

Kopierhandlungen

Eberhard Ortland

Es wäre zweifellos übertrieben, zu behaupten, alle Kunst sei nichts als Kopie. Immerhin könnte man argumentieren, dass ohne Kopien alle Kunst nichts wäre. Wie aufwendig die Argumentation auszufallen hätte, dürfte in erster Linie davon abhängen, wie der Begriff der Kunst verstanden werden soll, in zweiter Linie davon, was alles als Kopie in Betracht kommt. Da die Klärung dieser Voraussetzungen den Rahmen des hier Möglichen sprengen würde, müssen wir uns mit einer stark abgekürzten Version des Arguments begnügen:

Kopien und Praktiken des Kopierens sind unverzichtbare Bedingungen der Möglichkeit (1) der Herausbildung und Tradierung von Künsten, (2) der Produktion von Artefakten, die unter Umständen als Kunstwerke gelten können, (3) der Bildung eines Publikums, das sich für Kunst bzw. für bestimmte Kunstwerke interessiert, (4) der Konstitution und längerfristigen Erhaltung von Originalen (was immer im einzelnen darunter zu verstehen sein mag), und deshalb (5) auch der Möglichkeit, der Kunst oder einzelnen Kunstwerken irgendeine der Handlungen zuzuschreiben, von denen in den anderen Beiträgen dieses Bandes die Rede ist.

Die Punkte (1) und (3) halte ich für kaum bestreitbar, wenn auch in ihrer Reichweite unklar, solange wir uns über die zugrunde zu legenden Begriffe der Kunst und der Kopie bzw. der Praktiken des Kopierens nicht hinreichend verständigt haben. Inwiefern aus der Geltung der Thesen (1) und (3) auch die Geltung der unter (2), (4) und (5) angenommenen Behauptungen folgen mag oder deren Geltung sich gegebenenfalls aus weiteren Aspekten dessen ergibt, wozu wir Kopien brauchen, bliebe zu klären.

Im Folgenden können – im Hinblick auf die Frage nach der Möglichkeit und den Bedingungen von Handlungen in der Kunst, Handlungen als Kunst und Kunst als Handlung – nur einige vorbereitende Schritte zur Klärung der Frage entwickelt werden, was Kopien (unter anderem) sein können, was (beispielsweise) mit ihnen getan werden kann, inwiefern sie selbst als folgenreich etwas ausmachend beschrieben werden können und wie weitreichend Praktiken des Kopierens und des Gebrauchs von Kopien für die künstlerischen und kunstbezogenen Praktiken von Belang sind.

I

Niemand wird bestreiten, dass in der Kunst viel kopiert wird, und das nicht erst seit neuestem. »Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden.«¹ Kopiert wurden und werden in der Kunst (wie in der Mode und im Leben überhaupt²) nicht nur Bilder, plastische Figuren, Texte, Muster und Zeichen aller Art, sondern auch alle möglichen Naturgegenstände, dinglichen Artefakte, Ornamente, Bauformen, technischen Innovationen, Redewendungen, Gesten, Posen, Tänze, Rituale, Verhaltensweisen, Melodien, rhythmischen Patterns und vieles andere mehr. Angesichts der Allgegenwart von Kopien und Kopierhandlungen ist die Selbstverständlichkeit, mit der wir zu wissen meinen, was eine Kopie und was ein Akt des Kopierens sei, nicht weiter erstaunlich. Eine Kopie nennen wir alles, was so ist, wie es ist, weil es gemacht wurde in der Absicht, dass es zumindest in einer relevanten Hinsicht, wenn nicht gar in möglichst vielen seiner wahrnehmbaren Eigenschaften, so sein oder zumindest so erscheinen soll wie etwas anderes, das es schon gibt oder einmal gab, mag es auch inzwischen verklungen, verblichen, verloren, zerstört oder zerfallen sein.

»Kopien brauchen Originale«, meinte vor einiger Zeit die PR-Abteilung des deutschen Justizministeriums der zum hemmungslosen *file sharing* neigenden Bevölkerung einreden zu müssen und zu können.³ Ob das zutrifft, ist alles andere als klar. Rein empirisch sind die Vorlagen der allermeisten Kopien keine Originale, sondern zunächst und zumeist Kopien anderer Kopien. Am Anfang solcher Kopieketten kann unter Umständen, muss aber nicht unbedingt etwas gestanden haben, das als ›Original‹ anzusprechen wäre. Ob es von Shakespeares *Hamlet*, von dem es Millionen Kopien gibt, jemals ein Originalmanuskript gegeben hat, ist in der Shakespeare-Forschung kontrovers.⁴

1 | Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935/39), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann und H. Schweppehäuser, Bd. I-2, Frankfurt a. M. 1974, S. 474; vgl. auch ebd., S. 436 sowie Bd. VII-1, Frankfurt a. M. 1989, S. 351.

2 | Vgl. Gabriel Tarde: *Les lois de l'imitation* (1890), dt.: *Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt a. M. 2009.

3 | Slogan einer Kampagne des Bundesministeriums der Justiz aus den Jahren 2004 bis 2011 zur Stärkung der Akzeptanz von Urheberrechten; vgl. Stefan Krempel: »Justizministerium startet Aufklärungskampagne zur Urheberrechtsreform«, *Heise Newsticker* vom 1.10.2004, <http://www.heise.de/newsticker/meldung/Justizministerium-startet-Aufklaerungskampagne-zur-Urheberrechtsreform-106345.html> (abgerufen 7.3.2015) m.w.N.; Beatrice Lüttcher: »Kopien brauchen Originale?«, *Netzpolitik.org* vom 1.10.2004, <https://netzpolitik.org/2004/kopien-brauchen-originale/> (abgerufen 7.3.2015).

4 | Vgl. den editorischen Bericht in William Shakespeare: *Hamlet*, The Arden Shakespeare. Third Series, hg. v. Ann Thompson und Neil Taylor, Vol. I, London 2006.

Das in vielen Ländern markenrechtlich geschützte Logo des Shell-Konzerns, die stilisierte Darstellung einer Jakobsmuschel, soll daran erinnern, dass das Londoner Handelshaus, aus dem der Mineralölkonzern hervorgegangen ist, im 19. Jahrhundert unter anderem mit dekorativen Muscheln gehandelt hatte.⁵ Die ikonographische Kette von Kopien von Muschelbildern, auf die die Folge von Logos, die das Corporate Design der Firma im Lauf der Jahrzehnte geprägt haben,⁶ rekurriert, lässt sich nicht auf ein Originalbild zurückverfolgen; sie verliert sich in zahllosen Ansätzen pikturaler *imitatio naturae*, die die markante Form der Jakobsmuscheln aufgreifen und dementsprechend zu mehr oder weniger ähnlichen Ergebnissen gelangen.⁷ Die ikonographische Kette der Christusporträts wurde in der bildtheologischen Spekulation des Mittelalters zurückgeführt auf Urbilder wie das legendäre Schweißtuch der Veronika, das Mandylion von Edessa oder das Turiner Grabtuch, die als direkte Emanation des in Jesus verkörperten Gottes angesehen wurden. Bei den angeblichen Originalen dürfte es sich allerdings nach allem, was mit modernen Methoden über ihre Provenienzgeschichte wie gegebenenfalls über ihre chemische Zusammensetzung ermittelt werden kann,⁸ ihrerseits um Kopien handeln, die der ikonographischen Tradition entstammen, zu deren Begründung sie in Anspruch genommen wurden.⁹ Damit ist die Frage nach dem Ursprung oder den Anfängen und den frühen Überlieferungs- bzw. Kopierstationen dieser ikonographischen Tradition nicht erledigt oder als irrelevant erwiesen. Sie lässt sich nur anhand dessen, was heute bekannt ist und untersucht werden kann, nicht klären. Eine Pointe der Versuche, den Spuren solcher ikonographischer Traditionen so weit zu folgen, wie es irgend geht, könnte darin liegen, dass am Anfang nicht etwa ein Original stand, sondern vielleicht ein Missverständnis oder eine Fälschung. – Wenn Kopien auch nicht unbedingt ein Original brauchen,

5 | Vgl. Royal Dutch Shell (Hg.): *Who We Are*, <http://www.shell.com/global/aboutshell/who-we-are/our-history/the-beginnings.html> (abgerufen 21.2.2015).

6 | Vgl. Royal Dutch Shell (Hg.): »100 years of the Pecten. The history behind the Shell emblem«, <http://www.shell.com/content/dam/shell/static/aboutshell/downloads/who-we-are/pectenhistory.pdf>, S. 2 (datiert 15.2.1999; abgerufen 21.2.2015).

7 | Vgl. ebd. (S. 1): »Whatever its origins, the original design was a reasonably faithful reproduction of the Pecten or scallop shell.«

8 | Vgl. Karl-Heinz Karisch: »Ein Stück Stoff beschäftigt die Forscher«, *Berliner Zeitung* v. 10.4.2010, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/das-mysterioese-turiner-grabtuch-wird-heute-entheult--seine-entstehung-liegt-weiter-im-dunkeln-ein-stueck-stoff-beschaeftigt-die-forscher,10810590,10709940.html> (abgerufen 21.2.2015); Andrea Nicolotti: *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin. The Metamorphosis and Manipulation of a Legend*, Leiden 2014.

9 | Vgl. Hans Belting: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.

beziehen sie sich doch in jedem Fall auf eine Vorlage. Ohne Vorlage wären sie keine Kopien.

Bloße Ähnlichkeit zwischen zwei Gegenständen oder Ereignissen genügt keineswegs, um das eine als Kopie des anderen auszuweisen. Ein Ei gleicht sprichwörtlich dem anderen, ist jedoch – im Unterschied zum Gips- oder Plastik-Ei – keine Kopie eines anderen Eis, sondern bloß ein anderes Ei.

