1. Einleitung

Oliver Jehle/Thomas Dreier

I.

Das historische Feld von Original, Kopie und Fälschung

Bekanntlich liegt es nicht in der Macht der Bilder, ihre Argumente verbal entfalten zu können. Ihre ikonische Seinsform gleicht einem ‚stummen Diskurs', der umso beredter wird, je mehr sich die Künstler für den Dialog der Bilder interessieren. Diese „Interpikturalität"[1], diese bewusst eingesetzten „Relationen zwischen Bildern, sowie die Modi ihrer Transformation von einem in ein Anderes"[2] bestimmen jenes historische Feld, das sich zwischen Original, Kopie und Fälschung spätestens seit dem 18. Jahrhundert aufspannt. So präsentierte Joshua Reynolds 1773 das Bildnis der *Mrs Hartley as a Nymph with Young Bacchus* (*Abb. 1*) in der Ausstellung der Royal Academy, wobei er die gefeierte Schauspielerin in einer Körperhaltung zeigte, die in ihrer Torsion an ein berühmtes Werk Michelangelos erinnern sollte.[3]

Dessen *Madonna Doni* des Jahres 1503 (*Abb. 2*) erzählte eine Geschichte aus der christlichen Ikonographie, Reynolds hingegen unterlegte seinem Rollenporträt eine mythologische Erzählung und verwies mit der Nymphe und dem jungen Bacchus auf das Vorbild, das einst für Michelangelo prägend war: Das Relief eines *Fauns mit Bacchuskind* (*Abb. 3*), das den Palazzo

---

1 *Valeska von Rosen*, Der stumme Diskurs der Bilder – Einleitende Überlegungen, in: dies./Klaus Krüger/Rudolf Preimesberger (Hrsg.), Der stumme Diskurs der Bilder – Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der frühen Neuzeit, München u.a. 2003, S. 9 –16 (12).

2 *Valeska von Rosen*, Interpikturalität, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft – Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2011, 208b–211a (208b).

3 Edgar Wind hat bereits 1931 auf die Übernahme hingewiesen, die Reynolds Porträt mit Michelangelo Buonarottis „Die Heilige Familie (Doni Tondo)" verbindet; *Edgar Wind*, Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts, in: Vorträge der Bibliothek Warburg (1930/31), S. 156–229 (184). Grundlegend zu diesem interpikturalen Beziehungsgeflecht *Iris Wien*, Joshua Reynolds – Mythos und Metapher, München 2009, S. 116–118.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 1: Joshua Reynolds (1723–1792), Mrs Hartley as a Nymph with a Young Bacchus, 1771, exhibited 1773, Oil paint on canvas, 889 × 686 mm, London: Tate Gallery. Presented by Sir William Agnew Bt 1903, Inv.Nr. N01924

Medici-Riccardi in Florenz schmückte.[4] Es stammte aus der Schule Donatellos und reicherte nicht nur durch die Tondo-Form, sondern durch das gesuchte Sitzmotiv des Bacchuskindes und die Armhaltung des Fauns den Motivvorrat Michelangelos an, der diesen in seiner Heiligen Familie zu verwenden wusste.

4 *Graham Smith*, A Medici Source for Michelangelo's Doni Tondo, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975), S. 84–85 (84).

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 2: Michelangelo Buonarroti (1475–1564), Tondo Doni, 1506–1508, Tempera auf Holz, ∅ 120 cm, Florenz: Galleria degli Uffizi

Abb. 3: Schule Donatello [Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi (1396–1472)], Faun mit Bacchuskind, Palazzo Medici-Riccardi. Arkaden der südlichen Innenhofseite, 1444–1460, Florenz

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Reynolds hatte den Schaffensprozess des verehrten und vielleicht wichtigsten seiner Referenzkünstler aufgedeckt und so in seinem Rollenporträt die eigene Kennerschaft unter Beweis gestellt. Dafür bediente er sich eines dezidiert kunsthistorischen Denkens in Motivketten, wobei er die Motive invertierte und mit einer neuen Ikonographie ausstattete, wusste der zeitgenössische Betrachter doch darum, dass *Mrs Hartley* nicht nur als Schauspielerin agierte, sondern in London auch als Kurtisane tätig war.[5] So wird aus einer Marienfigur Michelangelos im aktualisierten Rückgriff – auf einen Faun aus der Donatello-Schule – die weibliche Protagonistin eines Rollenporträts, in welchem eine Schauspielerin und Kurtisane als Nymphe adressiert wird. Diese zitathafte Beziehung zwischen den Kunstwerken macht deutlich, wie kritisch reflektiert und gleichsam unterhaltsam solche „Rückgriffe auf ein kunstgeschichtliches Vorbild oder mehrere kunstgeschichtliche Vorbilder" in der Kunstproduktion des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts durchgeführt wurden. Dabei waren diese Zitate „nicht von einem stilistischen Nachahmungsanliegen motiviert, sondern [erfolgten] im Bewusstsein der historischen Distanz (und häufig auch der medialen Differenz)"[6], die die Artefakte voneinander trennten.

