

5 Kunstphilosophische Debatten über Originale

Angesichts der langen kunsthistorischen Tradition der Originalbezeichnung erscheint es einigermaßen naheliegend, dass sich philosophische Auseinandersetzungen mit Originalen und Originalität vor allem in der Kunstphilosophie ereignet haben und ereignen. Dennoch hat der Begriff des Originals auch in anderen philosophischen Disziplinen eine gewisse Rolle gespielt, beispielsweise in der Debatte über die *Ethik des Kopierens*.¹

In diesem Kapitel möchte ich mich mit einigen Thesen zum »Original« auseinandersetzen, die in den zwei wesentlichen Debatten auftauchen, die in der jüngeren ästhetischen Philosophie rund um das »Original« geführt wurden. Entgegen der Auffassung mancher, die von nur einer Debatte sprechen,² unterscheide ich zwischen zwei Debatten – auch wenn diese sich immer wieder überlappen –, weil sie zwei verschiedenen Kernfragen nachgehen. Ich nenne diese Auseinandersetzungen im Folgenden die *Wertdebatte* und die *Authentizitätsdebatte*. Der vielleicht ältere Streit ist der über den ästhetischen Wert von Originalen, denn vermutlich traten die ersten überzeugten Vertreter der ästhetischen Überlegenheit von Originalen schon mit den Anfängen der Genieästhetik auf den Plan. Die zentralen Fragen der Wertdebatte lauten: »Ist Originalität eine ästhetische Eigenschaft?« Und: »Haben Originale einen höheren (ästhetischen) Wert als Fälschungen/Kopien?« Die zentrale Frage der Authentizitäts-Debatte lautet: »Anhand welcher Kriterien lassen sich authentische Vorkommnisse eines Kunstwerkes identifizieren?« Oft wird in dieser Frage davon ausgegangen, dass es von Kunstwerken bestimmter Gattungen nur jeweils ein Vorkommnis geben könne, von Kunstwerken anderer Gattungen dagegen mehrere, weshalb es nötig sei, zwischen Authentizitätskriterien ersterer – der singulären Künste – und letzterer – der multiplen Künste – zu unterscheiden. Die diskutierte Frage lautet daher: »Wo verläuft die

1 Vgl. Hick und Schmücker 2016.

2 Vgl. Jaworski 2013 und Sagoff 2014.

Grenze zwischen singulären und multiplen Künsten?» Die Debatte hierüber ist maßgeblich von Nelson Goodmans Unterscheidung zwischen autographischen und allographischen Künsten bestimmt worden, die bis heute diskutiert wird.

Ich strebe keine auch nur ansatzweise vollständige Darstellung dieser Debatten an. Eine solche halte ich im Rahmen dieser Untersuchung auch nicht für notwendig, da mein eigener Explikationsversuch sich sehr deutlich von diesen Debattenbeiträgen unterscheiden wird. Ich beschränke mich daher auf die Darstellung und Analyse einiger Definitionen, Thesen und Argumente, die ich im Kontext dieser Arbeit für besonders interessant halte. Dabei geht es mir darum aufzuzeigen, dass die Autoren zum einen oft nicht hinreichend klären, was genau sie unter einem »Original« verstehen, und dass sie zum anderen bestimmte genieästhetische Original-Vorstellungen übernehmen – oft genug, ohne sich dessen bewusst zu sein. So führt die Verwendung von »Original« in diesen Debatten immer wieder zu unsauberen Argumentationen und Missverständnissen.

5.1 Die Wertdebatte

Die Wertdebatte dreht sich um zwei Fragen: »Ist Originalität eine ästhetische Eigenschaft?« Und: »Haben Originale einen höheren ästhetischen Wert als Nicht-Originale?« Beiträge zu dieser Debatte tragen Titel wie: »Originality and Aesthetic Value«, ³ »The Aesthetic Value of Originality«, ⁴ »Originality and Value« ⁵ oder »Originals, Copies and Aesthetic Value«. ⁶ Es geht hier also ganz explizit um »Originale«, sodass man annehmen könnte, eine bestimmte Definition von »Original« wäre in dieser Debatte allgemein vorausgesetzt oder zumindest Gegenstand der Diskussion. Dem ist aber nicht so. Originalität wird in vielen Beiträgen nicht ausdrücklich definiert. Bisweilen wird sogar das Wort »Original« vermieden, vielleicht weil die Autoren sich der Vagheit dieses Begriffes bewusst sind. Es ist dann beispielsweise nicht von »Originalen« die Rede, sondern von echten Kunstwerken, von originellen Kunstwerken, von einem bestimmten kunsthistorischen Kontext, von künstlerischer

3 Hoaglund 1976.

4 Vermazen 1991.

5 F. N. Sibley 1985, Bartel 2010.

6 Meiland 1983.

Leistung, von Werken, die keine Kopien sind, oder von Werken, die keine Fälschungen sind. Anstatt aber eine einzelne solche Bedeutung heranzuziehen, diese genau zu klären und konsequent bei ihr zu bleiben, verlaufen sich viele Autorinnen dennoch in der Vielfalt möglicher Originalbedeutungen. Das zeigt sich beispielsweise dann, wenn ein Autor eine These aufstellt, die auf einer Bedeutung von »Original« aufbaut, im Laufe der Argumentation aber eine andere Bedeutung zur Beweisführung heranzieht. Ein Beispiel hierfür ist Denis Duttons Versuch, die ästhetische Überlegenheit echter Kunstwerke zu verteidigen, indem er für den höheren Wert von Werken argumentiert, die sich einer besonderen künstlerischen Leistung verdanken, obwohl es offensichtlich keinen zwingenden Zusammenhang zwischen der Echtheit eines Kunstwerks und der künstlerischen Leistung, die bei seiner Herstellung aufgewendet wurde, gibt. Es ist das genieästhetische Original-Stereotyp, das Zusammenhänge wie diesen suggeriert, beispielsweise zwischen der Neuheit eines Werkes und der Begabung und Leistung seines Urhebers, oder zwischen der Neuheit eines Werkes und seinem kunsthistorischen Einfluss oder seiner ästhetischen Qualität. Solche vermeintlichen Zusammenhänge stehen als implizite Prämissen am Ausgangspunkt vieler Debattenbeiträge und führen entsprechend zu Argumentationsschwächen und Missverständnissen.

5.1.1 Originalität als Kreativität

Was ich im Folgenden als die Kreativitätsthese bezeichnen möchte, ist nahe verwandt mit der im nächsten Abschnitt vorgestellten Leistungsthese. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass die erste These Kreativität nicht ausdrücklich als Leistung definiert, sondern eher auf die Neuheit und Einzigartigkeit des kreativen Produkts als auf die Leistung seiner Urheberin abhebt. Das rückt sie in große Nähe zu genieästhetischen Argumentationslinien. Stark vereinfacht lautet sie so:

Kunstwerke, die sich von allem zuvor Dagewesenen (ästhetisch) unterscheiden, sind (ästhetisch) wertvoller als Werke, die sich nicht von allem zuvor Dagewesenen (ästhetisch) unterscheiden.

Diese These scheint eher selten vertreten zu werden,⁷ und wenn, dann wird ihre Verteidigung in der Regel in ziemlich komplexe Gedankengänge gekleidet, vielleicht gerade weil sie – so knapp auf den Punkt gebracht – schwer zu verteidigen ist. Denn wer möchte bestreiten, dass sich Neues und Anderes nicht auch (ästhetisch) negativ von bisher Dagewesenem und Üblichem unterscheiden kann? Wer möchte also behaupten, dass die stilistische Neuheit von Kunstwerken eine notwendige oder gar hinreichende Voraussetzung für ästhetische oder sonst eine Art von Werthaftigkeit wäre? Ich möchte drei Artikel vorstellen, in denen die Kreativitätsthese verteidigt wird: John Hoaglands *Originality and Aesthetic Value* von 1976, Paul Crowthers *Creativity and Originality in Art* von 1991 und Christopher Bartel, *Originality and Value* von 2010.

Hoaglund unterscheidet zunächst zwischen drei Bedeutungen von »original«, die ihm zufolge eng miteinander verbunden sind: Authentizität, Einzigartigkeit und Kreativität. Authentizität ist für ihn eine rein historische Kategorie, die keine hinreichende Bedingung für ästhetischen Wert darstellt.⁸ Authentizität ist Hoaglund zufolge also selbst nicht direkt relevant für ästhetischen Wert, allerdings ist sie eine notwendige Bedingung für ästhetische Einzigartigkeit. Damit meint er wohl, dass wir nur dann, wenn wir sichere Erkenntnisse über die Produktionsgeschichte eines Werkes besitzen, auch mit Sicherheit sagen können, ob dieses Werk ästhetisch einzigartig ist. Ästhetisch einzigartig ist ein Kunstwerk Hoaglund zufolge, wenn im Moment seiner Entstehung kein anderes existiert, das ihm ästhetisch ähnlich ist: »If at the time of its creation no other similar painting existed, then our canvass is aesthetically unique. If a similar one did exist, our canvass is not unique.«⁹ Diese Definition von »uniqueness« als »ästhetische Einzigartigkeit zum Entstehungszeitpunkt« hat Konsequenzen für das Verhältnis von Original und Kopien. Aus ihr folgt erstens, dass Kopien nicht ästhetisch einzigartig sein können, weil sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung mindestens ihrer Vorlage ähneln, und zweitens, dass die Entstehung von Kopien nichts an der ästhetischen Einzigartigkeit des jeweiligen Originals ändert, weil seine Einzigartigkeit anscheinend allein davon abhängt, ob es sich zum Zeitpunkt seiner

7 Wenn ich hier dennoch gleich drei ihrer Vertreter präsentiere, dann deswegen, weil die Argumentationslinien der Vertreter gerade dieser These im Kontext der vorliegenden Untersuchung besonders interessant erscheinen.

8 »Authenticity« is a purely historical category that lacks any obvious connection with aesthetic value. An art work has authenticity if its history of production as we know it is true.« Hoaglund 1976, 47.

9 Hoaglund 1976, 49.

Entstehung von allem anderen ästhetisch unterschieden hat, und nicht davon, ob es diese ästhetische Verschiedenheit dauerhaft behält.

Nun modifiziert Hoaglund seine Definition von ästhetischer Einzigartigkeit so, dass sie zu einer hinreichenden Bedingung für ästhetische Werthaf-tigkeit wird: »We are not speaking of a novelty of perceivable qualities; we are speaking of a uniqueness of qualities that contribute to an aesthetic ex-perience.«¹⁰ Er fügt hinzu, in unserer westlichen Kultur sei Einzigartigkeit gleichbedeutend mit Wert, und zwar vom antiken Griechenland bis heute. Kein Werk, das nicht in relevanter Hinsicht ästhetisch einzigartig wäre, werde als Meisterwerk betrachtet. Hiermit begründet er ausdrücklich auch die ästhetische Überlegenheit von Originalen gegenüber Kopien. Letztere besä-ßen selbst keinen ästhetischen Wert, sondern gäben lediglich den Wert des Originals wieder.¹¹ Wie hängt das alles nun mit Kreativität zusammen? Hoaglund sagt: »There can be no doubt that we predicate creativity of the ar-tist only if we predicate aesthetic uniqueness of one or more of his works.«¹² Eine Künstlerin, die ästhetisch einzigartige Werke schafft, ist kreativ. Weil nur ästhetisch einzigartige Werke auch ästhetisch wertvoll sind, müssen alle Künstler, die ästhetisch wertvolle Werke schaffen wollen, kreativ sein. Indem kreative Künstlerinnen aber nicht nur originale Werke von herausragendem Wert schaffen, sondern darüber hinaus »some advance beyond existing de-velopments of style«¹³ bewirken, befördern sie auch die Weiterentwicklung von Kunst im Laufe der Geschichte. »This is the reason why school work, even quite good school work, never ranks with good work by the master. The master originated his individual style, but his school only copies it.«¹⁴ Das ist Hoaglund zufolge auch der Grund, aus dem stilistische Imitationen wie die van Meegerens einen geringen ästhetischen Wert besitzen: Sie kopieren einen bereits existierenden Stil und sind folglich nicht ästhetisch einzigartig und damit auch nicht ästhetisch wertvoll. Der letzte Teil von Hoaglunds Auf-satz besteht in einer leidenschaftlichen Apologie künstlerischer Kreativität, die neue Stile generiert. Man kann diesen letzten Teil als eine Präzisierung

10 Hoaglund 1976, 50.

11 Die Funktion einer Kopie bestehe darin, »to mirror the uniqueness of aesthetic qualities and hence part of the aesthetic value of the original. Our copy of Leonardo's *Ginevra* is wholly parasitic on the original for its aesthetic value, just as our copy of *Moby Dick* reflects only the aesthetic value of the original.« Hoaglund 1976, 50.

