

## Echte Bilder–Falsche Bilder? Original-Reproduktionen und kunsthistorische Kopie(n)kritik im 19. Jahrhundert

Lena Bader

»Ich weiß nicht, ob Ihnen das schon mal aufgefallen ist, Becker. Es ist nämlich so, daß durch das Vordringen der Technik, durch den Fortschritt, die Kopie immer mehr in den Vordergrund tritt. Bedenken Sie, um den Plan einer Stadt zu zeichnen, mußte man ihn sich früher vorstellen. Jetzt steigen Sie in einen dieser Heißluftballons, schauen sich die Stadt an und kopieren sie. Man sieht alles, und man wird noch mehr sehen. In meiner Branche wimmelt es von Konkurrenten ohne jede Ausbildung, ein Haufen billiger Imitatoren. Das wurde mir damals klar, Journalist, und es wurde mir auch klar, daß die Kopie nicht das Ansehen hatte, das sie verdiente. Die Kopie ist die Basis der Zivilisation, ich weiß nicht, ob Sie das schon bemerkt haben.«<sup>1</sup>

»Goethes zweite Maske nur simple Kopie« – als das Zeitschriftenmagazin *Der Spiegel* in seiner Online-Ausgabe vom 16. 05. 2007 die Frage nach der Authentizität von Goethes Masken aufgreift, ist im Titel alles gesagt [Abb. 1].<sup>2</sup> Wie neue Vergleiche mithilfe moderner Meßmethoden ergeben hätten, existiere keine Toten- und auch keine zweite Lebendmaske, sondern nur *eine echte* Goethe-Maske – diejenige, welche Goethe sich auf Wunsch des Wiener Hirnforschers Franz Joseph Gall 1807 vom Weimarer Bildhauer Karl Gottlob Weißer abnehmen ließ. Der traditionelle Wunsch der Wissenschaft, »einen zweiten Blick auf den Dichter [zu] werfen«, erklärte daraufhin *Die Welt*, sei durch die Entdeckung der originalen *vera icon* endgültig konterkariert. Künstlerische *Reproduktion* und wissenschaftliche *Kopie* ließen sich nunmehr bestimmt unterscheiden: Die Werke von Tischbein, Rauch, Kauffmann und anderen seien »Natur durch Kunst veredelt« – ein exaktes, »unmittelbar der Wirklichkeit verpflichtetes Abbild« verbürge allein die Weißer-Maske.<sup>3</sup>

Indem sie die Frage von Original und Kopie in Kunst und Wissenschaft aufwerfen, rühren beide Artikel an Kernpunkte der Kunstwissenschaft. Seit ihren Anfängen als akademische Disziplin ist die Kunstgeschichte ein Forum intensiver Reproduktionsarbeit.



1 »Goethes zweite Maske nur simple Kopie«, Abbildung aus Spiegel Online, 16.05.2007 (Foto: Keystone/dpa).

Auffällig und diskutiert wird die Konstellation vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Kunsthistoriker in Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern und Photographen umfassende Anschauungsapparate zu erstellen begannen. Als ein kunsthistorisches Paradebeispiel vergleichenden Sehens zeigt insbesondere der sogenannte Holbein-Streit, daß *kunsthistorische Reproduktionen* nicht bloßes Vermittlungsinstrument zwischen Original und Kopie oder Kunst und Wissenschaft sind, sondern vielmehr zu *Medien* der Kunstgeschichte werden, indem sie vergleichende Übergänge möglich und nötig machen. Sie fordern geradezu zum *zweiten Blick* heraus, für welchen der Holbein-Streit – auch jenseits der Suche nach dem *echten Bild* – vielfältige Motive und Motivationen bietet.<sup>4</sup>

»Bald wird es Apparate geben, mit denen man die Bilder untersuchen kann, das Material, alles, und dann werden wir nichts mehr machen können. Wir müssen einen richtig großen Coup landen, bevor es zu spät ist, Eduardo. Der Fortschritt ist unser Tod. Am Ende wird man uns in einem Museum ausstellen.

Was haben Sie da gesagt?

Man wird uns in einem Museum ausstellen.

Das ist gar keine schlechte Idee, man sollte darüber nachdenken. In einem Museum.

Mir ist es ernst damit, Eduardo.

Mir auch.«



Die Geschichte der *Holbein-Madonna* beginnt Mitte des 18. Jahrhunderts in Dresden [Abb. 2]. 1743 für die Sammlung Friedrich August II. von Sachsen angekauft, erhält das Gemälde »Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen« spätestens im Laufe des 19. Jahrhunderts eine enorme Popularität. Wilhelm Lübke erklärt retrospektiv: »In diesem Bilde glaubte Jedermann den einzigen Rivalen zu erkennen, welchen die deutsche Kunstgeschichte auf der Höhe ihrer Vollendung dem entsprechenden Hauptwerke der italienischen Kunst, Rafaels sixtinischer Madonna, gegenüberzustellen hatte.«<sup>5</sup> Wie die wiederkehrende Parallelisierung zeigt, wurde die Holbein-Madonna schon früh vergleichend gesehen und vergleichend beschrieben, eine umfassende *Holbeiniana* hatte sie zum Pendant der Sixtina erhoben.

