des »Genies« mimetisch ist, denn erstens wird ja gar nicht deutlich, was genau das »Genie« da nachahmt, und zweitens würde eine solche Nachahmung ja im Widerspruch zum Originalitätsprinzip stehen. Zum anderen wird hieraus nicht ersichtlich, wie diese »Natur«, dieses »Substrat«, diese »Vernunft« oder diese »Idee« das »Genie« zu eben jenem Schaffen befähigt, das es sich selbst nicht erklären kann.

4.2.3 Fazit zu Kants Geniekonzeption

Die Auseinandersetzung mit Kants Konzeption des »genialen Schaffensprozesses« hat gezeigt, dass der Weg zur Abmilderung der radikalen genieästhetischen Deutung, wie er Kant vielleicht vorschwebte oder wie er vor dem Hintergrund der Genieauffassungen seiner Zeit vielleicht notwendig erschien, verschlossen ist. Mit anderen Worten: Eine »abgemilderte Genialität« oder ein »rational greifbarer genialer Schaffensprozess« scheint geradezu eine *contradictio in adiecto* zu sein. Eine definierbare »Genialität« wäre letztlich nichts anderes als eine besonders ausgeprägte Kreativität oder künstlerische Begabung, und als solche findet sie sich gleichermaßen in den schönen Künsten wie in der Wissenschaft oder anderen Feldern geistiger Arbeit.

Obwohl sich in der weiteren Entwicklung genieästhetischer Originalauffassungen eine solche Relativierung abzeichnet, kann auch sie – wie wir im Verlauf dieser Untersuchung sehen werden – das Problem nicht lösen. Sie

54 Vgl. dazu auch Guyer 1993, 229–274.

55 Gottschlich 2013, 80.

56 Gottschlich 2013, 80.

wirft stattdessen neue Fragen auf, unter anderem die, was genau »Kreativität« oder »Begabung« ist und wann ein Schaffensakt als kreativ oder begabt genug gelten kann, um das durch ihn entstandene Kunstwerk als »Original« zu betrachten.

4.3 Das »Original« als auratisches Kunstwerk bei Walter Benjamin

Es ist naheliegend, Walter Benjamins Aufsatz über das »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« zur nächsten Station der Auseinandersetzung mit genieästhetisch geprägten Auffassungen über die Bedeutung von »Original« zu machen. Wird er doch in diesem Zusammenhang überwältigend oft zitiert.⁵⁷ Zudem erscheint er in einem Schlüsselmoment, in dem neue Techniken genieästhetische Denkmuster grundsätzlich in Frage zu stellen scheinen.

4.3.1 Das Zeitalter der Reproduktion

Mit dem Beginn der Industrialisierung zeichnet sich ein einschneidender Epochenwandel ab. Die ganz neuen Möglichkeiten und Standards technischer Produktion – Dampfmaschinen, Verbrennungsmotoren, Arbeitsteilung und Serienfertigung – bewirken im 19. Jahrhundert tiefgreifende soziale, politische, wirtschaftliche und kulturelle Veränderungen. Der technische Fortschritt bringt nicht nur eine neue Arbeitskultur mit sich, sondern geht einher mit einem veränderten Lebensgefühl und neuen Vorstellungen vom menschlichen Leben und Handeln, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer deutlicher auch in einem neuen positivistischen Blick auf die Welt und in einem entsprechenden Selbstverständnis von geistig Arbeitenden bemerkbar machen – nicht zuletzt in dem von Philosophen und Künstlerinnen.

Im Bereich der Kunst wandeln sich um 1900 künstlerische Methoden und Arbeitsmittel. Fotografie und Film werden zuerst gesetzlich⁵⁸, dann

⁵⁷ Gumbrecht/Marrinan bezeichnen ihn sogar als den am häufigsten zitierte und diskutierten geisteswissenschaftlichen Aufsatz des 20. Jahrhunderts: »Probably the most frequently cited and most intensively debated essay in the history of the academic humanities of the twentieth century«, Gumbrecht/Marrinan, Mapping Benjamin, zitiert nach: Lindner 2012, 671.

⁵⁸ Im deutschen Reich 1907 mit dem Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie.

nach und nach auch gesellschaftlich als neue Kunstformen anerkannt. Vor allem aber wandelt sich das Selbstverständnis einer wachsenden Gruppe von Kunstschaaffenden, die schließlich die Frage, was Kunst überhaupt sei, was ihre Methoden sind und worin ihre Aufgaben bestehen, neu beantworten. Spätestens die ersten *ready mades*, die in den 1910ern und 1920ern ausgestellt werden, können als Symptom eines solchen neuen Kunstverständnisses betrachtet werden. Sie haben »nichts mehr mit der bisherigen Auffassung des 19. und 20. Jahrhunderts zu tun. [...] Duchamp wählt ein Objekt wie einen in französischen Haushalten gebräuchlichen Flaschentrockner aus, das ihn weder ästhetisch anspricht noch seinen persönlichen Geschmack trifft. Diese Wahl »war nicht der Akt eines Künstlers, sondern eines Nichtkünstlers [...]. Ich wünschte, den Status des Künstlers zu ändern oder wenigstens die Normen zu ändern, die zur Definition eines Künstlers benützt werden«. Dass die meisten seiner Ready-mades Massenprodukte waren, widersprach der bisher bestehenden Definition eines Originals. Das Publikum verband mit seinen Objekten so wenig Künstlerisches der herkömmlichen Art, dass seine Objekte nicht einmal als Ausstellungsstücke erkannt wurden.«⁵⁹

Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Avantgarde junger Künstlerinnen mit ihren Arbeiten überkommene genieästhetische Normen gründlich in Frage stellt, betrachten weite Kreise des etablierten Kunstbetriebs und vor allem der Rezipienten solche auf modernen technischen Produktionsverfahren und einem neuen Kunstbegriff basierenden Methoden und Werke noch lange als überhaupt unvereinbar mit Kunst. Die in dieser Ablehnung zutage tretende Haltung steht im Einklang mit einigen jener genieästhetischen Normen, die wir im vorangehenden Kapitel betrachtet haben, insbesondere mit der Vorstellung, dass der Schaffensprozess eines echten Kunstwerkes – und als solches kann für Genieästheten nur ein »geniales Werk« oder ein »Original« gelten – etwas Unerklärliches an sich haben müsse, dass er untrennbar mit der Innerlichkeit seines »genialen« Schöpfers verbunden und »dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegengesetzt« sei. Werke aus Fotografie oder Film schienen diesen Prinzipien in den Augen vieler Zeitgenossen zu widersprechen. Zudem schien mit der Einführung der neuen Verfahren, der sich Fotografien und Filme verdanken, auch das »Original« zu verschwinden, weil »die filmtechnische Reproduzierbarkeit des Audiovisuellen den Gegensatz von Original und Reproduktion gegenstandslos werden lässt [...]. Der Film ist ein Werk, das an zahllosen Orten zugleich aufgeführt werden kann

59 Sauer 2007, 11-12.

und nur in dieser Multi-Existenz einen Sinn hat. [...] Durch die Entstehung dieser Kunstform wird die gesamte bisherige Existenzweise des Kunstwerks erschüttert.«⁶⁰ Da genieästhetische Vorstellungen in den Köpfen der damaligen Zeit sehr tief verwurzelt waren, kann es nicht verwundern, dass noch bis weit in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein darüber diskutiert wird, ob Fotografie und Film überhaupt »kunstfähig« sein könnten.⁶¹ Walter Benjamin geht dagegen verhältnismäßig früh davon aus, dass eine ganz andere Frage gestellt werden müsste, nämlich die, wie diese neuen Kunstformen die Kunst verändern. In seinem 1936 erstmals erschienenen Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« diagnostiziert er schließlich sogar eine Veränderung des »Gesamtcharakters der Kunst«.

4.3.2 Walter Benjamins Aufsatz über das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit

Walter Benjamin beginnt seinen Aufsatz mit einer Geschichte der Reproduktionsverfahren. Ihm ist wohl bewusst, dass das Kunstwerk »grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen«⁶² ist. Allerdings beobachtet Benjamin eine im Laufe der Geschichte zunehmende Technisierung der Reproduktionsverfahren. In Fotografie und Film erreicht sie ihm zufolge ein kritisches Niveau. Denn diese Techniken erscheinen so weit entfernt von herkömmlichen handwerklichen Verfahren, dass sie in den Augen vieler Zeitgenossen Benjamins

⁶⁰ Lindner 2012, 674–675.

⁶¹ »Zumeist hält man die F[otografie] für ungeeignet, mit den traditionellen Künsten konkurrieren zu können, da ihr der ›unmittelbare Zusammenhang mit der fühlenden Hand des Künstlers‹ und die ›Spur des warmen Lebens‹ fehle [...]. Innerhalb der andauernden Debatte über Kamera-Ästhetik und den Kunstcharakter fotografischer Bilder sieht B. Meyer (1905) einen essenziellen Unterschied zwischen F[otografie] und Malerei: So sei die F[otografie] an die vorhandene Wirklichkeit und die Bedingungen der Technik gebunden, während Originalität, unverwechselbare Autorschaft, Phantasie und die freie Wahl der Ausdrucksmittel der Malerei vorbehalten bleiben.« Becker 2011, 129. »Wird der F[ilm] in seiner Entstehungszeit oft als Weiterentwicklung der Fotografie betrachtet, übernimmt auch die erste Phase des F[ilm]-Diskurses die Frage nach der Kunstfähigkeit aus fotografischen Debatten des 19. Jh. Ähnlich wie in der Fotografie dient die Differenz von F[ilm] und Malerei als Vergleichsparameter: Entweder werden die Unterschiede betont, um die Spezifika beider Medien zu definieren, oder aber ihre Annäherung propagiert, um die malerischen Mittel des F[ilms] als Argumente für seine ästhetischen Leistungen anzuführen.« Becker 2011², 123.

⁶² Benjamin 2012, 97.

mit der Herstellung von Kunst unvereinbar erscheinen. Benjamin sieht das aber anders: »Anstatt die seinerzeit übliche Frage zu stellen, ob und – wenn ja – inwiefern es sich bei diesen Techniken um Kunst handeln kann, kehrt Benjamin die Perspektive um. Er geht davon aus, dass die Reproduktion sich nun, da »der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt [wurde], daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte [...], einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte«. Die Frage, die er sich stellt, ist, in welchem Maße diese neuen Verfahrensweisen ihrerseits den *Gesamtcharakter der Kunst* verändert haben.⁶³ Diese Frage vertieft Benjamin, indem er *alte Kunst* und *neue Kunst* einander gegenüberstellt.