12 Hoaglund 1976, 53.

13 Hoaglund 1976, 53.

14 Hoaglund 1976, 52.

von *uniqueness* lesen: Das, worin Kunstwerke sich unterscheiden müssen, um einzigartig zu sein, wäre demnach genau genommen der Stil.

Hoaglund's Argumentationsgang hat seine Schwachpunkte. Beispielsweise lässt er völlig offen, *worin* die Verschiedenheit zwischen den schon bestehenden Werken und dem neu hinzukommenden bestehen muss und *wie groß* sie sein muss, um das zu begründen, was er als »uniqueness« bezeichnet. Ich möchte aber darauf verzichten, diese und andere mögliche Angriffsflächen auszunutzen. Denn ich habe die Argumentation nicht um ihrer selbst willen dargestellt, sondern als ein Beispiel dafür, wie die Kreativitätsthese konkret verteidigt wird. Im Folgenden möchte ich deutlich machen, warum das von ihr vorausgesetzte Originalkonzept unbefriedigend ist: Es funktioniert nur, wenn die Eigenschaft, sich von allem zuvor Gegebenen zu unterscheiden (*uniqueness*), auf irgendeine Weise notwendig mit der Eigenschaft verbunden ist, wertvoll zu sein. Um möglichst deutlich zu machen, warum diese Verknüpfung nicht überzeugend ist, möchte ich *en détail* nachvollziehen, wie Hoaglund sie herstellt.

Zunächst definiert er *uniqueness* (U) als die Eigenschaft eines Gemäldes, von allen zu seinem Entstehungszeitpunkt existierenden Gemälden verschieden zu sein: »at the time of its creation no other similar painting existed.« Dann sagt er, U sei eine notwendige Bedingung für ästhetischen Wert (V): »to be considered good an art work must have some claim to aesthetic uniqueness«, ¹⁵ eine Behauptung, die zumindest für westliche Kunst-Traditionen gelten soll, die aber möglicherweise nicht sehr überzeugend ist, weil sich zahlreiche Gegenbeispiele finden lassen. Aber darauf kommt es mir hier nicht an. Der entscheidende Schritt Hoaglund's ist der nächste: Er hält U auch für hinreichend für V: Kunstwerke wären demnach schon aufgrund ihrer ästhetischen Einzigartigkeit ästhetisch wertvoll. Bevor Hoaglund diesen Schritt geht, modifiziert er allerdings seine Definition von *aesthetic uniqueness*: Er nimmt eine Einschränkung vor, die dahin geht, dass die Neuheit sinnlich wahrnehmbarer Eigenschaften allein (*novelty of perceivable qualities*) keine ästhetische Überlegenheit begründe, sondern dass allein die *uniqueness* solcher Eigenschaften gemeint ist, die zu einer *ästhetischen Erfahrung* beitragen. ¹⁶

¹⁵ Hoaglund 1976, 49.

¹⁶ »Might uniqueness of aesthetic (sic!) qualities be a sufficient condition of aesthetic value? Here we must tread very cautiously. But we must also realize that we are not speaking of a novelty of perceivable qualities; we are speaking of a uniqueness of qualities that contribute to an aesthetic experience.« Hoaglund 1976, 50.

Dann erst fügt er hinzu: »It seems probable that aesthetic uniqueness thus understood is a sufficient condition of aesthetic value: $V \leftrightarrow U$.«¹⁷ Hoaglund klärt aber nicht, ob er mit U hier dasselbe meint wie zuvor, ob also Werke, die sich nur so von zuvor dagewesenen unterscheiden, dass ihre Verschiedenheit nicht zu einer ästhetischen Erfahrung beiträgt, U gar nicht besitzen. Das würde allerdings einen Bruch in seiner Argumentation bedeuten und auf einen trivialen Schluss hinauslaufen, nämlich auf die Erkenntnis, dass nicht alle sich zum Zeitpunkt ihrer Entstehung ästhetisch unterscheidenden Werke ästhetisch wertvoll sind, sondern nur solche, die zu einer besonderen ästhetischen Erfahrung beitragen, kurz: Werke, die sich auf ästhetisch wertvolle Weise von zuvor Dagewesenem abheben, sind ästhetisch wertvoll. Wie auch immer Hoaglund diesen Schritt erklären und rechtfertigen würde: Ich sehe nur drei mögliche Interpretationen von Hoaglunds Modifikation von U und von $V(x) \leftrightarrow U(x)$:

1) Es gibt zwei Arten von *uniqueness*, eine wertneutrale und eine wertvolle. Erstere (U_1) besteht in der Verschiedenheit von zuvor Dagewesenem. Letztere (U_2) besteht darüber hinaus in der Ermöglichung von ästhetischen Erfahrungen. Nur Werke, die U_2 besitzen, sind ästhetisch wertvoll, und zwar aufgrund der ästhetischen Erfahrungen, die sie ermöglichen. Das würde aber keinen Erkenntnisgewinn generieren, weil der ästhetische Wert V in der Definition von U_2 schon eingeschlossen ist.

Gerade weil diese Interpretation der Argumentation jeden Erkenntnisgewinn nimmt, erscheint es naheliegender, dass Hoaglund von nur einer Definition von U ausgehen wollte. Geht man davon aus, sehe ich hier grundsätzlich nur zwei Interpretationsmöglichkeiten seines Argumentationsschrittes.

2) Entweder Hoaglund möchte tatsächlich behaupten, dass alle sich von zuvor dagewesenen Kunstwerken ästhetisch unterscheidenden Werke auch besondere ästhetische Erfahrungen ermöglichen und deshalb ästhetisch wertvoll sind. Dem steht aber erdrückende Evidenz entgegen. Zudem scheint Hoaglund selbst diese Interpretation auszuschließen, indem er seine Modifikation von U (U_2) nicht explizit auf alle Kunstwerke erweitert, für die U_1 gilt.

3) Es bleibt die Möglichkeit, dass Hoaglund schon in seiner ersten Definition von U ausschließlich ästhetisch wertvolle Unterschiede zu bereits existierenden Werken meint, also von vornherein nur ästhetisch wertvolle kreative

17 Hoaglund 1976, 50. Hoaglund begeht hier einen Syntaxfehler. Er müsste schreiben $V(x) \leftrightarrow U(x)$.

Werke in den Blick nimmt. Die erste Definition wäre dann missverständlich, weil sie dies nicht explizit macht. Zudem wäre seine Argumentation in diesem Fall ein Zirkelschluss ohne jeglichen Erkenntnisgewinn. – So viel zu Hoaglunds Versuch, die Kreativitätsthese zu verteidigen, der zumindest insofern aufschlussreich erscheint, als er den problematischen Kern dieser Annahme besonders anschaulich vor Augen führt.

Fünfzehn Jahre nach Hoaglund vertritt Crowther die Kreativitätsthese in einer etwas anderen Version. Crowther verteidigt zunächst über weite Strecken seines Artikels ein genieästhetisches Originalkonzept.¹⁸ Dieses Konzept habe ich schon an anderer Stelle kritisiert. Hier interessiert mich aber ausschließlich Crowthers Version der Kreativitätsthese, weshalb ich auf die starken genieästhetischen Einflüsse, die sich in seinem Aufsatz bemerkbar machen, nicht eigens eingehe. Was bei Hoaglund *uniqueness* war, nennt Crowther direkt *originality*, nämlich die Eigenschaft eines Kunstwerkes, sich aufgrund der kreativen Arbeit seines Urhebers von anderen Werken zu unterscheiden.¹⁹ Anders als Hoaglund betrachtet er sie aber nicht als eine hinreichende, sondern nur als eine notwendige Eigenschaft ästhetisch wertvoller Kunstwerke. Seine Version wirkt dadurch auf den ersten Blick plausibler als die von Hoaglund. Die Frage ist nun: Wie genau begründet Crowther *originality* als notwendige Bedingung für ästhetischen Wert? Kann seine Argumentation die Schwächen von Hoaglunds Argumentation beheben?

18 Er vertritt beispielsweise die Auffassung, dass es eine spezifisch künstlerische Originalität gebe, die sich von der Originalität wissenschaftlicher oder technischer Schöpfungen grundsätzlich unterscheide, unter anderem dadurch, dass sie notwendig Ausdruck einer ganz bestimmten nicht austauschbaren Persönlichkeit sei. Er meint außerdem, dass Originalität nur durch den unmittelbaren Kontakt mit dem originalen physischen Werksexemplar beurteilt werden könne. »Until we have directly encountered the work in its phenomenal entirety, any appreciation of its originality is logically speaking provisional. Artistic originality, in other words, demands direct perceptual contact as a condition of its appraisal.« Crowther 1991, 305.

19 »As a starting point, it is reasonable to assume that general issues of creativity converge on the relation between a particular artefact and the rules which govern the production and function of artefacts of that kind. More specifically, we would use the term ›creative‹ when an artefact not only fulfills its definitive function successfully, but does so in an out of the ordinary fashion. The key term here is *originality*.« Crowther 1991, 303.

Crowther will einen bestimmten Zusammenhang zwischen Kreativität, Originalität und künstlerischer Exzellenz deutlich machen.²⁰ Kreativität definiert er als das Hinausgehen über die Regeln, die in bestimmten künstlerischen Genres üblicherweise befolgt werden. Das Ergebnis solcher kreativer Schaffensakte ist die *originality* des geschaffenen Werkes. Sie kann mehr oder weniger ausgeprägt sein: In ihrer weniger ausgeprägten Form stellt sie eher eine Verbesserung (*refinement*) bestehender Konventionen dar; in ihrer ausgeprägteren Form dagegen schafft sie ein neues Regelsystem. Crowther gesteht mit Kant auch zu, dass es originalen Unsinn geben kann: Das Brechen mit künstlerischen Konventionen garantiert nicht die Entstehung herausragender Kunstwerke. Originalität ist ihm zufolge also keine hinreichende Bedingung für ästhetisch hochwertige Kunstwerke. Dennoch hält er Originalität für eine notwendige Bedingung für die Entstehung herausragender Kunstwerke. Seine These lautet also: Durch das Befolgen üblicher Standards und Regeln lassen sich keine exzellenten Kunstwerke schaffen.²¹

Bei genauem Hinsehen zeigt sich zunächst, dass Crowthers Definition von *originality* nicht eindeutig ist. Er nimmt nämlich eine ähnliche Modifikation vor wie Hoaglund. Zunächst beschreibt er *originality* als das Ergebnis kreativer Schaffensprozesse, die mit bisherigen Regeln brechen.²² Dabei scheint er eher auf die Neuheit oder Andersheit des geschaffenen Werkes abzuheben. Kurz darauf wird *originality* dagegen als Leistung definiert, genauer als die Eigenschaft eines Werkes, sich einer größeren Leistung zu verdanken als Werke, die sich einer »gewöhnlichen« Leistung verdanken: »The original work, therefore, is one which, in its particular configuration, goes beyond customary levels of accomplishment.«²³ Diese Modifikation ist bemerkenswert, denn mit bestehenden Regeln zu brechen, ist etwas anderes, als etwas Außergewöhnliches zu leisten, so wie »sich unterscheiden« etwas anderes ist als »das Ergebnis größerer Leistung sein«. Was von beidem meint Crowther

20 »I will argue that creativity must be tied not just to the making of artefacts, but to the making of *original* artefacts and that, indeed, artistic originality is *sui generis*. I shall then clarify the link between artistic originality and excellence.« Crowther 1991, 301.

21 »Originality is not a sufficient condition of artistic excellence in the broadest sense. However, it is a necessary condition. For if a work simply repeated styles and compositional formats which had already become well established (either within a particular artist's *oeuvre* or more generally) we would at best describe it as »accomplished« or as a »good example« of that style or compositional format.« Crowther 1991, 307.

22 Vgl. Crowther 1991, 303.

23 Crowther 1991, 304.

nun, wenn er *originality* als notwendige Voraussetzung von *excellence* bezeichnet?

Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass *originality* in keiner der beiden von Crowther angebotenen Bedeutungen eine notwendige Voraussetzung für *excellence* ist. Es erscheint mir nämlich evident, dass das Brechen mit bestehenden Regeln keine notwendige Voraussetzung dafür sein kann, etwas Wertvolles zu schaffen. Solange sich durch das Befolgen dieser Regeln in der Vergangenheit ästhetisch wertvolle Kunstwerke schaffen ließen, spricht nichts dagegen, dass sich anhand derselben Regeln auch weiterhin mindestens ebenso wertvolle Kunstwerke schaffen lassen. Es spricht nicht einmal etwas gegen die Annahme, dass sich anhand dieser Regeln noch bessere Kunstwerke schaffen lassen als bisher, beispielsweise durch besonders genaues Arbeiten oder eine besonders geglückte Kombination üblicher Materialien und Werkzeuge. Ein Blick in die Kunstgeschichte unterstützt dieses Argument, zeigt er doch, dass die ersten Exemplare eines neuen Stils, einer neuen Epoche, einer neuen Technik oder Schaffensperiode nicht unbedingt immer auch die jeweils qualitativsten sind. Das viel zitierte Beispiel hierfür ist Picassos *Demoiselles D'Avignon*. Es ließen sich viele andere hinzufügen.²⁴ Das Brechen mit bestehenden Regeln ist aber auch keine notwendige Voraussetzung für das Erbringen einer besonderen künstlerischen Leistung. Auch das zeigt ein Blick in die Kunstgeschichte. In allen Epochen gab es Künstler, die innerhalb etablierter Regelsysteme gearbeitet haben und die bis heute für ihre außergewöhnlichen Leistungen bewundert werden. Wenn Crowther sagt, wer sich darauf beschränke, etablierte Regeln zu befolgen, erbringe damit keine besondere künstlerische Leistung, scheint er aber Künstlern, die in einem etablierten Stil nach bestehenden Regeln gearbeitet haben, pauschal abzusprechen, besondere Leistungen erbracht zu haben. Zudem – falls Crowther darauf hinauswollte – ist die künstlerische Leistung ihrerseits keine notwendige Bedingung für eine hohe künstlerische oder ästhetische Qualität des geschaffenen Werkes, die auch Ergebnis reinen Zufalls oder glücklicher Umstände sein kann. Darauf werde ich im folgenden Abschnitt genauer eingehen. – Hier bleibt zunächst nur festzustellen, dass auch Crowther keine überzeugende Verteidigung der Kreativitätsthese leisten kann.

Beinahe fünfzehn Jahre nach Crowther greift Bartel die Kreativitätsthese noch einmal auf. Er wendet sich damit explizit gegen Sibley, der in einem Aufsatz von 1985 gegen eine Auffassung von Originalität argumentiert,

24 Viele Beispiele finden sich bei Ullrich 2009.

die einen irgendwie notwendigen Zusammenhang zwischen Neuheit und ästhetischem Wert suggeriert.²⁵ Bartel möchte dagegen einen inneren Zusammenhang zwischen künstlerischer Innovation und Wert verteidigen. Sein entscheidender Schachzug besteht darin, nur eine ganz bestimmte Bedeutung von Originalität in den Blick zu nehmen, jene, für die wir im Deutschen das Adjektiv »originell« verwenden: Die Originalität von Kunstwerken, die sich besonders kreativen Einfällen verdanken. Seine These lautet, dass »Originalität« immerhin in *dieser einen* Bedeutung einen irgendwie zwingenden Zusammenhang von Kreativität und Wert impliziert. Damit vertritt er eine weniger starke Behauptung als Crowther, der seinerseits schon eine weniger starke Behauptung als Hoaglund vertreten hat. Bartels Argumentation ist nicht nur aufgrund ihrer Bescheidenheit besonders interessant, sondern auch weil sie eine starke Intuition trifft: »That works of art can be valued for their originality seems intuitively right, as does the claim that this value, whatever it is, is more than the product of a conjunction of innovation-plus-aesthetic-value.«²⁶ Zudem scheint Bartels Argumentation auf den ersten Blick überzeugend, weil sie zwei empfindliche Schwächen von Hoaglunds und Crowthers Version von Anfang an vermeidet. Erstens unterscheidet Bartel sorgfältig zwischen verschiedenen Bedeutungen von »Original« und macht durchgehend deutlich, welche Bedeutung er in einem bestimmten Gedankengang jeweils meint. Er führt also nicht erst durch die Hintertür eine Modifikation ein, um sein Argumentationsziel zu erreichen. Zweitens geht Bartel der Frage nach, worin und wie sehr sich ein neues Werk von anderen, zuvor dagewesenen Kunstwerken unterscheiden muss, um als Original gelten zu können. Er präzisiert also, was er unter Neuheit und Verschiedenheit versteht. Auch auf diese Frage sind Hoaglund und Crowther praktisch nicht eingegangen. Die entscheidende Frage ist aber: Kann Bartels Verteidigung der Kreativitätsthese überzeugen?

Bartel unterscheidet zwischen einem wertenden *creativity-sense* und einem nichtwertenden *authenticity-sense* von »Original«: Ihm zufolge wird »Original« dann wertend gebraucht, wenn es Kunstwerke als das Ergebnis kreativen Handelns beschreibt. Es wird aber nicht wertend gebraucht, wenn es

25 »To suppose that mere difference guarantees or constitutes aesthetic merit would be absurd and also, *a fortiori*, that such originality is a high, the highest or the only significant aesthetic value.« Sibley 1985, 179.

26 Bartel 2010, 70.

die Authentizität von Kunstwerken bezeichnet.²⁷ Im ersten Fall liegt der Fokus auf der ästhetischen Qualität des Werkes, im zweiten Fall liegt er auf seiner Geschichte.²⁸ Es ist der *creativity-sense*, der Bartel interessiert. Er will Originalität in diesem Sinn ausdrücklich weder als notwendige noch als hinreichende Bedingung für ästhetischen Wert verstanden haben.²⁹ Er möchte lediglich zeigen, dass der *creativity-sense* einen Begriff des Originals konstituiert, in dem zwei Eigenschaften auf nicht kontingente Weise verbunden sind: Das Ergebnis kreativen Handelns zu sein und ästhetisch wertvoll zu sein.³⁰ Um dieses Ziel zu erreichen, schließt er Kunstwerke, die sich bloß gewöhnlicher Kreativität³¹ verdanken, ebenso aus wie solche, die bloß verschieden (*different*) oder einzigartig (*unique*) sind. Schließlich stellt er folgende Definition auf: »A work is original if it and it alone can be shown to be the source of some idea whose functional scope makes for worthwhile repetition through effective implementation of the idea in some multiple and/or diverse settings.«³²

Diese Definition verblüfft, denn sie zeigt gerade nicht, was Bartel zeigen wollte und offenbar auch zu zeigen meint, nämlich, dass es eine Bedeutung von »Original« gibt, in der Kreativität und ästhetischer Wert in einem nicht bloß kontingent additiven Sinn zusammenkommen. Anstelle eines Begriffs, in dem sich Kreativität und ästhetischer Wert in einer nicht kontingenten Weise verbinden lassen, bietet Bartel einen Begriff an, der einzelne Werke als Ursprünge kunsthistorisch einflussreicher Ideen identifiziert. Das Moment außergewöhnlicher Kreativität, das er zuvor stark gemacht hatte, scheint in

27 »When taken evaluatively, ›originality‹ is usually concerned with the description of some act of creativity; and when taken non-evaluatively, ›originality‹ is usually taken to be an issue of authenticity.« Bartel 2010, 69.

28 »A work ›is original‹ in the evaluative sense when we mean to praise an artist's creative activity, whereas an object ›is an original‹ in the authenticity-sense when the object has been established to be the product of some artist's own hand.« Bartel 2010, 70.

29 »My intuition is that what makes a work ›good‹ is far more elusive than what makes a work original, but also that ›original‹ is neither a necessary nor a sufficient condition for ›good‹.« Bartel 2010, 70.

30 »I am interested in finding an evaluative sense of originality that is not contingent on aesthetic worth but is worthwhile in its own respect, while still avoiding the ›original non-sense‹ of novelties.« Bartel 2010, 72-73.

31 »The evaluative use of ›original‹ only makes sense if we take it to be making a strong claim about the work: all works of art are the result of some creative activity, in a weak sense, but this obviously cannot be what is meant when ›original‹ is being used as a term of praise.« Bartel 2010, 70.

32 Bartel 2010, 75.

seiner Definition völlig zu verschwinden. Denn das Ergebnis kreativen Handelns zu sein, ist etwas ganz anderes, als der Ursprung einer kunsthistorisch einflussreichen Entwicklung zu sein. Selbst wenn wir annehmen, dass sich regelmäßig einzelne Werke eindeutig als Ursprung bedeutender Entwicklungen identifizieren lassen, und wenn wir zudem annehmen, dass diese Werke sich signifikant von anderen zuvor dagewesenen unterscheiden, bleibt doch das Kernproblem, das Bartel angetreten war zu lösen, bestehen: Wo ist der zwingende Zusammenhang von Kreativität und Wert? Wozu hat Bartel von außergewöhnlicher Kreativität gesprochen, wenn er in seiner Definition von »Original« gar nicht diese außergewöhnliche Kreativität, der sich ein bestimmtes Kunstwerk verdankt, als Quelle der wiederholenswerten Ursprungsidee benennt, sondern das *Kunstwerk* selbst? Wenn ein Werk dann ein Original ist, wenn es Nachahmer findet, geht Kreativität völlig unter.

Natürlich kann man »Original« so definieren. Damit setzt Crowther sich aber dem Einwand aus, dass einflussreiche Werke sich keineswegs zwingend besonderer künstlerischer Kreativität verdanken müssen: Sie könnten sich auch einer – von Bartel zuvor ausdrücklich ausgeschlossenen – gewöhnlichen Kreativität verdanken oder einem Zufall. Auch den Wert nennt Bartel in seiner Definition nicht. Stattdessen spricht er von der Implementierung einer Idee in verschiedene *settings*, hebt also auf kunsthistorischen Einfluss ab. Aber selbst wenn wir annehmen, dass kunsthistorisch einflussreiche Werke in aller Regel auch wertvolle und ästhetisch wertvolle Werke sind, so bleiben kunsthistorischer Einfluss und (ästhetischer) Wert dennoch zwei verschiedene Dinge. Schon weiter oben habe ich bemerkt, dass die ersten Werke eines Stils oder einer Kunstform selten die qualitativsten sind. Die Diskrepanz zwischen Bartels erklärtem Argumentationsziel und der von ihm als Ergebnis angebotenen Definition ist bemerkenswert. Im Grunde legt er gar keine Verteidigung der Kreativitätsthese vor. Dennoch kann gerade die Verschiebung von Bartels Fokus in der Entwicklung seiner Argumentation als Indiz dafür dienen, wie sehr genieästhetische Einflüsse bis heute dazu verführen, nicht nur Neuheit und Wert gleichzusetzen, sondern auch Kreativität und Neuheit, Wert und Einfluss, Regelbruch und Produktivität und so weiter.

Mir scheint bis hierher nicht nur hinreichend deutlich geworden zu sein, dass die Kreativitätsthese nicht erfolgreich verteidigt werden kann, sondern auch warum: Sie verknüpft (mindestens) zwei voneinander unabhängige Bedeutungen zu einer einzigen: das Ergebnis kreativen Handelns zu sein bzw. sich von vorher Dagewesenem zu unterscheiden und ästhetisch wertvoll zu

sein. Zwischen diesen Eigenschaften besteht aber offensichtlich kein notwendiger Zusammenhang.

5.1.2 Originalität als künstlerische Leistung

Die These, die ich im Folgenden als Leistungsthese bezeichne, lautet vereinfacht formuliert:

Kunstwerke, zu deren Herstellung eine besondere Leistung erforderlich war, besitzen einen besonderen ästhetischen Wert.

Anders als den Vertretern der Kreativitätsthese, die die qualitative Überlegenheit von originellen Werken gegenüber bloß regelkonformen Werken behaupten, geht es Vertreterinnen der Leistungsthese meistens darum, für die ästhetische Überlegenheit von Originalen gegenüber Fälschungen zu argumentieren. Ich möchte mich auf einen einzigen Artikel beschränken, in dem diese These vertreten wird: Denis Dutton, »Artistic Crimes, The Problem of Forgery in the Arts« von 1979.³³

Duttons Ausgangsszenario ist das eines als Fälschung enttarnten Gemäldes: Ein Bild, das lange Zeit für ein Werk Vermeers gehalten wurde, entpuppt sich als ein Werk van Meegerens. Obwohl das Gemälde dasselbe bleibt, scheint es durch die Enttarnung seinen Wert zu verlieren: Zuerst wurde es als ästhetisch hochwertig eingeschätzt, nach seiner Enttarnung gilt es als ästhetisch praktisch wertlos. Duttons These lautet, dass diese Einschätzung gerechtfertigt sei, genauer: dass es für den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes relevant sei, ob es sich bei ihm um ein Original oder eine Fälschung handelt, und zwar weil der ästhetische Wert eines Kunstwerkes eng mit der künstlerischen Leistung verbunden sei, der sich ein Werk verdankt. Zunächst unterstreicht er mit einem anderen Beispiel, dass er sich ausdrücklich nicht nur auf Fälschungen von Gemälden bezieht: Eine Aufnahme, die ein Klavierstück – oh-

33 Man könnte die Frage stellen, inwiefern es Dutton in diesem Artikel um Originale geht, wenn er sagt: »The significant opposition I find then is not between ›forged‹ and ›original‹, but between correctly represented artistic performance and misrepresented artistic performance.« (Dutton 1979, 312). Tatsächlich setzt Dutton sich in einigen Absätzen seines Aufsatzes mit verschiedenen Bedeutungen von »Original« auseinander und macht dabei deutlich, dass es ihm nicht so sehr um die ästhetische Überlegenheit von Originalen als Erstvorkommnissen (im Verhältnis zu Kopien) geht. Das heißt aber keineswegs, dass es ihm nicht um Originale geht. Vielmehr wird deutlich, dass er offensichtlich von einem kunstwissenschaftlichen Begriff des Originals ausgeht.

ne Wissen der Zuhörer – schneller wiedergibt, als es aufgenommen wurde, erweckt den Eindruck, dass die Pianistin eine größere technische Fertigkeit besitzt, als tatsächlich der Fall ist. Die zunächst begeisterten Zuhörer wären wohl enttäuscht, würden sie erfahren, wie die Klänge, die sie gehört haben, tatsächlich zustande kamen. Auch in diesem Beispiel hat sich an den formalen Eigenschaften des Gehörten nichts geändert. Was sich geändert hat, ist, dass die Zuhörer nun wissen, wie das, was sie gehört haben, zustande gekommen ist.

