Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 40 (2020)

Artikel: "Gunderfey, contrafetten, Konterfei" : ein Wort und seine Geschichte zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert

Autor: Groebner, Valentin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-961736

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Gunderfey, contrafetten, Konterfei»

Ein Wort und seine Geschichte zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert

Valentin Groebner

Das Wort, das diesem Band den Titel gegeben hat, ist für Musikwissenschaftler ein fester Begriff, für Historiker wie mich aber eine Art Rätsel. Was bedeutete das eigentlich, «contrafetten»? Die Sprache, die wir heute verwenden, ist nicht nur ein Kommunikationsmedium, sondern gleichzeitig selbst ein Produkt historischer Entwicklungen. In ihr findet man, wie in einer riesigen beweglichen Gefriertruhe – oder einem Gletscher –, Dinge von früher konserviert, sozusagen eingefroren; und das Wort ist eine solche Zeitkapsel zurück ins 15. Jahrhundert, in die Geschichte des Kopierens und Vervielfältigens.

Was ist der Status dessen – ein Ding, ein Artefakt, ein Bild –, das von sich selbst verkündet, dass es nicht originär sei, sondern die Vervielfältigung von etwas anderem? Wir sind im 21. Jahrhundert daran gewöhnt, dass es die allermeisten Dinge in identischer Form und in großer Stückzahl gibt; von den alltäglichen Industrieprodukten unseres täglichen Lebens über das, was wir lesen – Zeitungen, Bücher –, bis zu den Ergebnissen künstlerischer Arbeit: Bilder, Fotos, Filme. Es ist für uns selbstverständlich, dass jedes Ding – ein Küchenmesser, ein Paar Schuhe, ein Wintermantel – Ergebnis von Vervielfältigungsproduktion ist und deswegen bei Bedarf grundsätzlich ersetzbar durch seinen jeweiligen Schwestergegenstand aus dem Lager.

Es ist deswegen schwierig, uns eine Welt vorzustellen, in der Einzigartigkeit nicht etwas Einzigartiges war. Denn das identische Gegenstück – der eineiige Zwilling, das Ei, das man nicht vom anderen Ei unterscheiden kann – war im Mittelalter das Wunder, nicht die unendliche Verschiedenheit und

Einzigartigkeit, die war normal.[1] In manueller Produktion sieht kein Manuskript, kein Küchenmesser, kein Paar Schuhe oder kein Wintermantel exakt gleich aus. Im Gegenteil, um ihre Herkunft aus derselben Produktionsstätte deutlich zu machen, mussten sie mit besonderen Zeichen versehen werden: «marcae», seit dem 13. Jahrhundert.[2] Das Wort verwenden wir immer noch.

Weil diese Marken-Zeichen – dieses Ding ist identischer Teil einer Serie – für besonders gute Qualität und gehobene Preise standen und einfache graphische Zeichen waren, wurden sie natürlich selbst sehr rasch nachgeahmt: Die Geschichte der Marke, des Erkennungszeichens, hat ein Rechtshistoriker prägnant formuliert, ist die Geschichte der Markenfälschung. Das Vokabular dafür lieferte im 12. und 13. Jahrhundert die Theologie: Während Gott wirkliche Wunder und Werke vollbringen konnte, konnte der Teufel ihn nur durch Täuschung nachahmen, so wie Affen (im Mittelalter höchst lasterhafte und unvernünftige Tiere) die Gebärden von Menschen nachahmten: Der Teufel war deswegen *simia Dei*, der Affe Gottes, so Honorius Augustodunensis, er konnte nur schlechte, unwirksame Kopien hervorbringen.[3]

Für diese Nachahmungen stand das Wort *kunter*, das seit dem 13. Jahrhundert für diese negative Vervielfältigung stand – nicht nur der Teufel,

---

1 Zu Zwillingen siehe jetzt den Literaturüberblick bei Claudius Sieber-Lehmann, *Kaiser und Papst als Zwillinge? Ein anderer Blick auf die Universalgewalten im Investiturstreit*, Köln: Böhlau 2015 (Papsttum im mittelalterlichen Europa 4).