Was Benjamin beschreibt, ist also im Wesentlichen »eine klare Aufteilung zwischen zwei Kunst-Sektionen – historisch, ästhetisch, gesellschaftlich. Auf der einen Seite die *auratische*, auf der anderen die *postauratische Kunst*«⁶⁴.

Tabelle 1, übernommen von Gerdes 2000, 17.

Auratische Kunst	Postauratische Kunst
Kultwert	Ausstellungswert
Einzigartigkeit	Reproduzierbarkeit
Einmaligkeit/Dauer	Flüchtigkeit/Wiederholbarkeit
»Instrument der Magie«	»Ware«
Handarbeit	Industrielle Fertigung
Kontemplation/Verzauberung	Zerstreuung/Schock

Benjamin enthält sich einer Wertung der beiden von ihm unterschiedenen Bereiche. Auch wenn er von einem »Verfall der Aura«⁶⁵ spricht, ist das nicht als Symptom eines Benjamin manchmal unterstellten Kulturpessimismus zu verstehen.⁶⁶ Dass postauratische Kunstwerke traditionellen genieäs-

63 Liebsch und Sachs-Hombach 2013.

64 Gerdes 2000, 16.

65 Benjamin 2012, 102.

66 »Keineswegs ist mit dem Auraverlust ein Ende der Kunst gemeint. Denn die Reproduktionsarbeit geht von einer Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit, von einer sozusagen ontologischen Robustheit des Kunstwerks aus, die durch den Auraverlust nicht etwa ausgezehrt, sondern verstärkt wird.« Lindner 2012, 689. Wirth meint sogar, bei Benjamin »Jubel« über den Auraverlust feststellen zu können: »Nach Benjamin bewirkt die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken, dass die Frage nach ihrer Echtheit, die Frage nach dem ›Hier und Jetzt des Originals‹ nicht mehr relevant ist[...]. Diese Feststellung ist kei-

thetischen Normen nicht mehr gerecht werden, kann ja auch als Befreiung verstanden werden: Ein solches Kunstwerk muss diesen Normen nicht mehr gerecht werden. Es hat sich von ihnen emanzipiert. »Geschichtliche Zeugenschaft«, »Echtheit« oder »Aura«, die nach Benjamin wesentliche Funktionen und Eigenschaften des Kunstwerks der alten Zeit sind, sind im Zeitalter der Reproduzierbarkeit keine relevanten Parameter mehr. Was Benjamin in seinem Aufsatz beschreibt, ist im Grunde die Entstehung alternativer Ideale künstlerischen und geistigen Schaffens, die neben die überkommenen genieästhetischen Ideale treten.

Das, was – in Benjamins Worten – durch die neuen Verfahrensweisen »verloren geht« und was er vage die »Echtheit« von Kunstwerken nennt, ihr »Hier und Jetzt« oder auch ihre »Autorität«, »geschichtliche Zeugenschaft« oder »Aura«⁶⁷, kann man als genieästhetische Kategorien auffassen.⁶⁸ Diese sind für ihn zugleich eng mit dem Begriff des Originals verknüpft.⁶⁹ Mir scheint sogar, dass das, was Benjamin als »auratische Kunst« beschreibt, grundsätzlich synonym ist mit dem, was Benjamin als »Original« bezeichnet. Denn seine Ausführungen legen nahe, dass postauratische Kunstwerke für ihn *per se* keine Originale sein können. Einerseits scheint Originalität durch die »ungeheuer beschleunigten Produktionsverfahren«⁷⁰ unmöglich zu werden (wie schon gesagt, hat die Frage nach dem echten Abzug, nach dem Original einer Fotografie, Benjamin zufolge keinen Sinn, weil eine Vielzahl von Abzügen möglich ist). Der Gegensatz von Original und Reproduktion wird also im Bereich der postauratischen Kunst gegenstandslos. Andererseits wird das Original auch durch die veränderte Kunstkultur in Frage gestellt. Das neue, von vornherein auf technische Reproduktion angelegte Kunstwerk, dessen Exemplare untereinander alle austauschbar sind, erfüllt nämlich auch nicht mehr die Funktion einer »geschichtlichen Zeugenschaft«. Es besitzt keine »Autorität« mehr, es entbehrt also auch von daher das, was Benjamin als »Aura« beschreibt. Vor allem aber erhebt das neue Kunstwerk diesen Anspruch gar nicht mehr. Es »verlangt« nicht mehr nach Ehrfurcht und Kult.

neswegs als Klage über den Auraverlust zu verstehen, sondern im Gegenteil, als Jubel über die Befreiung von einer obsoleten Ideologie des Originalen.« Wirth 2004, 26.

67 Vgl. Benjamin 2012, 100.

68 Diese Einschätzung findet sich u.a. bei Kruse 2003, Römer 2001 und von Rosen 2011.

69 Das legt auch sein etwas kryptisch anmutender Satz nahe: »Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.« Benjamin 1980, 476.

70 Benjamin 2012, 98.

Seine Reproduzierbarkeit macht zum einen seine Herkunft aus einem »technischen«, völlig nachvollziehbaren Entstehungsprozess ganz offensichtlich und scheint damit zum anderen nahezu legen, dass es schlicht als Ware oder Gebrauchsgegenstand zu betrachten sei und nicht als Instrument der Magie.

Insofern diejenigen Eigenschaften, die Kunstwerke zu auratischen Kunstwerken machen, sie auch zu Originalen zu machen scheinen (u.a. »Echtheit«, »Hier und Jetzt«, »Aura«, »Einzigkeit«),⁷¹ liegt die Annahme nahe, dass Benjamins Umschreibung des auratischen Kunstwerks zumindest weitgehend mit dem übereinstimmt, was er unter einem »Original« versteht.

4.3.3 Auratische und postauratische Kunst

Wenn man Benjamins Aufsatz als Unterscheidung einer alten »auratischen« und einer neuen »postauratischen« Art von Kunst versteht und anhand dieser Unterscheidung eine Explikation des »auratischen Kunstwerks« versucht, gilt es zunächst zwei Trugschlüsse zu vermeiden. Zum einen könnte man annehmen, Benjamin vertrete die Auffassung, die alte Kunst würde von der neuen abgelöst, und zum anderen, was ihm vor Augen stand, sei eine Trennung zwischen verschiedenen Kunstwerken oder verschiedenen Kunstgattungen, sodass einzelne Kunstwerke eindeutig der einen oder anderen Seite zugeordnet werden könnten. Aber offensichtlich trifft beides nicht zu, und zwar nicht nur auf Benjamins Aufsatz,⁷² sondern auch in der faktischen Entwicklung der Kunstkultur seit den 1930ern bis heute.

Dass die auratische Ära *de facto* nicht von einer postauratischen abgelöst worden ist, leuchtet sofort ein, wenn man nur einen kurzen Blick auf die Kunst der Gegenwart wirft. Denn erstens leben im Zeitalter der Reproduktion nicht nur die alten Kunstwerke fort, sondern auch die alten genieästhetischen Ideale. Zweitens prägen diese Ideale auch die Erwartungshaltungen, mit denen neuen Kunstformen und Kunstwerken der vermeintlich postauratischen Zeit begegnet wird. Das führt vor allem im 20. Jahrhundert zu einem Paradox, nämlich zum Originalitäts-Anspruch der künstlerischen Avantgarde. Mit ihrem Ziel, etwas ganz Neues und Eigenes zu wagen, behauptet

71 Das legen zumindest unter anderem folgende Sätze nahe: »Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.« Benjamin 2012, 99; »das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet«, Benjamin 2012, 99; »die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr«, Benjamin 2012, 117; »ihre Einzigkeit, mit einem anderen Wort: ihre Aura.« Benjamin 2012, 103.

72 Lindner 2012, 689.

sie etwas, das seit dem Zeitalter der Genieästhetik von Künstlern erwartet wurde, und stellt sich so gewissermaßen in eine Tradition, die sie eigentlich überwinden will. Nicht nur der Anspruch des ganz Neuen, sondern auch der Habitus des Künstler-Genies und der um sein Werk getriebene Kult finden auch im Zeitalter der Reproduktion ihre Fortsetzung⁷³, auch und gerade bei Künstlern und Kunstformen, die ansonsten nicht im Verdacht stehen, an überkommenen Normen und Idealen künstlerischen Schaffens festzuhalten, beispielsweise bei Beuys.⁷⁴ Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfahren solche bis dahin wirksamen genieästhetischen Stereotype eine noch grundlegendere, systematische Kritik, die sich nach und nach auch im Selbstverständnis von Künstlerinnen, in der Praxis künstlerischer Arbeit und in den Erwartungen der Rezipienten bemerkbar macht. Aber selbst ein flüchtiger Blick in die Gegenwartskultur zeigt, dass die Gleichzeitigkeit von auratischer und postauratischer Kunstkultur weiterbesteht: Auch Massenprodukte können Kultwert besitzen,⁷⁵ Gegenstände mit Kultwert haben einen Ausstellungswert,⁷⁶ politische und religiöse Funktionen von Kunstwerken schließen sich gegenseitig nicht aus⁷⁷ und so weiter. Wahrscheinlich ließe sich sogar feststellen, dass sich die auratische und die postauratische Kultur nicht nur

73 Vgl. Schmücker 2009.

74 Dabei lässt sich allerdings beobachten, dass der Genie-Anspruch zunehmend einen selbstironischen Unterton annimmt, wenn er in der Gegenwart erhoben wird: »dass Avantgarde-Bewegungen sowohl der radikalen Subjektivität, als auch der ›totale[n] Demokratisierung des G[enies]‹ (etwa bei Beuys) auf traditionelle G[enie]-Konzepte (vor allem Kants) referieren, die allerdings mehr und mehr in eine (sic!) spielerischen Umgang überführt werden.« Löhr 2011, 149.

75 Man denke nur an Produkte bestimmter Marken wie *Apple*, *Doc Martens* oder *Rolex*.

76 Zum Beispiel werden regelmäßig Requisiten von Kultfilmen und Kultserien ausgestellt, Kultgegenstände im klassischen Sinn, zum Beispiel Altäre und andere Sakralgegenstände, werden sogar sehr häufig in Museen ausgestellt, aber auch Kunstwerke wie die *Mona Lisa*, die einen besonderen Kultwert haben, haben einen hohen Ausstellungswert, wobei die Ehrfurcht vor dem *Kultgegenstand* und das Interesse an der Betrachtung des *Ausstellungsgegenstands* oft Hand in Hand gehen. Gerade auf diesen Doppel-Effekt kommt es Ausstellern meist auch an, wie zum Beispiel in der Ausstellung *Schädel – Ikone. Mythos. Kult*, die 2015 in der Völklinger Hütte bei Saarbrücken zu sehen war.