Gerichte, die mit Urheberrechtsauseinandersetzungen befasst sind, sehen sich gelegentlich aufgefordert, ein Urteil darüber zu fällen, ob die von Seiten des Klägers als illegitime Kopie eines der urheberrechtlichen Kontrolle durch den Kläger unterstehenden Werks inkriminierte Sache oder aktenkundige Verhaltensweise des Beklagten diesem tatsächlich als Resultat einer Kopierhandlung zuzurechnen ist oder es sich bei den Übereinstimmungen in der Sache, die den Anlass für den Rechtsstreit gaben, um einen bloßen Zufall handeln könnte, wie unter Umständen von Seiten des Beklagten geltend gemacht werden kann.¹⁰ Wenn der Kläger nachweisen kann, dass dem Beklagten das Werk, um dessen mögliche Verwendung der Streit geht, bereits kannte, als er machte, was der Kläger als Verletzung seines Urheberrechts ansieht, wird es dem Anwalt des Beklagten allerdings schwerfallen, das Gericht von der schieren Zufälligkeit offensichtlicher Übereinstimmungen zu überzeugen.

Anders als Ähnlichkeitsbeziehungen ist die Beziehung zwischen einer Kopie und ihrer Vorlage asymmetrisch und nicht kommutativ. Die Kopie ist in den Eigenschaften, die sie gegebenenfalls als Kopie dieser Vorlage qualifizieren, festgelegt durch bestimmte wahrnehmbare oder messbare Eigenschaften der Vorlage. Das unterscheidet sie grundlegend von der Vorlage, für die eben dies gerade nicht gilt.

Anhand der jeweils als relevant angesehenen Eigenschaften, die die Kopie wiedergeben soll, kann nicht nur ausgemacht werden, ob es sich bei einem Gegenstand überhaupt um eine Kopie der fraglichen Vorlage handelt. Diese Eigenschaften fungieren auch als Parameter, anhand derer gegebenenfalls ermessen wird, in welchem Grad ein gegebenes Artefakt oder Ereignis als frische, authentische, gelungene, angemessene, treue, sorgfältige, zuverlässige,

10 | Zur Möglichkeit des Vorkommens von sogenannten ‚Doppelschöpfungen‘ und zu den Schwierigkeiten der Berufung auf solche ‚Doppelschöpfungen‘ in Urheberrechts-Streitsachen vgl. Thomas Dreier/Gernot Schulze: *UrhG: Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. Kommentar*, München ⁴2013, § 2 Rn.17 (Schulze); Gunda Dreyer/Jost Kotthoff/Astrid Meckel (Hg.): *Urheberrecht. Heidelberger Kommentar*, Heidelberg ³2013, § 2 Rn. 88; ebd., Anh. zu §§ 23, 24, Rn. 7ff.; Hans-Jürgen Homann: *Praxishandbuch Musikrecht. Leitfaden für Musik- und Medien schaffende*, Berlin/Heidelberg u.a. 2007, S. 68f.; Wolfgang Maaßen: »Fotorecht«, Rn. 116, in: Axel-Artur Wandtke (Hg.), *Medienrecht. Praxishandbuch*, Berlin/New York 2008, 530.

wörtliche, detaillierte, akkurate, sklavische, mechanische, verkleinerte, vergrößerte, flache, blosse, trübe, stumpfe, rotstichige, vergilbte, verblasste, verbliebene, unscharfe, ungefähre, leiernde, freihändige, linkische, fehlerhafte, lückenhafte, beschädigte, fragmentarische, zerstückelte, verdorbene, grobe, stümperhafte, lahme, eigenwillige, überarbeitete, retuschierte, editierte, stilisierte, aufgehübschte, umfrisierte, modernisierte, poppige, verfälschte, korrupte, zensierte oder ›freie‹ Kopie seiner Vorlage gelten mag. Damit zeichnen sich bereits wichtige Aspekte der Normativität von Kopierhandlungen ab.

Kopierhandlungen können wie alle Handlungen – erst das macht sie zu Handlungen¹¹ – scheitern oder gelingen. Sie können in vielfältiger Weise scheitern – spektakulär, kläglich oder nahezu unmerklich –, aber auch die Möglichkeiten gelingenden Kopierens sind vielfältig. In der Regel beeinträchtigt es die Kopien in ihrer Kopie-Funktion nicht, dass fast alle Kopien – keineswegs nur die schlechten – keine ›perfekten‹ Kopien sind, sondern ihren Vorlagen in vielfacher Hinsicht unähnlich:

- Ein Reproduktionsstich oder eine Schwarzweiß-Fotografie zeigt weder die Größe noch die Textur noch die Farben des darin wiedergegebenen Gemäldes, lediglich (mehr oder weniger treffend) die geometrische Form der Umrisse der Figuren und Körper, ihre Anordnung in der Fläche und die Verteilung von Licht und Schatten.¹²
- Farbfotografien abstrahieren von der Größe und Textur der Vorlage und zeigen zwar Farben, aber nicht etwa, wie man meinen möchte, die Farben des Gemäldes, sondern jeweils ihre eigenen, wie spätestens in dem Moment deutlich wird, wo man mehrere farbige Reproduktionen derselben Vorlage zur Qualitätskontrolle miteinander vergleicht.
- Gipsabgüsse, die plastische Vorlagen in Originalgröße vollplastisch wiedergeben, abstrahieren von der Materialität und Farbigkeit ihrer Vorlage.¹³
- Der Notendruck einer musikalischen Komposition gibt im Interesse der Eindeutigkeit und Spielbarkeit manche Bearbeitungsspuren des Manuskripts bewusst nicht oder in veränderter Form wieder, während manches,

11 | Vgl. Donald Davidson: »Handeln« (»Agency«, 1971), in: ders., *Handlung und Ereignis*, Frankfurt a.M. 1985, S. 73-98, hier: S. 76.

12 | Zur Relevanz druckgraphischer Reproduktionen für die Rezeption von Gemälden in der europäischen Kunstgeschichte des 15. bis 19. Jhs. vgl. Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übungen von Reproduktionen*, Berlin 2009, bes. S. 9 u. 19-42; zur Schwarzweiß-Fotografie im 19. u. 20. Jh. ebd., S. 42ff. u. 47-60.

13 | Vgl. Rune Frederiksen/Eckart Marchand (Hg.): *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin 2010; Hans-Ulrich Cain: »Wozu Gipsabgüsse?«, Webseite der Gipsabgussammlung der Universität Leipzig, <http://www.uni-leipzig.de/antik/index.php?id=84> (abgerufen 27.5.2015).

das vielleicht im Manuskript lediglich angedeutet wurde, in der Reinschrift oder im Druck ergänzt und präzise angegeben werden mag.

- Der Klavierauszug eines symphonischen Werks abstrahiert von den Klangfarben wie von der Agogik der Streicher, Bläser und Perkussionsinstrumente und reduziert die Polyphonie komplexerer Partituren auf die Melodie und maximal eine Begleitstimme.
- Die auf eine Schallplatte gepresste, auf eine CD gebrannte oder als Audio-Datei abgespeicherte und mit entsprechendem Gerät wieder zum Erklingen gebrachte Aufnahme einer Aufführung eines Musikwerks abstrahiert vom Zusammentreffen der Interpreten miteinander und mit dem Publikum im Konzertsaal. Die Aufnahme und die Apparaturen zu ihrer Verbreitung und Wiedergabe machen aus einem ephemeren Ereignis ein fixiertes Objekt, auf das man – dank der Distribution von Kopien – jederzeit und allerorten zurückgreifen kann.¹⁴
- Film- oder Videodokumentationen von Performances – auf einer Bühne, in privaten oder öffentlichen Räumen – sind entscheidend für unser Bewusstsein von der Geschichte der performativen Künste im letzten Jahrhundert; sie reduzieren allerdings regelmäßig die Totalität des Geschehens, das sich Teilnehmern und Zuschauern jeweils von einem bestimmten Standpunkt aus, aber oft in mehr als einer Blickrichtung erschließt, auf ein bestimmtes Narrativ, das durch die Folge der Ereignisse im Blickfeld der Kamera in einer Weise festgelegt und vereinbart ist, wie es die Erfahrung derjenigen, die bei dem dokumentierten Ereignis anwesend waren, typischerweise gerade nicht ist.
- Digitale Videoformate, wie sie auf DVD oder Festplatten gespeichert werden können, eignen sich für die Wiedergabe von Filmen auf Bildschirmen oder kleineren Projektionswänden, auch wenn die Bildqualität mit der Projektion eines Kinofilms vom 35-mm-Standard oder gar vom 70-mm-Format nicht konkurrieren kann.
- Übersetzungen abstrahieren, um der direkten Verständlichkeit in der Sprache der gegenwärtigen Leserinnen und Leser willen, vom Wortlaut der Vorlage und von etlichen sprachlichen Zusammenhängen des Originals. Moderne Editionen klassischer Texte abstrahieren von den mitunter kom-

14 | Zu den Konsequenzen der Aufnahmepraxis für das Musizieren und die Verlaufs-gestalt der musikalischen Aufführung vgl. Peter Wicke: »Zwischen Aufführungspraxis und Aufnahmepraxis: Musikproduktion als Interpretation«, in: C. Bork u.a. (Hg.), *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik* (FS Danuser), Schliengen 2011, S. 42–53; grundlegend zur Geschichte der Tonaufzeichnung und der durch diese Techniken bewirkten Veränderung des ontologischen Status hörbarer Ereignisse Jonathan Sterne: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.

- plexen Überlieferungslagen handschriftbasierter Traditionen, gegebenenfalls von der typographischen Gestaltung und anderen Aspekten der maßgeblichen Vorlage, sie ›normalisieren‹ die Schreibweisen, greifen unter Umständen in den Wortlaut oder gar in die Komposition ein.
- Ein Plagiat legt sogar alles darauf an, nicht als Kopie seiner Vorlage wahrgenommen zu werden. Wenn es nicht ganz plump gemacht ist, wird einiger Aufwand getrieben, um die Spuren zu verwischen.¹⁵ Doch wer die Vorlage kennt, wird sie wiedererkennen.