2 Zu den hochmittelalterlichen Grundlagen dieser Visualisierung Miriam Bedos-Rezak, *When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden: Brill 2010 (Visualising the Middle Ages 3); Gabriela Signori (Hg.), *Das Siegel. Gebrauch und Bedeutung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007; zur juristischen Definition von Zeichen Bartolus da Sassoferrato, «De Insigniis et armis (1357)», in: Osvaldo Cavallar, Susanne Degenring und Julius Kirshner (Hgg.), *A Grammar of Signs: Bartolo da Sassoferrato's «Tract on Insignia and Coats of Arms»*, Berkeley, CA: California University Press 1995 (Studies in Comparative Legal History), 32–38; siehe auch den Überblick in Valentin Groebner, *Der Schein der Person: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, München: Beck 2004, 30–45.

3 Klassisch dazu Horst W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London: The Warburg Institute, University of London 1952; methodisch anregend jetzt Hillel Schwartz, The *Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York: Zone Books 2014 ([1]1996).

sondern Deformiertes (wie Untiere und Monster) wurden so bezeichnet. Noch häufiger erscheint es als Adjektiv in der Bedeutung von «unrein, nachgemacht, trügerisch» in literarischen Texten und deutschsprachigen Chroniken des Spätmittelalters. *Kunterfeit* (oder *gunderfey*) steht für Nachgemachtes: Es ist im 14. Jahrhundert auch der Fachbegriff für eine Legierung, die wie Silber aussieht, aber keines ist; und Minnelieder des 13. und 14. Jahrhunderts warnten ihre Leser vor Herzen aus solchem zweifelhaften Edelmetall. In der italienischen Kaufmannssprache hieß *contraffare* einfach fälschen, in betrügerischer Absicht nachmachen – Münzen ebenso wie Siegel und Echtheitszeichen für Waren; wie noch heute im Englisch «counterfeit».[4]

Es gibt aber noch eine zweite Bedeutung, und auch die taucht im 13. Jahrhundert das erste Mal auf. Im Skizzenbuch des Architekten Villard de Honnecourt, entstanden um 1230, gibt es eine Skizze eines Löwen in Frontalansicht, und darunter steht: «contrefais al vif». Wie soll man das übersetzen? Gefälscht nach dem Leben – so die wörtliche Übersetzung – ist wohl abwegig: Der Baumeister ist keinem echten Löwen gegenübergestanden. Er gibt das Bild eines Bildes wieder, die Frontalansicht einer steinernen Skulptur.

4 Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch,* Bd. 1, Leipzig: Hirzel 1872, Artikel «Kunterfeit, gunderfei», Sp. 1783–1784; siehe http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Lexer&mode=Vernetzung&lemid=LK04018#XLK04018> (29.10.2019); zum Adjektiv ebd. 1782; Rolf Sprandel, «Das Bild des Fälschers», in: ders., *Chronisten als Zeitzeugen. Forschungen zur spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung in Deutschland*, Köln und Wien: Böhlau 1994 (Kollektive Einstellungen und sozialer Wandel im Mittelalter N.F. 3), 221–223; Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2, Leipzig: Hirzel 1861, Artikel «Konterfei», Sp. 635–637; Florence Edler, *Glossary of Medieval Terms of Business, Italian Series 1200–1600*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1934 (Publications of the Medieval Academy of America 18), 88. Von dort ist das Wort auch in den deutschen Sprachgebrauch gewandert, siehe Wolfgang Pfeiffer et al. (Hgg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin: De Gruyter 1993, Artikel «Konterfei»; digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, https://www.dwds.de/wb/Konterfei (29.10.2019) und Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Artikel «Konterfei», 22. Aufl., Berlin/New York: Springer 1989, 393. Zur Wortgeschichte jetzt auch Peter Parshall, «Imago contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance», in: *Art History* 19 (1993), 554–579.

«Contrefais» steht für den Prozess der effektvollen – «al vif», wie lebendig – visuellen Reproduktion.[5]

Etwas sehr Ähnliches drückt das kunstvolle Neujahrsgeschenk aus, dass hundert Jahre später, 1432, drei berühmte Buchmaler, die Brüder von Limburg, dem Herzog von Berry, ihrem Mäzen, überreichten. Eine prachtvolle neue illuminierte Handschrift – die aber nichts anderes war als *un livre contrefait*, wie der Chronist beeindruckt bemerkte: «gefertigt aus einem Stück weißen Holzes, kunstvoll bemalt zur Vortäuschung eines Buchs, das man aber weder aufblättern kann noch irgendetwas Geschriebenes enthält».[6]

