

2. Die Crux mit dem Original – ein Begriff und seine Grauzonen in der Kunstgeschichte und im Rechtswesen

Hubertus Butin

I.

Man könnte meinen, der Begriff des Originals habe eine selbstverständliche Bedeutung, zumal er im Kunstbetrieb und in der Kunstwissenschaft allgegenwärtig ist. Die Vorstellung vom Original hat sich seit dem späten 18. Jahrhundert – trotz aller späteren künstlerischen Relativierungen – zu einer zentralen Kategorie und einem herausragenden Bewertungskriterium für Werke der bildenden Kunst entwickelt. Der Terminus, der stets auf die Echtheit eines Objekts verweist, scheint den natürlichen Gegenpart zum Begriff der Fälschung zu bilden. Doch der Versuch einer Definition des Originals ist schwieriger als bei der Fälschung, da der erstere Begriff seit über hundert Jahren einer fortlaufenden Kritik ausgesetzt ist. Hinzu kommt das Problem, dass es zahlreiche künstlerisch anmutende Gegenstände gibt, die weder Originale noch Fälschungen, noch Kopien sind und sich somit in einer zuweilen verwirrenden Grauzone verorten, die anhand von einigen Beispielen näher beleuchtet werden soll.

Doch zuerst einige Gedanken zur Begrifflichkeit: Das deutsche Urheberrecht und etwa auch das Folgerecht sprechen zwar vom künstlerischen Original und setzen diesen Terminus als Rechtsbegriff voraus, aber sie definieren ihn nicht oder nicht eindeutig. Der Gesetzgeber weicht einer Begriffsbestimmung aus und überlässt die Definitionshoheit letztendlich dem Kunstbetrieb, der selbst entscheiden kann und muss, welche Bezeichnung für den jeweiligen Sachverhalt üblich und angemessen ist. Zwar gibt es durchaus kunstrechtliche Definitionsversuche, doch sowohl die Gesetzgebung als auch die Rechtsprechung hinken oftmals den zeitgenössischen Diskursen der Kunstwissenschaft sowie vor allem den Entwicklungen der Kunst hinterher. Denn die zeitgenössischen Theorien und Praktiken der Kunst sind vielfältiger und komplexer, als es sich Juristen oft vorstellen können. Dies ist jedoch verständlich, da die rechtlichen Bemühungen nor-

mative Ziele verfolgen und keine individuellen kunsttheoretischen Reflexionen sind.¹

Der Münchener Kunstrechtspezialist Florian Mercker formulierte 2011 jedoch eine durchaus brauchbare Definition: Originale sind „all jene vom Künstler eigenhändig geschaffenen Verkörperungen einer künstlerischen Idee. Aber auch Kunstwerke, die der Künstler nicht selbst geschaffen hat, die jedoch unter seiner Aufsicht, mit seiner Billigung unter der Zuhilfenahme Dritter entstanden sind, zählen dazu“.² Diese Begriffsbestimmung bedarf mehrerer Erläuterungen. Grundsätzlich gilt, dass auch ein Kunstwerk, dessen Urheber namentlich nicht bekannt ist, ein Original sein kann, wenn man zum Beispiel auf die Herkunft einer künstlerischen Arbeit aus einem bestimmten Jahrhundert oder einer Epoche verweist. Ein italienisches Pastellgemälde aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einem unbekanntem Meister ist somit ebenfalls ein Original seiner Zeit. Ob nun der Urheber oder die Urheberin namentlich bekannt ist oder nicht, der Begriff des Originals meint, dass der Künstler oder die Künstlerin sein oder ihr Werk geistig weitgehend selbst konzipiert hat und die ausgeführte Arbeit dann eine Materialisierung dieser künstlerischen Idee ist. Florian Merckers Hinweis, dass ein Original aber nicht zwangsläufig eigenhändig ausgeführt sein muss, ist zutreffend und für die Relativierung eines sonst allzu eng gefassten Originalbegriffs wichtig. Für die Umsetzung einer Idee kann sich ein Künstler durchaus der Hilfe Dritter bedienen, solange er die Produktion überwacht und das Ergebnis überprüft und autorisiert. Dies gilt sowohl bei Gemälden, die mit Unterstützung von Atelierassistenten angefertigt werden können, als auch und insbesondere bei Auflagenwerken. Kaum ein Bildhauer wird seine Bronzeplastiken selbst gießen, sondern sich erfahrener Gießerwerkstätten bedienen, nachdem er das Modell geformt hat. Und auch die meisten Druckgrafiken werden von professionellen Druckern produziert, nachdem der Künstler oder die Künstlerin die Druckplatte bearbeitet oder – falls es sich um ein vorgefundenes Motiv handelt – zumindest die Übertragung des Motivs konzipiert und überwacht hat. Am Originalcharakter der Arbeiten ändert all das

-
- 1 Thomas Dreier, Original und Kopie im rechtlichen Bildregime, in: Ariane Mensger (Hrsg.), *Déjà-vu? – Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld 2012, S. 146–155; s. auch *ders.*, *Bild und Recht – Versuch einer programmatischen Grundlegung*, Baden-Baden 2019, S. 200–212, sowie *ders.* *Original, Kopie und Fälschung*, in diesem Band S. 195.
 - 2 Florian Mercker, *Die Sache mit dem Original – Original, Unikat und Werk*, in: Wolfram Völcker (Hrsg.), *Was kostet die Kunst? – Ein Handbuch für Sammler, Galeristen, Händler und Künstler*, Ostfildern 2011, S. 34.

nichts.³ Ebenso werden Marmorskulpturen nicht immer vom Künstler selbst angefertigt. Auguste Rodin hatte zwischen 1900 und 1910 in seinem Pariser Atelier nahezu 50 Bildhauer als Assistenten, die sich um die Ausführung der Werke in Marmor kümmerten, wobei die Tonmodelle des Künstlers als Vorlage dienten.⁴ Den Kritikern, Auftraggebern und Käufern dieser Arbeiten war jene hochgradig arbeitsteilige Produktionsform bekannt, und sie nahmen keinen Anstoß daran.