Damit ist auch schon die Schwelle angesprochen, die den Bereich der wie auch immer bearbeiteten, verfremdeten Kopien abhebt im weiten Feld der Artefakte: Verarbeitungszustände aufgenommenen Fremdmaterials, die niemand mehr als Spur bereits bekannter Gestaltungsleistungen von fremder Hand erkennen kann, werden als Eigenleistung jeweils desjenigen anerkannt, der sich dieses Werk hat einfallen lassen oder unter dessen Namen es verbreitet wird, – zumindest solange, bis jemand auftritt, der gegebenenfalls zeigen kann, dass es sich mit der betreffenden Sache anders verhält als angegeben. Hier zeigt sich eine konstitutive Unsicherheit unserer Verwendung der Begriffe von Original und Kopie. Man wird sie nicht eliminieren können, also muss man lernen, mit ihr umzugehen. In der Regel gelingt uns das recht gut.

Eine Kopie muss ihre Vorlage nicht vollständig wiedergeben. Für viele Verwendungszwecke genügen Teilkopien, Ausschnitte, Probestücke oder Zitate vollauf; oft sind sie sogar besser geeignet als eine komplette Wiedergabe der Vorlage. Freilich ist eine Kopie eines Ausschnitts aus einem Bild oder einem längeren Text oder die Wiedergabe lediglich eines Satzes oder einer ›schönen Stelle‹ aus einer umfangreicheren musikalischen Komposition keine Wiedergabe der Komposition, stellt vielmehr jeweils eine eigene Komposition dar.¹⁶

Die Kriterien dafür, in welcher Hinsicht eine Kopie ihrer Vorlage ähnlich sein muss und auf welche Teile oder Aspekte gegebenenfalls verzichtet werden kann oder sogar verzichtet werden sollte, lassen sich nicht ein für allemal angeben. Sie ergeben sich jeweils aus dem Verwendungszusammenhang, in dem ein Artefakt gegebenenfalls als Kopie fungieren soll.

Freilich gibt es Kopien, die ihren Vorlagen zum Verwechseln ähnlich sehen. Ein berühmtes Beispiel ist die Kopie von Raffaels Gruppenporträt des Papstes Leo X (Giovanni de' Medici, 1475-1521) mit seinen Vettern, den Kardinälen Giulio de' Medici (1478-1534, seit 1517 als Vizekanzler der Kirche die rechte Hand des Papstes, dessen Nachfolger er 1523 als Clemens VII werden

15 | Vgl. Roland Schimmel: *Von der hohen Kunst, ein Plagiat zu fertigen*, Berlin 2011, S. 27f. und 33-57.

16 | Vgl. John Berger u.a.: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek 1974, S. 25f.

sollte) und Luigi de' Rossi (1474-1519),¹⁷ die Andrea del Sarto (1486-1530) um 1524 im Auftrag von Ottaviano de' Medici (einem weiteren Cousin der Abgebildeten, 1482-1546), ausführte, den der junge Markgraf von Mantua, Federico II Gonzaga (1500-1540), um Überlassung des Gemäldes gebeten hatte, von dem Ottaviano sich jedoch nicht trennen mochte. Die Kopie wurde von ihrem Empfänger dankbar als das Original von Raffaels Hand akzeptiert und, wie Vasari berichtet, selbst von Raffaels Gehilfen Giulio Romano für echt gehalten, der die Spuren seiner eigenen Pinselstriche zu erkennen meinte.¹⁸ Vasari röhmt sich, die Fälschung später bei einem Besuch in Mantua dem Giulio Romano gegenüber aufgedeckt zu haben, und erwähnt ein geheimes Zeichen auf der Rückseite, durch das die Kopie sich von ihrer Vorlage unterscheide. Trotz der Publikation der Geschichte in Vasaris *Viten* (1550) wurde das Bild aus dem Besitz des Herzogs von Mantua, das heute im Museo di Capodimonte in Neapel zu sehen ist,¹⁹ noch über Jahrhunderte als Werk des Raffael angesehen und erst seit dem 18. Jahrhundert in der Regel dem Andrea del Sarto zugeschrieben.²⁰

›Perfekte‹ (oder nahezu perfekte) Kopien mögen in der Kunstgeschichte Ausnahmephänomene darstellen. Ziemlich gute Kopien dagegen dürften in Museen und Ausstellungen häufiger zu sehen sein, als viele Besucher ahnen.²¹ Die Kopie entzieht sich der Sichtbarkeit, da das in ihr wiedergegebene Werk

17 | Das um 1518 entstandene Original aus der Werkstatt des Raffael (1483-1520) hängt heute in der Galleria degli Uffizi in Florenz. Abb.: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Raffael_040.jpg (abgerufen 17.5.2015).

18 | Vgl. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, Bd. 4, Florenz 1976, S. 188f.

19 | Abb.: http://www.polomusealenapoli.beniculturali.it/museo_cp/cp_scheda.asp?ID=109 (abgerufen 17.5.2015).

20 | Vgl. Lars Blunck: »Wann ist ein Original?«, in: J. Nida-Rümelin/J. Steinbrenner (Hg.), *Original und Fälschung*, Ostfildern 2011, S. 9-29; Christine Tauber, »Ceci n'est pas un pendant. Drei Fallstudien grenzwertiger Bildpaare«, in: G. Blum u.a. (Hg.), *Pendant plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, S. 281-300, bes. 286-292.

21 | Vgl. Annette Tietenberg (Hg.): *Die Ausstellungskopie: Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, Köln 2015. – Einen aufschlussreichen Bericht über die aufwendigen Verfahren zur Herstellung des Faksimiles von Paolo Veroneses »Hochzeit zu Kana« (1563, Öl auf Leinwand, 666 x 990 cm, Louvre) für den Saal, für den das Bild ursprünglich gemalt worden war, das Refektorium des ehemaligen Benediktinerklosters San Giorgio Maggiore in Venedig, bietet Adam Lowe: »The process used to create an accurate facsimile of *Le Nozze die Cana* by Paolo Caliari (called Veronese)«, in: Th. Bartscherer/R. Coover (Hg.), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago 2011, S. 288-297.

alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, sofern nicht auffällige Kennzeichnungen oder Fehler in der Wiedergabe die Aufmerksamkeit auf die Kopie lenken.

»Jede Kopie, die auf maximale Ähnlichkeit zielt, teilt zumindest *eine* Intention mit der Fälschung«,²² nämlich die Absicht, dass die Kopie an die Stelle der Vorlage sollte treten können, sie sollte ersetzen können, und zwar so, dass ein Unterschied zwischen Vorlage und Kopie sich möglichst nicht bemerkbar machen sollte. Das ist in manchen Verwendungszusammenhängen durchaus ehrenwert, etwa wenn empfindlichen Originalen die Belastungen oder Gefährdungen durch einen Transport, durch eine Ausstellung mit starkem Publikumsandrang oder durch bestimmte wissenschaftliche Untersuchungsverfahren, bei denen sie ebensogut durch eine originalgetreue Kopie vertreten werden können, nicht zugemutet werden sollen. Wenn das Original verloren oder zerstört ist, sind zuverlässige Kopien, so es sie gibt, hoch willkommen als Dokumentation der verlorenen Vorlage.²³

Problematisch wird es natürlich immer dann, wenn eine gute Kopie in betrügerischer Absicht als Original ausgegeben wird. Sobald der Schwindel auffliegt, wird von einer Fälschung gesprochen.²⁴ Da jedoch weder die Hersteller

22 | Dimitri Liebsch: »Replika, Faksimile und Kopie«, in: J. Schirra u.a. (Hg.), *Glossar der Bildphilosophie*, http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Replika,_Faksimile_und_Kopie (zuletzt bearbeitet 7.1.2015; abgerufen 16.5.2015).

23 | Ein berühmtes Beispiel ist Leonards »Abendmahl« (1495-97; Santa Maria delle Grazie, Mailand), das aufgrund der verwendeten Materialien und der klimatischen Bedingungen in dem Speisesaal, für den es gemalt wurde, trotz wiederholter Restaurierungsanstrengungen bereits seit dem 16. Jh. nur in einem notorisch schlechten Zustand erhalten werden konnte, während einige frühe Kopien wertvolle Informationen über die Komposition und Details der Ausführung dokumentieren, die auf der Wand in Mailand, die die Reste des Originals trägt, schon lange nicht mehr zu sehen sind. Zu der nahezu maßstabsgleichen frühen Kopie des Abendmahlbildes auf Leinwand im Besitz der Royal Academy of Arts, die dem Leonardo-Schüler Giampietrino zugeschrieben wird und in Oxford im Magdalen College ausgestellt ist, vgl. London University of the Arts: *Universal Leonardo*, <http://www.universalleonardo.org/work.php?id=572> (abgerufen 31.5.2015).

24 | Neben dem hier angesprochenen Typ der Imitatfälschung, bei der die Kopie fälschlich als Original ausgegeben wird, gibt es noch weitere Typen von Fälschungen, bei denen etwa auf dem Wege der Stilkopie etwas hergestellt wird, das nach den üblicherweise für die Zuordnung von Kunstwerken zu bekannten Urhebern verwendeten Kriterien den Anschein erweckt, als handle es sich um ein bisher unbekannt gebliebenes Werk des bekannten Meisters; vgl. Reinold Schmücker: »Lob der Fälschung«, in: J. Nida-Rümelin/J. Steinbrenner (Hg.), *Original und Fälschung*, Ostfildern 2011, S. 71-91; Stefan Römer: »Zwischen Kunsthistorik und Populismus: Die Rede vom Original

einer Fälschung noch ihre Zwischenhändler noch ihre Abnehmer ein Interesse daran haben, dass die allseits für das Original gehaltene Kopie entlarvt wird, was in der Regel einen erheblichen Wertverlust nach sich zieht, ist davon auszugehen, dass etliche unentdeckte Fälschungen in Museen und Sammlungen wie auch im Kunsthandel für etwas gehalten und ausgegeben werden, was sie objektiv nicht sind. Um Verwechslungen zwischen sehr guten Kopien und ihren Vorlagen nach Möglichkeit auszuschließen, wird gefordert, dass Kopien als solche kenntlich zu machen seien.²⁵

Mit dem Einzug digitaler Medien sind für uns Kopien alltäglich geworden, die sich voneinander und von ihrer Vorlage in nichts unterscheiden, sofern die Vorlage ihrerseits schon unter Verwendung desselben standardisierten Zeichenrepertoires und/oder der entsprechenden Apparatur komponiert wurde, die für zahllose Wiedergaben genauso zur Verfügung steht. Solche im strengen Sinn perfekte Kopien, die sich in nichts von ihrer Vorlage unterscheiden, würde man allerdings kaum als ihrer Vorlage im höchsten Maß »ähnlich« beschreiben. Es handelt sich schlicht um weitere Instantiationen desselben abstrakten Gegenstandes.²⁶

Autor wie Leser dieses Textes vertrauen darauf, dass jede gedruckte, online, über Datenträger auf einem Bildschirm oder auf anderem Wege zugänglich gemachte Kopie dieses Textes von Anfang bis Ende, einschließlich der Zuordnungen zwischen Anmerkungen und den Stellen, auf die sie sich beziehen, denselben Wortlaut aufweist. Jede Instantiation der PDF-Datei des vorliegenden Textes im vorliegenden Satzspiegel darf als identische Kopie gelten, freilich als identische Kopie nicht unbedingt des vorliegenden Textes, sondern nur der PDF-Datei, auf die sie gegebenenfalls zurückzuführen sind. Entsprechendes gilt für digital codierte Bilder wie auch für die Dateien, in denen digital produzierte elektronische Musik fixiert ist. Und es gilt, auch wenn die meisten von uns zurzeit noch nicht so viel Erfahrung damit haben, entsprechend auch für die Welt der digital erfassten und gegebenenfalls über 3D-Drucker in identischen Kopien plastisch materialisierbaren dreidimensionalen Modelle.