Gleichzeitig – die ältesten Belege stammen aus den 1420er- und 1430er-Jahren – tauchten die ersten Gegenstände in Europa auf, die von ihrer Funktion her möglichst ununterscheidbar gleich aussehen mussten, wenn auch nur auf der Rückseite: Spielkarten. Und in denselben Jahrzehnten erschienen neue Verfahren der Reproduktion und Vervielfältigung von Bildern, nämlich durch Holzschnitt und Blockdruck; 1443 folgt der Buchdruck mit beweglichen Lettern. Keines dieser Verfahren wurde anfangs mit dem Wort «contraffare» oder «contrefatten» bezeichnet – es sei denn, sie zeigten eine besondere Art von Bildern, nämlich solche von Gesichtern.

Reproduktionen des menschlichen Gesichts galten als wenig zuverlässig – sie waren eben nicht präzise Vervielfältigungen, sondern etwas anderes. Direkte Vergleiche zwischen Porträt und Porträtierten wurden als riskant angesehen: Der Mailänder Herzog Galeazzo Maria Sforza willigte 1468 ein, Bona von Savoyen zu heiraten, nachdem er ihr Porträt gesehen hatte. Als seine Braut auf dem Weg zu ihm in Genua angekommen war und er ihr entgegenreiste, mahnte ihn sein Abgesandter in einem Brief dringend, das Porträt seiner neuen Braut wegzuwerfen, weil es seiner zukünftigen Gemahlin nicht entspreche – «und sie älter mache, als sie sei». Isabella d'Este,

5 Noa Turel, «Living Pictures: Rereading 'au vif' 1350–1550», in: *Gesta* 50 (2011), 163–182; Stephen Perkinson, «Likeness», in: *Studies in Iconology* 33 (2012), 15–28; Valentin Groebner, *Ich-Plakate. Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschine*, Frankfurt/M.: S. Fischer 2015 (S. Fischer Geschichte), 50–55.

6 Wörtlich: «D'une pièce de bois blanc paincte en semblance d'un livre, où il n'a nulz feuillets ne riens escripts». Pierre Durrieu, *Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris: Librairie Plon 1904, 81; zitiert nach Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart: Kröner 1961 (Kröners Taschenausgabe 204), 381.

Mäzenin und Auftraggeberin unter anderem von Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci und Tizian, hat sich in ihren überlieferten Briefen aus den 1490er-Jahren unablässig über die mangelnde Zuverlässigkeit der Maler beschwert. Manche stellten sie zu dick dar, schrieb sie; andere zu blond; von einem dritten Porträt fand sie, der Maler müsse ihre schwarz gemalten Augen durch hellere ersetzen. 1493 klagte sie beredt, wie schwer es sei, einen Maler zu finden, der ihr eigenes Gesicht befriedigend wiedergeben könne: «che contrafaciano il vulto naturale». Um das sicherzustellen, griff Isabella auf ältere Porträts ihrer selbst zurück, die sie dem Maler als Vorlage zur Verfügung stellte; sie selbst bekam der beauftragte Künstler nicht zu Gesicht: Dieser Vorgang des Arbeitens vom gemalten Vorbild war mit dem Porträtieren *al naturale* offenbar mitgemeint.[7]

Hier ging es nicht um Fälschen, sondern um die ästhetisch optimierte technische Vervielfältigung zum Ruhm der adeligen Mäzenin. Im letzten Jahrzehnt des 15. und im ersten des 16. Jahrhunderts begann sich die Bedeutung des Begriff *contraffare* zu verschieben, und zwar ins Positive. Er stand nun für eine Wiedergabetechnik, die nicht mehr etwas Täuschendes, sondern etwas Echtes erzeugte. Der Kupferstecher Israel von Meckenem gab einem um 1495 produzierten Stich, der das wunderwirkende Christusbild in der römischen Kirche Santa Croce di Gerusalemme wiedergab, eine Bildunterschrift, die den Prozess der Reproduktion ganz explizit macht: «Hec ymago contrafacta est ad instar et similitudinem illius primae ymaginis pietatis». Zu bemerken ist die Hervorhebung der Ähnlichkeit – «similitudinis» – und die Reihenfolge: Ein erstes, älteres frommes Bild beglaubigt ein zweites als Kontrefakt – oder Konterfei, wie das Wort dann im Deutschen heißen wird.[8]

Die neutrale Bedeutung von «abmalen» als Porträtieren – Konterfeien, im heute etwas altmodischen Deutsch – hat «kontrafetten» erst relativ spät

7 Patricia Simons, «Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women», in: Alison Brown (Hg.), *Language and Images in Renaissance Italy*, Oxford: Clarendon Press 1995, 263–311: 285; ausführlich dazu Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 50–54.