Es gibt seltene Fälle, in denen eine eigenhändige Produktion gar nicht möglich war wie etwa im Falle des Düsseldorfer Künstlers Jörg Immendorff, der seit 1997 an einer unheilbaren Krankheit litt, die seinen Körper fortschreitend lähmte. Motive und Entwürfe seiner Gemälde konnte er ab 2005 nur noch am Computer konzipieren.⁵ Das Malen übernahmen im Atelier seine Mitarbeiter, denen er genaue produktionstechnische Anweisungen gab, während er die Ausführung der Bilder beaufsichtigte. Seit 2004 war er zudem auch nicht mehr in der Lage, die Werke eigenhändig zu signieren, sodass sein Namenszeichen mit Stempeln und Schablonen aufgetragen wurde. Auch dagegen ist grundsätzlich nichts einzuwenden. Da die Arbeiten unter Immendorffs künstlerischer Verantwortung und Kontrolle entstanden und anschließend von ihm autorisiert wurden, gelten sie als Originale, auch wenn sie von ihm nicht mehr eigenhändig ausgeführt wurden.

II.

Manche künstlerischen Arbeiten stellen hingegen ganz demonstrativ die bei Sammlern so begehrte Aura des Eigenhändigen in Frage. Das Konzept geht dann von vornherein von einer Verneinung dieser Kategorie aus. Das wohl radikalste Beispiel sind Marcel Duchamps Readymades wie etwa sein „Flaschentrockner“ von 1914 (*Abb. 1*) – ein originaler Flaschentrockner wie er in fast jedem französischen Haushalt bis in die 1970er-Jahre zu finden war und den er in einem Pariser Kaufhaus erworben hatte. Bei einem Readymade im Sinne eines industriell hergestellten und somit fertig vorge-

3 *Hubertus Butin*, Gerhard Richters Editionen und die Diskurse der Bilder, in: Hubertus Butin/Stefan Gronert/Thomas Olbricht (Hrsg.), *Gerhard Richter – Editionen 1965–2013*, Ostfildern 2014, S. 47 f.

4 *Daniel Rosenfeld*, *Rodin's Carved Sculpture*, in: Albert E. Elsen (Hrsg.), *Rodin Rediscovered*, Ausst.-Kat. The National Gallery of Art, Washington 1981, S. 90.

5 *Siegfried Gohr*, *Jörg Immendorff – Werkverzeichnis Gemälde 1999–2007*, Bd. III, Köln 2015.

fundenen Produkts geht es demnach ausdrücklich nicht um eine eigenhändige Herstellung, sondern im Gegenteil um die bloße Auswahl eines banalen Gegenstands und seine Präsentation im institutionellen Kunstkontext. Der Künstler selbst äußerte über seinen *Flaschentrockner* bereits 1916: „Ich habe das als eine bereits fertige Skulptur gekauft.“⁶ Die Nichteigenhändigkeit ist hier demnach wesentlicher Teil des künstlerischen Konzepts. Der traditionellen Vorstellung vom Künstler als einem ursprünglichen, rückhaltlosen Schöpfer, der sein Werk auch selbst ausführt, wurde damit zwar eine deutliche Absage erteilt, und doch gelten Duchamps Readymades als Originale des Künstlers.⁷

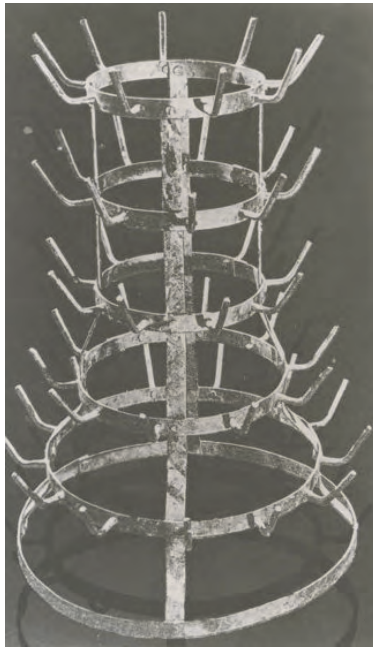


Abb. 1: Marcel Duchamp, *Flaschentrockner*, 1914/1921, galvanisiertes Eisen, 50,0 x 33,0 cm, Sammlung Jean-Jacques Lebel, Paris

6 Marcel Duchamp, zit. nach Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen – Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992, S. 168.

7 Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Bd. 2, 3. Aufl., New York 1997, S. 365 und S. 615–617.

Die Vorstellung, dass die Idee und nicht die eigenhändige Verwirklichung den Originalcharakter eines Kunstwerks ausmacht, erlebte in der sogenannten Appropriation Art eine besondere Ausprägung. Die Vertreter und Vertreterinnen dieser Kunst, die sich in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre in New York entwickelte, haben die demonstrative Aneignung und Wiederholung bereits vorhandener, fremder Bildmotive – wozu insbesondere auch Werke anderer Künstler gehören – zu einer bildnerischen Strategie der Postmoderne erhoben. So fotografierte Sherrie Levine im Jahr 1981 Reproduktionen von Werken des amerikanischen Fotografen Walker Evans. Als Vorlagen dienten Levine entweder Abbildungen in Büchern oder Exemplare, die sie sich – was damals noch möglich war – in der New Yorker Public Library für wenig Geld abziehen ließ.⁸ Levine betitelte dann ihre eigene Fotoreihe mit *After Walker Evans* und stellte sie unter ihrem Künstlerinnennamen aus.⁹ Diese Werke betreiben beziehungsweise ermöglichen eine Reflexion künstlerischer Repräsentationsstrategien sowie vor allem eine Hinterfragung und Relativierung der traditionellen Kategorien des Originals, der Kreativität und der Autorschaft. Die „konzeptuellen Reproduktionen“¹⁰ der Künstlerin sowie andere Arbeiten der Appropriation Art hat der Kunsttheoretiker Stefan Römer grundsätzlich als eine „Kritik an der Ideologie des Originals“¹¹ und als „Fakes“¹² bezeichnet. Bei dem Begriff des künstlerischen Fake ist nicht nur die Täuschung konstitutiv, sondern auch die Enthüllung oder Aufdeckung derselben. Das heißt, dass das Erkennen der Täuschung durch den Rezipienten von vornherein Teil der künstlerischen Intention ist. Auch wenn man zum Beispiel die Fotografien *After Walker Evans* im ersten Moment für Werke von Walker Evans halten kann, machen die Angaben des Titels der Fotoreihe und des Namens von Sherrie Levine doch deutlich, dass es sich eben nicht um Originale von Evans handelt. Obwohl Levines Fotoarbeiten also keineswegs eine Fälschung oder eine Täuschung über die Urheberschaft bezwecken und somit in keiner Weise betrügen, stellen solche Arbeiten der Appro-

