



## Vive la reproduction! Das kreative Potential der Kopie

**Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube.** Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 21. April–5. August 2012. Kat. hg. v. Ariane Mensger, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Staatl. Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Bielefeld/Berlin, Kerber Verlag 2012. 324 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-86678-676-9. € 39,95

---

**D**ie Diskussion um Kopien im weitesten Sinne hat mit den Plagiatsfällen prominenter Politiker und den in den Medien ausgetragenen urheberrechtlichen Polemiken von Künstlern, Verlegern und Publikum nicht immer eine neue Qualität, aber zumindest eine neue Quantität und damit Aktualität erreicht. Hiervon profitierte auch die Karlsruher

Ausstellung *Déjà-vu?*. Die Kuratoren zeigten aber glücklicherweise keine Coverversionen aktueller Hits aus den Charts, sondern widmeten sich ausschließlich der Kunstgeschichte. In einem weiten historischen Bogen, so der Presstext, sollten mit rund 120 Werken „die verschiedenen Facetten und Bedeutungen der Kopie sichtbar“ gemacht werden.

Dieser historische Bogen ist es auch, den das Katalogvorwort von Pia Müller-Tamm als Abgrenzungsmerkmal gegenüber Ausstellungen hervorhebt, die sich mit verwandten Themen oder einzelnen Facetten daraus befasst haben. Neben den genannten *Bildern nach Bildern* (Westfälisches Landesmuseum Münster, 1976: Reproduktionsgraphik), *Creative Copies* (Drawing Center, New York, 1988: Zeichnungen nach Kunstwerken), *Copier – Créer* (Louvre, 1993: Kunst des 19. und 20. Jh.s) seien noch – in Auswahl – aus jüngerer Zeit *The Repeating Image. Multiples in French Painting from David to Matisse* (The Walters Art Museum,

Baltimore, 2008), *Mustergültig – Gemäldekopien in neuem Licht* (Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, 2008) und *The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to Today* (MoMA, 2010; vgl. die Rezension in *Kunstchronik* 2011/4, 191ff.) erwähnt.

Demgegenüber lag der Mehrwert der Karlsruher Schau darin, dem Besucher durch ausgewählte Beispiele Ansätze zu einer Typologie der kreativen Kopie zu liefern. Eine Anregung zur Ausstellung ging von Co-Kurator Wolfgang Ullrich aus, der 2009 seinen Essay *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen* (Berlin) vorgelegt hatte. Hier forderte er, Kunst versuchsweise einmal ähnlich zu betrachten wie die Musik, in der eine Komposition immer wieder neu interpretiert wird, stets neue Aspekte betonend, was zu einem nuancierten Sprechen über das Original führt. Die differenzierte Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Reproduktionen könne auch in der bildenden Kunst den kritischen Diskurs bereichern. Diese Forderung wurde in *Déjà-vu?* gleichsam unter Beweis gestellt und veranschaulicht. Die Organisatoren umgingen dabei bewusst – trotz aller Aktualität durch den Fall Beltracchi – das Thema der Fälschung. Die Ausstellung präsentierte sich dadurch als eine belebende Übung im vergleichenden Sehen.

### DER KATALOG

Der Katalog fällt im zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb schon dadurch positiv auf, dass er sich als Produkt wissenschaftlicher Forschung zu erkennen gibt. Vor dem eigentlichen Katalogteil gehen zwölf Aufsätze verschiedenen Funktionen und Motivationen des Kopierens nach. Ariane Mensger wirft einleitend Schlaglichter auf die komplexe Begrifflichkeit der unterschiedlichen Kopien, auf die „Erfindung“ des Originals in der neuzeitlichen Kunsttheorie, die historisch gewachsene Rolle des Marktes für die Unterscheidung zwischen Original und Kopie sowie die der Kopie in der Ausbildung der Künstler und für die Bildung des Publikums, etwa im Museum. Agnes Tietze befasst sich mit der Kopienproduktion in der flämischen Barockmalerei. Sie geht auf Rubens' strenge Überwachung der Reproduktionen seiner eigenen Werke ein – Zeichnungen, Skizzen