77 Beispiele für Kunstwerke, die zugleich einen religiösen und einen politischen Anspruch verkörpern, sind die Moschee, die vor Kurzem auf Camlica in Istanbul eröffnet wurde, die ungarische Stephanskronen oder verschiedene Werke, die auf das Bibelzitat aus Mi 4,3 Bezug nehmen (Sie werden ihre Schwerter zu Pflugscharen [...] machen [...] und sie werden hinfort nicht mehr lernen, Krieg zu führen), angefangen von der Bronzeskulptur Wutschetitschs vor der UNO in New York bis hin zu Michael Jacksons Song *Heal the world*.

nicht ausschließen, sondern dass sie sich gegenseitig verstärken, sodass man sagen könnte: Mit dem Kultwert eines Werkes steigt sein Ausstellungswert, und mit seiner massenhaften Verbreitung steigt wiederum sein Kultwert, mit der religiösen Symbolkraft eines Gegenstands steigt auch seine politische und so fort. Man könnte sogar fragen, ob bestimmte genieästhetische Klischees in der vermeintlich postauratischen Zeit nicht sogar dominanter geworden sind, als sie es zuvor waren. Manche Autoren behaupten gar, das Zeitalter der Reproduzierbarkeit hätte die Originalität des Kunstwerks und seinen Kultwert überhaupt erst begründet.⁷⁸

Mir scheint es dagegen wahrscheinlicher, dass Benjamin in seinem Aufsatz den Anfang eines Kulturwandels benennt, im Zuge dessen der normative Charakter genieästhetischer Konzepte zunehmend relativiert wird, sodass nach und nach wirklich neue Arten von Kunstwerken entstehen, die sich genieästhetischen Normen – und damit gerade auch der genieästhetischen Originalität – prinzipiell entziehen. Das jedenfalls stünde auch in Übereinstimmung mit der Entwicklung der jüngeren Zeit. Darauf werde ich im dritten Teil dieses Kapitels noch etwas spezifischer eingehen. Davon, dass genieästhetische Normen ihre Bedeutung für die Kunst vollständig einbüßen, sind wir freilich gegenwärtig weit entfernt. Ob das jemals geschehen wird, lässt sich wohl auch von Kunstwissenschaftlerinnen schwerlich prognostizieren. Und dass Benjamin selbst eine solche vollständige Ablösung nicht prognostiziert, wird klar, wenn man sich vor Augen führt, dass er tatsächlich keine klare Trennung zwischen auratischer und postauratischer Kunst behauptet.

Um das deutlich zu machen, brauche ich an dieser Stelle nicht einmal detailliert auf Benjamins Unterscheidung beider Bereiche einzugehen.⁷⁹ Es wird nämlich schon daraus ersichtlich, dass er eine solche explizite Einteilung gar nicht vornimmt. Benjamin sagt nämlich an keiner Stelle so etwas wie »Kunstwerke der Gattungen x und y sind auratisch, während Kunstwerke der Gattungen z und v postauratisch sind«, wie man es erwarten könnte, wenn man davon ausgeht, dass er es auf eine klare Einteilung abgesehen hätte. Außerdem versucht er auch nicht, einzelne Kunstwerke der einen oder

78 »Rather than a preexisting value that was compromised by reproducibility, originality emerges as something *produced* by reproducibility. It was amid the new threat of the copy, of endlessly reproducible images, that originality took on the status that it retains today«, Balsom 2013, 101.

79 Das haben andere berufenere Autorinnen schon hinlänglich unternommen, beispielsweise Adorno, aber auch viele andere (vgl. Gerdes 2000, Kulenkampff 2011, Ernst 2001).

anderen Seite zuzuordnen, geschweige denn Gründe dafür anzugeben, warum ein bestimmtes Kunstwerk auratisch und ein anderes postauratisch wäre und nicht umgekehrt. Er sagt zwar, dass beispielsweise Filme aufgrund ihrer »Ubiquität« – sie sind mit einer Technik hergestellt, die es ermöglicht, dass sie immer wieder, auch zeitgleich, an verschiedenen Orten aufgeführt werden können – keine Kunstwerke im traditionellen Sinne seien. Insofern scheinen Filme also nicht auratisch zu sein. Aber er erklärt nicht, warum Ubiquität bei einem anderen Kunstwerk, zum Beispiel beim Chorwerk, das ja ebenso immer wieder und auch zeitgleich an verschiedenen Orten aufgeführt werden kann und im Übrigen von seiner Entstehungsweise her genauso daraufhin angelegt ist, nicht denselben Effekt haben soll. Er versucht stellenweise zwar zu erklären, warum er neue technische Verfahren, wie die Fotografie und den Film, anders bewertet als ältere technische Verfahren wie die Druckgrafik: Die neuen Verfahren seien im Vergleich zu den alten nämlich »ungeheuer beschleunigt«. Dann aber scheint doch wieder die Reproduzierbarkeit (und nicht die »Beschleunigung«) das ausschlaggebende Moment zu sein, wenn davon die Rede ist, dass die Frage nach dem echten Abzug einer Fotografie deshalb keinen Sinn habe, weil »eine Vielheit von Abzügen möglich« sei. Weil Benjamin aber keine überzeugende Verbindung zwischen Beschleunigung und Reproduzierbarkeit herstellt, bleibt er eine Erklärung dafür schuldig, wieso die Frage nach dem echten Abzug einer Fotografie keinen Sinn haben soll, solange die Frage nach der Echtheit einer Druckgrafik für ihn offenbar irgendwie sinnvoll bleibt. Und er geht offenbar deswegen nicht auf diese Frage ein – er könnte sich ja beispielsweise mit den Parametern auseinandersetzen, die für gewöhnlich die Echtheit einer Druckgrafik bestimmen, und erklären, warum sie auf die Fotografie nicht zutreffen sollen –, weil er eben gar keine systematische und begründete Gegenüberstellung von auratischen und postauratischen Kunstwerken vornimmt. Denn eine solche eindeutige Gegenüberstellung und Trennung ließe sich nur dann aufrechterhalten, wenn sich diese Parameter grundsätzlich nicht auf die Fotografie übertragen ließen (beispielsweise wegen der »ungeheuren Beschleunigung«), wofür im Übrigen nicht viel spricht. Die Behauptung, es gebe keinen »echten Abzug« einer fotografischen Platte, und sie unterscheide sich eben dadurch von auratischen Kunstformen, scheint so gesehen kaum haltbar. Wie wir bisher gesehen haben, scheint es Benjamin aber gar nicht auf eine klare Unterscheidung anzukommen, die es ermöglichen würde, eindeutige Aussagen darüber zu treffen, welche Gegenstände auf welcher Seite stehen und warum genau. Denn »Benjamins Dialektik operiert nicht nach der Logik des

Widerspruchs von Position und Negation, sondern im Schema einer Bildung von gegensätzlichen Polen,« sodass »in genauer Lektüre auratisches und aurales Kunstwerk keine absoluten Gegensätze«⁸⁰ darstellen. Dieser Umstand macht es auf den ersten Blick natürlich sehr schwer, wenn nicht unmöglich, eine befriedigende Explikation des »Pols« »auratisches Kunstwerk« zu leisten. Solange eine klare Trennung zwischen »auratischem Kunstwerk« und »postauratischem Kunstwerk« nicht möglich ist, ist auch eine Explikation von »auratischem Kunstwerk« nicht möglich.

4.3.4 Die Funktion auratischer Kunst

Allerdings bietet Benjamins Aufsatz vielleicht noch einen anderen Weg, auf dem man einem Verständnis des »auratischen Kunstwerks« noch etwas näher kommen könnte: Es könnte sich nämlich als hilfreich erweisen, seinen Text weniger als den Versuch einer Unterscheidung zwischen verschiedenen Arten von Produktionstechniken oder Kunstgattungen zu lesen – was die an ihrem Eingang stehende Auseinandersetzung mit den Gattungen Fotografie und Film und deren Techniken einerseits nahezulegen scheint, was Benjamin andererseits aber nicht ausdrücklich behauptet –, sondern als eine Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen *Funktionen* von Kunst. Wenn »Aura« beziehungsweise »Originalität« als Funktionen von Kunstwerken verstanden werden, könnte eine klare Trennung – zwar nicht zwischen auratischen und postauratischen Kunstgattungen, aber zwischen Kunstwerken mit auratischen und solchen mit postauratischen Funktionen – denkbar werden. Denn auch wenn Benjamin eingangs ausführlicher auf Produktionsweisen von Kunstwerken eingeht, sagt er doch auch schon zu Beginn seines Aufsatzes, dass es ihm um sehr viel mehr geht, nämlich um die »Kunst in ihrer überkommenen Gestalt«⁸¹. Produktionsweisen, und insbesondere Reproduzierbarkeit, scheinen dann auch in seinem Text eine ganz andere Rolle zu spielen als beispielsweise in Kants Auseinandersetzung mit dem genialen Schaffensprozess. Viel weniger als auf die neuen Produktionsprozesse scheint es Benjamin nämlich auf die Konsequenzen anzukommen, die diese Prozesse für die Kunstwerke und unseren Umgang mit ihnen besitzen. Er präsentiert die neuen, auf Reproduktion angelegten Produktionsweisen ja, um zu zeigen, dass die Gestalt der Kunst sich verändert. Es ist diese Veränderung,

80 Lindner 2012, 689.

81 Benjamin 2012, 98.

die ihn interessiert. Und wenn er diese Veränderung beschreibt, schildert er im Grunde nichts anderes als die verschiedenen Funktionen von auratischer und postauratischer Kunst: Während die alten, mit den herkömmlichen Verfahren produzierten Kunstwerke in seinen Augen »Instrumente der Magie« und Gegenstand der »Kontemplation« und des Kultes sind, nennt er die mit den neuen Produktionsmethoden hergestellten Kunstwerke »Ware«, die ihren Konsumenten zur »Zerstreuung« dient. Benjamins Unterscheidung zwischen auratischer und postauratischer Kunst ist insofern nicht deckungsgleich mit einer Unterscheidung zwischen bestimmten Produktionsweisen von Kunstwerken. Ein Werk muss ja nicht mit modernen Methoden hergestellt worden sein, um beispielsweise als »Instrument der Zerstreuung« zu dienen.