Die Konfusion beginnt, nachdem zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein zweites Exemplar auftaucht, das, von Wilhelm von Preußen in Berlin erworben, 1852 an seine Tochter Prinzessin Elisabeth in Darmstadt übergeht [Abb. 2]. Bald entfacht sich ein Streit um Autorschaft und Vorrang der zwei Bilder, durch den Künstler und Kunsthistoriker zunehmend in Opposition zueinander geraten.

Als Höhepunkt (und gleichzeitiger Endpunkt) im Holbein-Streit gilt allgemein die große Dresdener Holbein-Ausstellung. Lange im Voraus geplant und am 15. 08. 1871 eröffnet, zeigt die Ausstellung für die Dauer von zwei Monaten mehr als »440 Gemälde, Zeichnungen, Holzschnitte, Photographien und andere Nachbildungen

2 Links: Hans Holbein der Jüngere, *Die Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen*, 1526. Rechts: Bartholomäus Sarburgh, Kopie nach Hans Holbein d. J. um 1635.

der Werke Hans Holbeins des Jüngern und seiner Familie.«<sup>6</sup> Knapp 12.000 Besucher sehen die Aufsehen erregende Schau, die in Publikationen und Presseberichten ausführlich kommentiert wird. Zu den wichtigsten Ereignissen gehört eine zwei Wochen nach der Eröffnung improvisierte Tagung: Es ist der erste deutsche Kunsthistoriker-Kongreß. Wie sich aus verschiedenen Berichten rekonstruieren läßt, wurde vor den Bildern getagt und *ad oculos* verhandelt. Um eine ungestörte Arbeit am Bild zu ermöglichen, wird das Ausstellungslokal für die Kunststreitenden morgens zwei Stunden früher geöffnet, so daß sie von acht bis zehn Uhr unter sich und unter Bildern sind. Im Rahmen zum Teil sehr aufgeregter Diskussionen und engagierter Vorträge werden verschiedenartige Untersuchungen vorgenommen, die Gläser der Hauptbilder geöffnet und Bilder zu Vergleichszwecken nebeneinander gehängt, um anschauliche Argumente zur Klärung der Madonnenfrage herauszuarbeiten. Das Ergebnis der gemeinsamen Untersuchung geben die Kunsthistoriker – auch das ein Novum – in Form verschiedener Presseerklärungen bekannt: Demnach sei das Darmstädter Bild »das unzweifelhaft echte Originalbild«, allerdings in seinem ursprünglichen Zustand durch »nicht unerhebliche spätere Retouches [...] getrübt«, das Dresdener Bild »eine freie Kopie.«<sup>7</sup> Das Ergebnis setzt sich trotz diverser Gegenerklärungen durch: Heute gilt das seit 2004 im Frankfurter Städel Museum ausgestellte Darmstädter Exemplar als Original Holbeins, datiert auf 1526, das Dresdener Bild als eine Kopie aus dem 17. Jahrhundert (seit Anfang des 20. Jahrhunderts Bartholomäus Sarburgh zugeschrieben).

»In den letzten Wochen war Valfierno mehrmals im Louvre, um sich die echte Mona Lisa anzusehen, und hat sie vor Augen. Auf den ersten Blick sind die seines Fälschers ganz hervorragend. Das Risiko könnte darin bestehen, schießt es ihm durch den Kopf, daß sie zu gut sind, dem Original ähnlicher als das Original selbst.«

Bereits früh wird der Holbein-Streit als Prüfstein der Kunstgeschichte verhandelt. Für die Institutionalisierung der Kunstgeschichte, die sich gemäß ihrer Bestimmung als *Anschauungsunterricht* an der fortschreitenden Verbildlichung und Durchdringung ihres Gegenstandes konkretisiert, ist die Frage eine paradigmatische Herausforderung. Jenseits nationaler Interessen, die allgemein für die Popularität des Holbein-Streites angeführt werden, besteht eine methodologische Motivation gemäß dem Konzept bzw. Modell einer

»Kunstgeschichte in Bildern.«<sup>8</sup> Das programmatische Credo einer Kunstgeschichte »ad oculos«<sup>9</sup>, die nachhaltige Fokussierung auf »Bilderbeschreibung und vergleichende Bilderkritik«<sup>10</sup>, finden im Holbein-Streit – bestärkt durch die mangelhafte Quellenlage – ein pragmatisches Pendant. Albert von Zahn, einer der wichtigsten Initiatoren der Holbein-Ausstellung, erklärt 1865 exemplarisch: »Wenn hier weder Tradition noch Bezeichnung mittelst urkundlichen Beweises zur Hülfe kommen, so muß der Augenschein die Begründung der ausgesprochenen Ansicht in diesem Fall als zweifellos darstellen.«<sup>11</sup> Wie grundsätzlich in der Kunstgeschichte, umso mehr aber im Falle der (auch geographisch) entzweiten Bilder der Holbein-Madonna, war das Plädoyer zur Anschauung eine Aufforderung zur Reproduktion.