8 Für diesen freundlichen Hinweis danke ich Stefan Römer, Berlin.

9 *Neues Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg* (Hrsg.), Sherrie Levine – After All, Werke/Works 1981–2016, Ausst.-Kat. Neues Museum Nürnberg, München 2016, S. 48, 49 und 77. Siehe auch *Anna Blume Huttenlauch*, Appropriation Art – Kunst an den Grenzen des Urheberrechts, Baden-Baden 2010.

10 *Stefan Römer*, Künstlerische Strategien des Fake – Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001, S. 117.

11 *Ebda.*, S. 269.

12 *Ebda.*, S. 14.

priation Art juristisch ein Problem dar, da sie auf den ersten Blick wie eine Urheberrechtsverletzung beziehungsweise wie eine Verletzung des Vervielfältigungsrechts anmuten. Im strengen Sinne des Gesetzes liegt hier keine persönliche geistige Schöpfung, sondern nur eine meist unerlaubte Nachschöpfung vor. Deshalb können die Künstler und Künstlerinnen nicht immer ihren Anspruch auf die verfassungsrechtlich garantierte Kunstfreiheit durchsetzen, wie die richterlichen Entscheidungen der letzten Jahre deutlich gemacht haben.¹³ Die künstlerische Eigenständigkeit zeigt sich hier jedoch gerade in der originären Idee der Aneignung und Wiederholung bestehender Werke, weshalb aus kunsttheoretischer Perspektive am Originalcharakter der Arbeiten kein Zweifel besteht. Auch Bilder von Bildern können letztendlich Originale sein. Sie stellen den modernen Originalitätszwang zwar kritisch in Frage, hebeln ihn jedoch keineswegs aus. Denn Künstlerinnen wie Sherrie Levine halten die eigene Autorschaft für ihre Positionierung im Kunstbetrieb aufrecht und haben einen eigenen diskursiven Begriff des Originals entwickelt.¹⁴ Stefan Römer bezeichnet dies treffend als eine „andere Form der Originalität“.¹⁵

III.

Wenn behauptet wird, eine künstlerische Arbeit sei kein Original und auch keine genaue Kopie, bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass es sich um eine Fälschung handeln muss. Es gibt eine weite Grauzone, die erneut deutlich werden lässt, dass die eindeutige Definition des Begriffs des Originals zuweilen schwierig sein kann. Dies zeigt sich besonders im Medium der Bronzeplastik. Ein prominenter Fall ist die „Pietà“ von Käthe Kollwitz, die auch unter dem Titel „Mutter mit totem Sohn“ bekannt ist (Abb. 2). Diese vollplastische Arbeit zeigt eine am Boden sitzende, trauernde und nachsinnende Mutter, die im Schoß den Körper ihres toten Sohnes hält. Ohne vorherigen öffentlichen Diskurs, ohne parlamentarische Debatte, ohne Ausschreibung, Wettbewerb oder Jury entschied der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl 1992, dass in der von Karl Friedrich Schinkel entworfenen Neuen Wache am Boulevard Unter den Linden in Berlin die genannte Bronzeplastik von Kollwitz aufgestellt werden sollte. Nach dem

13 *Anna Blume Huttenlauch*, Appropriation Art (Fn. 9).

14 *Stefan Römer*, Fake als Original – Ein Problem für die Kunstkritik, Köln 1999, S. 7–15.

15 *Stefan Römer*, Künstlerische Strategien des Fake (Fn. 10), S. 276. – Ich danke Stefan Römer für die intensive Diskussion der künstlerischen Strategien des Fake.

Willen von Kohl wurde die Arbeit zu einem wesentlichen Teil der sogenannten „Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft“. Neben den grundsätzlichen und schwierigen Fragen nach einer angemessenen Form des Totengedenkens mit all ihren moralischen und politischen Implikationen, die dieser Ort aufwirft, ist auch die Bronzeplastik selbst umstritten. In heftigen öffentlichen Debatten wurde der Umgang mit einem über fünf Jahrzehnte alten Kunstwerk kritisiert, das in Berlin kurzerhand als nationales Denkmal instrumentalisiert wurde.¹⁶

Die „Pietà“ ist in Berlin zu einem Zweck eingesetzt worden, für den sie nicht gemacht wurde. Und vor allem hat Käthe Kollwitz ihre Figur nicht in dieser Größe geschaffen. Alle zwischen 1937 und 1943 von der Künstlerin angefertigten Exemplare der „Pietà“ in Gips, Zink und Bronze sind um die 38 Zentimeter groß.¹⁷ Die 1993 von dem Berliner Bildhauer Harald Haacke für die Neue Wache produzierte Nachbildung der Plastik in Bronze weist mit circa 160 Zentimetern jedoch mehr als die vierfache Größe auf.¹⁸ Das Problem liegt nicht in der Tatsache begründet, dass es sich um einen posthumen Guss handelt. Wenn eine Künstlerin oder ein Künstler festgelegt hat, dass von einer Bronzeplastik eine Auflage von zum Beispiel sieben Exemplaren hergestellt werden soll, dies jedoch zu Lebzeiten nicht mehr realisiert werden konnte, so haben die Erben das Recht, die noch nicht produzierten Exemplare auch im Nachhinein gießen zu lassen. Die nachträgliche Herstellung ist also keineswegs ein rechtswidriger Akt; vielmehr sind auch die nach dem Tod der Künstlerin oder des Künstlers entstandenen Exemplare als Originale anzusehen. Nur nicht autorisierte und somit illegale Nachbildungen wie Raubgüsse gelten als Fälschungen.