8 Peter Schmidt, «Die Erfindung des vervielfältigten Bildes: Reproduktion und Wahrheit im 15. Jahrhundert», in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse und Pablo Schneider (Hgg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären in der frühen Neuzeit*, München: Fink 2010 (Kulturtechnik), 119–147; Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 51.

erhalten. Der Augsburger Chronist Wilhelm Rem erzählt in seiner um das Jahr 1510 beendeten «Cronica alter und newer Geschichten» eine Anekdote, die ein interessantes Licht auf den Gebrauch des Wortes wirft. Herzog Ludwig von Bayern, so Rem, habe bei seiner Abreise aus Frankreich seinem Schwager, dem französischen König, kostbare vergoldete Bilder der zwölf Apostel entwendet. Um den Diebstahl der Kunstwerke zu vertuschen, habe er sie kopieren und durch «contrafetten» ersetzen lassen. Niemand habe es bemerkt. Eine einfache «fromm Frau» aber sei täglich in die Kirche gekommen, um zu den Bildern zu beten. Wenn sie früher an ihrem gewohnten Platz niedergekniet sei, so habe das Bild sie angesehen. Jetzt aber habe «der contrafett daz angesicht von ir kert». Daraufhin sei sie in Tränen ausgebrochen. Befragt, warum sie weine, erzählt sie, der Heilige wolle sie nicht mehr ansehen – und erst auf diese Weise, so Rem, habe man den Betrug entdeckt.[9]

Albrecht Dürer hat auf seinen berühmten ersten großen Selbstporträts von 1497, 1498 und 1500 das ambivalente Wort «kontrafett» nirgendwo benutzt. Denn das neue Wort stand für die technische Vervielfältigung von Bild zu Bild: Als der venezianische Maler Jacopo di Barbaro im Jahr 1500 in die Dienste Maximilians I. trat, beschrieb sein Vertrag seine Aufgaben als das «contrafeten und illuminieren» von ihm zugeschickten Vorlagen. Aber 1515 gab der Nürnberger Patrizier Anton Tucher bei Veit Stoss einen kostspieligen geschnitzten Holzaltar in Auftrag, als würdigen Rahmen für die beiden Bilder des Kaisers Constantin und der Kaiserin Helena, die der reiche Bankier erworben hatte und die sie zeigten, wie er stolz hinzufügte, «in irem leben abconttrafett». Albrecht Dürer bemerkte im selben Jahr 1515 zu seiner berühmten Zeichnung des indischen Einhorns: «Das hab jch dir von wunders wegen abkunterfet». Nach einer anderen Zeichnung, wohlgemerkt – das lebende Tier hatte Dürer nie gesehen. (Es war von Indien nach Lissabon gekommen und auf dem Weitertransport nach Rom gestorben.) Sechs Jahre später bemerkte derselbe Dürer in den Aufzeichnungen seiner Reise in die Niederlande: «Ich hab den Erasmum Roterodam noch einmahl conterfet».[10]

9 Wilhelm Rem, «Cronica alter und newer Geschichten», im Auszug abgedruckt in Karl Hegel (Hg.), *Chroniken der deutschen Städte*, Bd. 25, Leipzig: Hirzel 1896, 56.

10 Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 51; ausführlich Susan Dackermann, «Dürer's Indexical Fantasy: The Rhinoceros and Printmaking», in: dies., *Prints and the Pursuit of*

Das Wort ist in allen drei Fällen dasselbe. Aber bezieht es sich wirklich auf dieselbe Art von Bildern, von denen das erste zwei Personen zeigte, die seit 1200 Jahren tot waren, das zweite ein Bild eines exotischen Tieres, das dritte aber einen lebendigen Humanisten?