»Ja, es ist von mir.

Sagte er, bevor ich dazu kam, ihn danach zu fragen.

Ich habe es gemalt, als ich Leonardo war.

Was heißt ›als ich Leonardo war‹?

Eben das. Oder meinen Sie, ein fremdes Bild zu malen, das bedeutet nur, einen Pinsel in die Hand zu nehmen und zu versuchen, ein paar Striche zu kopieren?«

1865 wird das vergleichende Sehen erstmals durch eine anschauliche Gegenüberstellung der zwei Gemälde von Albert von Zahn ins Bild gesetzt [Abb. 3]. Der Vorgang läßt sich durch einen begleitenden Aufsatz und mit Hilfe zeitgenössischer Quellen wie folgt rekonstruieren: Zahn reiste nach Darmstadt, um das Werk »in eigenen Augenschein zu nehmen« und »eine genaue Untersuchung des Bildes an Ort und Stelle« durchzuführen. Die durch die Prinzessin Elisabeth bewilligte »besondere Aufstellung des Bildes in günstigem Lichte« erlaubte ihm, die Abnahme von Durchzeichnungen vorzunehmen, auf deren Grundlage Zahn anschließend eine Umrißzeichnung erstellte.<sup>12</sup> Um einen Vergleich der zwei Gemälde zu ermöglichen, zeichnet er auch das Dresdener Bild, nicht nach dem Original, sondern nach Vorlage der Brockmannschen Photographie einer Kreidezeichnung, welche dem Dresdener Maler-Professor Karl Wilhelm Schurig aufgetragen worden war [Abb. 3]. Abschließend werden die zwei Umrißzeichnungen einer kritischen Prüfung unterzogen.

Die zwei Darstellungen sind der Kernpunkt von Zahns Ausführungen, ihre detailliert und präzise argumentierende Beschreibung bemerkenswert. Es sind genuin anschauliche Erkenntnisse,



**3 Vor- und Abbilder der Holbein-Madonna: Holzschnitt nach der Umrißzeichnung von Albert von Zahn, Wornum 1867. Photolithographien von Albert von Zahn, 1865. Photographie von Brockmann nach einer Kreidezeichnung von Karl Wilhelm Schurig, ca. 1863.**

**4 Nächste Seite: Original-Reproduktionen der Holbein-Madonna.**

welche Zahn für die Bestimmung der zwei Gemälde erörtert – darunter erstmals auch ausführlich das Verhältnis der Figuren zum Rahmen der Komposition, die Proportionen der Zeichnung und die Maße des Bildes. Demnach seien beide Bilder Originale Holbeins, das Darmstädter Bild das ursprüngliche, das Dresdener die »verbesserte Wiederholung.«<sup>13</sup> Zahns Fazit sollte die Diskussion entscheidend prägen. Seine bildorientierte Argumentation wird vielfach berücksichtigt, zitiert und kommentiert. Auch die Zahnschen Reproduktionen partizipieren an einer folgenreichen »Wiederkehr des Ungleichen als eines Gleichen«<sup>14</sup>: Sie werden kopiert, transformiert und um weitere Beispiele bereichert – ganz nach dem Vorbild von Zahn, denn auch er hatte seine Vor-Bilder.<sup>15</sup>

»Valfierno wundert sich darüber, wie klein sie ist: Jetzt, da er sie hat, ist sie so unscheinbar. Im Museum war sie beeindruckend, denkt er, aber so ist das mit fast allem. Und sie ähnelt so sehr denen, die Chaudron gemalt hat, daß er sich einen Moment lang fragt, ob nicht auch diese hier eine Kopie ist.«

Es existieren im 19. Jahrhundert mehr als 158 nachweisbare unterschiedliche Reproduktionen der Holbein-Madonna [Abb. 4]. Angesichts der allgemein zu beobachtenden Tendenz, Strategien der Sichtbarmachung als Erkenntnis-, Begriffs- und Vermittlungsinstrumente der Wissenschaften zu würdigen, vor allem aber



aufgrund der Bedeutung von Bildern für die Anfänge der Kunstgeschichte erstaunt es, daß nur in raren Ausnahmefällen *Originalreproduktionen* aus dem 19. Jahrhundert Berücksichtigung von Seiten der modernen Forschungsliteratur finden.