Wenn man die Beschreibung der auratischen Kunst als die Beschreibung ihrer *Funktion* versteht und sich auf diese konzentriert, kann man vielleicht quasi durch die Hintertür eine befriedigende Explikation des »auratischen Kunstwerkes« leisten. Allerdings hat dieser Lösungsansatz seinen Preis, und der besteht darin, dass man jene Aussagen Benjamins ausklammern muss, die eine andere Definition des »auratischen Kunstwerkes« naheulegen scheinen. Das sind eben jene, die die Produktionstechniken betreffen. Dieser radikale Schritt erscheint aber insofern vertretbar, als erstens Benjamins Fokus auf der Funktion und nicht auf der Produktionsweise zu liegen scheint: Er nimmt die Unterscheidung zwischen alten und neuen Produktionstechniken zwar zum Anlass, seine Unterscheidung zwischen auratischer und postauratischer Kunst einzuführen, im weiteren Verlauf seines Textes stellt er aber die Produktionstechniken immer mehr in den Hintergrund, um sich den Funktionen von auratischer und postauratischer Kunst zu widmen. Zweitens erscheint eine Beschränkung auf die Funktion auch insofern vertretbar, als eine Berücksichtigung dessen, was Benjamin als die Produktionstechniken auratischer Kunstwerke präsentiert, *und* dessen, was er als die Funktion auratischer Kunstwerke darstellt, überhaupt keine befriedigende Explikation zulassen würde. Denn die Funktion eines Gegenstandes und die Technik, mit der er produziert wurde, haben nicht zwingend etwas miteinander zu tun. Es spricht beispielsweise überhaupt nichts dagegen, dass ein Kunstwerk zugleich mit einer »postauratischen Technik« produziert sein und für seine Konsumentinnen eine »auratische Funktion« erfüllen kann – oder umgekehrt, wie ich kurz anhand eines Beispiels und eines Gedankenexperiments deutlich machen möchte.

Benjamin verweist in seinem Aufsatz immer wieder auf Kultgegenstände, die er gleichsam als den Inbegriff des auratischen Kunstwerkes präsentiert.⁸² Zugleich schließt er Kunstwerke, deren Entstehungsprozess auf Reproduktion hin angelegt ist, also beispielsweise Produkte der Massenerstellung, vom Bereich des »Auratischen« aus. Aber offensichtlich werden auch Kultgegenstände im engsten Sinne, angefangen von liturgischen Geräten bis hin zu Ikonen, Skulpturen und Devotionalien, seit jeher gewohnheitsmäßig in darauf spezialisierten Produktionsstätten als Massenware hergestellt und in entsprechenden Verkaufsstätten, beispielsweise in der Nähe von Pilgerorten, als solche angeboten. Kultgegenstände können also als Massenware produziert sein und dennoch eine auratische Funktion erfüllen. Das kann auch das folgende Gedankenexperiment vor Augen führen: Fotos und Filme scheinen zwar, was ihren Entstehungsprozess angeht, eindeutig auf die postauratische Seite zu gehören. Aber ein Foto, von dem von vornherein nur ein einziger Abzug vorgesehen gewesen wäre, der dann in einem weltberühmten Museum in einem eigens dafür eingerichteten Saal hinter Glas ausgestellt und täglich von tausenden Besuchern ehrfürchtig betrachtet würde – besäße dennoch zweifellos eine auratische Funktion. Dasselbe gälte wohl für einen Film, der nur in einem einzigen Kino zu ganz bestimmten Zeiten vor ausgewähltem Publikum aufgeführt würde. Umgekehrt ist es wohl auch nicht selten der Fall, dass Kunstwerke, die sich einer »auratischen« Produktionstechnik, also beispielsweise dem traditionellen Kunsthandwerk, verdanken, Funktionen erfüllen, die Benjamin der postauratischen Kunst zuschreibt, wie etwa »Zerstreuung« oder »Schock«.

Ich halte es daher für vertretbar, davon auszugehen, dass Benjamin die klassische genieästhetische Vorstellung von der Bedeutung des Produktionsprozesses inklusive der »führenden Hand« und der Geheimnisthaftigkeit nur insofern aufgreift, als sie ihm als symptomatisch für die alte »auratische« Kunstkultur erscheinen, dass er sich im Kern seiner Argumentation aber gerade nicht auf die Produktionsweisen, sondern auf die *Funktionsweisen* der neuen und der alten Kunst konzentriert.⁸³ Anders als Kants Auffassung über

82 Benjamin ist der Auffassung, »daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.*« Benjamin 2012, 103.

83 Er scheint dabei freilich einen Zusammenhang zwischen Produktionstechnik und Funktion anzunehmen, den er aber weder explizit darlegt noch ihn begründet und der sich

die Bedeutung von »Originalität«, die einen rational nicht ganz nachvollziehbaren Schaffensakt impliziert, scheint Benjamins Begriff des Originals nicht zwingend einen bestimmten Schaffensprozess vorauszusetzen, sondern vielmehr eine bestimmte Kultur im Umgang mit Kunst oder eine bestimmte Funktion von Kunst.

Benjamin verweist in seiner Beschreibung auratischer Kunst immer wieder auf das »Ritual« und bezeichnet die Funktion auratischer Kunstwerke ausdrücklich als »Ritualfunktion.«⁸⁴ Ihr stellt er die »politische« oder »soziale« Funktion des postauratischen Kunstwerkes gegenüber. Dabei will Benjamin das Ritual, innerhalb dessen das auratische Kunstwerk seine originäre Funktion hat, explizit nicht auf das religiöse Ritual beschränkt verstehen. Zwar geht er davon aus, dass der religiöse Kult der ursprüngliche Ort des auratischen Kunstwerkes ist, aber er sagt auch, seit der Renaissance habe sich ein säkularer Schönheitsdienst entwickelt, in dessen Kontext auratische Kunst genauso ihren Platz habe und ihre rituelle Funktion erfülle wie im religiösen Kult. Gleichwohl also, ob es sich um religiöse oder nicht-religiöse Rituale handelt: Kunstwerke, die eine Ritualfunktion haben, sind für Benjamin auratische Kunstwerke. Postauratische Kunstwerke besitzen dagegen keine Ritualfunktion, denn »die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual.«⁸⁵ Wenn wir also annehmen, dass die »Ritualfunktion« eine notwendige Eigenschaft von auratischen Kunstwerken ist, anhand derer sie hinreichend von postauratischen Kunstwerken unterschieden werden können, könnte ein erster Versuch, »auratisches Kunstwerk« zu explizieren, lauten:

Ein Kunstwerk ist auratisch, wenn es eine Ritualfunktion besitzt.

Sofern – wie weiter oben ausgeführt – »auratisches Kunstwerk« für Benjamin gleichbedeutend mit »echtes Kunstwerk« ist und »echtes Kunstwerk« gleich-

zudem kaum begründen lässt, sodass es mir durchaus vertretbar erscheint, die Produktionstechniken beiseite zu lassen.

84 »Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.* Diese mag so vermittelt sein wie sie will, sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar.« Benjamin 2012, 103.

85 Benjamin 2012, 104.

bedeutend mit »Original«, könnte man die Bedeutung, die »Original« für Benjamins zu haben scheint, entsprechend explizieren:

Ein Kunstwerk ist ein Original, wenn es eine Ritualfunktion besitzt.

Das klingt zunächst einleuchtend, denn zum einen besitzen Kunstwerke zweifellos rituelle Funktionen, sowohl in religiösen Kontexten wie in nichtreligiösen. Und zum anderen sind zahlreiche moderne Künstlerinnen tatsächlich bestrebt, Kunstwerke und Kunstformen zu schaffen, die sich bestimmten klassischen Ritualfunktionen entziehen, indem sie ihre Werke so schaffen, dass sie die Erwartungshaltungen der Ritual-Teilnehmer⁸⁶ absichtlich frustrieren. Man denke nur an Bertolt Brechts »V-Effekt«, an Levines Fotoserie »After Walker Evans« oder an Duchamps »Porte-bouteilles«. Andererseits wird man aber nicht leugnen können, dass auch solche zeitgenössischen Kunstwerke, die sich traditionellen Ritualen des Kunstkonsums verweigern, ihrerseits Gegenstand bestimmter (vielleicht neuer) Rituale werden. Dass Kunstwerke, sobald sie als solche aufgefasst und konsumiert werden, immer auch Ritualfunktionen erfüllen, ist eine geradezu triviale Aussage. Diese Funktionen können sich von traditionellen Ritualen (wie beispielsweise Schweigen während einer »Aufführung«, »Vorhang« und Applaus, Hervorhebung durch Podeste und Rahmen, Gebote wie »Nicht berühren« und so weiter) unterscheiden. Aber solange alleine schon die Anerkennung eines Gegenstandes als Kunst sowie das Ausstellen beziehungsweise die öffentliche Aufführung eines Kunstwerkes als Rituale betrachtet werden können, werden Kunstwerke wohl oder übel immer Funktionen innerhalb ritualisierter Abläufe erfüllen. Das heißt, anstelle einer klaren Aufteilung von Kunstwerken in auratische Kunstwerke mit Ritualfunktion und postauratische Kunstwerke ohne Ritualfunktion ist bestenfalls eine Unterscheidung zwischen »auratischen« Ritualfunktionen und »postauratischen« Ritualfunktionen möglich.

Aber spätestens an diesem Punkt, an dem man beginnt, zwischen auratischen und postauratischen Ritualen zu unterscheiden, um besser zu verstehen, was Benjamin mit der Ritualfunktion auratischer Kunstwerke gemeint haben könnte, scheint der Versuch, die »Ritualfunktion« als Ausgangspunkt zum besseren Verständnis von »auratisch« zu nutzen, direkt in einen Zirkelschluss zu führen. Benjamin bietet uns nur wenige vage Hinweise, die kaum

86 Vgl. Wulf 2015.

geeignet sind, uns über diesen Punkt hinauszuführen,⁸⁷ zudem unterscheidet er kaum zwischen den Funktionen religiöser und nichtreligiöser Rituale, sodass eine befriedigende Explikation von »Ritualfunktion« praktisch unmöglich wird. Eine solche Unterscheidung zwischen den spezifischen Merkmalen religiöser und nicht-religiöser Rituale⁸⁸ wäre insofern hilfreich, als – wenn man letztere einschließen möchte – eine zufriedenstellende Definition äußerst schwierig erscheint.⁸⁹ Wenn man nun versuchen möchte, die »Ritualfunktion« so zu explizieren, dass sie auch nicht-religiöse Rituale einschließt und nur auratischen Kunstwerken, nicht aber postauratischen Ritualen eignet, befinden sich mit »Ritualfunktion« und »auratisch« mindestens zwei Leerstellen in der Gleichung. Ein Zirkelschluss wird so unvermeidlich:

Ein Kunstwerk ist auratisch, wenn es eine Ritualfunktion besitzt.

Ein Kunstwerk ist postauratisch, wenn es keine Ritualfunktion besitzt.