und Abgüsse hielt er in seinem Atelier unter Verschluss und kontrollierte seine Reproduktionsgraphiken minutiös – sowie auf Rubens' eigene Kopierpraxis zu Zwecken des Studiums und zur Anfertigung einer repräsentativen Privatsammlung von Kopien angesehenen Meister. Henry Keazor untersucht in seinem Beitrag Poussins Verhältnis zur Reproduktion. Er erläutert nicht nur dessen Bedenken gegenüber Kopien, die dem Original qualitativ nicht gerecht werden, sondern untersucht auch mehr oder weniger gelungene Kopien nach Poussin, darunter ein komplexes Chantourné-Trompe l'œil, und das wechselseitige Verhältnis der beiden Sakramente-Zyklen Poussins.

Bärbel Küster setzt sich mit kennerschaftlichen Phänomenen des 18. Jh.s auseinander. Dabei kommt der Reise eine Schlüsselstellung zu: Sie ist einerseits Überwindung der Distanz zum Original, andererseits dient die Reproduktion als Reise-Substitut. Beides verknüpft Küster mit der Kennerschaft als kunstkritischer Kategorie. Das Wissen um das Original hielt den gereisten Sammler des 18. Jh.s nicht davon ab, variationsreiche Kopien nach Raffael zu erwerben. Diese erfuhren ihre eigene Wertbildung und Wertschätzung, in welcher der Name des großen Meisters nur einen von mehreren Faktoren darstellte – was sich im Laufe des 19. Jh.s dann grundlegend änderte. Im Gegensatz zu diesen Beiträgen hatten die übrigen Aufsätze thematische Pendants im Ausstellungsparcours.

### DIE INSZENIERUNG

Während der Katalog die ausgestellten Werke chronologisch vorstellt, war die Ausstellung (und damit auch das Begleitheft) diachronisch angelegt und bot ein breites Spektrum von verschiedenen Spielarten des Kopierens und Wiederholens, die im Glossar des Katalogs definiert und voneinander abgegrenzt werden. Jenseits einzelner Abgrenzungsprobleme verdeutlicht dieser Versuch, dass es diskussionswürdige Schnittmengen, Überlappungen, Mehrfachcodierungen und widerstreitende Funktionen der Kopie / Reproduktion / Wiederholung von Kunstwerken gibt. Die Kopie ist ein schillernder Begriff, der viele Bedeutungen einschließt: die vom Künstler selbst hergestellte Re-

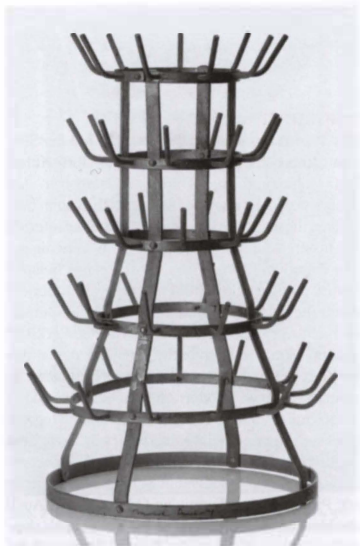


Abb. 1 links: Marcel Duchamp, Flaschentrockner, 1964. Eisen, galvanisiert. Stuttgart, Staatsgalerie (Kat.nr. 76); rechts: Pierre Granoux, Readyweb: Hérisson, 2011–12. Eisen, feuerverzinkt. Schwerin, Staatliches Museum (Kat.nr. 79)

plik, die Fälschung, die Vervielfältigung in einem Reproduktionsmedium, aber auch Nachschöpfungen. Eine belastbare Systematik steht hier noch aus – Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeiten kommt einem hier in den Sinn. *Déjà-vu?* leistete einen Beitrag zu deren Beschreibung.