Wie Zahns Photolithographien exemplarisch zeigen, liegen den kunsthistorischen Reproduktionen oft vielfältige Formen und Etappen der Bildwerdung zugrunde. Ihre Zusammenschau zeigt eine erstaunliche Vielzahl an Erscheinungsformen, die durch Diversität der Formate (Textillustration, Abbildung, Tafel etc.), Inszenierungen (Seitenaufbau, Rahmung, Gestaltung etc.), Medientechniken und Reproduktionsverfahren (Photographie, Lithographie, Kupferstich etc.) bestechen.<sup>16</sup> Die facettenreiche *Bilder-Kaskade*<sup>17</sup> widersteht einer Trennung in manuelle und technische Verfahren ebenso sehr wie der Unterscheidung von künstlerischer und wissenschaftlicher Reproduktion. Die von Adam Bartsch und Andreas Andresen angeführten Argumente für eine Deklassierung der Reproduktionsgraphik (gegenüber den Originalen der graphischen Künste) – welche stärker noch als die Geschichte der Kunstgeschichte deren Geschichtsschreibung von Seiten des 20. und 21. Jahrhunderts zu prägen scheint – finden darin ebenso gewichtige Gegenargumente wie die durch Walter Benjamin zusätzlich radikalisierte Stufenleiter der Reproduktion.<sup>18</sup>

Neben Beobachtungen dieser Art, die für eine Bestimmung der Reproduktion als Träger und Bedeutungsträger kunsthistorischer





Bilder von Bedeutung sind, ist der kritische Impetus in der Auseinandersetzung mit den Darstellungen bemerkenswert. Auch diesbezüglich ist der Holbein-Streit paradigmatisch: Grenzen und Möglichkeiten der einzelnen Darstellungen werden ausführlich besprochen und verglichen, ihre spezifischen Medienmerkmale durch medienkritische Analysen befragt und selbst Argumente für eine Stilgeschichte der kunsthistorischen Reproduktion tauchen wiederholt auf. Die Kritik der Reproduktion mündet in eine kunsthistorische Bildkritik und hat zur Konsequenz, daß Erscheinungsformen von Bildlichkeit zum Teil erstaunlich prägnant differenziert werden.<sup>19</sup>

In dieser spezifischen Formation einer kunsthistorischen Kopie(n)kritik interessiert weniger der ›dokumentarische‹ Wert der Reproduktion, die als (bloß) ›illustrierende‹ *Kopie* Repräsentation und Rekonstruktion eines zerstörten oder veränderten Originals gewährleisten soll, als vielmehr ihre anschauliche Produktivität. Die Diskussionen im Rahmen des Holbein-Streites gehen auffällig explizit darauf ein und bezeugen eine bemerkenswerte Sensibilisierung für die charakteristische Doppelfunktion, welche Bilder als Gegenstand *und* Instrument der Analyse in der Kunstgeschichte einnehmen. Als Vor-Bild kunsthistorischer Reproduktionen ist das Holbeinsche Streitbild ein paradigmatisches Modell: Von Anfang an vergleichend gesehen, ist die Holbein-Madonna selbst ein prekäres Kunst-Werk im Grenzbereich von Original und Reproduktion – ein Bild, dem durch seine zwei Versionen die Reproduzierbarkeit von Beginn an eingeschrieben ist und das einen differenzierten Umgang mit Begriffen bzw. Konzepten wie Abbild, Kopie, Nachbildung oder Replik zugleich förderte und forderte.

»Chaudron hatte hervorragende Arbeit geleistet. Er hatte sich selbst übertroffen: Der Franziskaner war nicht die Kopie eines existierenden Gemäldes, sondern ein Original – ein Original von José Ribera, gemalt von Chaudron.«

Mit den Erklärungen von 1871 wurde der Streit weder entschieden noch gelöst, sondern verschärft. Das Darmstädter Bild, das offizielle Original, wirkte – infolge von Retuschen und Übermalungen – *befremdlich* und *unecht*; das Dresdener Bild hingegen, das eine *freie Kopie* sein sollte, schien *holbeinischer* und erhaltenen Originalzeichnungen aus Basel *ähnlicher*. Ein Ende der Debatten war nicht in Sicht. Stattdessen trat der Holbein-Streit in seine vermutlich spannendste Phase: Spätestens 1871 wird die Frage der Reproduktion als Streitgrund erkannt, zum zentralen Streitthema.

Als eine »Frage der vergleichenden Kunstwissenschaft« stellt der Holbein-Streit nach 1871 eine besondere Herausforderung dar. Wie Wilhelm Bode exemplarisch betont, gewinnt der Streit an neuer Brisanz, indem eine dilemmatische Frage in den Vordergrund rückt: »Welche Bedeutung behält das Dresdener Bild als Kopie neben dem Darmstädter Original?«<sup>20</sup> Zur Beantwortung werden (weiterhin) stilhistorische Argumente zur Bestimmung eines hierarchischen Werteverhältnisses angeführt. Aber auch der Erhaltungszustand und die Geschichte der zwei Bilder finden zunehmend Berücksichtigung – mit zum Teil bemerkenswerten Konsequenzen wie (unter anderem) im Falle von Bode und Zahn.