Jene Originale, die nach dem Ableben des Urhebers oder der Urheberin produziert wurden, sind zwar juristisch mitunter erlaubt, doch aus kunsthistorischer Perspektive können sie unter Umständen zweifelhaft sein und als nicht museumswürdig gelten. Letzteres betrifft vor allem jene Fälle, in denen die Erben oder Nachlassverwalter nicht den künstlerischen Vorgaben nachkommen. Zwar behauptet der prominente Berliner Rechtsanwalt Peter Raue, dass die Rechtsnachfolger zum Beispiel die Größe posthumer Bronzeplastiken modifizieren dürften, wenn ein Künstler sich nicht aus-

16 *Akademie der Künste Berlin* (Hrsg.), *Streit um die Neue Wache – Zur Gestaltung einer zentralen Gedenkstätte*, Berlin 1993.

17 *Annette Seeler*, in: Käthe Kollwitz Museum Köln (Hrsg.), *Käthe Kollwitz – Die Plastik – Werkverzeichnis*, München 2016, S. 340–353.

18 *Ebda.*, S. 81.



Abb. 2: Käthe Kollwitz, *Pietà* (auch: *Mutter mit totem Sohn*),
Entwurf: 1937–1939, Guss: 1939/1940, Zink, Höhe 38,6 x Breite
28,8 x Tiefe 40,3 cm, Kölner Kollwitz Sammlung

drücklich dagegen ausgesprochen habe.¹⁹ Das mag sein, doch die Veränderung der Größe stellt aus kritisch kunsthistorischer Sicht einen unzulässigen Eingriff in die konzeptionellen Vorgaben dar. Bei der „Pietà“ von Käthe Kollwitz lag für die vierfache Vergrößerung eine Autorisierung durch die Erbgemeinschaft vor, und doch kann man die Plastik in der Neuen Wache nicht mit dem Begriff des Originals nobilitieren, worauf auch die demonstrative Nichtaufnahme in das offizielle, von Annette Seeler verfasste Werkverzeichnis der Künstlerin hinweist.²⁰ Die starke Vergrößerung bedeutet eine Monumentalisierung der eigentlich intimen, nur 38

19 Peter Raue, *Der postmortale Guss – (k)ein Rechtsproblem?*, in: Uwe Blaurock/Joachim Bornkamm/Christian Kirchberg (Hrsg.), *Festschrift für Achim Krämer zum 70. Geburtstag*, Berlin 2009, S. 32.

20 Annette Seeler, *Käthe Kollwitz* (Fn. 17).

Zentimeter großen Plastik, was auch eine Vergrößerung der Form mit sich bringt. Der Kunsthistoriker Eberhard Roters brachte das Problem auf den Punkt: Die Festlegung der Größe durch Kollwitz „ist ein integraler Faktor der künstlerischen Entscheidung und bestimmt mithin das Wesen des Originals. Eine Vergrößerung der Pietà post mortem wäre eine unverzeihliche Mißachtung dieses Grundsatzes und somit eine Unredlichkeit der Künstlerin gegenüber.“²¹ Auch Kollwitz' Berliner Bildhauerkollege Hans Uhlmann teilte diese Auffassung grundsätzlich: „Man muß aufgrund eigener Erfahrungen wissen, daß die mechanische (lineare) Vergrößerung einer kleinen (für diese Größe entworfenen) Plastik zu einem falschen Ergebnis führt.“²² Von daher kann die „Pietà“ in Berlin nicht als Original und künstlerisch legitimer Nachguss, sondern nur als grob verfälschende Nachbildung bezeichnet werden.

Nicht nur Bronzeplastiken, sondern auch Druckgrafiken können sich in einer Grauzone bewegen, wenn sie weder Originale noch Fälschungen, noch normale Kopien sind, aber wie Originale gehandelt werden. In den letzten Jahren wurde der internationale Kunstmarkt von bestimmten Editionen überschwemmt, die unter dem Namen „Gerhard Richter“ angeboten werden, obwohl sie eigentlich als „nach Gerhard Richter“ bezeichnet werden müssten. Von 2014 bis 2018 ließ die Firma Heni Productions in London insgesamt 17 Reproduktionen von Richter-Gemälden in Form von digitalen Tintenstrahldrucken (Pigment Prints) herstellen, die meist hinter Plexiglas kaschiert sind.²³ Fast alle diese Bilder wurden in hohen Auflagen von jeweils 500 Exemplaren herausgegeben. Die Produktion der Drucke wurde zwar von Gerhard Richter genehmigt, so wie er auch die Anfertigung von Postern, Ausstellungsplakaten oder Postkarten erlaubt. Die Bilder sind jedoch keine originalen Kunstwerke, sondern bloß teure Reproduktionen, weshalb sie vom Künstler demonstrativ nicht signiert worden sind und keinen Eingang ins Werkverzeichnis der Editionen gefunden haben. Auf der Homepage der Londoner Serpentine Galleries, die als Kunsthalle mehrere dieser Motive edierte, bezeichnet Richter die Reproduktionen denn auch als „facsimile objects“²⁴, was – nach anfänglich heftigem Widerstand – mittlerweile auch in den Londoner und New Yor-

21 Eberhard Roters, Die Skulptur – Der Raum – Das Problem, in: *Akademie der Künste Berlin* (Hrsg.), Streit um die Neue Wache (Fn. 16), S. 13.