87 Unter anderem sagt er, eine Ritualfunktion zu besitzen, würde implizieren, dass die bloße Existenz des Kunstwerkes »wichtiger« wäre als seine sinnliche Wahrnehmung: »Von diesen Gebilden ist, wie man annehmen darf, wichtiger, daß sie vorhanden sind als daß sie gesehen werden. Das Elentier, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument. Er stellt es zwar vor seinen Mitmenschen aus; vor allem aber ist es Geistern zugeordnet. Der Kultwert als solcher scheint heute geradezu daraufhinzudrängen, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester in der cella zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über verhangen, gewisse Skulpturen an mittelalterlichen Domen sind für den Betrachter zu ebener Erde nicht sichtbar. Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Rituals wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte. Die Ausstellbarkeit einer Portraitbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im Innern des Tempels hat.« Benjamin 2012, 106-107.

88 Sundermeier unterscheidet zwischen dem »Ritus«, einer werthaftern, symbolischen, repetitiven religiösen Basishandlung, und der Ritualisierung von Alltagshandlungen, »unter der das gewohnheitsmäßige, repetitive Alltagsverhalten, neurotische Zwangshandlungen, aber auch profane Zeremonien zu verstehen sind, die ursprünglich religiös eingefärbt sind und im Ritual der Stammesgesellschaften ihren Ursprung haben.« Sundermeier 2006, 260.

89 »Das Spektrum ritueller Handlungen umfasst Liturgien, Zeremonien, Feiern, Ritualisierungen und Konventionen; es reicht von den religiösen Ritualen, den Übergängen bei Eheschließung, Geburt und Tod bis hin zu den Interaktionsritualen des Alltags. Da Rituale als komplexe soziale Phänomene Gegenstand vieler wissenschaftlicher Disziplinen sind, gibt es in der internationalen Ritualforschung keine allgemein akzeptierte Theorie oder Definition von Ritualen.« Wulf 2008, 332.

Eine Ritualfunktion ist eine Funktion auratischer Kunstwerke, die postauratische Kunstwerke nicht besitzen können.

4.3.5 Fazit zu Benjamin

Man könnte Benjamin – ebenso wie Kant – vorwerfen, er habe einen leeren Begriff, nämlich den des Originals, mit anderen leeren oder doch zumindest sehr vagen Begriffen versucht zu erklären (»Hier und Jetzt«, »Aura«, »Ritualfunktion« und so weiter). Denn sowenig der Verweis auf die Unerklärbarkeit eines Einfalls hinreichend beantwortet, was genau die »Genialität« dieses Einfalls ausmacht, so wenig erklären Benjamins Ausführungen über die »Ritualfunktion« gewisser Kunstwerke, was eine »Aura« sein soll. Dennoch liefern uns Benjamins Ausführungen – wie übrigens auch die Kants – einen wertvollen Hinweis darauf, was Originalität sein könnte, indem sie – Benjamin ausdrücklicher als Kant – auf Zuschreibungen, auf kulturelle Normen und auf die von Originalen jeweils erfüllten Funktionen verweisen. Wie wir im letzten Abschnitt dieses Kapitels sehen werden, beschreiten andere nach ihnen ganz ähnliche Wege.

4.4 Gibt es eine postgenieästhetische Originalität?

Im sogenannten »Digitalen Zeitalter« scheint endgültig die Zeit der von Benjamin prognostizierten neuen Kunst angebrochen zu sein. Nicht umsonst hat man Benjamins Aufsatz auch bescheinigt, ein »Gassenhauer des digitalen Zeitalters« zu sein.⁹⁰ Die zunehmende weltweite Vernetzung von Menschen und Dingen, die fast vollständige Digitalisierung aller weltweit verfügbaren Informationen und deren globale Abrufbarkeit über das Internet verändern die Welt in einer Weise, die wohl weit über das für Benjamin Denkbare hinausgeht. Digitale Techniken ermöglichen nicht nur Kopien aller Arten von Gegenständen⁹¹ in einer zuvor unerreichbaren Perfektion und Vielzahl, son-

⁹⁰ Gerdes 2000, 13.

⁹¹ Das betrifft nicht mehr nur Texte, Bilder und Klänge. Auch physische Objekte können ohne Qualitätsverlust gescannt und vervielfältigt werden. Ein Beispiel dafür, was modernste Mess-, Scan- und Drucktechniken im Bereich der Restaurierung leisten können, sind die Faksimiles der Spanischen Restaurationsfirma *Factum Arte*. Voraussichtlich werden Verfahren zur Übersetzung physischer Objekte in digitale Information und ihre Vervielfältigung in Zukunft noch an Bedeutung gewinnen.

dern auch einen Zugriff auf eine schier unüberschaubare Masse von Material in Text, Ton und Bild, das sich mit Hilfe neuer Technologien leicht und in vielfältiger Weise weiterverarbeiten lässt. Dazu kommt die digitale Technik selbst, die nicht nur das Kopieren praktisch ohne Qualitätsverlust ermöglicht, sondern deren Funktionsweise ganz wesentlich auf dem Kopieren von Datensätzen basiert. Die Frage nach dem echten Exemplar einer Datei scheint tatsächlich keinen Sinn mehr zu ergeben.⁹² Und selbst eine Technologie wie *Blockchain*, die der scheinbar grenzenlosen Veränderbarkeit digitaler Daten gewisse Grenzen setzt, scheint in ihrer nur ausgewiesenen Expertinnen zugänglichen Komplexität geradezu Symptom für ein Zeitalter zu sein, das von einer praktisch unbegrenzten Vervielfältigung und Verfügbarkeit aller möglichen Daten geprägt ist.⁹³

Digitale Techniken ermöglichen nicht nur jedem einzelnen Menschen mit Internetzugang den Zugriff auf eine schier unvorstellbare Masse an Material und erlauben ihm, dieses zu nutzen, sondern sie bieten ihm zugleich Zugang zu einer riesigen Menge potenzieller Nutzerinnen, die von ihm angebotenes oder verändertes Material ihrerseits weiterverwerten können. So unterstützen digitale Techniken eine Dynamik, die die Entwicklung künstlerischer Arbeitsweisen schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts erfasst: An die Stelle des Anspruchs, etwas Eigenes, möglichst Neues und Einmaliges zu schaffen, das von anderen lediglich wahrgenommen und bestenfalls bewundert werden soll, tritt immer öfter ein künstlerisches Selbstverständnis, das sich als *Teil* eines kreativen Prozesses begreift, in dem von anderen bereitgestelltes Material so aufgegriffen, verändert, kombiniert und in neue Bezüge gestellt wird, dass es wiederum als Grundlage für das künstlerische Tun anderer fruchtbar werden kann. Künstlerisches Schaffen erscheint so nicht mehr primär als Herstellung von etwas ganz Neuem, Einzigartigem, Vollkommenem und möglichst für immer Bestehendem, sondern vielmehr als ein experimenteller Umgang mit von anderen aufgegriffenen Motiven, Ideen und Materialien. Gerade die vielfachen Bezüge – beispielsweise zwischen verschiedenen

92 »Die digitale Kopie als Vervielfältigungsform verwischt die Grenze zwischen Vorlage und Nachahmung, Original und Kopie sind nicht mehr zu unterscheiden. Dateien, Songs und auch Filme können ohne Qualitätsverlust dupliziert und verbreitet werden – wenn sie einmal [...] von ihrem analogen Datenträger (Vinyl, Papier, Film) gelöst und digitalisiert worden sind. Die digitale Kopie und die Befreiung der Information vom Datenträger bilden die beiden grundlegenden Herausforderungen des Zeitalters, das als Ära der Digitalisierung beschrieben wird – auch für das Urheberrecht.« Von Gehlen 2011, 15.

93 Vgl. dazu Coeckelbergh und Reijers 2015.

Vorbildern, Inspirations- und Materialquellen, Rezipientinnen und Interpreten des Werkes – werden zu einem zentralen und sichtbaren Teil des Werkes und machen seinen Reiz aus. Ganz Neues oder gar Einzigartiges und für sich Stehendes zu schaffen, erscheint dagegen im Zeitalter des Zitats nicht nur zunehmend unmöglich, sondern auch kaum mehr erstrebenswert.

Diese neue Kunstkultur hat eine Vielzahl charakteristischer künstlerischer Verfahrensweisen hervorgebracht, angefangen vom *ready made*, das ein nichtkünstlerisches Objekt aufgreift und es durch seine Einordnung in einen künstlerischen Kontext verändert, über die *Appropriation Art*, deren Methode in der bewussten Aneignung fremder Werke besteht, bis hin zu allerlei weiteren Methoden, die sich als »Strategien des Fake«⁹⁴ beschreiben lassen. Während in der bildenden Kunst dabei lange noch eine Lust an der Auseinandersetzung mit überkommenen Originalitäts-Idealen spürbar ist,⁹⁵ sind diese Ideale in Herstellungsverfahren, die typischerweise in der Musik verwendet werden, kaum mehr als Reibungsfläche bemerkbar. Beispiele dafür sind das *Remake*, in dem ein Sänger ein eigenes Stück neu interpretiert, die *Coverversion*, in der eine Sängerin ein Lied einer anderen interpretiert, der *Remix*, in dem Tonspuren eines Stückes neu abgemischt werden, das *Mashup*, in dem verschiedene Stücke zusammengemischt werden, oder das *Sampling*, das Zusammenmischen verschiedener oft kleinster musikalischer Teile (zum Beispiel einzelner Takte) zu einem neuen Stück. Sie alle können als absolut übliche Verfahren zur Produktion neuer Stücke betrachtet werden, die die Original-Frage allenfalls im Zusammenhang mit Leistungsschutzrechten aufwerfen.⁹⁶ Ähnliche Zitat-, Schnitt- und Collage-Techniken gibt es im Film und in der Literatur. Zu erwähnen sind an dieser Stelle auch Verfahren, die Rezipienten aktiv in den Produktionsprozess von Werken einbinden. Solche Verfahren werden als Strategien der Interaktivität⁹⁷ oder als *Youser Art*⁹⁸ bezeichnet.

94 Vgl. Römer 2001.

95 Wolfgang Ullrich bescheinigt beispielsweise der Appropriation Art, dass sie, »indem der Gestus des Traditionsbruches vehement vorgetragen wird, [...] dem Prinzip des Anders-Seins und daher dem Originalitäts-Imperativ nur einmal mehr gehorcht.« Ullrich 2011, 110.

96 Wobei das Bundesverfassungsgericht zuletzt in seinem Urteil vom 31.05.2016 der Kunstfreiheit Priorität gegenüber Leistungsschutzrechten eingeräumt hat.

97 Daniels 2003.

98 Butz 2012.

Kurz: Wir haben es insgesamt mit einem grundlegend neuen Ideal geistigen Schaffens zu tun. Der Filmemacher Jim Jarmusch hat dieses Ideal auf den Punkt gebracht, als er im Jahr 2004 die fünfte seiner fünf goldenen Regeln des Filmemachens für das *Movie Maker Magazine* wie folgt formulierte: »Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is nonexistent.« Abgesehen davon, dass in der Rede von einer unschätzbar wertvollen Authentizität sehr deutlich genieästhetische Prägungen nachklingen, scheint mir in dieser Maxime – insbesondere im expliziten Aufruf zum »Stehlen« – ein ausdrücklich post-genieästhetisch geprägtes künstlerisches Selbstverständnis zutage zu treten.