Ihr Fazit bietet eine interessante Alternative zu *Echtheitsfetischismus* und *Attributionalismus* zugleich. Albert von Zahn, der in den sechziger Jahren zu den prominenten Bewunderern des Dresdener Bildes gehörte und das Darmstädter Exemplar dennoch – oder gerade deswegen – schon früh als (ein) Original anerkannte, erklärt resümierend und stellvertretend für eine Reihe anderer Stellungnahmen, warum der Ankauf des Bildes für die Dresdener Galerie »überaus erwünscht« wäre: Für das Darmstädter Bild würde »erst bei der dauernden Nebeneinanderstellung mit dem Dresdener Exemplar der ganze Genuss des Werkes an einer Stelle überhaupt zu gewinnen sein.«<sup>21</sup> Nicht Wenige argumentieren in diesem Sinne gegen eine einseitige Fokussierung auf das *Hier und Jetzt des Originals* und betonen stattdessen den bildhistorischen Zusammenhang zwischen Vor- und Abbild, um daraus den Erkenntniswert der Reproduktion(en) abzuleiten. Ihre Überlegungen stellen kritische Fragen an Benjamins *Kunstverkaufsatz* und erweisen sich als früher Prolog zu Panofskys späterem *Reproduktionsaufsatz*, demzufolge das »ästhetische Erlebnis« der Reproduktion »ein mit dem ›Originalerlebnis‹ nicht rivalisierendes, sondern ein diesem gegenüber qualifiziertes ist.«<sup>22</sup>

»Chaudron hatte zu mir gesagt, ein Bild zu kopieren, sei eine Kleinigkeit. Was ihn interessiere, immer mehr interessiere, sei etwas Eigenes zu schaffen. [...] Daß er das Werk eines Malers erschaffen wolle, tun wolle, was der Maler hätte tun müssen. Nicht das, was er getan habe, nicht das, was er hätte tun können: nein, das, was er hätte tun müssen, seine Werke, besser als seine; denn man wisse jetzt – sagte Chaudron zu mir –, ich weiß jetzt, sagte er, was er hätte tun können, aber nie getan hat.«



5 Goethe-Bilder im Vergleich: Zarncke 1888, Warhol 1982.

Indem er wiederholt die »verändernde und erhaltende Kraft der Wiederholung«<sup>23</sup> anschaulich vor Augen führt, erweist sich der Holbein-Streit als markantes Indiz für eine folgenreiche Wechselwirkung zwischen vergleichendem Sehen auf der einen, und Theorie und Praxis der Reproduktion auf der anderen Seite. Der singuläre Streitfall ist jedoch kein Einzelfall. Davon zeugt eine Fülle verwandter Bilder-Fragen innerhalb der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Auch die Frage nach den Darstellungen Goethes findet in diesem Zusammenhang Berücksichtigung, wie die Publikationen von Hermann Rollett und Friedrich Zarncke zeigen [Abb. 5].<sup>24</sup> Neben den Büsten von Weißer und Schadow präsentieren sie insgesamt 217 ältere Bildnisse Goethes in großen und kleinen Reproduktionen.<sup>25</sup> Anders als Warhols Replikationen von Tischbeins Original umfassen sie ein beeindruckendes Repertoire an Formen und bestechen durch eine Vielfalt an Variationen. Angesichts der anschaulichen Unterschiede sollte die *Zeitschrift für bildende Kunst* schon bald die Frage stellen: »Wie sah Goethe eigentlich aus?«<sup>26</sup> Sechs Seiten widmet sie dem Versuch einer Antwort, ergänzt um eine separate Bildtafel, anhand derer Philipp Weilbach die kunsthistorischen Implikationen der Frage *ad oculos* demonstriert. Sein Ansatz ist bezeichnend und unterstreicht das durch die Zusammenschau gleichermaßen evozierte und provozierte Prinzip des vergleichenden Sehens, dem der Rezensent folgerichtig mit einem Appell an die »schaffende[] Phantasie des Lesers« begegnet<sup>27</sup>: Nicht in einem authentischen Original, sondern in vielen echten Reproduktionen findet die Frage nach dem richtigen Bild ihre Antwort(en).

Auch Weilbachs kopie(n)kritische Untersuchungen bestätigen: Die Reproduktion ist eine bildkritische Pointe. Nicht trotz,

sondern gerade wegen ihrer verbildlichenden, illustrierenden Funktion führt sie die doppelte Sichtbarkeit des Bildes vor Augen und exemplifiziert als ikonischer Extremfall das Grundprinzip, daß Bilder ein Anderes inszenieren, indem sie eine eigene Realität produzieren. Panofskys spätere Überzeugung, »das ›Echtheits-Erlebnis‹ [sei] doch eben nur ein Teil des ›Kunst-Erlebnisses‹«<sup>28</sup>, findet darin ebenso sehr eine Begründung wie das frühe Bestreben der Kunstgeschichte, Re-Produktionen als Gegenstand *und* Medium der Analyse in den Blick zu nehmen, um »Bilder nach Bildern«<sup>29</sup> für eine kunsthistorische Bildkritik zu gewinnen.