Dutton stellt einen direkten Zusammenhang zwischen dem ästhetischen Wert eines Werkes und der bei seinem Zustandekommen erbrachten künstlerischen Leistung her. Dazu formuliert er zunächst zwei Prämissen. Erstens nimmt er an, dass alle Kunstwerke – gleich welchen Genres – in gewisser Weise *performances* seien. Das heißt: Alle Kunstwerke sind das Ergebnis menschlichen Handelns und müssen als solches verstanden werden.³⁴ Außerdem geht Dutton davon aus, dass »Kunstwerke als das Ergebnis menschlichen Handelns begreifen« auch bedeute »Kunstwerke als Ergebnis bestimmter *Leistungen* zu sehen«, denn diese Werke konnten nur hergestellt werden, weil ihre Urheber bestimmte Fertigkeiten besaßen und verschiedene Schwierigkeiten überwand. Aus diesen Annahmen schließt Dutton, dass wir den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes nur dann ermessen können, wenn wir begreifen, was zu seiner Herstellung nötig war. Zu sagen, dass eine bestimmte Anordnung von Farben auf einem Gemälde harmonisch ist, wäre demnach zwar nicht falsch, »a fuller appreciation and understanding, however, would involve recognizing how that pleasing harmony is a response to a problematic demand put upon the artist.«³⁵ Nur wenn wir verstünden, welche Herausforderungen die Schaffung eines bestimmten Werkes mit sich bringt, wüssten wir auch um seinen Wert. So wie wir auch nur dann, wenn wir wüssten, was in einer bestimmten Kunstform einen Erfolg ausmacht (und was einen Misserfolg), sagen könnten, welches Werk gut gelungen wäre und welches weniger gut. Eine gute Aufführung eines Klavierstückes setzte beispielsweise voraus, dass der Pianist sie allein mithilfe des Instruments und seiner zehn Finger zustande bringt. Unsere Auffassungen darüber, was in einem bestimmten Genre einen Erfolg

34 »The ultimate product is designed for our contemplation, as an object of particular interest in its own right, perhaps in isolation from other art objects or from the activity of the artist. But this isolation which frequently characterizes our mode of attention to aesthetic objects ought not to blind us to a fact that we may take for granted: that the work of art has a human origin, and must be understood as such.« Dutton 1979, 305.

35 Dutton 1979, 307.

oder einen Misserfolg ausmacht, könnten sich ändern, aber ohne sie könnten wir nicht wirklich verstehen, welches *achievement* das Kunstwerk, das wir gerade vor uns haben, darstellt.³⁶ Fälschungen hätten also genau deshalb nicht denselben ästhetischen Wert wie Originale, weil sie nicht das Ergebnis jener Leistung wären, die zu ihrer Herstellung erforderlich gewesen wäre, wäre ihre Produktionsgeschichte tatsächlich die, die wir glauben gemacht würden.

Den entscheidenden Schritt geht Dutton, indem er die zur Herstellung eines Werkes erforderliche künstlerische Leistung ausdrücklich als ästhetische Eigenschaft eben dieses Werkes versteht. Er besteht darauf, dass diese Verknüpfung von Leistung und ästhetischem Wert keine Frage des Geschmacks oder des Empfindens ist, sondern eine des Kunstbegriffs selbst, denn »reference to origins is a necessary constituent of the concept of a work of art.«³⁷ Dennoch zählen für Dutton ebenso die formalen Eigenschaften eines Werkes zu seinen ästhetischen Eigenschaften und tragen zu seinem ästhetischen Wert bei. Es gehe darum, weder die Ursprünge des Werkes noch seine formalen Eigenschaften außer Acht zu lassen. Duttons Fazit lautet: »When we learn that the kind of achievement an art object involves has been radically misrepresented to us, it is not as though we have learned a new fact about some familiar object of aesthetic attention. On the contrary, insofar as its position as a work of art is concerned, it is no longer the same object.«³⁸

36 »But just as I know, and in fact ought to know, that the resultant recording of *Götterdämmerung* will feature voices which sustain their power throughout the whole opera in a way that would be impossible in any live performance, so I ought to know that the piano recording I am listening to is a collaboration of pianist and engineer, one which, perhaps, features runs at speeds human nerve and muscle could never alone produce. Until I know this, I cannot understand the nature of the achievement before me.« Dutton 1979, 308.

37 Dutton 1979, 309. In Bezug auf das Verhältnis von *künstlerischer Leistung* und dem Konzept *Kunst* schreibt Dutton weiter: »Art is treated among other things as human performance, the work of art having implicit in it the possibility of achievement of some kind. Thus the concept of art is constituted *a priori* of certain essential properties. I do not propose to enumerate those features (the question of the contents of any such list lies at the heart of the philosophy of art); but I do insist that reference to origins and achievement must be included among these properties. This whole issue is what gives the problem of forgery such central philosophical importance: theorists who claim that it ought to make no difference to appreciation whether a work is forged or not do not merely challenge a few dearly held cultural beliefs about what is important in art. They attack rather the very idea of art itself.« Dutton 1979, 310.

38 Dutton 1979, 313.

Man muss Dutton zugute halten, dass er den Fehler vermeidet, den wir bei allen drei Vertretern der Kreativitätsthese gesehen haben: Er behauptet keinen notwendigen Zusammenhang zwischen verschiedenen, nicht notwendig zusammenhängenden Eigenschaften. Indem er die Eigenschaft, das Ergebnis einer besonderen künstlerischen Leistung zu sein, als ästhetische Eigenschaft definiert, schafft er die nötige Voraussetzung dafür, den ästhetischen Wert eines Kunstwerks von der bei seiner Herstellung erbrachten künstlerischen Leistung abhängig zu machen, ohne einen Zusammenhang herzustellen, wo keiner ist. Dutton behauptet nicht (zugespitzt): Je mehr der Künstler schwitzt, desto schöner wird das Bild, sondern er sagt: Das Schwitzen selbst hat seinen Wert, und diesen Wert können wir als ästhetischen Wert bezeichnen, weil das Wissen um dieses Schwitzen uns hilft, das Werk zu verstehen. Das hätte die Konsequenz, dass Werke, die rein formal-ästhetisch keinen herausragenden Wert haben, aber sich einer außergewöhnlichen Leistung verdanken, einen höheren ästhetischen Wert besitzen könnten als solche, die zwar formal überragende ästhetische Qualität besitzen, sich aber keiner besonderen Leistung verdanken. Natürlich kann man darüber streiten, inwiefern diese Konsequenz vertretbar ist, aber in die Auseinandersetzung darüber einzusteigen, würde mich zu weit vom Gegenstand dieser Untersuchung wegführen. Mir soll es an dieser Stelle genügen, darauf hinzuweisen, dass Duttons Verteidigungsstrategie natürlich seinen Kunstbegriff voraussetzt. Sobald man zum Beispiel einen ästhetischen Formalismus vertritt, funktioniert das Leistungsargument nicht mehr.³⁹ Sobald die vorausgesetzte Definition von »ästhetisch« keinen direkten Bezug zur Produktionsgeschichte ästhetisch wertvoller Gegenstände impliziert, gibt es auch keinen logischen Zusammenhang zwischen dem ästhetischen Wert von Kunstwerken und dem Wert der bei ihrer Herstellung erbrachten Leistung.⁴⁰

39 Vgl. dazu beispielsweise Reicher, die aufgrund ihrer Definition von »ästhetisch« zu dem Schluss kommt, Originalität besitze zwar einen Wert, aber keinen ästhetischen: »Der Wert der Originalität kommt einerseits daher, dass das Originelle neuartig ist, und Neues immer irgendwie besonders interessant ist; andererseits steckt hinter einem originellen Werk eine besondere geistige Leistung der Künstlerin (wir sprechen in diesem Zusammenhang oft von *Kreativität*); wir bewundern und schätzen außergewöhnliche Leistungen, und ein Teil dieser Bewunderung und Wertschätzung geht auf die Produkte dieser Leistungen über. Aber auch das ist kein ästhetischer Wert.« Reicher 2011, 67.

40 Für die Unterscheidung zwischen ästhetischem und künstlerischem Wert argumentiert Tomas Kulka in seinem Aufsatz von 1981: *The Artistic and the Aesthetic Value of Art*.

Mir scheint dennoch, dass Dutton trotz seiner grundsätzlich schlüssigen Verknüpfung von künstlerischer Leistung und ästhetischem Wert einen argumentativen Fehler macht. Dutton verteidigt das Leistungsargument ja, um dafür zu argumentieren, dass van Meegerens Bild der *Jünger von Emmaus* einen niedrigeren ästhetischen Wert besitzt, als es besitzen würde, wäre es ein echter Vermeer. Er argumentiert also für die ästhetische Minderwertigkeit einer Fälschung. An dieser Stelle begeht er den Fehler, eine Verbindung zwischen Leistung und Echtheit herzustellen, die es so nicht gibt. Wenn man seine Definition von »ästhetisch« teilt, wird man zwar ohne Weiteres zugeben, dass Werke, zu deren Herstellung eine größere künstlerische Leistung erforderlich war, jenen ästhetisch überlegen sind, zu deren Herstellung eine geringere künstlerische Leistung erforderlich war. Man wird aber ebenso einräumen müssen, dass das nicht zugleich bedeutet, dass Werke, deren wahre Entstehungsgeschichte wir kennen, sich einer höheren Leistung verdanken als jene, von denen wir eine falsche Produktionsgeschichte glauben. Oder – um es mit Duttons Worten zu sagen – eine »correctly represented artistic performance« ist einer »misrepresented artistic performance« nur dann überlegen, wenn für erstere eine höhere künstlerische Leistung erforderlich war. Das muss aber nicht in jedem Fall so sein. Ob ein Werk echt ist und ob ein Werk sich einer besonderen Leistung verdankt, sind zwei verschiedene Dinge. Die tatsächliche Produktionsgeschichte zu kennen, ist eine notwendige Voraussetzung dafür, auch die tatsächlich erbrachte künstlerische Leistung beurteilen zu können. Ob die tatsächlich erbrachte künstlerische Leistung dann aber tatsächlich geringer ausfällt als die vorgegebene, ist eine andere Frage.

Kurz: Auch Duttons Argumentation hat einen Mangel, nämlich den, dass sie nicht deutlich unterscheidet zwischen Kunstwerken, deren wahre Produktionsgeschichte wir kennen, und Kunstwerken, die sich einer besonderen künstlerischen Leistung verdanken. Das hat zur Folge, dass er seine Eingangsthese nicht verteidigen kann. Denn in dem konkreten Fall, den Dutton präsentiert, lässt sich unmöglich beurteilen, ob der ästhetische Wert von van Meegerens *Jünger von Emmaus* geringer ist als der von Vermeers *Jüngern von Emmaus* wäre, wären sie jemals gemalt worden. Ein Leistungsvergleich ist nur in Fällen möglich, in denen wir zwei Werke vor uns haben, von denen wir genau wissen, wie hoch die künstlerische Leistung war, die ihre jeweiligen Urheber bei der Herstellung erbracht haben. Das heißt, dass sich – wenn überhaupt – nur Kopienfälschungen und ihre Originale vergleichen lassen. Und auch dann bleibt es durchaus denkbar, dass eine Fälschung sich einer

größeren künstlerischen Leistung verdankt als ihr Original – was natürlich auch davon abhängt, wie man »künstlerische Leistung« definiert.⁴¹

Sowohl Dutton als auch die Verteidiger der Kreativitätsthese haben also den Fehler gemacht, einen notwendigen Zusammenhang zwischen so kontingenten Eigenschaften wie beispielsweise *Kreativität* und *Echtheit* anzunehmen. Bei Dutton ist zudem deutlich geworden, dass die Validität eines Arguments in der Wertdebatte wesentlich davon abhängt, wie »ästhetische Eigenschaft« definiert wird. Nur wer einen Kunstbegriff vertritt, der es ermöglicht, Originalität als ästhetische Eigenschaft aufzufassen, kann schlüssig für die ästhetische Überlegenheit von Originalen argumentieren. Allerdings muss er dann auch darauf achten, dass er sich auf eine bestimmte Bedeutung von »Originalität« festlegt, sonst begeht er den Fehler, den Dutton begeht, der die ästhetische Überlegenheit von echten Werken zu verteidigen versucht, indem er für die Überlegenheit von Werken plädiert, die das Ergebnis einer besonderen Leistung sind.