Während es in manchen Wissenschaftsdisziplinen wie der Genetik üblich geworden ist, den Begriff der Kopie auch für Strukturen oder Muster zu verwenden, die unter bestimmten Bedingungen in anonymen, nach Naturgesetzen ablaufenden (Replikations-)Prozessen zustande kommen,²⁷ gehen wir in

und seiner Fälschung«, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt a. M. 2006, S. 347-363.

25 | Vgl. D. Liebsch, »Replika, Faksimile und Kopie« (Anm. 22).

26 | Vgl. Wolfgang Künne: *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie*, Frankfurt a. M. ²2007.

27 | Vgl. z.B. Wolfgang Hennig: *Genetik*, Berlin/Heidelberg u.a. 2013, S. 322, 328, 584 u.ö.

der Regel (und deshalb auch für die hier zu führende Diskussion) davon aus, dass eine Kopie das Resultat eines absichtsvollen Tuns, einer Kopierhandlung, ist: Ohne die auf die Hervorbringung der Kopie gerichtete Absicht und einen durch diese Absicht motivierten Einsatz geeigneter Mittel wäre eine noch so schlagend erscheinende Ähnlichkeit zwischen einem später entstandenen und einem bereits früher vorliegenden Gegenstand oder Ereignis nicht hinreichend, dem später entstandenen Gegenstand oder Ereignis den Status einer Kopie des früher entstandenen zuzuweisen, und zwar selbst dann nicht, wenn sich eine Kausalverbindung zwischen den für die Ähnlichkeit maßgeblichen Eigenschaften der Vorlage und dem Vorliegen der entsprechenden Eigenschaften an dem später entstandenen Gegenstand oder Ereignis rekonstruieren lassen sollte, wie bei den versteinerten Abdrücken der Schalen von Ammoniten in kreidezeitlichen Sedimentgesteinen.

Selbstverständlich genügt die bloße Absicht, etwas der Vorlage Ähnliches hervorzubringen, für das Zustandekommen einer Kopie ebenso wenig wie bloße Ähnlichkeit, die auch zufällig auftreten kann. Ein gewisser Erfolg im Erreichen der angestrebten Ähnlichkeit – und zwar durch mehr oder weniger gezieltes Bewirken einer Veränderung bestimmter Zustände von Gegebenheiten in der Außenwelt – muss erzielt worden sein, sonst wird man nicht von einer Kopie sprechen, sondern allenfalls von einem Dokument des Scheiterns an bestimmten Schwierigkeiten beim Kopieren, sofern überhaupt ein Zusammenhang auszumachen ist zwischen einem Produkt oder Verhalten, das vielleicht eine Kopie hätte werden sollen, aber stattdessen etwas anderes wurde, und der verfehlten Vorlage.

Es scheint absehbar, dass mit dem Vormarsch anonym-automatisch operierender Agenten oder Aktanten²⁸ die Bindung des Begriffs der Kopie an die Möglichkeit, die Kopie – und sei es über verschlungene Handlungsketten – einem Akteur mit bestimmten Absichten zuzuordnen, zunehmend fragwürdig erscheinen dürfte. Mit den Bildern, die inzwischen ständig von Überwachungssatelliten, Drohnen, Verkehrsbeobachtungsstationen, Webcams usw. produziert und durch automatisierte Programme ausgewertet werden, entstehen zahllose Kopien, auf die gegebenenfalls in Anschlusshandlungen von Personen oder auch in wiederum anonym-automatisch ablaufenden Anschlussprozessen zurückgegriffen werden kann, unter Umständen mit mehr oder weniger gravierenden Folgen für die auf den Kopien dargestellten Gegenstände, Personen oder Situationen oder für weitere Personen und Geschehnisse. Die

28 | Vgl. Ingo Schulz-Schaeffer: »Akteure, Aktanten und Agenten. Konstruktive und rekonstruktive Bemühungen um die Handlungsfähigkeit von Technik«, in: Th. Malsch (Hg.), *Sozionik. Soziologische Ansichten über künstliche Sozialität*, Berlin 1998, S. 128-167; <https://www.uni-due.de/imperia/md/content/soziologie/akteureaktantagenten.pdf> (abgerufen 1.5.2015).

handlungstheoretischen Konsequenzen dieser Entwicklung sind alles andere als klar.²⁹

Gerade das Unselbstverständlichwerden der Annahme, jede Kopie sei Resultat einer Kopierhandlung, nötigt zur Explikation des ›klassischen‹ Begriffs der Kopie, der grundlegend und folgenreich durch die Annahme bestimmt war, dass Kopien in der Regel von jemandem und jeweils zu einem bestimmten Zweck hergestellt werden. Erst wenn wir uns über die Relevanz der Unterstellung einer auf ein bestimmtes Verhältnis zwischen der Kopie und ihrer Vorlage gerichteten Absicht in diesem Kopiebegriff verständigt haben, können wir die Frage stellen, was für Konsequenzen ein Verzicht auf diese Bestimmung des Kopiebegriffs nach sich ziehen würde.

II

Nicht nur Tätigkeiten, die unmittelbar auf das Herstellen einer oder mehrerer Kopien abzielen bzw. hinauslaufen, *Kopierakte* im engeren Sinn wie das Abzeichnen, Abmalen, Abschreiben, Nachstechen, Abfotografieren, Fotokopieren, Einscannen einer bildlichen, beschrifteten oder anderweitig gestalteten Vorlage, das Aufnehmen eines mündlichen oder musikalischen Vortrags oder einer Darbietung mittels Audio- oder Video-Aufzeichnungsgeräten, die Wiedergabe derartiger Aufzeichnungen und die handwerkliche oder auch maschinengestützte Herstellung von Duplikaten und Vervielfältigungsstücken – einschließlich der Erstellung von Dateikopien auf lokalen Datenträgern oder in virtuellen Verzeichnissen (cloud computing) – sowie das Imitieren von Verhaltensweisen sollen im Folgenden als *Kopierhandlungen* angesprochen werden, sondern im weiteren Sinn auch Handlungen, die Tätigkeiten des Kopierens oder Imitierens involvieren,³⁰ und Handlungen, in denen Kopien mit einer bestimmten, auf die Kopie bzw. das Kopierte bezogenen Absicht aufge-

29 | Vgl. Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a. M. 2001; ders.: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Berlin 2010, bes. S. 76-108, 127-140; Hajo Greif: *Wer spricht im Parlament der Dinge? Über die Idee einer nicht-menschlichen Handlungsfähigkeit*, Paderborn 2005.

30 | Selbstverständlich sind nicht alle hier angesprochenen Kopierakte und keineswegs alle Kopierhandlungen, von denen in diesem Aufsatz die Rede ist, urheberrechtlich relevant. Doch zur Verständigung über das Spektrum in Betracht kommender Praktiken bieten die Bestimmungen über die verschiedenen Formen einer durch das Urheberrecht dem Urheber, seinen Rechtsnachfolgern und/oder Vertragspartnern vorbehaltenen Verwertung geschützter Werke wichtige Hinweise; für die Rechtslage in Deutschland vgl. v.a. §§ 16-23 UrhG und die einschlägige Rechtsprechung.

griffen und verwendet werden, um etwas damit zu tun, etwa um ein Werk in einem Kontext erscheinen zu lassen, in dem man es bisher nicht gesehen hatte, und dadurch dem wiedererkennbaren Werk oder auch der Situation, in die es hineinkopiert wurde, neuen Sinn abzugewinnen, oder auch um komplexere Arrangements, Collagen, Mashups zu konfigurieren, um Dritten anhand der Kopie etwas zu zeigen – oder um sie hinters Licht zu führen.³¹

Für Kopierhandlungen gilt, was für Handlungen überhaupt gilt: Handlungen sind Episoden in umfassenderen Handlungszusammenhängen mit oft unscharfen Grenzen,³² eingebettet in ein mehr oder weniger weit verzweigtes Netzwerk kausaler Beziehungen zu bestimmten Ursachen bzw. Voraussetzungen und intendierten sowie nicht intendierten Handlungsfolgen,³³ darüber hinaus in vielen Fällen auch bezogen auf bestimmte normative Bedingungen und Restriktionen und deshalb gegebenenfalls auch verbunden mit bestimmten intendierten oder nichtintendierten Handlungsfolgen, die in einem Handlungskontext aufgrund des betreffenden normativen Status eintreten oder zu erwarten sind, unter Umständen aber auch vermieden oder durch Begleit- oder Anschlusshandlungen beeinflusst werden können,³⁴ und nicht zuletzt bedingt durch bestimmte Motive und Absichten der handelnden Personen.³⁵

31 | Vgl. § 146 (1) StGB (Geldfälschung).