In den letzten Jahren nehmen eine ganze Reihe von Wissenschaftlerinnen verschiedener Disziplinen dieses neue Ideal zum Anlass, um gleichsam mit überkommenen Originalkonzepten abzurechnen. Einige von ihnen wollen den Begriff des Originals gleich ganz aus kunstwissenschaftlichen Diskursen verbannen, andere scheinen sich um eine Definition von »Original« zu bemühen, die auf einer radikalen Kritik genieästhetischer Vorstellungen aufbaut. So verlangt beispielsweise die Sprachwissenschaftlerin Gisela Fehrman, Originale nicht länger als »Singularitäten«⁹⁹ zu betrachten. Ihr zufolge ist Originalität eine »Relation«, die durch »Praktiken des Sekundären«¹⁰⁰ ent-

99 »Hinter den Diskussionen um die Auflösung der Unterscheidung von Original und Kopie im digitalen Zeitalter verbirgt sich nicht selten eine ontologisierende Reduktion des Originals auf Objekte oder Ereignisse, die qua ihrer Materialität und/oder ihrer raum-zeitlichen Situierung und personalen Adressierung als Singularitäten identifizierbar sind. Dabei wird aber nicht nur vergessen, dass die Differenz von Original und Kopie bereits vor dem Aufkommen moderner Reproduktionstechniken in vielen Bereichen nicht mit dem Bezug auf eindeutige, gar reale Referenzobjekte operieren konnte. Vielmehr gerät damit auch die Frage nach der Relevanz der Sekundärpraktiken für die Etablierung von Originalen aus dem Blick.« Fehrman et al. 2004, 9.

100 »Als ›Praktiken des Sekundären‹ sollen hier jene kulturellen und medialen Verfahren verstanden werden, die gezielt auf den Status des Vorgefundenen, des Nicht-Authentischen oder des Abgeleiteten ihres Gegenstands bzw. Materials setzen – oder aber derartige Zuschreibungen bewusst problematisieren. Es ist diese dezidierte Aneignung, die Praktiken des Sekundären von Produktionsweisen unterscheidet, die zwar notwendig auch auf Traditionsbestände zurückgreifen, dies jedoch – häufig unter den

steht, also durch den expliziten Verweis auf diejenigen Quellen, auf die im Schaffensprozess des »Originals« zurückgegriffen wird. Durch diesen Verweis entpuppt sich das Original freilich zugleich als Illusion, weil »der Begriff des Originals impliziert, dass es einen identifizierbaren, unhintergehbaren Anfang gibt, der dann als Referenzpunkt für Kopier- und Imitationsprozesse dient. Diese Annahme ist jedoch in Zeiten, in denen man ohnehin im *Zitat* lebt, fragwürdig geworden.«¹⁰¹ Der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich spricht von einer »insgesamt schädliche[n] Fixierung des Kunstinteresses auf Originale« und hofft, »daß das Ansehen des Reproduktionswesens nach und nach wieder steigen« wird.¹⁰² Diese »schädliche Fixierung« hat ihren Grund Ullrich zufolge darin, dass Originale für die ursprünglichen ersten Werkverkörperungen gehalten werden – was, wie Ullrich zeigt, nicht unbedingt zutrifft, »bedenken Künstler doch die Reproduzierbarkeit ihrer Werke schon vor deren Entstehung«. Außerdem würden Originale auch für die jeweils vollkommenste Werkverkörperung gehalten, was, wie Ullrich ebenfalls veranschaulicht, auch nicht unbedingt zutrifft, da »oft Werke für eine Reproduktion geradezu ein zweites Mal geschaffen werden oder erst in ihr zur Vollendung finden«.¹⁰³ Die Fixierung auf Originale verhindert ihm zufolge die Entdeckung und Fruchtbarmachung der Möglichkeiten reproduktiver Verfahren, die gerade in einer ästhetischen Überbietung des Originals bestehen.¹⁰⁴

Mir geht es an dieser Stelle nicht darum, auf diese beiden – mehr oder weniger willkürlich herausgegriffenen – Positionen vertiefter einzugehen. Vielmehr möchte ich sie zum Anlass nehmen, zwei Aspekte zu unterstreichen, die ich für symptomatisch für die einschlägige Literatur zum »Originalproblem« halte. Erstens findet sich in diesen Texten keine explizite Definition von »Original«. Wenn man aber versucht, die jeweils implizit vorausgesetzte Definiti-

Vorzeichen von Originalität und Authentizität – unterschlagen, verdrängen oder zumindest nicht explizit ausweisen.« Fehrman et al. 2004, 8–9.

101 Gerhards 2004, 109.

102 Ullrich 2009, 143.

103 Ullrich 2009, 17.

104 »Es wäre viel erreicht, wenn man im »Original« künftig nicht mehr nur das Unmittelbare und Ursprüngliche suchte, sondern darin zugleich das Anfängliche, noch Unfertige und Unvollkommene sähe. Im Gegenzug – ohne jedoch eine simple Umkehr bisheriger Wertungen zu propagieren – sollte es üblich werden, »Reproduktionen« statt als Abklatsch vielmehr als Reprise und zweiten Anlauf, als Differenzierung und Pendant, als Reflexion und Raffinement zu schätzen. [...] So erwächst nämlich aus dem Anspruch auf Reproduktion – Nachahmung – immer wieder ein Ehrgeiz, der schließlich zur Verfeinerung des Originals führen kann.« Ullrich 2009, 17.

on aus dem Argumentationsgang abzuleiten, stößt man zweitens nicht selten auf ein Konzept, in dem die Eigenschaft, ein Erstvorkommnis zu sein, beziehungsweise die Neuheit eines Kunstwerks sowie seine Authentizität und ästhetische Exzellenz irgendwie gleichermaßen als notwendige Voraussetzungen seiner Originalität erscheinen – einer Originalität, die dann zu Recht kritisiert wird. Dabei ist die Kritik bei aller ihrer Berechtigung meist wenig zielsicher, eben weil sie kein wirklich klar definiertes Ziel treffen kann.

Artikel wie die oben angeführten können zweifellos aufschlussreiche Einblicke in die Schwachstellen genieästhetischer Originalkonzeptionen bieten. Sie taugen aber nur zum Teil als Ausgangspunkt für eine systematische Auseinandersetzung mit dem Original. Das heißt außerdem: Wenn man sich Texte wie die oben zitierten genauer ansieht, wird sehr schnell deutlich, dass die dort formulierte Kritik ausschließlich genieästhetisch begründete Vorstellungen von Originalität trifft (eben zum Beispiel die Verknüpfung von »Neuheit« und ästhetischer Qualität, die Ullrich völlig zu Recht kritisiert). Das heißt: Das Ziel der geäußerten Kritik ist nicht eigentlich das Original, sondern es sind *genieästhetische Auffassungen über die Bedeutung von »Original«* und zuweilen nicht einmal die, sondern das, was – vermeintlich oder tatsächlich – an Ansprüchen, Idealen und Rechten aus ihnen abgeleitet wird.¹⁰⁵

Freilich ist diese Differenz den Autoren nicht immer bewusst. Einige scheinen »Original« für einen genuin genieästhetischen Begriff zu halten,

105 Tatsächlich geht es der wachsenden Schar von Künstlern und Kunsthistorikerinnen, die im Laufe des 20. Jahrhunderts damit beginnt, den Begriff des Originals zu kritisieren, oft nicht nur um die Ablehnung bestimmter Ideale, sondern meist auch um die Ablehnung bestimmter rechtlicher, wirtschaftlicher, politischer und sozialer Normen, die sich aus diesen Idealen ableiten. Gerade in den jüngeren Wortmeldungen zum Thema werden dabei vor allem bestimmte Freiheitsrechte beansprucht: »Originopoly is my term for the political, economic, and theological strategy that, like radical fundamentalism in legislation, education, and religion, denies the commonality of our standing in aftermaths that gradually, inevitably drift away from any original.« Schwartz 2004, 312. Um solchen vermeintlichen Bedrohungen entgegenzutreten, werden, ausgehend von einer *fundamentalen Kritik des Originals*, teils politische Forderungen erhoben wie jene nach einer weitgehenden Legalisierung der Aneignung und Weiterverarbeitung digitaler Inhalte. So schreibt bspw. von Gehlen: »Es geht um das im Grundgesetz in Artikel 5 garantierte Recht auf freie Meinungsäußerung. Durch die Möglichkeiten der Digitalisierung hat sich das »Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten«, nämlich erweitert.« Von Gehlen 2011, 174–175.

sodass sie tatsächlich der Auffassung sind, dass »Original« an sich ein letztlich sinnfreier, unbrauchbarer Begriff ist, den es aus fachlichen Diskursen konsequent herauszuhalten gelte. Auch vor dem Hintergrund solcher Positionen ist es eines der wesentlichen Ziele der vorliegenden Untersuchung, bewusst zu machen, dass »Original« kein originär genieästhetischer Begriff ist. Mir geht es daher an dieser Stelle zunächst darum, zu zeigen, dass das Zeitalter des Zitats zwar vielleicht das Ende genieästhetischer Auffassungen über die Bedeutung von »Original« einläuten mag (dafür sprechen zumindest bestimmte künstlerische Arbeitsweisen, auf die ich im folgenden Abschnitt eingehe und die das Ende des genieästhetischen Originals zelebrieren), nicht aber das des Originals. Im Gegenteil: Die systematische Infragestellung genieästhetischer Auffassungen scheint mir eine Voraussetzung für eine wirklich befriedigende Explikation von »Original« darzustellen.

4.4.1 »Nothing is original«: Verfahrensweisen postgenieästhetischer Kunst

Der Künstler und Kunsthistoriker Stefan Römer hat in seiner Dissertation eine ganze Reihe post-genieästhetischer künstlerischer Selbstverständnisse und Strategien untersucht. Er beschreibt eingangs eine Entwicklung, die er als Ende der »Epoche des Originals« bezeichnet. Diese Epoche beginnt ihm zufolge in dem Moment, in dem zum ersten Mal die Entscheidung gefällt wurde, Fälschungen auszustellen.¹⁰⁶ Er spricht von einem Paradigmenwechsel, weg von der »Ethik des Originals« hin zu dem, was er »das postmoderne Fake« nennt.¹⁰⁷ Das Interesse Römers gilt diesem postmodernen *Fake* beziehungsweise Strategien des *Fake*, also neuen künstlerischen Verfahrensweisen.