22 Hans Uhlmann, zit. nach Werner Haftmann, Hans Uhlmann – Leben und Werk, Berlin 1975, S. 69.

23 www.gerhard-richter.com/en/art/prints.

24 www.art-agenda.com/shows/gerhard-richters-facsimile-objects-available-at-serpentine-galleries.

ker Auktionskatalogen vermerkt wird. Ein Faksimile ist eine Reproduktion, die sich um höchstmögliche druckgrafische Vorlagentreue bemüht. Damit wird jedoch auch eindeutig zum Ausdruck gebracht, dass es eben keine Originale sind. Entweder verstehen die Konsumenten – von Sammlern möchte man hier gar nicht mehr sprechen – den Begriff des Faksimiles nicht, oder dessen Bedeutung ist ihnen schlichtweg gleichgültig. Denn im September 2015 zahlte ein Kunde des Auktionshauses Christie's in London für eines dieser Exemplare über 60.000 Euro, obwohl man für jene Summe stattdessen zahlreiche originale und kunsthistorisch bedeutende Druckgrafiken von Gerhard Richter erwerben kann. Der Käufer hingegen entschied sich für eine unsignierte Reproduktion aus einer 500er-Auflage.²⁵

IV.

Bei der Diskussion des Begriffs des Originals sind – wie hinsichtlich der Appropriation Art von Sherrie Levine bereits erörtert – jene Arbeiten besonders bemerkenswert, bei denen die Künstler und Künstlerinnen selbst dessen Bedeutung reflektiert und zum expliziten oder impliziten Thema gemacht haben. Ein in dieser Hinsicht eher negatives Beispiel stellt das Vorgehen des italienischen Künstlers Giorgio de Chirico dar. Die kunsthistorisch bedeutendste Werkphase innerhalb seines Œuvres ist die sogenannte *Pittura metafisica*, die von Ende 1908 bis Anfang 1919 reicht. Jene in dieser Zeit entstandenen Arbeiten sind im Handel, bei Sammlern und Museen am meisten begehrt. Da de Chirico die steigende Nachfrage nach diesen Gemälden nicht befriedigen konnte, zumal er keine frühen Werke mehr auf Lager hatte, begann er bereits Ende 1924, Repliken anzufertigen, also eigenhändige Kopien. Anfangs wussten die Käufer oder Auftraggeber von den Entstehungsumständen der Bilder, sodass nicht von einem Betrug gesprochen werden kann. Die Anfertigung von Repliken ist nichts Ungewöhnliches, sondern künstlerisch legitim und juristisch legal. Absurd und unseriös mutet allerdings die Anzahl der Repliken an, die der Künstler von einigen Motiven herstellte: Vor allem am Ende des Zweiten Weltkriegs witterte der Künstler das große Geschäft und fertigte wie in einer Manufaktur gemeinsam mit seinen Assistenten außerordentlich zahlreiche Repliken an. Dieser dubiosen Praxis, die er zu einem grundlegen-

25 *Christie's* (Hrsg.), *Prints & Multiples*, Auktionskatalog, London, 16. September 2015, Lot 173.

den Produktionsprinzip erhob und die jene Werke jeder authentischen Zeitlichkeit entthob, ging er in seinem römischen Atelier bis in die 1970er-Jahre nach. Von dem besonders bekannten Gemälde „Le muse inquiet-anti“ von 1918 (Abb. 3) malte er etwa 65 Kopien, und von dem Gemälde „Il Trovatore“ von 1917 existieren sogar über 100 Exemplare.



Abb. 3: Giorgio de Chirico, *Die beunruhigenden Musen*, 1918, Öl auf Leinwand, 97,0 x 66,0 cm, Privatsammlung

Das Problem ist jedoch nicht allein diese exzessive bildnerische Selbstwiederholung, sondern vor allem die Tatsache, dass de Chirico bereits 1926 begann, seine Sammler systematisch zu täuschen, indem er zahlreiche Repliken rückdatierte. Das heißt, dass originale Bilder durch nicht korrekte Entstehungsdaten verfälscht wurden. Rechtlich gesehen liegen darin eine Urkundenfälschung und ein Betrug. Denn im Kunstrecht gilt: „Eine solche nachträgliche Veränderung kann auch dann strafbar sein, wenn sie durch des Künstlers eigene Hand erfolgt.“²⁶ Durch die Rückdatierungen erhielten die Werke eine größere kunsthistorische Bedeutung und damit

26 Haimo Schack, *Kunst und Recht – Bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht*, 2. Aufl., Tübingen 2009, S. 32; s. auch Thomas Dreier, *Original, Kopie und Fälschung* (Fn. 1).

auch einen höheren Wert. Die meisten Sammler und Museen waren überaus leichtgläubig und ließen sich im Laufe der Jahre insgesamt etwa 100 rückdatierte Gemälde andrehen.²⁷ In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg erweiterte der Künstler sein betrügerisches Vorgehen, indem er für die angeblich in den 1910er-Jahren entstandenen Gemälde Provenienzen in Form vermeintlicher Vorbesitzer erfand, um die Herkunft der Bilder plausibel erscheinen zu lassen. Außerdem benutzte er alte, gebrauchte Leinwände, sodass die atelierfrischen, rückdatierten Werke den Käufern ein höheres Alter vorgaukelten.²⁸ Die Verwirrung wurde noch größer, als de Chirico in den 1940er-Jahren mit dem Vorwurf der Rückdatierungen konfrontiert wurde und er zu seiner Verteidigung ab 1955 echte Repliken zu kompletten Fälschungen von fremder Hand deklarierte, womit er sich juristisch aus der Verantwortung stehlen konnte.²⁹ Daneben erklärte er jedoch auch tatsächliche Fälschungen irrtümlicherweise zu Originalen, was das Chaos noch größer machte und das Vertrauen in seine Urteilskraft weitgehend ruinierte. Die kunsthistorische Unterscheidung von eindeutigen Originalen, eigenhändigen Repliken, fremden Kopien und tatsächlichen Fälschungen ist selbst für Experten bisweilen äußerst schwierig oder in einigen Fällen vermutlich gar unmöglich. Die Verantwortung für das damit verbundene Misstrauen und den dadurch hervorgerufenen Ansehensverlust trägt vor allem Giorgio de Chirico selbst.