32 | Vgl. G. E. M. Anscombe: *Intention* (1957), dt.: *Absicht*, Berlin 2011, bes. 62-67; Alvin I. Goldman: »Die Identität von Handlungen«, in: G. Meggle (Hg.), *Analytische Handlungstheorie*, Bd. 1: *Handlungsbeschreibungen*, Frankfurt a. M. 1977, S. 332-353; zur Relevanz multipler Handlungszusammenhänge und den Schwierigkeiten, diese in klassische Handlungstheorien zu integrieren, vgl. Anton Leist (Hg.): *Action in Context*, Berlin 2007.

33 | Vgl. Geert Keil: *Handeln und Verursachen*, Frankfurt a. M. 2015; vgl. a. B. Latour, *Eine neue Soziologie*, S. 76: »Wie kommt es, daß wir nie tun, was wir wollen?«

34 | Zur möglichen Relevanz solcher normativen Status – des Akteurs, allfälliger Gegenstände, mit denen etwas angestellt wird, sowie der weiteren durch eine Handlung ggf. betroffenen Personen – vgl. die aufschlussreiche Kasuistik von John L. Austin: »A Plea for Excuses« (1956) und ders.: »Three Ways of Spilling Ink« (1958), in: ders., *Philosophical Papers*, hg. v. J. O. Urmson u. G. J. Warnock, Oxford 1979, S. 175-204 u. 274-287. – Austin hat gegen die Unterscheidung zwischen einer Sphäre des ›Normativen‹ (oder Werthaften) und dem durch Kausalbeziehungen erfassten Bereich des ›Faktischen‹ grundsätzliche Vorbehalte angemeldet; vgl. ders.: *How to do things with words*, hg. v. J. O. Urmson, Oxford 1962, S. 148; gerade im Hinblick auf Kopierpraktiken scheint jedoch die Unterscheidung zwischen normativen und kausalen Bedingtheiten und Konsequenzen kaum verzichtbar.

35 | Zur zentralen Relevanz der Absicht für das, was ein Verhalten zu einer Handlung macht, und zu den Rationalitätsbedingungen, denen das absichtliche Handeln unterliegt, vgl. G. E. M. Anscombe, *Absicht*, bes. S. 23, 49-52, 131ff. u. 137f.; zum Verhältnis

Je nachdem, wie eine Handlungsepisode beschrieben wird und welche Zusammenhänge dabei beachtet, welche gegebenenfalls ignoriert werden, wird die Handlung sich unterschiedlich darstellen. Als Bedingungen der Möglichkeit eines einzelnen Kopierakts kommen nicht nur das Gegebensein der Vorlage und das Zur-Verfügung-Stehen der für die Herstellung der Kopie erforderlichen technischen und materiellen Voraussetzungen sowie bestimmter intellektueller oder handwerklicher Fähigkeiten in Betracht, sondern auch die Frage nach dem intendierten Zweck³⁶ des Kopierens und gegebenenfalls weiteren Zwecken, denen die Verwendung der Kopie dienen mag, die Frage nach dem rechtlichen Status der zu kopierenden Vorlage und unter Umständen auch Fragen nach den Verhältnissen der Person, die die Kopie herstellt oder ihre Herstellung in Auftrag gegeben hat oder die Kopie jetzt zu bestimmten Zwecken verwenden will, zu der Person oder den Personen, die an der Herstellung der Vorlage beteiligt waren, Inhaber der Urheberrechte sind oder in deren Besitz die Vorlage sich befindet.

Der Zweck kann einfach durch den Wunsch bestimmt sein, den betreffenden Gegenstand – zum Beispiel ein Bild, einen Text, eine Musikaufnahme – noch einmal haben zu wollen, als Sicherungs- oder Archivkopie, zum Spielen, Verleihen, Verschenken oder Weiterverkaufen. Andy Warhol veranschaulichte schlagend die Geltung der eigentlich banalen Maxime »mehr ist besser« in Bereichen, wo man es ohne seine Intervention kaum vermutet hätte.³⁷ Wenn das Original selbst sich irreversibel in fremdem Besitz, zum Beispiel in einer Bibliothek oder öffentlichen Sammlung befindet, kann es einem wünschenswert erscheinen, das Werk zumindest in der Kopie zur Verfügung haben zu wollen, um sich bei Gelegenheit daran zu erfreuen oder sich intensiver damit zu beschäftigen. Der Wunsch kann unter Umständen motiviert sein durch eine Erinnerung an eine frühere Begegnung mit dem Werk, durch das Bedürfnis, einen früher erlittenen Verlust oder vergangenes Unrecht zu kompensieren, oder auch schlicht durch Treue und Anhänglichkeit und das Bedürfnis nach Bestätigung des für richtig, schön und gut Gehaltenen.³⁸ Der Zweck einer Kopierhandlung kann aber auch bestimmt sein durch weitergehende Absichten oder Hoffnungen, die sich auf die Zukunft richten – bei

zwischen Absichten und Motiven ebd., S. 35-45; zu dem alles andere als trivialen Problem des Verhältnisses zwischen Absicht und Ausführung vgl. Donald Davidson: »Handlungen, Gründe und Ursachen« (1963) sowie ders.: »Handeln«, in: ders., *Handlung und Ereignis*, S. 19-42 u. 73-98.

36 | Zur Diskussion um die Relevanz teleologischer Zusammenhänge in der Handlungstheorie vgl. Christoph Horn/Guido Löhner (Hg.), *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Berlin 2010.

37 | Vgl. Michael Lüthy: *Andy Warhol: Thirty Are Better Than One*, Frankfurt a. M. 1995.

38 | Vgl. G. Tarde: *Die Gesetze der Nachahmung*, S. 363.

kunstbezogenen Kopierpraktiken zum Beispiel die Absicht, eine Kopie eines Werkes, dessen Original nicht verfügbar ist, öffentlich auszustellen,³⁹ oder die Absicht, eine möglichst umfangreiche Kopienkartei, Diathek oder neuerdings digitale Bilddatenbank anzulegen, um gegebenenfalls einschlägiges Material für ikonographische Studien zur Hand zu haben oder Dritten bereitstellen zu können, oder die Absicht, einen Catalogue raisonné des Œuvres eines Künstlers mit Abbildungen sämtlicher seiner bekannten Werke zu erstellen, um der künftigen Forschung Beziehungen zwischen den Bildern zu erschließen und zugleich Fälschern das Handwerk schwerer zu machen, oder die Absicht, eine Bewerbungsmappe mit Kopien eigener Arbeitsproben sowie aussagekräftiger Zeugnisse bestücken, um eine Auswahlkommission davon zu überzeugen, dass man der geeignete/beste Kandidat sei, dem bestimmte Chancen eröffnet werden sollten. Vielfach werden Kopien oder Teilkopien von Kunstwerken verwendet als Material für die Herstellung eines neuen Kunstwerks oder Mashups oder zur Herstellung von Gegenständen, die selbst keine Kunstwerke sind noch sein sollen, aber zum weiteren Resonanzbereich der Kunst zu gehören scheinen wie die Souvenirs und Paraphernalia, die in Museumsshops verkauft werden.

Die Absichten, mit denen kopiert wird, beschränken sich keineswegs auf künstlerische oder wissenschaftliche Arbeit, private Karrierehoffnungen oder lukrative Geschäfte. Von welcher weltgeschichtlichen Tragweite sie mitunter sein mögen, kann man sich vor Augen führen, wenn man sich etwa fragt, was eigentlich die Gründerväter der amerikanischen Demokratie im späten 18. Jahrhundert dazu brachte, sich bei der Gestaltung und Benennung ihrer Institutionen (wie des Senats) und der diesen Institutionen zugeordneten Präsentationsbauten (wie des Capitols und des Weißen Hauses in Washington) derart extensiv auf römische Vorbilder zu beziehen. Politisches Handeln in mehr oder weniger demokratisch verfassten Institutionen wie unter feudalen, autokratischen oder imperialen Verhältnissen hat unweigerlich etwas von einem Maskenspiel an sich. Gerade deshalb ist es alles andere als gleichgültig, welche Masken, Rollen und Identifikationsangebote der Rahmen, in dem dieses Spiel sich entfaltet, den Akteuren und beteiligungswilligen Aspiranten jeweils nahelegt.

Ein weiteres Beispiel, bei dem noch weniger klar zu sein scheint, inwiefern es in die Sphäre der Kunst oder der Politik gehören mag, sofern diese Sphären

39 | Für eine Fallstudie zu einer bemerkenswerten und auf Dauer angelegten Ausstellung von Kopien berühmter Bilder aus der europäischen und ostasiatischen Kunstgeschichte in Kyōto vgl. Eberhard Ortland: »Copies of Famous Pictures in Tadao Andōs ›Garden of Fine Art‹ in Kyōto«, in: C. Forberg/Ph. Stockhammer (Hg.), *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, Heidelberg 2015 (im Erscheinen).