Aus der Fülle der Beispiele, die Römer präsentiert, will ich an dieser Stelle die Bildserie *After Walker Evans* herausgreifen. 1981 präsentiert die Künstlerin Sherrie Levine in einer New Yorker Ausstellung eine Bildserie mit dem Titel *Sherrie Levine, After Walker Evans*. Sie zeigt Bilder des Fotografen Walker Evans, die sie aus einem Ausstellungskatalog abfotografiert hat. Sie stellt also Fotografien von Fotografien aus, genauer Fotografien von Fotografien von armen

106 »Spätestens in dem Moment, in dem in einem Museum bewußt Fälschungen ausgestellt werden und ihnen somit eine gewisse institutionelle Funktion zugesichert wird, ist jener Einschnitt sanktioniert, der die Epoche des Originals abzulösen trachtet.« Römer 2001, 13.

107 Römer 2001, 13.

Landarbeiterfamilien aus den Südstaaten der USA. Ihre Bilder erscheinen insofern als Kopien oder Fälschungen, als sie den Inhalt anderer Bilder eins zu eins übernehmen. Zudem weist Levine ausdrücklich »jeglichen kreativen Akt zurück.«¹⁰⁸ Gleichzeitig sind ihre Bilder aber auch keine Fälschungen, weil Levine die Urheberschaft Evans' an den von ihr übernommenen Bildern gar nicht leugnet. Sie gibt offen zu, dass sie seine Bilder aus einem Ausstellungskatalog abfotografiert hat. Ihre Bilder sind auch deswegen keine bloßen Kopien oder Reproduktionen, weil die explizite Aneignung der fremden Bilder zum Teil ihres Werkes wird. Ihre Bildserie geht also weit über eine bloße Reproduktion der Bildinhalte hinaus. Römer stellt fest:

»Untersucht man das Verhältnis zwischen den Fotografien von Walker Evans und Sherrie Levine, läßt sich jenseits der ikonographischen Beziehung, die einem Zitat ähnelt, keine Übereinstimmung nachweisen. Es handelt sich zwar aus der Anschauung um dieselben Images. Doch dem widerspricht, daß – abgesehen von der Anwendung desselben Mediums – alle Bildkonstituenten inkompatibel sind: Weder Motiv, Sujet, Konzeption, Intention, Strategie, Kontext noch die Rahmenbedingungen der Präsentation und Rezeption entsprechen dem Vor-Bild.«¹⁰⁹

Das führt unter anderem auch dazu, dass Levines Bildserie ganz anders zu interpretieren ist als die von ihr übernommene Bildserie von Evans. Craig Owens beispielsweise schlägt vor, ihre Übernahme gerade dieser Bilder von armen Landarbeitern als Kritik an der Aneignung dieser Motive durch den Fotografen Evans zu verstehen, als »Enteignung der Aneigner«.¹¹⁰

Auch wenn man diese Interpretation fragwürdig finden mag – schließlich fotografierte Evans die Landarbeiterfamilien im Regierungsauftrag, um die Armut zu dokumentieren, in der Absicht, sie bekannt zu machen und Maßnahmen gegen sie vorzubereiten¹¹¹ –, wird man einräumen müssen, dass Le-

108 Römer 2001, 88.

109 Römer 2001, 114.

110 »Is her refusal of authorship not in fact a refusal of the role of creator as ›father‹ of his work, of the paternal rights assigned to the author by law? (This reading of Levine's strategies is supported by the fact that the images she appropriates are invariably images of the Other: women, nature, children, the poor, the insane ...) Levine's disrespect for paternal authority suggests that her activity is less one of appropriation – a laying hold and grasping – and more one of expropriation: she expropriates the appropriators.« Owens 1983, 73.

111 Vgl. Rule 2001.

vines Bilder ein ganz anderes Werk verkörpern als das von Evans, trotz aller ikonographischen Identität: »Hier ist nicht nur mit Walker Evans' Blick eine Farmerfamilie zu sehen, sondern auch mit Sherrie Levines Blick die Fotografie von Evans, deren Rezeption und Levines eigene Faszination von eben dieser Darstellung.«¹¹²

Für Römer steht fest, dass ebenso wie Levine zahlreiche Künstlerinnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch das Anwenden solcher aneignender Arbeitsweisen »das Original als ideologisches Konstrukt der Kunstinstitution«¹¹³ kritisierten. Indem sie deutlich machen, dass auch das Angeeignete und Reproduzierte sich in seiner Eigenart und seinem Wert von seinem Vorbild abheben kann, brechen sie in seinen Augen mit der »Ethik des Originals« und bewirken, dass auch Aneignung und Reproduktion als eigenständige und verdienstvolle Leistungen erschienen und zu vollwertigen künstlerischen Arbeitstechniken erhoben wurden. Zudem würfen sie die Frage nach den Vorbildern und Quellen der von ihnen übernommenen Werke auf. Indem sie Werke schaffen, die sich – zumindest auf den ersten Blick – weder als Originale noch als Fälschungen beschreiben ließen, sondern sich derlei Festlegungen und Deutungen prinzipiell zu entziehen schienen,¹¹⁴ bewiesen sie die Unhaltbarkeit zentraler genieästhetischer Normen.

Ein anderes Beispiel sind bestimmte Werke Elaine Sturtevant, die die Künstlerin selbst ausdrücklich nicht als Kopien und nicht als *Appropriation Art* verstanden wissen will. Ihre Äußerung, ihr Werk sei keine Kopie, und das sei die brutale Wahrheit,¹¹⁵ ist zu einiger Berühmtheit gelangt. Man kann diese Äußerung so verstehen, dass sie auf eine – in gewisser Weise durchaus ernüchternde und vielleicht bisweilen auch brutale – Entzauberung der Kunst und des Originals abhebt. Denn neue Arbeitsweisen wie die Sturtevant bewirken freilich weniger eine grundlegende Veränderung kreativer Arbeit als

112 Römer 2001, 106.

113 Römer 2001, 109.

114 Römer 2001, 268–277.

115 »Die harte Wahrheit ist, sagt sie während eines Vortrags im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, »dass es sich um keine Kopien handelt.« Bernard Blistène erklärt diese Aussage so: »Es geht nicht darum, dass man auf der einen Seite das Modell und auf der anderen das Duplikat hat. Es ist keine Frage von Krücken irgendwelcher Art: Linien, Raster, Pauspapier, Projektion oder sonstige Tricks – sondern des intensiven Erinnerns von Bildern, die mit der Absicht betrachtet wurden, sie neu zu schaffen und wiederzuerfinden.« Blistène 2004, 27.

vielmehr ein Sichtbarmachen ihrer – auch schon in früheren Zeiten geltenden – Grundbedingungen. Ganz offensichtlich sind das Künstlergenie und sein absolut neues, ganz aus seiner individuellen und autonomen Schaffenskraft stammendes Werk eher Fiktion als Vergangenheit. Auch die Künstler vergangener Epochen griffen auf Vorbilder und Gehilfen zurück und banden von anderen geschaffene Ideen und Materialien ganz selbstverständlich in ihre Werke ein. Kurz: Die tägliche Arbeit von Kunstschaffenden ist und war zu allen Zeiten weit vom genieästhetischen Klischee entfernt. Dennoch hatte dieses Klischee eine Zeit lang einen gewissen Einfluss darauf, wie Künstlerinnen sich selbst verstanden, wie sie sich inszenierten und wie ihre Werke bewertet und rezipiert wurden. Man könnte Sturtevant's Aussage also vielleicht so verstehen, dass durch ihre explizite Aneignung »fremden« Materials nicht wirklich eine neue Art künstlerischen Schaffens entsteht, sondern dass dadurch schlicht die auch zuvor gültige Wahrheit über die Realität künstlerischer Arbeitsweise »brutal« ans Licht gehoben wird.

Wenn Levine jeden kreativen Akt in der Herstellung ihrer Bildserie ausdrücklich zurückweist oder wenn Duchamp ausdrücklich erklärt, er wolle nicht wie ein Künstler handeln, dann durchkreuzen sie bewusst das Klischee des Künstlergenies mit seiner kreativen Allmacht und seinen geheimnisvollen Inspirationsquellen. Wenn Künstlerinnen seit den 1960er Jahren immer öfter und immer offener auf Alltagsgegenstände und Werke anderer zurückgreifen, schaffen sie ihre Werke bewusst entgegen der genieästhetischen Fiktion der absoluten Neuheit und Unableitbarkeit künstlerischer Einfälle. Kunstschaffende, die Rezipientinnen in die Produktion ihrer Werke einbinden oder ihre Arbeiten in einer *factory* herstellen lassen, distanzieren sich damit ausdrücklich vom Bild des »Genies«, das seine unerklärlichen Gedanken niemandem mitteilen kann, und von der Wertschätzung, die ausschließlich den aus seiner »führenden Hand« stammenden Werken zuteil wird. Kurz: Sie machen die Unzulänglichkeit genieästhetischer Annahmen greifbar, indem sie durch ihre Arbeitsweisen Vorstellungen widerlegen, die lange Zeit mit der Originalbezeichnung verknüpft waren, angefangen von der ästhetischen und moralischen Überlegenheit des Originals über die Einzigartigkeit, die eindeutige Urhebererschaft, den benennbaren Ursprung bis hin zum Gebot der absoluten Neuheit. Im Grunde bewirken diese Werke also vor allem die Entlarvung des Künstlergenies und seines geheimnisvollen Originals als eben das, was sie sind: Klischees.

Dennoch wäre es zu kurz gedacht, wollte man, ausgehend von der Entlarvung dieser Klischees, die Sinnlosigkeit der Verwendung von »Original« kon-

statieren. Vielmehr gilt es nach dieser Entlarvung neu die Frage zu stellen, was es bedeutet, Kunstwerke oder andere Gegenstände Originale zu nennen. Wenn Originale keine Produkte von »Genies« sind, wenn künstlerische Arbeit ganz erklärlich und nachvollziehbar ist, wenn auch Originale ihre Vorbilder und Bezugspunkte haben und diesbezüglich von Kopien mitunter nicht zu unterscheiden sind, wenn auch Originale keineswegs einzigartig sein müssen und mitunter vielleicht sogar banale Gegenstände sein können, was bleibt dann vom »Original« post-genieästhetisch übrig? Wer das Original in einer Zeit, in der genieästhetische Originalkonzepte nicht mehr überzeugen können, nicht einfach für tot erklären möchte, muss auf diese Frage eine Antwort finden.