V.

Manche Künstler und Künstlerinnen haben ein so entspanntes Verhältnis zu Fälschungen von fremder Hand, dass sie diese nachträglich akzeptieren und sogar autorisieren, auch wenn das sicherlich nur äußerst selten vorkommen mag. Der Berliner Druckgrafiker und Maler KP Brehmer, der ab

27 Gerd Roos, Giorgio de Chirico – Zwei Bemerkungen zum *falsario di se stesso*, in: Verena Krieger/Sophia Stang (Hrsg.), *Wiederholungstäter – Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne*, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 127–141; ders., Im Labyrinth von Giorgio de Chirico – Kopien und Repliken, Varianten und Variationen von eigener und fremder Hand«, in: Ariane Mensger (Hrsg.), *Déjà-vu* (Fn. 1), S. 108–115; Paolo Baldacci, Giorgio de Chirico als Wiederholungstäter zwischen ‚Aura‘ und Kunstmarkt, in: Verena Krieger/Sophia Stang (Hrsg.), *Wiederholungstäter* (Fn. 27), S. 95–112; Wieland Schmied, *De Chirico und sein Schatten – Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1989, S. 71–76.

28 Gerd Roos, Giorgio de Chirico (Fn. 27), S. 128.

29 Ebda., S. 140 f.

1971 an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg lehrte, produzierte 1970 den Offsetdruck *Korrektur der Nationalfarben*.³⁰ Das Motiv besteht aus einer vertikal in die Länge gezogenen Darstellung der deutschen Flagge, deren Farbflächen in Schwarz, Rot und Gold von Brehmer in ihrer Größe verändert wurden. Denn die Farben des nationalstaatlichen Symbols sollen die verschiedenen Gesellschaftsschichten und ihren jeweiligen Anteil am Vermögen des Landes visualisieren. 1973 fertigte ein unbekannter Fälscher Raubdrucke dieses Motivs in Form neuer Offsetdrucke in hoher Auflage an, wobei er in der grafischen Gestaltung leichte Veränderungen vornahm und die Größe des Blattes mehr als verdoppelte. Um den Anschein der Echtheit zu verstärken, gab der Fälscher auf der Rückseite der Grafiken die Namen des angeblichen Druckers und des vermeintlichen Herausgebers sowie Brehmers Name samt Copyrightzeichen an. Als KP Brehmer von dem Vorgang erfuhr, akzeptierte er die Fälschung kurzerhand und integrierte sie sogar in sein Werkverzeichnis unter dem Titel *Raubdruck*.³¹ Damit wurden die illegalen Blätter nicht nur nachträglich autorisiert, sondern durch die Aufnahme in den offiziellen Catalogue Raisonné auch nobilitiert und zu Originalen erklärt, selbst wenn es sich de facto um Raubdrucke handelt.

Die Beweggründe KP Brehmers für sein Verhalten gegenüber dieser Fälschung werden nur anhand seines künstlerischen Selbstverständnisses und der historischen Umstände nachvollziehbar. In den 1960er- und 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts erfolgte im Zuge der 68er-Bewegung eine starke Politisierung von Teilen des Kunstbetriebs, welche die kulturelle Produktion als ein explizit gesellschaftsbezogenes Handeln auffassten. Wie seine ähnlich motivierten Kollegen verstand auch KP Brehmer Kunst als oppositionelle Kraft und Instrument kritischen Widerstands. Seine Ziele waren sowohl die „Politisierung der Kunst“³² als auch die „Demokratisierung des Kunstkonsums“.³³ Indem er die genannten Raubdrucke akzeptierte und

30 René Block, Grafik des Kapitalistischen Realismus – KP Brehmer, Hödicke, Lueg, Polke, Richter, Vostell. Werkverzeichnisse bis 1971 unter Mitarbeit von Prof. Dr. Carl Vogel, Berlin 1971, S. 114, Nr. B 128; farbige Abb. in: *Selen Ansen/Daniel Koep/Eva Kraus/Petra Roettig* (Hrsg.), KP Brehmer – Kunst ≠ Propaganda, Ausst.-Kat. Neues Museum Nürnberg u. a., London 2019, S. 63.

31 René Block, KP Brehmer KH Hödicke Sigmar Polke Gerhard Richter Wolf Vostell. Werkverzeichnisse der Druckgrafik. Band II: September 1971 bis Mai 1976, Berlin 1976, S. 210, Nr. B 143.

32 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), Frankfurt am Main 1977, S. 44.

33 Werner Hofmann, Kunst und Politik – Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns, Köln 1969, S. 36.

durch die Aufnahme in sein Werkverzeichnis autorisierte, machte er deutlich, dass ihm die vielfache Verbreitung der dem Blatt eingeschriebenen politischen Botschaft wichtiger war als Fragen des Urheberrechts oder der wertenden Kategorien von Original und Fälschung.

Die Autorisierung einer Fälschung durch den Urheber des vorliegenden Originalwerks findet sich, um ein weiteres druckgrafisches Beispiel zu nennen, auch bei Sigmar Polke. 1967 gab der Hannoveraner Galerist August Haseke den schwarzweißen Offsetdruck „Freundinnen I“ heraus, eine der kunsthistorisch bedeutendsten Editionen Polkes.³⁴ Die Darstellung von zwei Frauen im Bikini, die für einen Fotografen posieren, geht auf eine kleine Zeitungsabbildung zurück. Im deutschen Kunsthandel tauchten 1999 aus einer Berliner Quelle mehrere Fälschungen nach dieser Druckgrafik auf. Legt man eines jener Exemplare, die auch mit falschen Signaturen versehen sind, neben ein unzweifelhaftes Original etwa aus dem Bestand des Berliner Kupferstichkabinetts, lassen sich die Unterschiede erkennen: Der Karton ist leichter, weicher und gelblicher, als er sein dürfte. Des Weiteren ist das Motiv unprofessionell reproduziert, was zum Verlust von Tonwerten und Details geführt hat. Dadurch ist, im direkten Vergleich sofort ersichtlich, besonders die obere Bildhälfte zu hell (*Abb. 4 und 5*).