Zu einem zuverlässigen, wahrheitsproduzierenden Verfahren vom lebendigen Original zum Bild wurde das Wort «contrafetten» erst in den 1520ern: Ab da wird im Deutschen bei sehr vielen Porträts vermerkt, es sei «recht contrafatt». Dürer versieht eine kleine Silberstiftzeichnung irgendwann nach 1522 mit der erklärenden Notiz, hier habe er sich selbst aus dem Spiegel gezeichnet, als er noch ein Kind gewesen sei: «Dz hab jch aws eim spiegll nach mir selbs kunterfet jm 1484 jar do ich noch ein kint was».[11]

Was meinten also die Zeitgenossen des 15. und 16. Jahrhunderts, wenn es um die «similitudo», die Ähnlichkeit von durch Bilder reproduzierten Gesichtern geht? Ähnlichkeit ist ein Vorgang, der in mehrere Richtungen vor sich gehen kann: Ein Bild kann einer Person ähneln. Aber eine Person kann auch einem Bild ähneln. (Jeder gute Historienfilm lässt im 20. Jahrhundert Schauspieler auftreten, die «wie aus dem 15. Jahrhundert» aussehen, also wie Bilder.) Und ebenso wie eine Person einer anderen Person ähneln kann – das kennen wir sehr gut, «ganz der Papa!» –, kann selbstverständlich ein Bild nicht unbedingt der dargestellten Person, sondern vor allem einem anderen Bild ähneln. Das war bei Dürers berühmtem Stich von Erasmus von 1526 der Fall: Er ist eine seitenverkehrte Wiedergabe eines Gemäldes von Quentin Massys von 1517.

Das meinte offensichtlich Isabelle d'Este, wenn sie von «contrafare» schrieb, und ebenso Anton Tucher, wenn er verehrungswürdige Bilder von spätantiken Heiligen «in irem leben abkontrafett» rahmen ließ. Gerade Bilder von Gesichtern waren im 15. und 16. Jahrhundert gewöhnlich nicht nach der Natur gemalte Unikate. Mit unmittelbarer Porträtähnlichkeit waren sie ebenfalls eher lose verkoppelt. Wirksam wurden sie vielmehr durch jene technischen Reproduktionsverfahren, von denen das Verb «kontrafetten»

Knowledge in Early Modern Europe, Cambridge, MA: Harvard Art Museums 2011, 164–183.

11 Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago: Chicago University Press 1993, 43 und 47.

handelt. Gerade Bilder von Gesichtern vervielfältigten nicht immer und nicht direkt Gesichter von Angesicht zu Angesicht, sondern in sehr vielen Fällen erst einmal andere Bilder, und wurden gemalt, um selbst wieder als Vorlagen für weitere Vervielfältigung zu dienen.[12]

Wir sind gewohnt, die Beziehung zwischen dem Einzelstück und seinem Doppel sehr rasch mit den Adjektiven von «echt» und «falsch» – oder nachgemacht – zu beschreiben. Das ist ein Sprachgebrauch, der sehr stark von der Idee des einzigartigen (und deshalb besonders wertvollen) Originals und seiner illegitimen, weil täuschenden Reproduktion geprägt ist – der alten theologischen Logik vom (göttlichen) Original und der Nachahmung durch den Teufel als Meister der Simulation und der Täuschung, wenn man so will.

Der so konstruierte Gegensatz zwischen erstem echten und bloß kopiertem zweiten (und dritten, vierten usw.) Exemplar dient gewöhnlich Strategien von Valorisation – Wertzuschreibungen, die die Einzigartigkeit des Originals und dessen hohen Marktpreis sichern sollen.[13] Wenn wir aber die theologische Logik – und die der Musealisierung bzw. des Kunstmarkts, zwei intensiv miteinander verbundene Bereiche – verlassen, fällt einem auf, dass die Geschichte des Wortes «kontrafetten» eine ganz andere Geschichte erzählt. Denn selbstverständlich konnten heilige Dinge sich selber schon vor dem 15. Jahrhundert problemlos vervielfältigen – die Legende des Mandylions ist ein frühes Beispiel dafür, des heiligen Bildes vom echten Gesicht Christi, das sein exaktes Doppel – so die Chronisten des 10. Jahrhunderts – selbst in den Ziegel eingebrannt hat, unter dem es vor den Ungläubigen versteckt wurde, und so seine Heiligkeit bewies.[14] Berührungsreliquien, ab dem 13. Jahrhundert überall in Europa verehrt, sind ein weiteres Beispiel für diese Logik – und das Wort «authentisch», das wir heute verwenden, kommt

12 Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 53–57.