Die beobachtbare Tendenz, Bildern – im Gefolge postmoderner Theorien und/oder in Überschätzung technischer Simulationsmöglichkeiten –, die »Differenz zum Realen«<sup>30</sup> abzusprechen und sie, im Rahmen (oder, wie im Falle des einleitend zitierten Beispiels, *aufgrund*) wissenschaftlicher Untersuchungen, in (echte) Originale (Bilder) und (falsche) Kopien zu scheiden, konfliktiert mit dem kritischen Impuls »einer sich unterscheidenden *Vergleichbarkeit*.«<sup>31</sup> Mit Nachdruck und zu Recht hat Heinrich Klotz das Motiv für eine Rehabilitierung der Mimesis-Kategorie im Rahmen seiner Überlegungen zur *Zweiten Moderne* hochgehalten: Es fordert und fördert ein vergleichendes Sehen von Original und Reproduktion ebenso wie die Kontrastierung von Bild und Realität – bzw. Realitäten, folgte man dem aus *Dichtung und Wahrheit* bekannten Credo, das »wahrhaft Mögliche in ein erträumtes Wirkliche« zu verwandeln.<sup>32</sup> Dann zeigte sich, daß zumindest einige der Visionen einer wissenschaftlichen Bildkritik der Reproduktion nicht Fiktion sein müssen und in Literatur sowie bildender Kunst bereits Realität sind:

»Falsificar no es una palabra de mi vocabulario.«<sup>33</sup>

## Endnoten

- 1 Martín Caparrós, *Valfierno*, Buenos Aires 2004 (zitiert aus der deutschen Übersetzung von Hans-Joachim Hartstein, Frankfurt am Main 2006, in der allerdings einzelne Punkten aus dem *Original* entschärft wirken, andere variiert, wie im obigen Zitat z. B. der Satz »Tode se ve, y más que se verá«). Das Buch, das 2004 mit dem *Premio Planeta* ausgezeichnet und als einziger Roman Caparrós' ins Deutsche übersetzt wurde, rekonstruiert die Geschichte vom Raub der Mona Lisa im Jahr 1911 und konstruiert dazu ein Verwirrspiel um (die Erzählung von) sechs Reproduktionen derselben. Das Thema der Identität, das auch frühere Romane und Essays prägt, die Caparrós den »Verschwundenen« der Militärjunta widmete, erweitert er in *Valfierno* um eine subtile Befragung der Grensräume im Spannungsfeld von Original, Kopie und Reproduktion, aus der Caparrós eine aufschlußreiche künstlerisch-kritische Stellungnahme entwickelt. Weitere Zitate im Text.
- 2 »Goethes zweite Maske nur simple Kopie«, in: *Spiegel Online* 16.05.2007, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,483312,00.html> (gesehen: 07.08.2007); vgl. dazu das zugrunde liegende Communiqué aus dem Goethe-Museum Düsseldorf: <http://www.dusseldorf.de/download/goethe.pdf> (gesehen: 07.08.2007).
- 3 Peter Dittmar, »So sah Goethe wirklich aus«, in: *Welt Online* 16.05.2007, [http://www.welt.de/kultur/article877480/So\\_sah\\_Goethe\\_wirklich\\_aus.html](http://www.welt.de/kultur/article877480/So_sah_Goethe_wirklich_aus.html) (gesehen: 07.08.2007).
- 4 Die folgenden Überlegungen stehen im Kontext einer Untersuchung der wissenschaftshistorischen und bildkritischen Implikationen des Holbein-Streits im Rahmen meiner Dissertation. Für einen Überblick und Literaturhinweise zum Holbein-Streit vgl. u. a.: *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Stadel*, Petersberg 2004 (Ausstellungskatalog); sowie zuletzt den kritischen Rückblick: Andreas Beyer, *Am Anfang war der Streit. Hans Holbein d. J. und die kunsthistorische Tradition* (erscheint als Beitrag für den Band zur Tagung »Konzert und Konkurrenz: Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert«, Göttingen, 19. bis 21.05.2006)
- 5 Wilhelm Lübke, »Die Darmstädter Madonna Hans Holbeins und das Dresdener Exemplar« [1871], in: Ders., *Bunte Blätter aus Schwaben. 1866 bis 1884*, Berlin, Stuttgart 1885, S. 80–88, hier: 80.
- 6 Katalog der Holbein-Ausstellung zu Dresden. 15. August bis 15. October 1871, Dresden 1871, S. III (Vorwort).
- 7 Vgl. eines der bekanntesten Beispiele, die Erklärung vom 22. September 1871: »Erklärung«, *Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik* 6 (1871), S. 355.
- 8 Die Formel durchzieht als wiederkehrendes Motiv kunsthistorische Texte des 19. Jahrhunderts, von den frühen *Denkmälern der Kunst* (in der dritten Ausgabe von 1879 bereits mit ca. 2000 Einzeldarstellungen), die als Beigabe zu Kuglers (zunächst noch bilderlosem) Handbuch der Kunstgeschichte von 1842 konzipiert worden waren, bis hin zu Seemanns *kunsthistorischen Bilderbogen*, für welche Anton Springer wiederum das Textbuch verfaßte. Für Material und Untersuchungen zu Bildfokussierung und Anschauungsbezug im Rahmen der frühen Kunstgeschichte vgl. zuletzt: Katharina Krause, Klaus Niehr (Hgg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München, Berlin 2007; sowie: Katharina Krause, Klaus Niehr & Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hgg.), *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Leipzig, Mainz 2005.
- 9 Herman Grimm, »Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons. Erster Bericht« [1892], in: Ders., *Beiträge zur deutschen Culturgeschichte*, Berlin 1897, S. 276–304, hier: 294.
- 10 Zitiert aus der Rezension Carl von Lützwow, »(Kunstliteratur) Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase, 8. Band, hg. v. W. Lübke [...]«, *Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik* 15 (1880), S. 385–391. Exemplarisch erklärt Lützwow darin: »Keiner Aufgabe gegenüber läßt sich die spezifische Begabung, ich möchte sagen der Beruf des Kunsthistorikers leichter erkennen und sicherer abschätzen als bei den beschreibenden und kritischen Analysen, besonders von Bildern« (ebd., S. 389).