5.1.3 Originalität als zeitliche Relation

Manche Philosophinnen gehen davon aus, dass Originalität ein primär historischer Wert ist, nämlich die Relation zwischen einem Kunstwerk und dem Zeitpunkt seiner Entstehung. Dabei ist natürlich nicht allein die Eigenschaft eines Werkes gemeint, zu einem bestimmten Zeitpunkt entstanden zu sein, sondern zugleich die Eigenschaft, zu diesem Zeitpunkt ein »historical first«⁴² zu sein, also mindestens eine bestimmte (ästhetische) Eigenschaft zu besitzen, die kein anderes Werk zuvor besessen hat. Vereinfacht formuliert:

41 Sherri Irvin hat Dutton vorgeworfen, *achievement* stark überzubewerten. Zudem sieht sie Dutton gezwungen, auch aus künstlerischen Leistungen, die aus der Bewältigung sehr individueller Herausforderungen (z.B. körperlicher Behinderungen) resultieren, einen höheren ästhetischen Wert abzuleiten. »Dutton's account might be thought to give achievement an undeserved degree of primacy in our evaluation of the work. First, it is not clear, pace Dutton, that the artist's having overcome more substantial obstacles necessarily makes the artist's work better, or changes in any way how we ought, aesthetically, to assess it.« Irvin 2007, 291-292. Und: »It is hard to see how any theory of aesthetic value which accords such a central position to the artist's achievement could avoid acknowledging the relevance of Beethoven's deafness or Chuck Close's paralysis to the aesthetic assessment of their work.« Irvin 2007, 293.

42 Vgl. Bailey 2009: »What is originality and what if anything, does it have to do with artistic or aesthetic value? A common response to the first question is to be a historical first in some important respect.« Bailey 2009, 457.

Originalität ist die Eigenschaft eines Kunstwerkes, bestimmte (ästhetische) Eigenschaften zeitlich vor anderen Kunstwerken zu besitzen.

Diese Auffassung unterscheidet sich von denen, die Originalität als Ergebnis von Kreativität oder besonderer künstlerischer Leistung betrachten, dadurch, dass es für sie gleichgültig ist, welcher Ursache ein Kunstwerk seine Neuheit verdankt. Originalität in diesem Sinne schließt also Werke, die sich außergewöhnlicher künstlerischer Kreativität oder Leistung verdanken, ebenso ein wie Werke, deren Neuheit sich einer ganz durchschnittlichen Kreativität oder Leistung verdanken, sowie solche, deren Neuheit zufällig zustande gekommen ist.

Interessant ist, dass diese Originalitätsauffassung zu gegenteiligen Antworten auf die Frage führt, ob Originalität eine ästhetische Eigenschaft sei (und damit auch auf die Frage, ob Originale ästhetisch wertvoller seien als ihre Kopien). Ob diese Frage mit Ja oder Nein beantwortet wird, hängt nämlich davon ab, wie »ästhetisch« definiert wird. Wenn eine Autorin einen Kunstbegriff vertritt, in dem die Entstehungsgeschichte von Kunstwerken Relevanz für deren ästhetischen Wert besitzt, wird sie dafür argumentieren, dass Originalität von grundlegender Bedeutung für den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes ist. Vertritt sie einen Kunstbegriff, in dem die Entstehungsgeschichte eines Werkes irrelevant für dessen ästhetischen Wert ist, wird sie dagegen argumentieren. Es gibt also grundsätzlich zwei verschiedene Thesen:

A) Originalität ist die Eigenschaft eines Kunstwerkes, bestimmte (ästhetische) Eigenschaften zeitlich vor anderen Kunstwerken zu besitzen. Als solche ist sie von grundlegender Bedeutung für den ästhetischen Wert von Kunstwerken.⁴³

Und:

B) Originalität ist die Eigenschaft eines Kunstwerkes, bestimmte (ästhetische) Eigenschaften zeitlich vor anderen Kunstwerken zu besitzen. Als solche ist sie irrelevant für den ästhetischen Wert von Kunstwerken.

Ich möchte ein Beispiel anführen, in dem These B vertreten wird: *The Aesthetic Value of Originality* von Bruce Vermazen. Vermazen argumentiert ausdrücklich gegen die Genieästhetik und gegen Verteidiger der Kreativitätsthese.⁴⁴ Seine

43 Vgl. zum Beispiel Lessing 1983 und Irvin 2007.

44 Namentlich gegen Edward Young, Stefan Morawski und John Hoaglund.

These lautet: Originalität an sich trägt nichts zum ästhetischen Wert eines Kunstwerkes bei, weil sie einen rein historischen Wert darstellt.⁴⁵

Vermazen bezeichnet ästhetischen Wert als *multidimensional measure*: Er geht davon aus, dass sich »ästhetisch wertvoll« auf keine bestimmte Eigenschaft bezieht, sondern auf eine Liste von Eigenschaften, nämlich auf jene, die den Wert eines bestimmten Kunstwerkes in den Augen seiner Rezipienten ausmachen. Die Eigenschaften, die zum ästhetischen Wert eines Kunstwerkes beitragen, leiten sich aus dem Kunstbegriff der Rezipientinnen oder aus ihren Erwartungen gegenüber Werken bestimmter Genres ab. Ob beispielsweise ein italienisches Sonett ästhetisch hochwertig ist, hängt davon ab, in welchem Maße und in welcher Qualität es die Eigenschaften besitzt, die seine Rezipienten von einem italienischen Sonett erwarten. Dabei können verschiedene Rezipienten durchaus verschiedene Eigenschaften auf ihrer Liste haben. Nach der Meinung von Vermazen gibt es aber gute Gründe, Originalität von allen Listen wertvoller Eigenschaften von Kunstwerken zu streichen.⁴⁶

Um seine These zu begründen, stellt Vermazen zunächst die Frage, welchen Wert Originalität in den Augen derjenigen darstellt, die sie als Werteiigenschaft von Kunstwerken betrachten. Er setzt sich mit den Thesen und Argumenten von Befürwortern der Kreativitätsthese wie Hoaglund wohlwollend auseinander und geht verschiedenen argumentativen Strategien zur Begründung von Originalität als ästhetischer Wert-Eigenschaft nach.⁴⁷ Jede Spur, die er verfolgt, führt ihn zu der Feststellung, dass Originalität im Kern als »newness with respect to something good« definiert wird, »that is, the new production of a good thing or good property of a thing«, und er schließt die Frage an: »What reason is there to count the originality as a merit of the work

45 »I will argue in this essay that originality *per se* is not a property of works of art that should be counted as contributing to their aesthetic value.« Vermazen 1991, 266.

46 »My claim that originality is not a property that should be counted as contributing to a work's aesthetic value is the claim that there are good reasons for anyone to exclude originality from the list of ranked properties.« Vermazen 1991, 267.

47 U. a. beschäftigt er sich mit einer Supervenienz-These: »That the property of originality supervenes on the complex of newness with respect to *p* and goodness with respect to *p*, and that this supervenient property confers a separate goodness on the work« (Vermazen 1991, 271) und mit Originalität als Mittel zur *Deautomatization*: »The claim is sometimes made that deautomatization and/or defamiliarization is the essential task of literature, or even of all art. If the claim were true, and if originality were bound up in some intimate way with deautomatization or defamiliarization, my arguments against the value of originality would appear suspicious« (Vermazen 1991, 272).

over and above the merit the thing or property has aside from its originality?»⁴⁸ Vermazen geht davon aus, dass niemand ernsthaft gewillt sein kann, bloße Neuheit (*novelty*) als ästhetisch wertvolle Eigenschaft eines Kunstwerkes zu verteidigen. Also macht er sich auf die Suche nach Definitionen von »Originalität«, die tatsächlich einen ästhetischen Mehrwert begründen, der über die Neuheit eines ästhetisch wertvollen Aspekts eines Kunstwerkes hinausgeht, findet aber keine.⁴⁹ Vielmehr beobachtet er, dass Originalität nur dann wertvoll zu sein scheint, wenn ein Kunstwerk eine Eigenschaft aufweist, die zufällig zugleich neu und gut ist. Was diese Eigenschaft ästhetisch wertvoll macht, scheint für Vermazen aber nur die Tatsache zu sein, dass sie gut ist, nicht jene, dass sie neu ist. Er kommt so zu dem Schluss, dass Originalität keinen ästhetischen Wert darstellt, weil sie nichts zum ästhetischen Wert eines Kunstwerkes beiträgt.⁵⁰

Besonders interessant finde ich Vermazens Auseinandersetzung mit der Technik der *Deautomatization/Defamiliarization* und der Wirkung von Originalität. Vermazen stellt sich folgende Frage: Wenn man annimmt, dass das Neue und Unerwartete einen für Kunst wesentlichen Effekt hat, nämlich den, das Publikum auf gewisse Weise zur Aufmerksamkeit herauszufordern, stellt Originalität dann nicht doch einen ästhetischen Wert dar? Vermazen verneint: Wenn Originalität die Eigenschaft eines Kunstwerks ist, ein Merkmal zu besitzen, das zugleich gut und neu ist, dann ist Originalität eine Relation zwischen einer Eigenschaft eines Werkes und dem Zeitpunkt der Entstehung dieses Werkes. Diese Relation besteht auch dann, wenn das ehemals neue Merkmal schon lange nicht mehr neu ist und die einmal durch die Neuheit angestrebte Wirkung auf das Publikum sich nicht mehr einstellt, da das Werk ihm längst vertraut ist. Umgekehrt könnten Werke, die niemals in diesem Sinne Originalität besessen haben (weil sie keine Merkmale besitzen, die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung neu waren), dennoch Merkmale besitzen, mit denen

48 Vermazen 1991, 270.

49 »No one wants to claim that bare newness confers value on an object. Thus a sensible strategy for understanding the concept of originality is to start with the idea of newness and explore how much or in what respect an object must be new in order to be valuable.« Vermazen 1991, 270.

50 »The aesthetic goodness of an original work, its other valuable aspects aside, seems to come from the goodness of the original property (a goodness it has even in later cases, where it has no claim to novelty) and not from originality *per se*, whether originality is conceived as a complex of newness and goodness or as a property supervening on that complex.« Vermazen 1991, 272.

manche Rezipientinnen noch nie zuvor konfrontiert wurden, sodass sich ein Überraschungseffekt einstellt, ganz ohne Originalität des Werkes.⁵¹ Ob ein Werk einen Deautomatization-Effekt hat, hängt also schlicht davon ab, ob es Eigenschaften besitzt, die in der Erfahrung seines jeweiligen Publikums neu sind, und nicht davon, ob es Eigenschaften besitzt, die kein anderes Kunstwerk zuvor hatte. Originalität erzielt also nicht automatisch einen bestimmten Effekt. Im Gegenteil: Zu begreifen, was die Originalität eines Kunstwerkes in der vielleicht weit zurückliegenden Zeit seiner Entstehung bedeutet hat, setzt ein mitunter beträchtliches kunsthistorisches Hintergrundwissen voraus. Das ästhetische Erleben all jener Museumsbesucher, die nicht über ein solches vertieftes Wissen verfügen, kann also von der Originalität eines Werkes kaum beeinflusst werden.

Wenn der ästhetische Wert, den ein neues Werk besitzt, nicht an seine Neuheit gebunden ist, bedeutet das für Vermazen auch: Derselbe ästhetische Wert findet sich in allen Werken, die dieselben ästhetisch wertvollen Eigenschaften besitzen, auch wenn sie zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sind. Damit plädiert Vermazen dafür, perfekte Kopien nicht als ästhetisch minderwertig zu betrachten.