sich überhaupt voneinander trennen lassen, sind die in jüngerer Zeit verschiedentlich im Zusammenhang politischer Happenings auftauchenden Guy-Fawkes-Masken. Benannt sind sie nach einem englischen Terroristen des frühen 17. Jahrhunderts, der im berüchtigten Gunpowder Plot 1605 ein Attentat auf das englische Parlament, den König und die Regierung während der Parlamentseröffnung vorbereitet hatte. Das Gedenken an dieses in letzter Minute vereitelte Attentat ist seit 1606 in England ritualisiert als alljährlich am 5. November begangene Bonfire Night. Höhepunkt des Rituals ist die Verbrennung des durch eine Strohpuppe repräsentierten Hauptschurken. Im Rahmen des Fackelumzugs wurden traditionell auch Masken mit Kopien von stilisierten Porträts des lächelnden Verschwörers mit dem markanten Spitzbart getragen. Auf diesen Maskentyp griff in den 1980er Jahren der Zeichner der finsternen Comicserie *V for Vendetta* zurück, der den Protagonisten im Guy-Fawkes-Kostüm schreckliche Gewalttaten verüben ließ.⁴⁰ Damit war die Maske in der internationalen Popkultur des späten 20. Jahrhunderts etabliert und fand als Karnevalsartikel massenweise Verbreitung. In der politischen Öffentlichkeit wurden solche Masken 2007 in den USA von Anhängern des konservativ-libertären Bewerbers um die republikanische Präsidentschaftskandidatur Ron Paul getragen. Seit 2008 fanden sie neue Verbreitung als Symbol des Internetkollektivs »Anonymous«, seit 2011 zudem im Zuge der »Occupy-Wall-Street«-Bewegung.⁴¹ Im politischen Kampf um Aufmerksamkeit wirkt die Maske attraktiv durch ihren physiognomischen Reiz, verbunden mit hohem Wiedererkennungswert und als Ausdruck der behaupteten Zusammengehörigkeit ihrer Träger. Seit Überwachungskameras jeden Schritt im öffentlichen Raum aufzeichnen und die dabei gewonnenen Bilder mit leistungsfähiger Mustererkennungssoftware analysiert und mit umfangreichen Datenbanken abgeglichen werden können, so dass jeder, der sich im öffentlichen Raum unmaskiert zeigt, Spuren hinterlässt, aufgrund derer es möglich ist, ihn zu identifizieren und gegebenenfalls haftbar zu machen, erscheint es zudem manchen Aktivisten ratsam, die Verknüpfung von Bildern ihrer politischen Auftritte mit ihrem Passfoto nach Möglichkeit zu erschweren. So soll die Maske die Anonymität ihrer Träger zugleich sichern und ausstellen als Ausdruck der Zugehörigkeit zu dem sich als ungreifbar und zugleich nahezu allgegenwärtig handlungsfähig darstellenden »Anonymous«-Kollektiv.

Selbstverständlich sind nicht alle Kopierhandlungen und nicht alle Verwendungen von Kopien harmlos oder rechtlich unbedenklich. Man kann, wie bereits erwähnt, versuchen, jemanden über den Kopie-Status einer Kopie zu

40 | Vgl. Alan Moore/David Lloyd: *V for Vendetta* (1982-1989), New York 1995.

41 | Vgl. Konrad Lischka: »Anonymous und Guy Fawkes: Grinsemaske ohne Botschaft«, *Spiegel online*, 5.11.2011, <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/anonymous-und-guy-fawkes-grinsemaske-ohne-botschaft-a-795927.html> (abgerufen 20.5.2015).

täuschen und sie ihm als Original zu verkaufen, oder unautorisierte Kopien von Banknoten oder Münzen als Zahlungsmittel zu verwenden. Man kann Kopien manipulieren, indem man etwas weglässt oder hinzufügt oder vielleicht ein kleines Zeichen durch ein anderes überdeckt, wie bei den Einkaufsbelegen, mit denen der Kunstberater Helge Achenbach seine Kunden davon überzeugte, dass er selbst für die Kunstwerke oder Oldtimer, die er ihnen nun für einen günstigen Freundschaftspreis zum Erwerb anbot, nur unwesentlich weniger bezahlt habe.⁴² Man kann unter Umständen versuchen, jemanden zu erpressen, indem man ihm eine Kopie eines Dokuments zuspielt und die Möglichkeit andeutet, weitere Kopien anderen Personen zugänglich zu machen, die von dem durch das Dokument belegten Sachverhalt nichts wissen und auf die Konfrontation mit dem Dokument voraussichtlich in einer Weise reagieren würden, die der in erpressererischer Absicht angesprochenen Person wenig gefallen dürfte. Man kann auch ohne erpressererische Absicht schriftliche oder bildliche Darstellungen, die in Persönlichkeitsrechte anderer Personen mehr oder weniger gravierend eingreifen, mit der Absicht, diesen Personen zu schaden, oder auch ohne solche Absicht – vielleicht einfach nur »um der Kunst willen« oder um daraus Profit zu schlagen –, produzieren, vervielfältigen, öffentlich ausstellen oder massenmedial verbreiten.

Diese wenigen Beispiele zeigen bereits, dass die Zwecke und Absichten, die jemanden unter Umständen dazu motivieren mögen, etwas zu kopieren oder sich Kopien von etwas zu verschaffen und in Verkehr zu bringen, sich nicht limitieren lassen auf ein Kopieren um der Kopie oder um der Verbreitung des Originals willen. Wir müssen vielmehr davon ausgehen, dass zu den Kopierhandlungen ein weites, wenn auch nicht in jeder Hinsicht unbegrenztes Spektrum von Handlungen gehören wird, in denen Kopien mit einer bestimmten Absicht produziert, aufgegriffen und verwendet werden, jeweils um etwas damit zu tun.⁴³

42 | Vgl. Swantje Karich: »Wie man 23 Millionen Euro am Kopierer verdient«, *Die Welt* v. 17.2.2015, <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article137541392/Wie-man-23-Millionen-Euro-am-Kopierer-verdient.html> (abgerufen 14.4.2015).

43 | J. L. Austins Vorlesung *How to do things with words* bietet mit ihrer Unterscheidung zwischen diversen Typen von Sprechakten wie dem elementaren »locutionary act«, überhaupt etwas zu sagen bzw. sich zu äußern (vgl. ebd., S. 94 u. 99-109), sowie den darauf aufbauenden Formen von »illocutionary acts« (vgl. ebd., S. 98-131) und »perlocutionary acts«, die Wirkungen jenseits der kommunikativen Interaktion nach sich ziehen sollen (vgl. ebd., S. 101-131), ein in vielfältiger Hinsicht aufschlussreiches Modell für eine Analyse des Spektrums möglicher Kopierhandlungen, die hier lediglich als lohnender Gegenstand näherer Untersuchungen angezeigt, aber nicht einmal ansatzweise in Angriff genommen, geschweige denn befriedigend durchgeführt werden kann.

III

Dass Kopieren häufig und wesentlich ein Handeln ist und somit je im Einzelfall Fragen nach der Qualität, Legitimität, Angemessenheit der betreffenden Kopierhandlungen sowie gegebenenfalls nach der Verantwortung für allfällige Folgen, die eine Kopierhandlungen nach sich ziehen mag, zugänglich sein muss, dürfte unstrittig sein. Auch dass es neben den Kopierhandlungen ein weites Spektrum von absichtslos, unbewusst, zufällig, naturwüchsig oder automatisch hervorgebrachten Vorkommnissen der Reinstantiation gleicher oder ähnlicher Formen gibt, wird niemand bestreiten, so schwierig auch im Einzelfall die Abgrenzung zwischen dem Ergebnis einer Kopierhandlung und einer zufälligen oder notwendigen Übereinstimmung zu treffen sein mag. Wie aber steht es mit unserer Neigung, Kopien überhaupt oder bestimmten Kopien so etwas wie eine Handlungsmacht, *agency*, zuzuschreiben? Trauen wir Kopien generell oder zumindest unter bestimmten Umständen eine transformative Kraft zu,⁴⁴ die gegebenenfalls auf das Kopierte, auf die Nutzer der Kopien und vielleicht sogar auf Dritte sollte zurückwirken können?

Dass Kopien aus den kopierten Vorlagen etwas machen, was diese ohne die Kopie nicht gewesen wären und nicht sein könnten, liegt auf der Hand: Erst durch den Akt des Kopierens und die dadurch eröffnete Unterscheidung zwischen der Kopie und dem, was der Kopie vorausging und zugrunde liegt, wird die Vorlage zur Vorlage oder zum Original.⁴⁵ »No copies, no original.«⁴⁶ Etwas, das nie kopiert wurde und bisher niemand auch nur zu kopieren wünschte, ist keine Vorlage und kein Original und wird vermutlich nicht sehr lange bestehen – es sei denn, dass doch noch jemand etwas daran findet und es kopieren will.

Walter Benjamin hat in seinem (vielleicht allzu berühmten⁴⁷) Aufsatz über »das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« das Augenmerk darauf gerichtet, dass durch die im 19. Jahrhundert erfundenen Speicher- und Wiedergabemedien der Photographie und der Phonographie zusammen mit den Weiterentwicklungen der Drucktechniken zur massenwei-

44 | Vgl. Corinna Forberg/Philipp Stockhammer (Hg.), *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, Heidelberg 2015 (im Erscheinen).

45 | Vgl. Dimitri Liebsch/Klaus Sachs-Hombach: »Original«, in: J. Schirra u.a. (Hg.), *Glossar der Bildphilosophie*, <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Original> (zuletzt bearbeitet 4.1.2014, abgerufen 23.5.2015).

46 | Bruno Latour/Adam Lowe: »The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles«, in: Th. Bartscherer/R. Coover (Hg.), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago 2011, S. 275-297, hier 278.

47 | Vgl. ebd., S. 281.

sen und schnellen Verbreitung von Bildern und Schriften, denen im 20. Jahrhundert auch noch Film, Rundfunk und Fernsehen als neue Massenmedien an die Seite treten sollten, das einmalige »Hier und Jetzt des Originals«, seine »Aura«, verkümmere und entwertet werde im Verhältnis zur inflationären Verfügbarkeit der Reproduktionen.⁴⁸

Wie immer man über die Aura von Kunstwerken, Fetischen, heiligen Schriften, sakralen Orten, Antiquitäten, Naturphänomenen oder Personen denken mag.⁴⁹ Wer wollte bestreiten, dass es für die Verhältnisse, die wir entwickeln können zu den Texten, Bildern, Filmen, Dingen, Musikern, Performances, Situationen, Orten und Mitmenschen, die uns etwas bedeuten, einen erheblichen Unterschied ausmachen wird, ob wir davon ausgehen müssen, dass es sich bei den jeweiligen Gegenständen unseres Interesses um ein knappes Gut handelt, das uns zunächst und zumeist oder sogar dauerhaft entzogen bleibt, oder ob wir annehmen dürfen, dass, was immer gerade unser Interesse auf sich ziehen mag, ohne größeren Aufwand jederzeit für uns erreichbar sein werde? Wer könnte übersehen, dass Reproduktionstechniken wie den Printmedien und heute vor allem den digitalen Kanälen, Archiven und Marktplätzen des Internet für die Erreichbarkeit dieser Güter und Bezugsgrößen eine Schlüsselfunktion zukommt?