13 Siehe dazu die anregenden Überlegungen bei Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris: Gallimard 2017 (NRF Essais).

14 Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München: Fink 2002, und ders., «Vom Scheitern eines Porträtisten. Überlegungen zur künstlerischen Inszenierung des Mandylion von Genua», in: Hubert Locher und Peter Schneemann (Hgg.), *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im «Bild-Diskurs». Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft 2008, 225–238.

wahrscheinlich nicht zufällig von den «authentica», den schriftlichen Herkunftsnachweisen für Reliquien, die seit den Bestimmungen des Vierten Laterankonzils 1214 jeder Reliquie beizulegen waren. Mit der Propagierung der Eucharistie, d. h. der Verehrung der Hostie, in der, egal in wie großen Mengen produziert, in jeder einzelnen der gesamte Körper des Erlösers physisch anwesend war – «hoc est corpus meum» –, war seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert ein extrem wirkungsvolles neues Prinzip im christlichen Europa installiert, in dem es keinen Gegensatz zwischen Original und Produkt der Vervielfältigungstechnologie geben konnte.

Die Durchsetzung der Schriftlichkeit mit Siegeszug des vervielfältigten Siegels im selben 12. und 13. Jahrhundert – jedes Schriftstück, das das Siegel des Inhabers trug, war ein echtes Schriftstück, nicht trotz, sondern weil das Siegel Vervielfältigungstechnologie war – gehört ebenso in diesen Medienumbruch, der mit der Vervielfältigung der Bilder im 15. Jahrhundert neue Dynamik gewann. Denn selbstverständlich war jeder einzelne der in vielen Dutzend Exemplaren produzierten identischen Drucke, die Dürers Monogramm AD trugen, ein echter Dürer und konnte nur vom Künstler selbst verkauft werden; Dürer hat nach 1510 mehrfach Kopisten seiner Drucke – die einfach das Zeichen für den echten Dürer mitkopierten – erfolgreich in Nürnberg unter Berufung auf sein kaiserliches Druckprivileg vor Gericht gebracht; nur gegen seine italienischen Nachdrucker war er juristisch machtlos.[15]

Die Geschichte des gemalten Porträts als vermeintlich realistisches, «einzigartiges» Bild einer einzigartigen Person ist seit seinem Beginn zwischen 1425 und 1432 die Geschichte von Vervielfältigung, von «kontrafetten» – und sei es auch nur die Tatsache, dass alle dieser allerfrühesten Porträts, Zeitgenossen und Doppelgänger von Jan van Eycks berühmtem «Mann mit dem roten Kopftuch», im Gegensatz zu ihm undatiert und namenlos, binnen weniger Jahre in mehreren, zeitgenössisch entstandenen Kopien und Varianten überliefert sind; alle mit rotem Kopftuch, glatt rasiert und in schwarzem oder dunkelgrünem eleganten Kleid, einander zum Verwechseln ähnlich. In mindestens zwei identischen Kopien produziert hat auch Albrecht Dürer seine

15 Koerner, *The Moment of Self-Portraiture* (wie Anm. 11), 250–253.

Selbstporträts von 1498 und 1500 (denn schließlich brauchte er sie als Beweis seines Könnens, als Portfolio oder als «presentation copy» für zukünftige Auftraggeber). Und mindestens seit Vasaris *Vite* Mitte des 16. Jahrhunderts gehörte es zum festen Topos der Künstlerlegende, dass jeder geniale Meister perfekte Doppelgänger seiner eigenen wie der Werke fremder Maler herstellen konnte: Vasari erzählt diese etwas zynischen Anekdoten in immer wieder neuen Varianten und mit neuen Protagonisten, von Michelangelo über Raffael bis zu Giulio Romano: Kontrafetten, ohne Ende.[16]

Wieso soll das eigentlich bei Bildern – zumal bei Porträts – anders sein als bei Erzählungen? Eine gute Geschichte funktioniert durch Reproduktion, also dadurch, dass sie durch Wiedererzählen und Abschreiben vervielfältigt wird. Bei Musikstücken ist das endgültig unübersehbar. Und unüberhörbar – zu unserem Glück.

16 Vgl. Jeannette Kohl, «Kopiert, infam, allegorisch. Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung», in: Sigrid Weigel (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München: Fink 2013 (Trajekte), 127–148; Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 54–55.