Die Flexibilität der Kopientypologie zeigte sich auch in der Ausstellung. Die im Saal „Erfindung und Ausführung“ präsentierten Porträts Philipp Melancthons aus der Cranach-Werkstatt wären im Saal „Angebot und Nachfrage“ zwischen den Anbetungen der Könige im Schnee aus der Werkstatt Pieter Brueghels d. J. und den Repliken von Giorgio de Chiricos *Piazza d'Italia* ebenso stimmig kontextualisiert gewesen. Innerhalb der einzelnen Säle wurde aber den Kombinationen der Vorzug gegeben, die es erlaubten, Werke aus weit auseinanderliegenden Epochen in ihren Gemeinsamkeiten der Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Vorbild zu zeigen. Hier und da musste sich die Hängung offensichtlich den baulichen Gegebenheiten unterordnen. Doch insgesamt beförderte

das Arrangement die vergleichende Wahrnehmung, forderte sie geradezu heraus. Die Vergleichsstücke, ob nun Vorbild und Wiederholung oder unterschiedliche Kopien eines Werkes, hing in der Regel so, dass sie ohne Probleme verglichen werden konnten.

#### DIE THEMEN

Der Rundgang durch die Ausstellung begann mit Claudia Angelmaiers frontal an einer Wand präsentierten Arbeit *Das große Rasenstück* (2004/08). Daneben öffnete sich links der Durchgang zum ersten Raum mit Kopien nach Dürer; es schlossen sich Varianten der *Vera Ikon*, einer Auftragskopie einer Kreuzannagelung aus dem 15. Jh. und die Re-Inszenierungen des Beuysschen *La rivoluzione siamo Noi* von Elaine Sturtevant und der österreichischen Künstlergruppe G.R.A.M. an, die rechts und links vom Vorbild gehängt waren – ein gelücktes Ensemble.

Trotz der beinahe beiläufigen Inszenierung der Flaschentrockner von und nach Duchamp in dem

sich anschließenden durchgangartigen Raum stellten diese für das Thema der Kopienkritik ein Highlight dar (Abb. 1), von Lars Blunck im Katalog gewitzt als fiktiver Dialog im Stil von Kunstkritikern des 19. Jh.s vorgestellt: „Die Flaschentrockner sind einander ähnlich und doch sind sie ganz verschieden.“ Es kommt auf den Zweck an, der mit einem Objekt verfolgt wird, um es den Kategorien der Kopie oder des Readymades zuzuordnen. Dies gelingt nicht immer, da beide Kategorien den Anspruch des Originals in ähnlicher, aber eben nicht identischer Weise unterlaufen.

Nach zwei Beispielen für die didaktische Funktion des Kopierens in der Künftlerausbildung (eine Zeichnung Dürers nach einem italienischen Vorbild und eine von Rubens nach Holbein d. J.) gelangte der Besucher in die Abteilung „Kopie als künstlerisches Konzept“. Die hier gezeigten herausragenden Beispiele aus dem Umfeld der *Appropriation Art* (Hannah Cooke, *This is a PHOTOGRAPH*, 2011; Elaine Sturtevant, *Warhol Flowers*, 1969/70; Richard Pettibone, *Roy Lichtenstein Rouen Cathedral*, 1969) veranschaulichten die Komplexität und die Kreativität von Aneignungen, die mitunter mit nur minimalen Transformationen arbeiten, aber stets die Einzigartigkeit der Kopie erörtern und verkörpern. Christoph Zuschlag beschreibt im Katalog die historische Genese der *Appropriation Art* und verwandter kritisch-irritierender Strategien anhand der Protagonistinnen Elaine Sturtevant und Sherrie Levine und betont das kritische Potential dieser künstlerischen Aneignung, die gerade kein Plagiat ist, negiert sie doch die fremde Urheberschaft im Gegensatz zu diesem nicht.