Eines der falschen Exemplare fand dennoch seinen Weg in eine westfälische Privatsammlung, und als dem Sammler bewusst wurde, was er da erworben hatte, legte er das Blatt Sigmar Polke vor. Obwohl sich der Künstler darüber im Klaren war, dass es sich um eine Fälschung handelt, signierte er das Blatt auf der Rückseite mit seinem vollen Namen. Wenn man diese Unterschrift nicht bloß als Gefälligkeitssignatur abtun will, stellt sich die Frage, inwiefern sie den Status des Blattes verändert hat. Polke wusste wohl, dass er mit seinem Namenszeichen den Betrachter in ein kunsttheoretisches Dilemma führen würde. Handelt es sich jetzt um ein Original, zumal die eigenhändige Signatur normalerweise als Urheberschaftsnachweis gilt, dem die Qualität einer Urkunde zukommt? Rein juristisch betrachtet kann Polke als Urheber des Originalwerks, das als Vorlage diente, auch die Identfälschung mit seiner Signatur autorisieren und somit nachträglich gleichsam zu einem Original oder besser gesagt zu einer genehmigten Vervielfältigung machen. Solange Polke damit keinen Irrtum beim Käufer, also keine betrügerische Absicht im Sinne hatte, war er dazu berechtigt. Dies bedeutet aus juristischer Sicht: Die Autorisierung einer Kunstfälschung durch den Urheber eines Originalwerks kann als

34 Jürgen Becker/Claus von der Osten (Hrsg.), Sigmar Polke – Die Editionen 1963–2000. Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 2000, S. 14.



Abb. 4: Sigmar Polke, *Freundinnen I*, 1967, Offsetdruck auf Karton, 47,9 x 60,8 cm, Kupferstichkabinett Berlin



Abb. 5: Unbekannter Fälscher nach Sigmar Polke, *Freundinnen I*, 1999, Offsetdruck auf Karton, 47,9 x 60,8 cm, Privatsammlung

urheberrechtlicher Lizenzvertrag aufgefasst werden³⁵, durch den der Künstler im Nachhinein sein Einverständnis mit dem Fälscher zum Ausdruck bringt. Rein rechtlich mag dies so sein, aber aus kunsthistorischer Sicht wird man der Fälschung wohl kaum den Originalstatus zusprechen wollen. Ein kunsttheoretisches Streitgespräch lässt sich darüber freilich wohl trotzdem führen. So oder so handelt es sich um einen skurrilen Fall, der die Reflexion auf besondere Weise herausfordert, was Sigmar Polke mit seinem schalkhaften Humor wohl auch beabsichtigte, als er das Blatt signierte.

VI.

Ein letztes Beispiel soll nochmals die Vielfalt und Komplexität des künstlerischen Umgangs mit der Kategorie des Originals verdeutlichen. Im Herbst 2014 zeigte der amerikanische Künstler Richard Prince in der New Yorker Gagosian Gallery auf der Madison Avenue die Ausstellung „New Portraits“. Bei den unbetitelten Werken handelt es sich um digitale Tintenstrahldrucke auf Leinwand. Sie basieren motivisch auf Screenshots von Internetseiten, die der Künstler bei Instagram fand und die private oder professionell inszenierte Fotos sowohl von Prominenten als auch von unbekanntenen Personen zeigen. Prince hat die Aufnahmen kommentiert, indem er sie im Netz mit kurzen, zum Teil ironischen Anmerkungen versah, die auf den Drucken ebenfalls zu lesen sind. Bereits seit den 1970er-Jahren arbeitet Richard Prince mit Dekonstruktionen traditioneller Autorschaftskonzepte, indem er sich fremde Motive aus den Massenmedien aneignet, diese reproduziert, neuinszeniert und somit zum Gegenstand der Reflexion macht. Die Offenheit dieser Bilder lässt sie bewusst zwischen Affirmation und Kritik changieren. Unter den 2014 entstandenen Instagram-Porträts befindet sich auch ein Motiv mit Ivanka Trump, der Tochter und Beraterin des amerikanischen Präsidenten (*Abb. 6*): Sie sitzt vor einem Spiegel, lässt sich von zwei Stylisten frisieren und fotografiert sich dabei selbst als Spiegelbild. Dieses Selfie hatte sie auf ihrem Instagram-Account gepostet, von wo es Prince dann übernahm. Ivanka Trump selbst machte den Erwerb der Arbeit im Internet öffentlich, indem sie vor dem Bild in ihrem Apartment posierte und dieses Foto ebenfalls publizierte. Als der

35 *Daniel Rassouli*, Die Autorisierung einer Kunstfälschung durch den Urheber des Originalwerks, in: *Kunst und Recht* 2016, S. 13. – Ich danke auch Thomas Dreier aus Karlsruhe für freundliche Hinweise.