Vermazen gesteht durchaus zu, dass Originalität einen Wert darstellt, allerdings keinen ästhetischen, sondern einen kunsthistorischen (zu wissen, welches Werk eine bestimmte Eigenschaft als erstes besessen hat, um diese besser erforschen zu können) oder auch einen emotionalen: Dieses Werk vor sich zu haben, sinnlich wahrzunehmen und von seinem Charakter als Ursprung und Zeuge einer bedeutenden kunsthistorischen Entwicklung bewegt zu werden. Sein Fazit lautet: »Original survives as a legitimate term of praise in the context of criticism of the arts though originality be excluded from the list of aesthetically valuable properties.«⁵²

Ich halte Vermazens Argumentation für überzeugend. Wer ihn angreifen möchte, würde wohl am ehesten bei seiner Definition von ästhetischem Wert ansetzen, denn wenn man »ästhetischer Wert« anders definiert als er, wird

51 »A work may be original, speaking historically, and yet have lost its foregrounded quality for readers outside its context of birth, either because the work itself has become familiar or because the technique by which its crucial component or components were historically foregrounded has become familiar. Second, the foregrounding of a certain component may not be original. Originality is sufficient for foregrounding, but not necessary. The poet may borrow a device from some poetic practice that has been long neglected.« Vermazen 1991, 276.

52 Vermazen 1991, 277.

man zu einer anderen Einschätzung der ästhetischen Werthaftigkeit von Originalität gelangen.⁵³ Dennoch wird man auch Vermazen einen Vorwurf machen können, den man praktisch allen Debattenteilnehmern machen muss: Die Bedeutung von »Original« im gewöhnlichen Sprachgebrauch wird nicht berücksichtigt. Wäre Originalität schlicht die Eigenschaft eines Kunstwerkes, zu einem bestimmten Zeitpunkt neu gewesen zu sein, könnten wir ja auch Fälschungen als Originale bezeichnen, zumal stilistische Fälschungen wie van Meegerens *Jünger von Emmaus*. Zudem kann man Vermazen den Vorwurf machen, nicht zu klären, was er unter »neu« versteht. Jedes Ding, auch eine Kopie, ist in dem Moment neu, in dem sie entsteht – zumindest in dem Sinn, dass sie zuvor nicht existierte. Sollte Vermazen aber – was anzunehmen ist – »neu« so verstehen, dass es eine qualitative Differenz zu zuvor bereits bestehenden vergleichbaren Gegenständen impliziert, dann könnte seine These andere Schwierigkeiten mit sich bringen. Je nachdem, welche Eigenschaften eines Werkes genau neu sein müssten, um dieses zu einem Original zu machen, könnten wir gezwungen sein, Werke bestimmter Schulen oder Meister nicht mehr als Originale zu bezeichnen, nämlich dann, wenn diese sich im Moment ihrer Entstehung nicht sonderlich vom damals Üblichen oder von dem jeweils zuvor Geschaffenen unterscheiden. Niemand würde aber auf die Idee kommen, etwa den Großteil der Werke Dürers oder der Texte Lindgrens nicht für Originale zu halten, nur weil die meisten ihrer Werke sich nicht deutlich von ihren jeweils ältesten Werken unterscheiden. Ich halte es dagegen für offensichtlich, dass wir sie tatsächlich deshalb als Originale betrachten, weil sie von eben diesen Personen geschaffen worden sind. Ihre Originalität scheint also primär durch die Relation zu ihren Urheberinnen begründet zu sein und allenfalls indirekt mit ihrem Entstehungszeitpunkt zusammenzuhängen, wobei es geradezu unerheblich scheint, ob sie im Moment ihrer Entstehung in irgendeiner relevanten Hinsicht »neu« waren oder nicht.

Einen ganz anderen Ansatz als Vermazen, wenn auch einen, der Originalität ebenfalls vom Entstehungsmoment eines Werkes abhängig macht, verfolgt Mark Sagoff.⁵⁴ Seine Argumentation baut auf der These auf, dass »gut« zweistellig ist und dass folglich die Frage, ob eine Kopie oder Fälschung *ebenso*

53 Vgl. dazu u.a. Lessing 1983 und Irvin 2007.

54 Er präsentiert die gleiche Argumentationslinie in seinem Aufsatz »The Aesthetic Status of Forgeries« von 1976 und in seinem Aufsatz »Art and Authenticity: A Reply to Jaworski« aus dem Jahr 2014. Ich werde im Folgenden vor allem letzteren zitieren.

gut sein könne wie ein Original, sich nur unter der Bedingung sinnvoll beantworten lässt, dass sowohl das Original als auch die Kopie (oder Fälschung) derselben Klasse ästhetischer Gegenstände angehören.

Es wäre immerhin denkbar, dass jemand eine hervorragende Kopie eines misslungenen Meisterwerkes anfertigt. In dem Fall hätten wir also zwei visuell ununterscheidbare Bilder vor uns, von denen das eine hervorragend und das andere missraten wäre. Hervorragend wäre das eine aber nur insofern es eine Kopie ist, während das andere als Meisterwerk missraten wäre. Wir haben also zwei verschiedene Referenzklassen vor uns, in Bezug auf die wir die Qualität der Werke beurteilen: Meisterwerke und Kopien.

Wer behaupten will, dass Kopien genauso *gut* sein können wie Originale, der müsste also zuerst eine Referenzklasse finden, der sowohl ein Original als auch seine Kopie angehören, und dann müsste er zeigen, dass beide als Objekte dieser Klasse gleich *gut* wären. Weil Originale und ihre Kopien aber – Sagoff zufolge – tatsächlich oft nicht derselben Klasse ästhetischer Gegenstände angehören, können visuell ununterscheidbare Kopien nicht grundsätzlich als ihren Originalen ästhetisch gleichwertig gelten. Selbst wenn das oben als Beispiel angeführte Meisterwerk ästhetisch großartig wäre und die Kopie ebenfalls, wäre die Kopie also in einem anderen Sinne ästhetisch großartig als das Meisterwerk, das heißt, sie teilen »the same art-relevant property only in a weak and misleading sense.«

Entscheidend für Sagoffs Argumentation ist, dass er davon ausgeht, dass die Referenzklassen für ästhetische Urteile über Kunstwerke nach stilistischen Kriterien gebildet werden müssen. Ihm zufolge besteht der Stil eines Kunstwerkes im Wesentlichen in seiner Herkunft, das heißt er umfasst all jene Eigenschaften, die dieses Kunstwerk in eine Beziehung zu einer Epoche, einer Künstlerin, einer Schule oder einem Ort setzen.⁵⁵ Kopien, die nicht dieselben Herkunftseigenschaften haben wie ihre Originale, können ihm zufolge daher auch nicht im selben Sinn *gut* oder ästhetisch wertvoll sein wie ihre Originale. Es scheint also, dass eine Kopie, die beispielsweise nicht vom selben Urheber stammt wie das Original oder nicht im selben Zeitraum angefertigt wurde, überhaupt nicht unter ästhetischen Gesichtspunkten mit dem Original verglichen werden kann. Da Kopien, die im selben Zeitraum von dersel-

55 Hier zitiert Sagoff Goodman: »a property counts as stylistic only when it associates a work with one rather than another artist, period, region, school etc. A style is a complex characteristic that serves somewhat as an answer to the questions: who? when? where?« Vgl. Goodman 1975.

ben Künstlerin angefertigt wurden wie das dazugehörige Original, selten sein dürften, müsste man also davon ausgehen, dass Kopien und ihre Originale in den weitaus meisten Fällen eine jeweils ganz eigene Art von Gegenständen wären, über die man überhaupt keine sinnvollen vergleichenden ästhetischen Urteile fällen könnte.

Wie Irvin beobachtet, besteht der Schwachpunkt von Sagoffs Argumentation in der Annahme, es könne keine ästhetisch relevanten Klassen von Gegenständen geben, denen zugleich Originale und ihre Kopien angehören können. Denn es gebe ja – ganz im Gegensatz zu Sagoffs These – eine ehrwürdige Tradition epochenübergreifender ästhetischer Vergleiche. Auch wenn man annimmt, dass ästhetische Urteile immer zweistellig sind, bedeute das also nicht, dass Kunstwerke notwendigerweise in bestimmte stilistische Klassen eingeteilt werden müssten, um sinnvolle ästhetische Urteile über sie fällen zu können. Wenn man das aber einmal zugesteht, »then there is no non-question-begging way of excluding forgers and their works from the domain of aesthetic comparison«.⁵⁶ Zudem steht Sagoffs Annahme im Widerspruch zu der Tatsache, dass der Vergleich von Originalen und ihren Kopien seinerseits durchaus üblich ist und nachweislich ästhetisch aufschlussreiche Erkenntnisse generieren kann. Kurz: »Sagoff's claim that forgeries are not susceptible to aesthetic comparison with originals flies in the face of our actual, apparently legitimate practices.«⁵⁷

Abgesehen davon kann man Sagoff natürlich auch dafür kritisieren, dass er keine Definition von »Original« anbietet. Er scheint einfach davon auszugehen, dass »Original« der Gegenbegriff zu »Fälschung« ist. Damit übernimmt er eine Prämisse, die wir so ähnlich auch in den meisten Beiträgen zur Authentizitätsdebatte finden.

5.2 Die Authentizitätsdebatte

Die Authentizitätsdebatte beschäftigt sich mit der Frage, welche Gegenstände als authentische Vorkommnisse eines Kunstwerkes gelten können. Sie beschäftigt sich also weniger ausdrücklich mit dem »Original« als die Wertdebatte. Sie könnte sogar ganz ohne irgendeinen Bezug zur Originalität von Kunstwerken geführt werden. Voraussetzung dafür wäre allerdings, dass nur

⁵⁶ Irvin 2007, 290.

⁵⁷ Irvin 2007, 291.

über »authentische Vorkommnisse von Kunstwerken« und nicht über »Originale von Kunstwerken« gesprochen würde und dass »Original von x« und »authentisches Vorkommnis von x« nicht für gleichbedeutend gehalten würden. Sobald aber »Original« im Text auftaucht und eben diese Synonymitäts-Annahme vertreten wird, die ihrerseits natürlich einer Begründung bedürfte (um die sich allerdings kaum einer zu bemühen scheint), geht es allerdings um Originale (außerdem tauchen auch in dieser Debatte mitunter genieästhetische Originalitäts-Stereotype auf).

Hätte Goodman in »Art and Authenticity« das Wort »original« vermieden, wäre diese Debatte hier vielleicht gar keiner Erwähnung wert. So aber erscheint sie mir als ein besonders gutes Beispiel für die Notwendigkeit der vorliegenden Untersuchung, und zwar gerade deswegen, weil die Synonymitäts-Annahme – trotz all ihrer intuitiven Plausibilität – an der Bedeutung von »Original« vorbeigeht.

5.2.1 Goodmans »Languages of Art«

In »Art and Authenticity«, dem dritten Kapitel seines Werkes »Languages of Art«, spricht Nelson Goodman ausführlich über Originale und Fälschungen. Er stellt eingangs die Frage, ob die Ununterscheidbarkeit zweier Bilder ihre ästhetische Gleichwertigkeit impliziere, und verneint sie.⁵⁸ Ästhetische Unterschiede zwischen beiden Bildern gebe es, solange wir Kenntnis über faktische Unterschiede zwischen ihnen besäßen, selbst wenn diese sich sinnlicher Wahrnehmung entzögen. Im nächsten Schritt vergleicht er zwei Ausführungen eines Gemäldes mit zwei Aufführungen eines Musikstückes. Anders als die beiden Gemälde seien die beiden Musikstücke tatsächlich ästhetisch gleichwertig. Denn von einem Gemälde könne es Kopien geben, von einem Musikstück hingegen nur Aufführungen: »Performances may vary in correctness and quality and even in ›authenticity‹ of a more esoteric kind; but all correct performances are equally genuine instances of the work. In contrast, even the most exact copies of the Rembrandt painting are simply imitations or forgeries, not new instances, of the work.«⁵⁹ Es ist also ebenso unmöglich, einen Haydn dadurch zu fälschen, dass man eines seiner Stücke spielt, wie es

58 »The fact that we cannot tell our two pictures apart by merely looking at them does not imply that they are aesthetically the same – and thus does not force us to conclude that the forgery is as good as the original.« Goodman 1988, 109.