Es schloss sich die erwähnte Präsentation zu „Angebot und Nachfrage“ mit Werken de Chiricos und Brueghels d. J. an. Gerd Roos unternimmt es im Katalog, das Knäuel der Kopien, Repliken, Fälschungen und Varianten de Chiricos zu entwirren (vgl. zur Werkstattpraxis der Brueghels und deren Replikenproduktion jüngst Christina Currie und Dominique Allart, *The Brueg(H)el Phenomenon*. 3 Bde., Turnhout 2012).

## COPYRIGHT

Das Thema des Kunstmarktes wurde mit der Sektion „Reproduktion und Copyright“ fortgeführt. Ein Holzschnitt aus Dürers *Marienleben* und Marcantonio Raimondis Kupferstich-Kopie desselben illustrierten den von Vasari überlieferten Rechtsstreit, den Dürer angeblich in Venedig gegen Raimondi führte (Abb. 2). Als zweites Beispiel hatten die Kuratoren Rubens ausgewählt, der die Kontrolle über die Reproduktionen seiner Gemälde nicht nur durch eine straff geführte Werkstatt ausübte, sondern auch im Rahmen des damaligen limitierten Privilegienwesens erfolgreich war. Historisch näher am modernen Urheberrecht wären noch Kupferstiche von und nach William Hogarth gewesen. Der englische Künstler erwirkte vor dem englischen Parlament 1735 das erste Urheberrechtsgesetz für Bilder zum Schutz seiner Stiche vor Piraterie, den *Engraving Copyright Act*. Auch die Herausforderungen der Photographie als doppelt nutzbares Medium der Reproduktion und der kreativen Schöpfung hätten den historischen Bogen weiter spannen und noch anschaulicher das wirtschaftliche Potential der Reproduktion aufzeigen können, um dessen Schutz es im Urheberrecht letztlich jenseits aller Persönlichkeitsrechte immer auch geht.

Angesichts der anhaltenden Diskussion um Copyright und Piraterie blieb diese Abteilungsparsam besetzt. Potentiellen Ärger mit Eva Beuys, die schon einmal 1992 gegen die Ausstellung von Beuys-Arbeiten Sturtevantsvorgegangen war, oder mit Elaine Sturtevant, zu deren Strategie es gehört, sich gerade nicht als Künstlerin der *Appropriation Art* präsentieren zu lassen, und die deshalb ihrerseits kuratorischen Abstand zu Beuys verlangt, wollte man offenbar in der Ausstellung nicht riskieren. Um hier kritische Akzente setzen zu können, braucht es wohl ein Budget für Rechtsanwälte, das im Ausstellungswesen nicht vorhanden ist. So bleibt nur die Spur des Bildes mit dem dreifachen *La rivoluzione siamo Noi* aus der Ausstellung, in der Pressemappe aufgeführt als „24\_Ausstellungsansicht\_ darf nicht mehr verwendet werden“.



Abb. 2 links: Albrecht Dürer, Die Verehrung Mariens, um 1502. Holzschnitt. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle [Kat.nr. 14]; rechts: Marcantonio Raimondi (nach Dürer), Die Verehrung Mariens, um 1506. Kupferstich. Frankfurt a.M., Städel Museum [Kat.nr. 15]

Vergegenwärtigt man sich, dass die Urheberrechtsklausel in der Verfassung der USA aus dem Jahre 1787 dem Kongress ermächtigte, Autoren einen urheberrechtlichen Schutz „to promote the Progress of Science and useful Arts“ zu garantieren, hat sich die gegenwärtige urheberrechtliche Praxis von diesen aufklärerischen Zielen weit entfernt. Ob es wirklich angemessen ist, dass Urheberrechtlich geschützt und deren Beauftragte wissenschaftliche Einrichtungen de facto in ihren Aktivitäten zensieren, kann an dieser Stelle nur gefragt, nicht aber in Einzelheiten verfolgt werden. Die nur allzu verständlichen Skrupel der Ausstellungsmacher sind Symptom des vom Juristen Thomas Dreier im Katalog so knapp wie klar beschriebenen Problems der Auseinanderentwicklung von rechtlichen und künstlerischen Bedeutungen und Funktionen von Original, Kopie und Appropriation. Das Recht hat hier einen Differenzierungsbedarf jenseits der Unterschiede zwischen Vervielfältigung, Bearbeitung und freier Benutzung.