- 11 Albert von Zahn, »Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna. Mit zwei Photolithographien«, *Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschnidekunst und ihre Geschichte* 11 (1865), S.42–56, hier: 51.
- 12 Zahn (Anm. 11), S.42f.
- 13 Zahn (Anm. 11), S.51.
- 14 Bernhard Waldenfels, »Die verändernde Kraft der Wiederholung«, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 1 (2001), S.5–17, hier: 7.
- 15 Ein Beispiel einer solchen produktiven Transposition zeigt Ralph Nicholson Wornum, *Some Account of the Life and Works of Hans Holbein. Painter of Augsburg*, London 1867. Wornum war Kurator der National Gallery unter William Boxall, der das Darmstädter Bild erwerben wollte. Seine Untersuchung markiert eine bedeutende Etappe innerhalb des Holbein-Streites, da Wornum nicht nur die Echtheit, sondern auch die Schönheit des Dresdener Bildes in Frage stellt. Seiner Abhandlung ist eine Reproduktion der Darmstädter Madonna beigelegt: Ein Holzschnitt von den Brüdern Dalziel, der auf Grundlage einer Zeichnung von Andrew Reid, Bibliotheksgehilfen an der Kunstschule zu South-Kensington, nach Vorlage der Zahnschen Umrißzeichnung erstellt wurde [Abb.3].
- 16 Mit Blick auf *mixed-media*- und *cross-over*-Formationen dieser Art ergeben sich wichtige Revisionen zur Forschung der »Medien der Kunstgeschichte«, insbesondere in Hinblick auf eine – v.a. die Anfangsjahre prägende – polarisierende Tradition («Kupferstich vs. Photographie») infolge der Fokussierung auf die so genannten »neuen« Medien Photographie und Lichtbildprojektion. Es bedarf daher einer bildkritisch argumentierenden, fachspezifischen Bildmediengeschichte als Korrektiv zu medientechnisch geprägten Entwürfen einer Mediengeschichte der Kunstgeschichte.
- 17 Vor allem in Bezug auf Darstellungen aus den Naturwissenschaften prägte Bruno Latour, u. a. in der Nachfolge Trevor Pinchs und mit Blick auf Variationen, Transpositionen und Serien produktiver Bilderketten, die Formel einer Bilder-Kaskade (vgl. u. a. Bruno Latour, »Arbeit mit Bildern oder: Die Umverteilung der wissenschaftlichen Intelligenz«, in: Ders., *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin 1996, S. 159–190). Die *epistemischen Bilder der Kunstgeschichte* weisen ähnliche Kaskadierungseffekte auf, sodaß die Formel geeignet scheint, auch Produktionsbedingungen und Wirkungsmechanismen kunsthistorischer Reproduktionen zu beschreiben.
- 18 Hier hätte das Projekt einer kunsthistorischen Kopie(n)kritik anzusetzen: Statt die Frage nach der Kopie mit Blick auf »Konzeptkunst«, »neue Medien« oder »alte Meisterkopien« als (post)moderne, technische oder kennerschaftliche Frage festzuschreiben (statt sie im Kontrast zu ihren möglichen Bestimmungen zu befragen), wäre es notwendig, aus dezidiert phänomenologischer Perspektive danach zu fragen, welche Bedeutung der Kopie *als Bild* und speziell als Bild nach einem Bild zukommt.
- 19 Ein Beispiel bietet die nuancierte Differenzierung von »Bildmäßigkeit« und »Abbild«, welche Bruno Meyer gleichermaßen für photographische Kunstreproduktionen und Kunstphotographien in Anspruch nimmt. Vgl. dazu sowie zu weiteren Beispielen vergleichender Medien- und Bildkritik im Kontext der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts: Lena Bader, »Imaging Imagery. On the Visuality of Iconic Criticism and the Early Media of Visual Studies in Their Current Meaning«, in: Slavko Kacunko, Dawn Leach (Hgg.), *Image-Problem? Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion*, Berlin 2007, S.67–86, v. a. S.74–80.
- 20 Wilhelm Bode, zit. nach Carl von Lützwow, »Nachlese von der Holbein-Ausstellung«, *Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik* 7 (1872), S.55–64, hier: 55f.
- 21 Albert von Zahn, »Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden«, *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 5/2 (1873), S. 147–168, hier: 161.
- 22 Erwin Panofsky, »Original und Faksimilereproduktion« [1930], in: *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze II*, hg. v. Karen Michels u. Martin Warnke, Berlin 1998, S. 1078–1089, hier: 1080. Für einen Überblick über den so genannten »Hamburger Faksimile-Streit«, der interessante Parallelen zum Holbein-Streit aufweist, vgl. Michael Diers,