59 Goodman 1988, 113.

unmöglich ist, einen echten Rembrandt hervorzubringen, indem man eines seiner Bilder malt. Diese These von der Unfälschbarkeit bestimmter Kunstwerke ist der Ausgangspunkt für Goodmans Definition von *autographisch*: »Let us speak of a work of art as autographic if the distinction between original and forgery of it is significant; or better if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine.«⁶⁰

Ob die Unterscheidung zwischen Original und Fälschung bedeutsam ist, hängt für Goodman davon ab, ob es neben der Geschichte des Werkes eine andere Bezugsgröße gibt, anhand derer sich überprüfen lässt, ob ein Gegenstand alle konstitutiven Eigenschaften des Werkes besitzt, dessen Vorkommen er sein soll. Goodman geht davon aus, dass bei autographischen Werken ausschließlich die Produktionsgeschichte konstitutiv für ihre Echtheit ist, während bei den von ihm als allographisch bezeichneten Werken eine andere Bezugsgröße diese Funktion übernimmt, nämlich ein geeignetes Notationssystem. Bei Werken, die notiert werden, erscheint die Bezugnahme auf ihre Geschichte nicht erforderlich, um ihre Echtheit zu beweisen, denn »all that matters is what may be called *sameness of spelling*«. ⁶¹ Es genügt eine Überprüfung, inwieweit die vermeintlichen Vorkommnisse eines Werkes mit seiner Notation übereinstimmen. Alle Gegenstände, die mit der Notation übereinstimmen, sind gleichermaßen echte Vorkommnisse eines Werkes. Werke, die nicht notiert werden, haben dagegen nur ihre Produktionsgeschichte als Kriterium ihrer Echtheit. Darum kann es von ihnen auch keine weiteren Vorkommnisse geben; jedes weitere Vorkommen hätte zwangsläufig eine andere Geschichte. Entsprechend lautet Goodmans Definition von »Fälschung«: »A forgery of a work of art is an object falsely purporting to have the history of production requisite for the (or an) original of the work«. Und er fügt hinzu: »Where there is a theoretically decisive test for determining that an object has all the constitutive properties of the work in question without determining how or by whom the object was produced, there is no requisite history of production and hence no forgery of a given work.«⁶²

Die Reaktionen auf Goodmans Text sind zahlreich. Neben verschiedenen Vorschlägen, autographische und allographische Gattungen anders einzuteilen als Goodman, oder Beweisen dafür, dass es beispielsweise auch notier-

60 Goodman 1988, 113.

61 Goodman 1988, 115.

62 Goodman 1988, 122.

te Gemälde geben kann⁶³ – was Goodman seinerseits einräumt⁶⁴ – finden sich immer wieder Argumente für die ästhetische Gleichwertigkeit von Originalen und ununterscheidbaren Kopien. Die interessantesten Beiträge sind vielleicht jene, die darauf hinweisen, dass es Auffassungen über den ontologischen Status von Kunstwerken gibt, die nicht mit Goodmans Unterscheidung zwischen autographischen und allographischen Künsten kompatibel sind.⁶⁵ Für besonders bemerkenswert halte ich in diesem Zusammenhang Pillows Beobachtung, dass LeWitts Wandmalereien zugleich autographische und allographische Elemente besitzen und insofern Goodmans Unterscheidung in Frage stellen.⁶⁶ Immer wieder wird auch darauf hingewiesen, dass vieles in Goodmans Argumentation davon abhängt, wie »Vorkommnis« (*instance*) definiert wird.⁶⁷

Der Fokus aller dieser Wortmeldungen liegt naturgemäß auf der Frage nach der Sinnhaftigkeit der Unterscheidung von autographischen und allographischen Künsten und, damit verbunden, auf der Frage, welche Gegenstände als Vorkommnisse verschiedener Arten von Kunstwerken gelten können. Die Frage nach der Bedeutung von »Original« wird dabei so gut wie nie gestellt. Vielmehr wird »Original« – wie in Goodmans Text – meistens einfach als Synonym für »authentisches Vorkommnis eines Kunstwerks« verwendet. Nur einige wenige Auseinandersetzungen mit Goodmans »Art and Authenticity« befassen sich ausdrücklich auch mit der Bedeutung von »Original«.

5.2.2 Der Begriff des Originals in »Art and Authenticity«

Was genau versteht Goodman unter einem »Original«? Die Antwort auf diese Frage ist banaler, als man zunächst meinen möchte. Denn Goodmans Begriff des Originals ist eine Prämisse – und kein Ergebnis – seiner Kunsttheorie. Genau genommen gibt es nur einen Hinweis auf eine implizite Definition von »Original« bei Goodman, nämlich seine Gegenüberstellung von »Original« und »Fälschung«. Er expliziert »Fälschung«, indem er sich auf »Original«

63 Vgl. Kennick 1985.

64 »If Kennick's aim is to show that painting is not necessarily autographic, I never said that it was. What constitutes identity of a work derives from practice, and practice may change.« Goodman 1986, 291.

65 Um hierzu nur einige jüngere Wortmeldungen zu zitieren: Janaway 1997, F. Sibley 2001 und Fokt 2013.

66 Pillow 2003.

67 Vgl. den Vorschlag bei Davies 2010.

bezieht. Aber er expliziert an keiner Stelle »Original«. Was aber meint er mit »Original«? Wie gesagt ist der einzige Hinweis die wiederholte Gegenüberstellung von »Original« und »Fälschung«. »Original« scheint für Goodman also das zu sein, was keine Fälschung ist. Diese Vermutung bestätigt sich in Goodmans Definition von »autographisch«: »Let us speak of a work of art as autographic if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine.«⁶⁸ Hier haben wir einen weiteren Hinweis: »Original« erscheint als Synonym von *genuine*. Andererseits wird es auch als Gegenbegriff zu *duplication* verwendet, wobei Goodman *duplication* an dieser Stelle so zu verstehen scheint, dass er nur Kopien meint, die zugleich auch Fälschungen sind (eben solche, die nicht als *genuine* gelten), sodass wir durchaus annehmen können, dass Goodmans Begriff des Originals im Wesentlichen ein Gegenbegriff zu »Fälschung« ist und nicht zu »Kopie« (*duplication*) allgemein, denn nicht alle Kopien sind ja auch Fälschungen.

Auch wenn Goodman behauptet, dass es nur von autographischen Werken Fälschungen geben könne – von daher könnte man sagen, er vertritt einen »autographischen Fälschungsbegriff« –, behauptet er nicht, dass es ebenfalls nur von autographischen Werken Originale geben könne, er vertritt also keinen »autographischen Begriff des Originals«. Tatsächlich tragen seine Unterscheidungen zwischen »autographisch« und »allographisch«, zwischen singulären und multiplen Künsten oder zwischen *one-stage*, *two-stage* und *three-stage* Künsten, nichts zu seinem Begriff des Originals bei. Für Goodman scheint schlicht jedes Vorkommen eines Kunstwerkes ein Original zu sein, das keine Fälschung ist. Dazu gehören offenbar auch Vorkommnisse von Kunstwerken, von denen es nach Goodmans Auffassung gar keine Fälschungen geben kann, weil sie anhand ihrer Notation beliebig oft wiederholt werden können, wobei alle Wiederholungen eines Kunstwerks gleichermaßen vollwertige Exemplare dieses Kunstwerkes sind. Mit anderen Worten: »Authentisches Vorkommen von x« und »Original von x« scheinen für Goodman vollkommen gleichbedeutend zu sein.

Allerdings führt der von Goodman vorausgesetzte Begriff, trotz seiner intuitiven Plausibilität, unmittelbar zu einer Frage: Wenn alle authentischen Vorkommnisse von Kunstwerken Originale sind, warum bezeichnen wir dann in aller Regel nicht alle authentischen Vorkommnisse von Kunstwerken als Originale? Wir können zwar beispielsweise vom Originaltext eines Buches

68 Goodman 1988, 103.

oder vom Originalsatz eines Musikstückes sprechen. In diesen Fällen ist dann aber von »Original-« im Sinne der Ursprünglichkeitsbedeutung die Rede, das heißt vom jeweiligen Erstvorkommnis des Werkes, und eben gerade nicht vom Werk als solchem.⁶⁹ Daher wäre es absolut ungewöhnlich die *Consolations* von Franz Liszt, den Film *Amadeus* oder Kraus' *I love Dick* Originale zu nennen, während es völlig üblich ist, die *Mona Lisa* oder einen Druck von Dürers *Rhinozeros* als Original zu bezeichnen.

Wie ich an späterer Stelle detailliert ausführen werde, können wir uns mit »Original« tatsächlich nur in einigen spezifischen Fällen sinnvoll auf ein notiertes Werk beziehen. In den meisten Fällen geht das nicht. Aber Goodman selbst geht es ja nicht um die Bedeutung von »Original«, sondern um die Frage nach der Authentizität von Kunstwerken, weshalb er sich die Frage, warum authentische Vorkommnisse vieler Werke nur in wenigen Fällen als Originale bezeichnet werden, gar nicht stellt. Dies tut auch fast keine der Autorinnen, die sich mit Goodmans Thesen befassen. Es gibt nur einige wenige, die sich die Frage stellen, wie »original« in »Art and Authenticity« verwendet wird und was »Original« bedeutet.

5.2.3 Kennicks Klärungsversuch

William E. Kennick beginnt seinen 1985 erschienenen Artikel »Art and Inauthenticity« mit der Feststellung, dass eine Antwort auf die Frage, ob es einen ästhetischen Unterschied zwischen einem echten Kunstwerk und einer Fälschung gebe, die Klärung mindestens dreier Konzepte voraussetze, nämlich »those of an aesthetic difference (and, *pari passu*, of an aesthetic similarity or identity), of a fake, and of a genuine, authentic, or original work of art.«⁷⁰ Er wolle sich mit der Klärung zweier dieser Konzepte befassen, nämlich mit

69 Goodman selbst gesteht zu, dass es Fälschungen auch in den allographischen Künsten geben kann, wobei es dann aber meist nicht die Werke als solche sind, die gefälscht werden, sondern bestimmte Vorkommnisse von Werken, von denen fälschlicherweise behauptet wird, sie besäßen bestimmte Eigenschaften: »What makes a performance an instance of a given work is not the same as what makes a performance a premiere, or played by a certain musician or upon a Stradivarius violin. Whether a performance has these latter properties is a matter of historical fact; and a performance falsely purporting to have any such property counts as a forgery, not of the musical composition but of a given performance or class of performances.« Goodman 1988, 107.

70 Kennick 1985, 3.

»those of a fake and of a genuine, authentic, or original work of art.«⁷¹ Dabei bezieht er sich kritisch auf Positionen von Goodman und Sagoff. Letzterem wirft er vor, zu behaupten, jede Fälschung wäre auch eine Kopie, obwohl schon ein einfacher Hinweis auf van Meegerens stilistische Fälschungen diese Annahme widerlege. Ersterem macht er den Vorwurf, eine unklare Terminologie zu verwenden: »What Goodman obviously has in mind is a true or exact copy of Rembrandt's *Lucretia*, and yet he uses five different words – ›forgery‹, ›copy‹, ›reproduction‹, ›imitation‹ and ›fake‹ – as if it made little or no difference which he used; as if they were all, at least approximately, synonymous.«⁷² Dabei seien diese Begriffe alles andere als Synonyme. Schließlich, so Kennick, müsse eine »unschuldige Kopie« ganz anders betrachtet werden als eine Kopie, die zugleich eine Fälschung sei. Kennick findet zehn verschiedene Begriffe, die man im Satz »Dies ist kein original N, es ist ein ...« einsetzen könnte. Der einzige Oberbegriff, der sie alle umfasse, ist ihm zufolge *Fake*. Das erschiene aber insofern seltsam, als *Fake* für gewöhnlich nicht als Gegenbegriff zu »Original« verwendet würde, sondern eher als Gegenbegriff zu »authentisch«, »wirklich« oder »echt«. Natürlich könne es aber authentische, wirkliche und echte Gemälde geben, die nicht zugleich auch »original« seien. Ein Künstler N könne ja durchaus eines seiner eigenen Gemälde penibel kopieren. Das Ergebnis wäre dann »a real, authentic, or genuine N, but it would not be an original N (the original N being the painting that was copied), any more than a copy by someone other than N would be an original N.«⁷³

Kennick unterscheidet also – anders als Goodman – zwischen »real, authentic or genuine« und »original«. Letzteres scheint für ihn offensichtlich das Vorbild einer Kopie zu bezeichnen: »The painting that was copied«. Ersteres wäre ein Gemälde, das von einem bestimmten Künstler angefertigt wurde. Zwischen »real, authentic or genuine« und »original« gäbe es demnach keinen notwendigen Zusammenhang. Schließlich könne auch eine Kopie – von einem eigenen oder einem fremden Werk – »real, authentic or genuine« sein, solange sie eben von einem bestimmten Urheber stammt und keine Fälschung ist. Dennoch entschließt Kennick sich schließlich einfach aus praktischen Gründen dafür, solche Werke »original« zu nennen, die von einem bestimmten Künstler geschaffen wurden,⁷⁴ sodass er alle Werke, die »real, au-

71 Kennick 1985, 3.

72 Kennick 1985, 3.

73 Kennick 1985, 4.

74 Kennick legt Wert darauf, dass ein Künstler ein Werk schaffen kann, ohne selbst Hand anzulegen: »the creator or author of a painting need not be identical with the maker or

thentic or genuine« sind, damit zugleich auch als »original« bezeichnen kann: »I shall mean by ›an N‹ an original N, a painting created by N; in which case a real, authentic, or genuine N is always an original N.«⁷⁵ Nur so erscheint es Kennick vertretbar, »original« als Gegenbegriff zu *Fake* zu verwenden, was er wiederum für notwendig hält, um alle möglichen Arten von Reproduktionen und Fälschungen unter einem Oberbegriff zu versammeln.