Künstler dadurch erfuhr, dass die Präsidententochter selbst die Käuferin und damit nun Besitzerin seines Werks ist, entzog er dem Bild nachträglich die eigene Urheberschaft und negierte damit auch dessen Status als Original. Am 11. Januar 2017 verkündete er per Twitter: „Dies ist nicht meine Arbeit. Ich habe sie nicht gemacht. Ich weise sie zurück. Ich verurteile sie. Diese falsche Kunst.“³⁶ Mit der hier eingesetzten Rhetorik imitiert Prince demonstrativ den einsilbigen und aggressiven Tonfall Donald Trumps. Einen Tag später fügte er hinzu, dass er die mit dem Bild verdienten 36.000 Dollar an Ivanka Trump zurücküberwiesen habe, was er mit dem Satz kommentierte: „Sie besitzt jetzt eine Fälschung.“³⁷ Anschließend begründete er sein Verhalten mit folgenden Worten: „Es war einfach eine ehrliche Weise für mich zu protestieren. [...] Es ist eine Möglichkeit für mich zu sagen, dass ich nicht will, dass mein Werk in deinem Besitz ist. Ich will nichts mit deiner Familie zu tun haben.“³⁸

In dieser demnach politisch motivierten Aktion sieht der Kunstkritiker Jonathan Jones von der britischen Tageszeitung *The Guardian* eine Möglichkeit, die Trumps mit ihren eigenen Waffen zu schlagen: So wie Präsident Trump immer wieder missliebige Nachrichten als Fake News diskreditiert und gleichzeitig selbst tatsächliche Fake News über Twitter verbreitet, so suggeriert Prince nun, Ivanka Trump würde eine Fälschung besitzen, obwohl diese Nachricht selbst einem Fake gleichkommt.³⁹ Schaut man sich das Copyright-Law an, wie es sich im Code of Laws of the United States of America findet, dann wird deutlich, dass die Verleugnung und Aberkennung der eigenen Autorschaft bei einem originalen Werk juristisch nicht möglich ist. Künstler können die Nennung ihres Namens als Urheber eines Werks der bildenden Künste verhindern, wenn sie dieses nicht geschaffen haben oder wenn es entstellt, verfälscht oder sonst wie verändert wurde.⁴⁰ Sie können die Urheberschaft jedoch nicht zurückweisen oder nachträglich entziehen, wenn das Werk eindeutig und nachweislich ein Original ist. Auch Richard Prince kann nicht einfach willkürlich

36 *Richard Prince*, zit. nach Randy Kennedy, His Protest of Trump? Disavowing a Work of Art, in: *The New York Times*, 14. Januar 2017, S. C1.

37 *Richard Prince*, zit. nach Nicholas O'Donnell, Fake News, Fake Art? Richard Prince Disavows Work Depicting Ivanka Trump, in: Internetblog "Art Law Report" der Anwaltskanzlei Sullivan & Worcester, Boston, 13. Januar 2017.

38 *Richard Prince*, zit. nach Randy Kennedy (Fn. 36).

39 *Jonathan Jones*, Richard Prince has disowned his Ivanka Trump work, but he can't wash his hands so easily, *The Guardian*, 16. Januar 2017, www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/jan/16/richard-prince-has-disowned-his-ivanka-trump-work-but-he-cant-wash-his-hands-so-easily.

40 17 U.S. Code § 106A.



Abb. 6: Richard Prince, *Untitled (portrait)*, Tintenstrahlruck auf Leinwand, 167,0 x 123,8 cm, Sammlung Ivanka Trump, New York

behaupten, dass ein erworbenes Bild eine Fälschung sei, nur weil ihm aus politischen Gründen die Käuferin nicht genehm ist. Deshalb bezeichnet der Kunstkritiker Jonathan Jones die ganze Aktion als „Witz“ und „post-modernen Spaß“.⁴¹ Für Prince war sie jedoch durchaus eine sehr ernste, weil eben politische Angelegenheit, auch wenn sein Protest nur eine symbolische und keine kunstrechtliche Bedeutung haben kann. Letztendlich lässt sich in diesem außergewöhnlichen Vorgehen von Richard Prince auch ein Versuch zur Beantwortung der schwierigen Frage sehen, wie heutige Künstler und Künstlerinnen auf Donald Trump und seine Familie angemessen und wirksam reagieren können, wie sich also Kritik und Protest in künstlerischer Form effektiv vermitteln lassen. Prince jedenfalls hat mit seiner Behauptung einer Fälschung und den nachfolgenden Erklärun-

41 Jonathan Jones, Richard Prince (Fn. 39).

gen in den öffentlichen Medien zumindest international ein hohes Maß an Aufmerksamkeit erreicht und somit ein politisches Statement abgegeben, das durchaus wahrgenommen wurde.

Der Terminus des Originals ist nicht leicht zu definieren, da es sowohl im Rechtswesen als auch im Kunstbetrieb eine große Grauzone gibt, die je nach Fall eine individuelle Bewertung und Begriffsklärung erforderlich macht. Das Spektrum reicht von tatsächlichen Originalen über zweifelhafte Nachbildungen, betrügerisch rückdatierte Repliken, autorisierte Raubdrucke, Fälschungen mit echten Signaturen bis hin zu Originalen, denen der Echtheitsstatus vom Künstler nachträglich entzogen wurde. Die Künstler und Künstlerinnen als Urheber der Werke können die Kategorie des Originals verteidigen, bestätigen oder verneinen, sie können sie auch in Frage stellen, relativieren oder gar ad absurdum führen. Dies geschieht auf ernsthafte, skurrile und manchmal humorvolle Weise, sodass die Gesetzgebung und Rechtsprechung sowie die Kunstwelt immer wieder neu herausgefordert werden, die eigenen Erwartungen und Maßstäbe zu überprüfen.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1:

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019;
Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, 3. Aufl., Bd. 2, New York 1997, S. 615

Abb. 2:

© Käthe Kollwitz Museum, Köln

Abb. 3:

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019;
Giorgio de Chirico – Magie der Moderne, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Dresden 2016, S. 149; Foto: Carlo Pedrolì

Abb. 4:

© 2019 The Estate of Sigmar Polke; VG Bild-Kunst, Bonn 2019;
Archiv des Autors

Abb. 5:

© 2019 The Estate of Sigmar Polke; VG Bild-Kunst, Bonn 2019;
Archiv des Autors

Abb. 6:

© Richard Prince;
<https://www.disneyrollergirl.net/richard-prince-ivanka-trump-fake-art>.