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- »Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile-Streit. Zum Wiederabdruck eines unbekannt gebliebenen Panofsky-Aufsatzes von 1930«, *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 5 (1986), S. 125–136.
- 23 Waldenfels (Anm. 14), S. 12.
- 24 Friedrich Karl Theodor Zarncke, *Kurzgefasstes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethe's Bildniss. Mit fünfzehn Tafeln*, Leipzig 1888; Hermann Rollett, *Die Goethe-Bildnisse, biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt. Mit 78 Holzschnitten, 8 Radierungen von William Unger und 2 Heliogravüren*, Wien 1883. Vgl. in diesem Sinne u. a. bereits: Franz Kugler, »Ein Portrait Goethe's«, *Literatur-Blatt des Deutschen Kunstblattes* 2 (1855), S. 80.
- 25 Eine Vielzahl weiterer Beispiele wird genannt und nachgewiesen. Nach dem Vorbild kunsthistorischer Handbücher werden – ausführlich v. a. in Rolletts »auch der Kunstgeschichte dienenden Buche« (S. VII) – existierende Reproduktionen der Bilder nachgewiesen (bis zu 39 unterschiedliche Nachbildungen, wie im Falle der Zeichnung von Jagemann, S. 145ff), dokumentiert, beschrieben und nach Medientechniken differenziert.
- 26 Philip Weilbach, »Wie sah Goethe eigentlich aus? Ein Versuch, diese Frage zu beantworten«, *Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik* 24 (1889), S. 244–249. Vgl. zu einer früheren Lieferung u. a. die Rezension von: Karl Julius Schröder, »Die Goethebildnisse [...]«, *Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik*, 16 (1881), S. 398–402.
- 27 Weilbach (Anm. 26), S. 248f.
- 28 Panofsky (Anm. 22), S. 1088.
- 29 Zitiert nach dem Titel des Ausstellungskatalogs: Gerhard Langemeyer, Reinhart Schleier (Hgg.), *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*, Münster 1976.
- 30 Jean Baudrillard, »Jenseits von Wahr und Falsch, oder Die Hinterlist des Bildes«, in: Hans Matthäus Bachmayer u. a. (Hgg.), *Bildwelten – Denkbilder*, München 1986, S. 265–268, hier: 266f.
- 31 Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München 1994, S. 18. Vgl. zur Frage der »falschen« Bilder zuletzt den Gegenentwurf einer »Phänomenologie der ›zweifachen Ordnung‹ des Bildes« in: Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007, v. a. S. 106–131.
- 32 Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hg. v. Karl Richter, Bd. 16, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hg. v. Peter Sprengel, München, Wien 1985, S. 418.
- 33 Martín Caparrós, *Valfierno*, 2004.

## Abbildungsnachweis

- 1 »Goethes zweite Maske nur simple Kopie«, Abbildung aus Spiegel Online, 16.05.2007. Lebendmaske und Büste im Vergleich (Foto: Keystone/dpa).
- 2 Links: Hans Holbein der Jüngere, 1526, *Die Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen* (sog. »Darmstädter Madonna«), Öl auf Lindenholz, 146,5 × 102 cm, Städtel-Museum Frankfurt. Rechts: Bartholomäus Sarburgh, um 1635, Kopie nach Hans Holbein d. J. (sog. »Dresdener Madonna«), Öl auf Eichenholz, 159 × 103 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden
- 3 Vor- und Abbilder der Holbein-Madonna: Holzschnitt nach einer Umrisszeichnung von Albert von Zahn (Wornum 1867), Photolithographien von Albert von Zahn (1865), Photographie von Brockmann nach einer Kreidezeichnung von Karl Wilhelm Schurig (ca. 1863)
- 4 Reproduktionen der Holbein-Madonna von 1723 bis 1900 (Montage: Lena Bader)
- 5 Goethe-Bilder im Vergleich: Zarncke 1888, Warhol 1982