Leider liefert Kennick also keine tiefergehende Analyse von »Original«, geschweige denn eine Explikation. Er geht zwar zunächst von einer anderen Bedeutung von »Original« aus als Goodman, indem er »Original« als Gegenbegriff zu »Kopie« auffasst – und eben nicht als Gegenbegriff zu »Fälschung«. Aber er spürt diesen verschiedenen Bedeutungen nicht weiter nach. Vielmehr begnügt er sich damit, seine Auffassung von der Bedeutung von »Original« zu Protokoll zu geben, bevor er sich bereit erklärt, diese Auffassung aus rein praktischen Gründen aufzugeben, um sich im Grunde den von Goodman verwendeten Begriff zu eigen zu machen und »Original« als »authentisches Werk« zu verstehen. Dann geht er dazu über, sich mit all jenen Begriffen zu befassen, die er weiter oben unter *Fake* subsumiert hat. Dem Original widmet er nur zwei Seiten seines Aufsatzes. Die Fälschung, der er dreimal so viel Platz einräumt, scheint ihn also – wie übrigens viele andere auch – wesentlich stärker zu interessieren.

5.2.4 Reichers Klärungsversuch

Eine etwas ausführlichere Auseinandersetzung mit Goodmans Aufsatz und seiner Auffassung von der Bedeutung von »Original« findet sich bei Reicher. Reicher lehnt Goodmans These von der Nichtfälschbarkeit allographischer Werke ab, weil sie seinen kunstontologischen Dualismus nicht teilt.⁷⁶ Sie vertritt dagegen einen kunstontologischen Monismus, in dem alle Kunstwerke abstrakte Gegenstände sind, von denen es potentiell mehrere Vorkommnisse geben kann. Ihr zufolge gibt es »keinen Grund für die Annahme, dass von ein und demselben Bild/ein und derselben Skulptur/ein und demselben

fabricator of the painting, i.e., the person who actually painted it.« (Kennick 1985, 5) Als Beispiel hierfür führt er einige Gemälde von Moholy-Nagy an.

75 Kennick 1985, 5.

76 »Die Einteilung in Werke, die kopierbar sind, und in Werke, die nicht kopierbar sind, *beruht* auf einer zweigeteilten Ontologie des Kunstwerks: Es wird *vorausgesetzt*, daß manche Werke (allographische) keine physikalischen Gegenstände sind, andere (autographische) aber schon.« Reicher 1998, 42.

Bauwerk grundsätzlich nicht zwei oder mehr Vorkommnisse existieren können.«⁷⁷ Denn, im Gegensatz zu manch anderen Kunstphilosophen, hält sie nicht einfach jede Eigenschaft eines nicht notierten Werkes für relevant für seine Authentizität (zum Beispiel schließt sie Eigenschaften aus, die Künstler gar nicht intendiert haben können, oder solche, die nur mittels einer chemischen Analyse festgestellt werden können), und zudem hält sie es nicht für ausgeschlossen, wenn auch zugegebenermaßen für unwahrscheinlich, dass es mehrere identische Vorkommnisse eines solchen Werkes geben kann.⁷⁸

Reicher vertritt also – anders als Goodman – den Standpunkt, dass es von allen Werken Kopien und Fälschungen geben kann. Das betrifft Originalfälschungen,⁷⁹ aber auch Kopien, wenn auch keine perfekten Kopien, weil eine perfekte Kopie eines abstrakten Gegenstandes, beispielsweise eines Musikstückes, mit dem Original absolut identisch wäre. »Daher ist es unmöglich, eine perfekte Kopie eines Musikwerks herzustellen. Aber es ist unter Umständen möglich, eine nicht perfekte Kopie eines Musikwerks herzustellen. Jemand könnte ein Werk komponieren, in der Absicht, dass dieses Werk einem bereits existierenden möglichst ähnlich sein soll (also wenn möglich alle definitorischen Eigenschaften des Werks haben soll), aber er könnte daran scheitern. Dann hätte er eine nicht perfekte Kopie des ursprünglichen Werks geschaffen.«⁸⁰

In einem Artikel über den »wahren Wert des Echten und des Falschen« expliziert Reicher »Kopie«, »Fälschung« und »Original«. Anders als bei »Fälschung« und »Kopie« entschließt sie sich zu einer rein negativen Formulierung des ersten Explikats: »Damit ein Gegenstand ein Original ist, darf er nicht einem anderen Gegenstand nachgebildet sein, und der Hersteller darf nicht die Absicht haben, die Rezipienten über seine Produktionsgeschichte zu täuschen. Weitere Bedingungen für den Status der Originalität gibt es nicht.«⁸¹ Ihr zufolge ist ein Kunstwerk also dann ein Original, wenn es keine Fälschung und keine Kopie ist. Weitere Bestimmungen hält sie nicht für notwendig. »Fälschung« definiert Reicher ganz im Sinne Goodmans als die Eigenschaft, »dass diesem Gegenstand eine falsche Produktionsgeschichte

77 Reicher 2010, 121.

78 Reicher 2010, 120-122.

79 »Die *Londoner Symphonie* könnte eine Originalfälschung sein, das heißt, es könnte sich um ein Werk handeln, das nicht von Haydn stammt, dessen Komponist aber die Absicht hatte, die Rezipienten *glauben* zu lassen, dass es von Haydn stammt.« Reicher 2011, 56.

80 Reicher 2011, 58-59.

81 Reicher 2011, 61.

angedichtet wurde.«⁸² Damit vertritt sie einen weiten Fälschungsbegriff, der auch solche Gegenstände einschließt, die keine Kopien sind, beispielsweise stilistische Fälschungen wie die van Meegerens. »Kopie« definiert Reicher folgendermaßen: »Eine Kopie eines Kunstwerks ist ein Gegenstand, der mit der Absicht hergestellt wurde, dem (oder einem) Original möglichst ähnlich zu sein, oder eine ohne Absicht entstandene Reproduktion.«⁸³ Ein Kunstwerk ist demzufolge »ein Original genau dann, wenn es nicht mit der Absicht hergestellt wurde, dem (oder einem) Original möglichst ähnlich zu sein, wenn es keine unabsichtlich entstandene Reproduktion ist, und wenn der Hersteller nicht die Absicht hatte, dass die Rezipienten über dieses Werk eine falsche Produktionsgeschichte glauben sollen.«⁸⁴

Da »Originalität« nach Reichers Explikation eine rein extrinsische Eigenschaft ist, kritisiert sie Vertreter eines kunstontologischen Dualismus dafür, dass sie der Originalität von Kunstwerken eine so hohe Bedeutung beimessen.⁸⁵ Vor allem sieht sie keine Grundlage dafür, die Originalität von Kunstwerken als ästhetische Eigenschaft aufzufassen, geschweige denn eine ästhetische Wertung an sie zu knüpfen. »Ästhetischer Wert« impliziert für sie nämlich ausschließlich intrinsische Eigenschaften: das, »was wir mit ästhetischen Wertprädikaten ausdrücken, und das sind Prädikate wie Schönheit, Anmut, Erhabenheit, Eleganz, Schwung, Ausdruckskraft, Harmonie, Spannung, Ausgewogenheit, Dynamik, Brillanz, Lebendigkeit, Komik.«⁸⁶ Sie gesteht aber zu, dass es andere nicht-ästhetische Wertungskategorien gibt, in denen Originale Kopien oder Fälschungen überlegen sein können, wie Geldwert und Fetischwert.⁸⁷

82 Reicher 2011, 51.

83 Reicher 2011, 52.

84 Reicher 2011, 55.

85 »Vertreter des kunstontologischen Dualismus tendieren dazu, dem ›Original‹ in der Kunst einen besonderen Stellenwert einzuräumen. Sie behaupten, dass eine Kopie, egal wie gut sie auch sei, niemals völlig dem Original gleichen könne. [...] Darauf ist zu entgegen: Dass zwei Gegenstände qualitative Unterschiede aufweisen, schließt nicht aus, dass sie beide Exemplare ein und desselben Werkes sind. [...] Ein Gemälde ist natürlich ein vollständig bestimmter Gegenstand, aber daraus folgt nicht, dass das *Werk* vollständig bestimmt ist.« Reicher 2010, 121.

86 Reicher 2011, 65. Goodman vertritt eine andere Auffassung darüber, was ästhetische Eigenschaften sind: »the aesthetic properties of a picture include not only those found by looking at it but also those that determine how it is to be looked at.« Goodman 1988, 111–112.

87 Reicher 2011, 61–65.

Reichers Explikation vermeidet zahlreiche Probleme, dennoch ist auch ihr Vorschlag nicht unproblematisch. Nach Reichers Explikation müsste beispielsweise der *Mann mit dem Goldhelm* als Original betrachtet werden. Das heißt, was auch immer Rembrandt-Forscher dazu bewogen haben mag, ihn ausdrücklich nicht als Original anzuerkennen: Für Reicher wäre der *Mann mit dem Goldhelm* dennoch ein Original, denn es handelt sich bei diesem Gemälde weder um eine Kopie noch um eine Fälschung. Das halte ich zwar für vollkommen vertretbar, Reichers Explikation kann aber – ähnlich wie Goodmans Ansatz – auch nicht erklären, weshalb wir zahlreiche Gegenstände, die keine Kopien oder Fälschungen sind, dennoch nicht als Originale bezeichnen, wie zum Beispiel den Großteil der von Goodman als allographisch bezeichneten Werke oder auch zahlreiche Alltagsgegenstände. Meine jüngste Wachsmal-creidenzeichnung ist zum Beispiel weder eine Kopie noch eine Fälschung. Sie ist aber auch kein Original. Auch Mozarts *Kleine Nachtmusik* ist weder eine Kopie noch eine Fälschung und vermutlich auch kein Original. Ich halte das zumindest für ein Indiz dafür, dass wir, wenn wir einen Gegenstand als Original bezeichnen, offensichtlich etwas anderes aussagen als bloß »Hierbei handelt es sich weder um eine Kopie noch um eine Fälschung.«

5.3 Fazit zu »Original« in kunstphilosophischen Debatten

Wir haben gesehen, dass keine der hier präsentierten impliziten und expliziten Definitionen von »Original« in den angeführten Debattenbeiträgen wirklich überzeugen konnte. Auch wenn »Original« bisweilen tatsächlich eine gewisse Kreativität oder künstlerische Leistung oder einen bestimmten Entstehungszeitpunkt, eine bestimmte Entstehungsgeschichte oder zumindest Nichtkopiertsein oder Nichtgefälschtsein zu implizieren scheint, finden sich doch für jede dieser Bestimmungen auch Gegenbeispiele. Und selbst die etwas plausibler erscheinenden Ansätze, wie Reichers zurückhaltende Explikation, können nicht wirklich überzeugen, da auch sie die Bedeutung, die »Original« in bestimmten Aussagen (beispielsweise in Bezug auf den *Mann mit dem Goldhelm*) hat, nicht erklären können.

Am Ende des ersten Teils dieser Untersuchung scheint also zunächst einmal nur festzustehen: »Original« bedeutet wohl tatsächlich etwas anderes als in allen bisher präsentierten Vorschlägen angenommen, das heißt etwas anderes als: »x unterscheidet sich von zeitlich vor x entstandenen Gegenständen« oder: »x verdankt sich einer außergewöhnlichen Leistung«. Und selbst

wenn es in den meisten Fällen zutreffen mag, dass von x zu sagen, es sei ein Original, auch die Aussage impliziert: »x ist weder eine Kopie noch eine Fälschung« oder »x ist echt« (wie auch immer genau man »echt« definiert), ist damit die Bedeutung von »Original« noch keineswegs adäquat wiedergegeben. Denn erstens gelten beispielsweise auch Werkstattarbeiten in der Regel nicht als Originale, auch wenn sie weder Kopien noch Fälschungen sind. Außerdem können wir nicht jeden Gegenstand, den wir als »echt« bezeichnen können, auch sinnvollerweise als »Original« bezeichnen. Das gilt nicht nur für »echten Hunger« oder »echtes Glück«, sondern auch für »echte Doldenfüßler«, »echtes Kunsthandwerk«, eine »echte Polka« oder ein »echtes Bowie-Konzert«. »Originalität« scheint also zumindest mehr zu sein als Echtheit oder als Nichtgefälschtsein und Nichtkopiertsein.

Nach den vorausgehenden Auseinandersetzungen mit typischen genieästhetischen, postgenieästhetischen und kunstphilosophischen Klärungsversuchen erscheint mir hinlänglich nachgewiesen, dass solche bisherigen Lösungsansätze kaum zur Entwicklung einer überzeugenden Explikation von »Original« taugen. Daher möchte ich im zweiten Teil dieser Arbeit einen eigenständigen Explikationsversuch unternehmen, der sich deutlich von den bisherigen unterscheidet.