Im Prinzip liegt die Antwort auf der Hand: Indem »Original« seinen Status als genieästhetisch geprägtes Leit-Ideal geistigen Schaffens verliert, wird es wieder zu einer bloß funktionalen Bezeichnung. Das hat den angenehmen Nebeneffekt, dass der Begriff des Originals seine Vagheit verliert. Das Ende der ideologischen Überhöhung des Begriffs ermöglicht erst wieder seine rationale Greifbarkeit und damit auch präzise Aussagen darüber, welche Gegenstände unter welchen Umständen und aufgrund welcher Eigenschaften als Originale bezeichnet werden. Das »Original« wird wieder zu dem, was es schon vor dem Zeitalter der Genieästhetik war: Ein *terminus technicus*, der in eben jenem fachlichen Kontext, in dem er jeweils zur Anwendung kommt, eine bestimmte Funktion besitzt. Diese Funktion zu kennen, erscheint mir der erste wesentliche Schritt auf dem Weg hin zu einer befriedigenden Explikation.

Erstaunlicherweise fehlt aber trotz aller Kritik an genieästhetischen Originalitätsvorstellungen bis heute ein systematischer und zielführender Versuch, »Original« konsequent jenseits genieästhetischer Stereotype zu denken und eine Explikation zu entwerfen, die tatsächlich eine trennscharfe Verwendung des Begriffes ermöglicht.

4.4.2 Von Gehlens »Plädoyer für einen neuen Begriff des Originals«

In seinem Buch »Mashup – Lob der Kopie« widmet Dirk von Gehlen ein Kapitel dem »Plädoyer für einen neuen Begriff des Originals«. Er beginnt es mit einer Darstellung asiatischer Kampfkünste (»Hier gilt die Kopie, in Form der Nachahmung der Bewegungen des Trainers, als höchstes Ziel«),¹¹⁶ und

116 Von Gehlen 2011, 166.

schließt hieran zentrale Erkenntnisse einer psychologischen Dissertation an, die »nicht zwischen Genie und Kopist, sondern zwischen Niedrigoriginellen und Hochoriginellen« unterscheidet.¹¹⁷ Unmittelbar hieran knüpft er den ersten seiner drei Schritte hin zu einem neuen Begriff des Originals an.

Von Gehlen zufolge gilt es im ersten Schritt die Unmöglichkeit einer sauberen Trennung von »Original« und »Kopie« anzuerkennen und stattdessen von einem fließenden Übergang und verschiedenen Graden von Originalität, von »schwachen Originalen« und »starken Originalen« zu sprechen, »je nachdem, wie eng sich ein Werk an seine Quellen und Vorgänger anlehnt, wie kreativ der Übertrag auf einen neuen Kontext ist und wie originell die Bezugswelten sind, die dadurch eröffnet werden«¹¹⁸. Wobei, wie von Gehlen betont, absolute Neuheit keinesfalls *per se* erstrebenswert ist. Erstrebenswert erscheint vielmehr ein künstlerisches Schaffen, das sich aus zahlreichen bewussten und unbewussten Inspirationsquellen speist, was ohnehin unausweichlich der Fall ist. Er unterstreicht das mit einem Zitat Felix Stalders: »Die Idee des solitären Werks ist nicht nur theoretisch unmöglich, sondern – auch im Hinblick auf herausragende Werke – empirisch nicht haltbar.«¹¹⁹

So gelangt er zum zweiten Schritt: Man dürfe »Original« nicht mehr auf das »solitäre Werk« beziehen, »stattdessen sollten wir es als Bestandteil eines Netzes verstehen«.¹²⁰ Das gelte beispielsweise für Kunstprojekte, in denen ein Künstler, statt einen Raum zu besetzen, einen Raum eröffnet, den andere nutzen könnten. Anstatt vom »Original« als einem »abgeschlossenen Gegenstand« sollte man daher lieber von einem »Prozess des Entstehens« sprechen, in dem es verschiedene Versionen gebe.

Drittens müsse man »Original« endgültig als reine Zuschreibungskategorie anerkennen, denn »ein Original wird ja nur als solches anerkannt, weil andere es dafür halten und ihm den Wert der Originalität *zuschreiben*«.¹²¹ Damit plädiert von Gehlen ausdrücklich dafür, »mit der Vorstellung vom objektiv genialen Kunstwerk zu brechen. Originalität, Kreativität und vielleicht sogar Genialität entstehen immer im Auge des Betrachters. Es sind Prozesse der Zuschreibung, über die diese Begrifflichkeiten konstruiert werden.«¹²² Von Gehlen betont, dass er diese drei Schritte zu einem neuen Verständnis

117 Von Gehlen 2011, 168.

118 Von Gehlen 2011, 168.

119 Felix Stalder zitiert nach von Gehlen 2011, 171.

120 Von Gehlen 2011, 171.

121 Von Gehlen 2011, 172.

122 Von Gehlen 2011, 174.

von »Original« für notwendig hält, und zwar »nicht nur aus intellektuellen und künstlerischen Gründen«, sondern »auch aus politischen«. Er fordert ein Recht auf das freie Kopieren und Weiterverwerten im digitalen Raum, das er mit Verweis auf Art. 5 GG begründet.

Was immer man von einer solchen Forderung halten mag: Von Gehlens »Plädoyer für einen neuen Begriff des Originals« ist, soweit ich weiß, der bislang ausführlichste Vorschlag einer post-genieästhetischen Definition des Begriffs. Von daher scheint es mir im Rahmen der vorliegenden Untersuchung eine gewisse Beachtung zu verdienen.

4.4.3 Fazit zu von Gehlen und anderen Kritikern genieästhetischer Positionen

Auf den ersten Blick gibt es wenig, was man von Gehlens drei Schritten entgegensetzen kann. Sie sind, wie auch die schon zitierten Beiträge Fehrmanns, Ullrichs und anderer, eine dezidierte und vollkommen begründete Zurückweisung genieästhetischer Klischees, mit denen diese Untersuchung selbst sich bereits weiter oben einigermaßen ausführlich auseinandergesetzt hat. Es leuchtet beispielsweise vollkommen ein, dass es keine absolute Neuheit eines künstlerischen Einfalls geben kann, weil jeder Einfall unweigerlich aus vielen bewussten und unbewussten Quellen gespeist wird.

Um die genannten Vorschläge zu kritisieren, ist es aber auch gar nicht nötig, genieästhetische Konzepte zu verteidigen. Vielmehr wird man die Frage stellen, inwiefern sich, ausgehend von diesen Vorschlägen, tatsächlich ein tragbarer Begriff des Originals formulieren lässt. Ebenso wie andere einschlägige Auseinandersetzungen mit dem Original in der post-genieästhetischen Zeit beschränkt nämlich auch von Gehlen sich auf eine Kritik an genieästhetischen Originalitäts-Vorstellungen. Dabei übernimmt er sogar genieästhetische Prämissen. Insofern bilden seine »Schritte« hin zu einem »neuen Begriff des Originals« kein brauchbares Fundament für die Entwicklung eines neuen, post-genieästhetischen Begriffs des Originals. Im Gegenteil: Die Vorstellung beispielsweise, dass Originalität auf einer »Skala der Kreativität« anzusiedeln sei, dass »Originalität« also gewissermaßen ein Synonym für »Kreativität« sei, ist eine rein genieästhetische Vorstellung. Wie wir gesehen haben, ist beispielsweise das älteste Original, nämlich das der hochmittelalterlichen Schreibstuben, nicht unbedingt ein Produkt eines kreativen Schaffensprozesses.

Wenn man von Gehlen angreifen möchte, könnte man ihn also beispielsweise fragen, wie er eine Skala zwischen »starken« und »schwachen« Originalen konkret gestalten würde und anhand genau welcher Parameter er die Originalität eines Kunstwerkes messen wolle. Tatsächlich machen weder von Gehlen noch sonst eine der genannten Kritikerinnen genieästhetischer Originalauffassungen solche konkreten Vorschläge. So verwundert es auch nicht, dass von Gehlen letztlich tatsächlich gar keinen Definitionsversuch unternimmt. Seine drei Schritte machen einen sinnvollen Begriff des Originals nämlich unmöglich. Sie erlauben nicht nur keine Bildung eines kohärenten Begriffs, sondern sie erlauben es auch nicht, zwischen Gegenständen zu unterscheiden, die laut von Gehlen als Originale (wenn auch vielleicht eben nur als »schwache Originale«) bezeichnet werden können, und solchen, die nicht so bezeichnet werden können. Denn ist nicht jeder Gegenstand irgendwie – wenn auch vielleicht nur ein ganz klein wenig – das Ergebnis kreativen Handelns? Und gibt es nicht immer jemanden, der ein bestimmtes Kunstwerk für »originell« hält?

Vor allem aber plädiert von Gehlen für die Entwicklung eines Begriffs, der die tatsächliche alltägliche Anwendung von »Original« überhaupt nicht berücksichtigt. Er ist – wie viele andere, die sich mit dem Begriff des Originals und seiner Bedeutung befassen – so sehr mit der Zurückweisung genieästhetischer Klischees befasst, dass er die Bedeutung dieser Bezeichnung im gewöhnlichen Sprachgebrauch völlig aus den Augen verliert. Dabei scheint es durchaus vernünftig, in der Neudefinition eines Begriffes diesen gewöhnlichen Sprachgebrauch zu berücksichtigen.¹²³ Wenn man das tut, wird aber schnell offensichtlich, dass in den wenigsten Fällen, in denen ein Gegenstand als Original bezeichnet wird, die Aussage beabsichtigt ist, dieser Gegenstand verdanke sich einem mehr oder weniger kreativen Schaffensakt. In vielen Fällen scheinen wir etwas ganz anderes zu meinen, wenn wir Gegenstände als Originale bezeichnen. Aber was? Wer eine sinnvolle Begriffsklärung unternehmen will, muss sich eben diese Frage stellen.

Erstaunlicherweise stellen sich diese Frage nicht einmal Philosophen und Philosophinnen, die sich mit Fragen zum Originalstatus von Kunstwerken befassen. Mit diesem Phänomen und seinen Konsequenzen für die einschlägi-

123 Wie beispielsweise Carnap es von einer Begriffsexplikation verlangt: »Das Explikat muß dem Explikandum so weit ähnlich sein, daß in den meisten Fällen, in denen bisher das Explikandum benutzt wurde, statt dessen das Explikat verwendet werden kann.« Carnap 1959, 15.

gen Debatten befasst sich das folgende Kapitel. Es bietet mir die Gelegenheit, die Missverständlichkeit von Aussagen über Originale noch wesentlich deutlicher und detaillierter vor Augen zu führen, als das in den vorangegangenen Kapiteln möglich war. Ich hoffe, so nicht nur die Notwendigkeit einer systematischen Klärung des Begriffs vollends unzweifelhaft zu machen, sondern auch zu verdeutlichen, wie die Klärung des Begriffs zur Lösung bestehender Missverständnisse in philosophischen Debatten beitragen kann.