Allerdings erweist sich die Schlüsselfunktion der Reproduktionstechniken im Hinblick auf die Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit der durch Kopien verbreiteten Gegenstände unseres Begehrens oder unserer Verehrung bei näherem Hinsehen in vielen Fällen als ambivalent: Durch die Allgegenwart der Abbildungen und Reproduktionen von Celebrities, berühmten Kunstwerken, Sehnsuchtsorten oder klischeehaft stilisierten Glücksmomenten mögen die dargestellten Personen, Gegenstände oder Situationen ihrem Publikum einerseits nähergebracht werden und insofern verfügbar erscheinen. Doch zugleich macht sich gerade im Umgang mit den Kopien vielfach die Abwesenheit, die Unverfügbarkeit des als begehrswert dargestellten Gutes nur umso schmerzlicher erfahrbar – und damit ziemlich genau das, was nach Benjamins viel zitiert und notorisch unklarer Erläuterung das Wesen der Aura ausmachen soll: die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nahe sie sein mag«.⁵⁰

48 | Vgl. W. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften I-2*, S. 475ff.

49 | Vgl. Michael Hauskeller: »Die Aura des Kunstwerks«, in: A. Blume (Hg.), *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*, Freiburg/München 2005, S. 65-80; Marleen Stoessel: *Aura: Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München 1983.

50 | W. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, GS I-2, S. 479; vgl. bereits ders.: »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II-1, Frankfurt a. M. 1977, S. 368-385, hier 378. – Zur

Wenn Aura Entzogenheit bedeutet,⁵¹ dürfte der »Verfall der Aura«⁵² für die allermeisten von uns im Verhältnis zu manchen ehedem als auratisch erfahrenen Gegenständen unseres Begehrens und unserer Verehrung vielleicht eher ein Gewinn als ein Verlust sein. Benjamin jedenfalls wollte durchaus eine Befreiung darin sehen: einerseits eine Befreiung der Kunstwerke, die von ihrem »parasitären Dasein am Ritual« emanzipiert⁵³ und freigesetzt würden für neue Verwendungszusammenhänge, die Benjamin vor allem in der »Politik« ausmacht⁵⁴ – in einer politischen Praxis, die er sich Mitte der dreißiger Jahre angesichts des trostlosen Gangs der Dinge in Deutschland und Europa mit einem gehörigen Schuss Wunschdenken als kommunistisch-revolutionäre Politik vorstellt.⁵⁵ Zum anderen und vor allem aber versprach Benjamin sich von der »Zertrümmerung der Aura«⁵⁶ eine Befreiung der Rezipienten, die in ihrem Verhältnis zu den entauratisierten Kunstwerken und damit auch in ihrem Verhältnis zu den Wirklichkeiten des gesellschaftlichen Lebens befreit werden sollten zu neuen Möglichkeiten uneingeschüchterter Teilhabe und kollektiver Selbstbestimmung.

Das messianische Pathos der Revolutionshoffnung, die Benjamin an die Entwicklung der neuen Reproduktionsmedien knüpfte, mag uns fremd geworden sein. Doch wer wollte bestreiten, dass die Aufklärung, die wissenschaftliche, kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung der europäischen Gesellschaften im 18. Jahrhundert, die englischen, amerikanischen und französischen Revolutionen der Neuzeit durch die Verbreitung von erschwinglichen Kopien wissenschaftlicher, literarischer, künstlerischer und politischer Werke mit ermöglicht wurden,⁵⁷ dass in Massenauflagen hergestellte Taschenbücher zur Demokratisierung der modernen Gesellschaften im 20.

Möglichkeit einer »Wiederkehr« der Aura gerade durch die massenmediale Reproduktion vgl. Samuel Weber: »Mass Mediauras; or Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin«, in: David S. Ferris (Hg.), *Walter Benjamin: Theoretical Questions*, Stanford 1996, S. 27-49, bes. 35ff. u. 49.

51 | Vgl. W. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, GS I-2, S. 480, Anm. 7: »Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare.«

52 | Ebd., S. 479.

53 | Ebd., S. 481.

54 | Vgl. ebd., S. 482.

55 | Vgl. ebd., S. 508.

56 | Ebd., S. 479.

57 | Vgl. Roger Chartier: *Die kulturellen Ursprünge der Französischen Revolution*, Frankfurt a. M. 1995; Carla Hesse: »Print Culture in the Enlightenment«, in: M. Fitzpatrick/P. Jones/Chr. Knellwolf/I. McCalman (Hg.), *The Enlightenment World*, Abingdon, OX, 2004, S. 366-380.

Jahrhundert entscheidend beigetragen haben⁵⁸ und dass heute neben der breiten Palette von Print-Angeboten vor allem auch das Internet den Bürgern der Demokratien neue Möglichkeiten der Meinungsbildung, der politischen Partizipation und Selbstorganisation eröffnet,⁵⁹ während die neuen Informations- und Kommunikationsmöglichkeiten der digitalen Medien in Diktaturen unter Umständen revolutionäre Sprengkraft entfalten können.⁶⁰

Kopien konstituieren demnach ihre Originale,⁶¹ sie tragen entscheidend dazu bei, die Originale zu auratisieren, wie unter Umständen auch dazu, sie zu entauratisieren. Weltgeschichtliche Umbrüche wie der Verfall jener Aura, die alle heute Lebenden, wenn Benjamins Behauptung wahr sein sollte, nicht mehr selbst erfahren haben, von der wir uns also bestenfalls nach dem Hörensagen eine Vorstellung machen können, sind gewiss nicht auf einzelne Kopierhandlungen zurückführbar, allenfalls auf gesamtgesellschaftliche Aggregations solcher Handlungen.⁶²

58 | Vgl. Matthew Ogle: »The Paperback Revolution«, <http://www.crcstudio.org/paperbacks/> (Stand 2.7.2003; abgerufen 26.5.2015): »Between 1935 and 1960, the paperback revolution created a new industry overnight, permanently changed our understanding of ›the book‹, helped to democratize reading by increasing readership and eroding the lines between ›high‹ and ›low‹ literature, and created its own, unique genres and forms of expression.« Siehe auch Ben Mercer: »The Paperback Revolution: Mass-circulation Books and the Cultural Origins of 1968 in Europe«, in: *Journal of the History of Ideas* 72/4 (2011), S. 613-636.

59 | Zu den Chancen und Grenzen deliberativer und partizipativer Prozesse im Internet vgl. Marianne Kneuer: *Mehr Partizipation durch das Internet?*, hg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung Rheinland-Pfalz, Mainz 2013, S. 14-20.

60 | Vgl. z.B. Jasmin Siri: »Internet und Demokratisierung«, in: *Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte* 5/2011, S. 32-35; Thomas Demmelhuber: »Befreiungstechnologie Internet: Social Media und die Diktatoren«, in: *Der Bürger im Staat* 4/2014, S. 206-211.

61 | Vgl. bereits W. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, GS I:2, S. 476, Anm. 3: »Echt war ein mittelalterliches Madonnenbild ja zur Zeit seiner Anfertigung noch nicht; das wurde es im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte und am üppigsten vielleicht in dem vorigen.« Vgl. auch ebd., Anm. 2: »[D]ie Geschichte der Mona Lisa« bestehe nicht unwesentlich aus der »Art und Zahl der Kopien, die im siebzehnten, achtzehnten, neunzehnten Jahrhundert von ihr gemacht worden sind. – Dazu gehören selbstverständlich auch die photomechanischen Reproduktionen des 20. Jahrhunderts einschließlich der Bearbeitungen von billigen Drucken wie Marcel Duchamps »L.H.O.O.Q.« (1919) und sein Spätwerk »L.H.O.O.Q. rasée« (1965), eine handelsübliche, mit einer Abbildung der *Mona Lisa* bedruckte Spielkarte.

62 | Vgl. W. Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 479.

Am Ende ist die Frage nach Original oder Kopie weniger relevant als die nach den Unterschieden zwischen den diversen Kopien, nach der Qualität der jeweiligen Kopie. Der französische Soziologe Bruno Latour und der britische Künstler Adam Lowe, der in Madrid die auf qualitativ hochwertige Reproduktionen von bildender Kunst spezialisierte Firma Factum Arte gegründet hat und betreibt, haben geltend gemacht, dass schwache Kopien unter Umständen ihr Original beschädigen können, es der Verachtung und Vernachlässigung aussetzen, während gute Kopien dazu beitragen können, dass ein Original Beachtung findet und weitere Kopien von ihm hergestellt werden.⁶³ Die Qualität, Erhaltung und Aufnahme eines Originals hängt ganz und gar davon ab, wie es jeweils kopiert wird. Demnach seien Repliken, die auf der Höhe der aktuellen technischen Entwicklung der digitalen Techniken der hochauflösenden Fotografie und der mikrometergenauen dreidimensionalen Vermessung und unter Einsatz der entsprechenden Reproduktionstechniken hergestellt werden, »der fruchtbarste Weg, das Original zu erkunden und somit schließlich sogar neu zu bestimmen, was eigentlich Originalität ausmacht«.⁶⁴

Im Horizont dieser Überlegungen zur Relevanz der je unterschiedlichen Qualitäten von Kopien und zur Vielfalt der möglichen Handlungen, in denen Kopien eine unerlässliche Rolle spielen, zeichnet sich die Frage nach einer *Ethik des Kopierens* ab, in der es nicht nur darum geht, wie etwas sein muss, damit es jeweils im Hinblick auf bestimmte Verwendungszwecke als gute oder ausgezeichnete Kopie akzeptiert werden kann, sondern auch um die Fragen: Wer hat unter welchen Bedingungen ein Recht, etwas Bestimmtes zu kopieren – oder auch unter Umständen nur ein Recht, es in einer bestimmten Weise zu kopieren? Für wen ergibt sich unter welchen Bedingungen eine Pflicht, etwas Bestimmtes zu kopieren oder es in einer bestimmten Weise zu kopieren? Wer hat ein Recht – oder sollte vernünftigerweise das Recht haben –, von anderen zu verlangen, dass sie etwas Bestimmtes kopieren oder nicht kopieren oder nur in einer bestimmten Weise kopieren sollten?