#### REPRODUKTIONSGRAPHIK, INTERPRETATION UND „ORIGINALKOPIE“

Weniger kontrovers stellt sich ein Forschungsgebiet dar, dem zur Zeit ein wachsendes Interesse entgegengebracht wird: die Reproduktionsgraphik, die aktuell nicht nur in Monographien und Sammelbänden, sondern auch in eigenen Ausstellungen verhandelt wird. Im Rundgang durch die Ausstellung waren nur wenige Beispiele zu sehen, zu denen auch Manets Radierung nach Velázquez' *Philipp IV. als Jäger* gehörte – eine provokante Idee, da das Blatt wohl (wie auch im Katalog erläutert) eher im Kontext der sich neu definierenden Originalradierung jener Zeit zu sehen ist. Der eigentlichen Reproduktionsgraphik war indes eine eigene Begleitausstellung „Kunst für Alle“ im Vorlesesaal für Graphik im Erdgeschoss gewidmet. In historischen Vitrinen wurden vor allem Blätter aus der zweiten Hälfte des 19. Jh.s gezeigt. Komplementär dazu führt im Ausstellungskatalog Juliane Betz anhand der *Sixtinischen Madonna* in das Thema der Reproduktionsgraphik und ihrer Techniken (Kup-

ferstich, Lithographie und Photographie) ein, um sich auch wichtigen Kunstverlagen und den Käufern und Rezipienten zuzuwenden, die Reproduktionen nicht nur an die heimische Wand hängen, sondern auch in Zeitschriften studierten (vgl. *Die Kunst für Alle (1885–1944). Zur Kunstpublizistik vom Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*, hg. v. Iris Lauterbach, München 2010).

Eine größere Sektion trat unter der Überschrift „Zwischen Lehrstück und Interpretation“ auf, flankiert vom Katalogaufsatz Alexander Eilings über das Kopieren im Louvre in der französischen Kunst des 19. Jh.s. Eiling beschreibt die administrative Organisation der Kopiererlaubnis im Louvre, bei der zwischen Studenten, Künstlern und Berufskopisten unterschieden wurde; weiterhin das Spannungsfeld zwischen der imitierenden und der interpretierenden Kopie. Daran thematisch unmittelbar anschließend stellt Martina Dlugaczyk das Phänomen der Originalkopie im 19. Jh. anhand Ludwig Sturms Kopie der *Sixtinischen Madonna* nach Raffael (1890) vor. In der Ausstellung war eine andere Kopie desselben Werks von Anton Hille zu sehen. Der für diese Abteilung gewählte Überschrift-Begriff der „professionellen Kopie“ blieb etwas unbefriedigend, da es darum ging, die gewerbsmäßige Berufstätigkeit von Kopisten als Auftragskünstler vorzustellen – was an den Kopien selbst allerdings nicht sichtbar ist, sondern zu ihrem Herstellungs- und Verwendungszusammenhang gehört. Dlugaczyk beschreibt die Stellvertreterfunktion solcher Kopien für das bürgerliche Publikum, aber auch in Sammlungen wie derjenigen Franz Reiffs in Aachen und der Schack-Galerie in München.

Die Ausstellung konnte in der Fallgruppe der interpretierenden Kopien mit ansprechenden Reihen glänzen, etwa mit Eugène Delacroix' *Pietà* (1850), Célestin-François Nanteuils Lithographie nach derselben (1853) sowie Vincent van Goghs Kopie nach dieser Reproduktion von 1889 (*Abb. 3*). Die Wand mit Kopien Géricaults, Delacroix' und Fantin-Latours nach Tizians *Grablegung Christi* aus dem Louvre war auch ohne das Original äußerst gelungen. Kopien von Leibl, Degas, Kirchner, Matisse, Corinth und Courbet zeigten die Bedeu-



Abb. 3a Eugène Delacroix, *Pietà*, um 1850. Öl auf Lw. Oslo, Nasjonalmuseet for Kunst, arkitektur og design (Kat.nr. 67)

tung des Kopierens für die produktive Auseinandersetzung mit den künstlerischen Errungenschaften der Alten Meister, manchmal auch der Neuen.