Teilweise sind Fragen wie diese durch rechtliche Normen etwa im Rahmen des Urheberrechts oder Markenrechts geregelt. Teilweise führen sie über den Rahmen des rechtlich Geregelten hinaus. Und unter Umständen können sie auch dazu führen, bestimmte Regelungen des geltenden Rechts in Frage zu stellen.

63 | Vgl. B. Latour/A. Lowe: »The Migration of the Aura« (Anm. 46), S. 278.

64 | Ebd.: »Facsimiles, especially those relying on complex (digital) techniques, are thus the most fruitful way to explore the original and even to redefine what originality is.«

LITERATUR

- Anscombe, G. E. M.: *Intention* (1957), dt.: *Absicht*, Berlin 2011.
- Austin, John L.: »A Plea for Excuses« (1956), in: ders., *Philosophical Papers*, hg. v. J. O. Urmson u. G. J. Warnock, Oxford 1979, S. 175-204.
- : »Three Ways of Spilling Ink« (1958/66), in: ders., *Philosophical Papers*, S. 274-287.
- : *How to do things with words*, hg. v. J. O. Urmson, Oxford 1962.
- Belting, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.
- Benjamin, Walter: »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. II·1, Frankfurt a. M. 1977, S. 368-385.
- : »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (Zweite [bzw. Fünfte] Fassung, 1935/39), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I·2, Frankfurt a. M. 1974, S. 431-508.
- Berger, John u.a.: *Ways of Seeing* (1972); dt.: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bildwelt*, Reinbek bei Hamburg 1974.
- Blunck, Lars: »Wann ist ein Original?«, in: J. Nida-Rümelin/J. Steinbrenner (Hg.), *Original und Fälschung*, Ostfildern 2011, S. 9-29.
- Cain, Hans-Ulrich, »Wozu Gipsabgüsse?« Webseite der Gipsabgussammlung der Universität Leipzig, <http://www.uni-leipzig.de/antik/index.php?id=84> (abgerufen 27.5.2015).
- Chartier, Roger: *Die kulturellen Ursprünge der Französischen Revolution*, Frankfurt a. M. 1995.
- Davidson, Donald: »Handlungen, Gründe und Ursachen« (1963), in: ders., *Handlung und Ereignis*, Frankfurt a. M. 1985, S. 19-42.
- : »Handeln« (1970), in: ders., *Handlung und Ereignis*, S. 73-98.
- Demmelhuber, Thomas: »Befreiungstechnologie Internet: Social Media und die Diktatoren«, in: *Der Bürger im Staat* 4/2014, 206-211.
- Dreier, Thomas/Schulze, Gernot: *UrhG: Urheberrechtsgesetz, Urheberrechts-wahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. Kommentar*, München 2013.
- Dreyer, Gunda/Kotthoff, Jost/Meckel, Astrid (Hg.): *Urheberrecht: Urheberrechts-gesetz, Urheberrechts-wahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz*. Heidelberger Kommentar, Heidelberg 2013.
- Forberg, Corinna/Stockhammer, Philipp W. (Hg.): *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, Heidelberg 2015 (im Erscheinen).
- Frederiksen, Rune/Marchand, Eckart (Hg.): *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin 2010.
- Greif, Hajo: *Wer spricht im Parlament der Dinge? Über die Idee einer nicht-menschlichen Handlungsfähigkeit*, Paderborn 2005.

- Häseler, Jens: »Original/Originalität«, in: K. Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2002, S. 638-655.
- Hauskeller, Michael: »Die Aura des Kunstwerks«, in: Anna Blume (Hg.), *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*, Freiburg/München 2005, S. 65-80.
- Hennig, Wolfgang: *Genetik*, Berlin/Heidelberg u.a. 2013.
- Hesse, Carla: »Print Culture in the Enlightenment«, in: M. Fitzpatrick/P. Jones/Chr. Knellwolf/I. McCalman (Hg.), *The Enlightenment World*, Abingdon, OX, 2004, S. 366-380.
- Homann, Hans-Jürgen: *Praxishandbuch Musikrecht. Leitfaden für Musik- und Medienschaffende*, Berlin/Heidelberg etc. 2007.
- Horn, Christoph/Löhrer, Guido (Hg.): *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Berlin 2010.
- Karich, Swantje: »Wie man 23 Millionen Euro am Kopierer verdient«, *Die Welt* v. 17.2.2015, <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article/137541392/Wie-man-23-Millionen-Euro-am-Kopierer-verdient.html> (abgerufen 14.4.2015).
- Karisch, Karl-Heinz: »Ein Stück Stoff beschäftigt die Forscher«, *Berliner Zeitung* v. 10.4.2010, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/das-mysterioesturiner-grabtuch-wird-heute-enthuellt--seine-entstehung-liegt-weiter-im-dunkeln-ein-stueck-stoff-beschaeftigt-die-forscher,10810590,10709940.html> (abgerufen 21.2.2015).
- Keil, Geert: *Handeln und Verursachen*, Frankfurt a. M. 2015.
- Kneuer, Marianne: *Mehr Partizipation durch das Internet?*, hg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung Rheinland-Pfalz, Mainz 2013.
- Künne, Wolfgang: *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie*, Frankfurt a. M. 2007.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a. M. 2001.
- : *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Berlin 2010.
- /Lowe, Adam: »The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles«, in: Th. Bartscherer/R. Coover (Hg.), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago 2011, S. 275-297.
- Leist, Anton (Hg.): *Action in Context*, Berlin 2007.
- Liebsch, Dimitri: »Replika, Faksimile und Kopie«, in: J. Schirra u.a. (Hg.), *Glossar der Bildphilosophie*, http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Replika,_Faksimile_und_Kopie (zuletzt bearbeitet 7.1.2015; abgerufen 16.5.2015).

- /Sachs-Hombach, Klaus: »Original«, in: J. Schirra u.a. (Hg.), *Glossar der Bildphilosophie*, <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Original> (zuletzt bearbeitet 4.1.2014, abgerufen 23.5.2015).
- Lowe, Adam: »The process used to create an accurate facsimile of *Le Nozze di Cana* by Paolo Caliari (called Veronese)«, in: Th. Bartscherer/R. Coover (Hg.), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago 2011, S. 288-297.
- Lüthy, Michael: *Andy Warhol: Thirty Are Better Than One*. Frankfurt a. M. 1995.
- Maaßen, Wolfgang: »Fotorecht«, in: Axel-Artur Wandtke (Hg.), *Medienrecht. Praxishandbuch*, Berlin/New York 2008.
- Mercer, Ben: »The Paperback Revolution: Mass-circulation Books and the Cultural Origins of 1968 in Europe«, in: *Journal of the History of Ideas* 72/4 (2011), S. 613-636.
- Moore, Alan/Lloyd, David: *V for Vendetta* (1982-1989), New York 1995.
- Nicolotti, Andrea: *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin. The Metamorphosis and Manipulation of a Legend*, Leiden 2014.
- Ogle, Matthew: »The Paperback Revolution«, <http://www.crcstudio.org/paperbacks/> (last updated July 2, 2003; abgerufen 26.5.2015).
- Ortland, Eberhard: »Copies of Famous Pictures in Tadao Andō's ›Garden of Fine Art‹ in Kyōto«, in: C. Forberg/Ph. Stockhammer (Hg.), *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, Heidelberg 2015 (im Erscheinen).
- Römer, Stefan: »Zwischen Kunsthistorik und Populismus: Die Rede vom Original und seiner Fälschung«, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt a. M. 2006, S. 347-363.
- Royal Dutch Shell (Hg.): *Who We Are*, <http://www.shell.com/global/aboutshell/who-we-are/our-history/the-beginnings.html> (abgerufen 21.5.2015).
- : »100 years of the Pecten. The history behind the Shell emblem«, <http://www.shell.com/content/dam/shell/static/aboutshell/downloads/who-we-are/pectenhistory.pdf> (datiert 15.2.1999, abgerufen 21.5.2015).
- Schimmel, Roland: *Von der hohen Kunst, ein Plagiat zu fertigen*, Berlin 2011.
- Schmücker, Reinold: »Lob der Fälschung«, in: J. Nida-Rümelin/J. Steinbrenner (Hg.), *Original und Fälschung*, Ostfildern 2011, S. 71-91.
- Schulz-Schaeffer, Ingo: »Akteure, Akteurinnen und Agenten. Konstruktive und rekonstruktive Bemühungen um die Handlungsfähigkeit von Technik«, in: Th. Malsch (Hg.), *Sozionik. Soziologische Ansichten über künstliche Sozialität*, Berlin 1998, S. 128-167; <https://www.uni-due.de/imperia/md/content/soziologie/akteureaktantengagenten.pdf> (abgerufen 1.5.2015).
- Shakespeare, William: *Hamlet*, The Arden Shakespeare. Third Series, hg. v. A. Thompson und N. Taylor, Vol. I, London 2006.

- Siri, Jasmin: »Internet und Demokratisierung«, in: *Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte* 5/2011, S. 32-35.
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.
- Stoessel, Marleen: *Aura: Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München 1983.
- Tarde, Gabriel: *Les lois de l'imitation* (1890), dt.: *Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt a. M. 2009.
- Tauber, Christine: »Ceci n'est pas un pendant. Drei Fallstudien grenzwertiger Bildpaare«, in: G. Blum u.a. (Hg.), *Pendant plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, S. 281-300.
- Tietenberg, Annette (Hg.): *Die Ausstellungskopie: Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, Köln 2015.
- Ullrich, Wolfgang: *Raffinierte Kunst. Übungen von Reproduktionen*, Berlin 2009.
- Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 4, Florenz 1976.
- Weber, Samuel: »Mass Mediauras; or Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin«, in: David S. Ferris (Hg.), *Walter Benjamin: Theoretical Questions*, Stanford 1996, S. 27-49.
- Wicke, Peter: »Zwischen Aufführungspraxis und Aufnahmepraxis: Musikproduktion als Interpretation«, in: C. Bork u.a. (Hg.), *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik* (FS Danuser), Schliengen 2011, S. 42-53.