Das Phänomen der Wiederholung in der zeitgenössischen Kunst versteht Wolfgang Ullrich im Katalog als ästhetisches Ritual. Die Ausstellung präsentierte eine Sektion unter dem entsprechenden Titel. Nicht die Provokation durch eine Betonung des Kopierens, sondern eine beinahe meditative Versenkung in die künstlerischen Praktiken der Vorgänger sieht Ullrich in Werken wie Tatjana Dolls Fassung von Picassos *Guernica (RIP\_Im Westen nichts Neues III, 2009)* oder Gavin Turks Re-Inszenierung der Photographien Jackson Pollocks von Hans Namuth (2009). Die Geste der Wiederholung sei eine der kulturellen Selbstvergewisserung, die fortschrittsgläubige und originalitätsversessene Moderne sei dazu unfähig gewesen. Ullrichs Spekulation, vom Künstler der Zukunft würde Originalität nicht mehr erwartet werden, da ihr mit Misstrauen als Verstoß gegen das *Decorum* vorherrschender Wiederholungen begegnet werde, dürfte freilich die Rechnung ohne den Kunstmarkt gemacht haben, der von Innovationen lebt.



Abb. 3b und 3c Célestin-François Nanteuil (nach Delacroix), *Descente de croix*, 1853. Lithographie. Paris, Bibliothèque nationale de France (Kat.nr. 68); Vincent van Gogh (nach Nanteuil), *Pietà*, 1889. Öl auf Lw. Amsterdam, Van Gogh Museum (Kat.nr. 69)

## FAZIT

Einer Ausstellung mit diesem weitgespannten Spektrum Lücken vorwerfen zu wollen, wäre nicht fair. Es bleiben vielmehr Anregungen für weitere Überlegungen zu und Untersuchungen von Wiederholung in der Kunst. Werke wie Yinka Shonibares *Les songs de la raison produisent-ils des monstres en Asie?* (2008) oder Jonathan Monks *Andy Warhol's Chairman Mao's Hand Made in the People's Republic of China* (2008) provozieren die Frage nach dem Umgang mit Original und Kopie in nicht-westlichen Gesellschaften (vgl. Byung-Chul Han, *Shanzai 山寨. Dekonstruktion auf Chinesisch*, Berlin 2011).

Für die Postmoderne hat neben Jean Baudrillard auch Gilles Deleuze 1968 in *Différence et répétition* argumentiert, die Kunst imitiere nicht, sondern wiederhole, sie produziere keine Kopien, sondern Simulacra. Zwar argumentierte Deleuze auch gegen den Dualismus der Dialektik, doch hatte schon Søren Kierkegaard in *Wiederholung* 1843 bemerkt: „Die Dialektik der Wiederholung ist leicht; denn das, was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade, dass es gewesen ist, macht die Wiederho-

lung zu etwas Neuem“ (zit. n. d. Ausgabe Hamburg 2000). So gibt es zwar nichts Neues unter der Sonne, aber man kann auch nicht zweimal in denselben Fluss steigen. Beides hat die Karlsruher Ausstellung verstanden zu thematisieren und zu inszenieren. Der materialreiche Ausstellungskatalog bereitet die Fragestellungen der kreativen Wiederholung in der Kunst überzeugend auf und entfaltet ein reichhaltiges historisches Spektrum.

**DR. DR. GRISCHKA PETRI**  
 Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität  
 Bonn, Kunsthistorisches Institut,  
 Regina-Pacis-Weg 1, 53113 Bonn,  
 grischka.petri@uni-bonn.de