Zeitgenössisch aber war die Forderung, originell müsse das Zitat sein, einer überraschenden Pointe gleichen, die den Akt verstehenden Sehens mit dem Geschenk des erhellenden Erlebens belohnt – geht es doch darum, die Eigengesetzlichkeit der Kunst zu erkennen. Je unvorhergesehener das freudvoll prekäre Verhältnis der Artefakte ist, je gesuchter die Anspielung und verdrehter die Inversion, umso deutlicher wird man dem ausführenden Künstler eine Begabung konstatieren, die das 18. Jahrhundert mit dem Begriff des *wit* belegte: Originell zu sein, bedeutet, mit Leichtigkeit Gedankensprünge zu vollführen, denn „ungewöhnliche Gedankenverbindungen erhellen blitzartig"[7] das bis dato Unerkannte und werden zum Ausweis einer „intellectual excellence" (Alexander Gerard), die allein unvorhergesehene Beziehungen zwischen disparaten Dingen oder Begriffen zum Vorschein bringt. Die Freude, eine solche Entlehnung erkannt zu haben, fasste Gerard in seinem *Essay on Taste* zusammen:

---

5 *Iris Wien*, Joshua Reynolds (Fn. 3), S. 116 Anm. 32.

6 *Christoph Zuschlag*, Vom Kunstzitat zur Metakunst – Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai u.a. (Hrsg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Wolfratshausen 2002, S. 171–189 (171).

7 *Werner Busch*, Great wits jump – Laurence Sterne und die bildende Kunst, München 2011, S. 13.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> „As a farther energy is requisite for discovering the original by the copy; and as this discovery produces a grateful consciousness of our own discernment and fagacity, and includes the pleasant feeling of success […].“[8]

Der Systematisierung solcher visueller Bezugnahmen und des Zitats als künstlerischer Strategie widmete sich Sir Joshua Reynolds in zwei Akademiereden[9], die er während seiner Amtszeit von 1769 bis 1790 als Eröffnung des akademischen Jahres zu halten hatte. Um dem Problem der Nachahmung in den Künsten gerecht zu werden, bezog er sich zunächst auf den kunsttheoretischen Topos, die Natur müsse in jedem neuen Werk gleichsam verbessert werden: Ein ständiger Prozess der Transformation wird eingefordert, der allerdings nicht nur den Umgang mit der Natur einschließt, sondern die kopierende Aneignung der antiken und neuzeitlichen Kunstsprachen zur *conditio sine qua non* erhebt. Kanonisch gewordene Werke galten ihm gleichsam als „magazine of common property, always open to the publick“[10], als Allgemeingut, das durch die druckgraphische Vervielfältigung umfassend verfügbar und so Teil eines weitgespannten Bildgedächtnisses geworden sei. Dem Umgang des Künstlers mit der Natur vergleichbar, stellen die Alten Meister gespeicherte Bildformeln zur Verfügung, aus denen im Atelier zukünftige Werke entstehen und pikturale Wandlungsprozesse zu neuen Bildern führen.[11]

The Battle of the Pictures – Kopie, Fälschung und die Kommerzialisierung der Kunst

Die Kommerzialisierung der Kunst und den damit einhergehenden Bedeutungsverlust, der im Begriff des Allgemeinguts aufscheint, thematisierte ein Zeitgenosse Reynolds, William Hogarth (1697–1764), in seiner Radie-

---

8 *Alexander Gerard*, An Essay on Taste, London 1759, S. 50.

9 Es handelt sich um den sechsten und den dreizehnten Discourse, die 1774 und 1784 gehalten wurden. Vgl. hierzu *Rudolf Wittkower*, Imitation, Eclecticism and Genius, in: Earl R. Wasserman (Hrsg.), Aspects of the 18th Century, Baltimore 1964, S. 143–161 (156).

10 *Joshua Reynolds*, Discourse VI (10. Dezember 1774), Zeilen 453–462, in: ders., Discourses on Art, hrsg. v. Robert R. Wark, New Haven/London 1997, S. 107.

11 *Oliver Jehle*, ‘A kind of magick‘ – Gainsborough, Priestley und die Dynamik der Farben, in: Walter Pape (Hrsg.), Die Farben der Romantik – Physiologie, Kunst, Ästhetik (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft), Berlin/Boston 2014, S. 41–57.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

rung des Jahres 1745, die als Eintrittsticket zur Auktion seiner Gemälde fungierte. In *The Battle of the Pictures* (*Abb. 4*) finden sich neben dem *Raub der Europa* und der *Schindung des Marsyas* der *heilige Andreas* in zahllosen Kopien, die in dichter Reihung darauf warten, in den Kunsthandel zu gelangen und dort den ausgeprägten Appetit auf italienische und französische Historienmalerei zu stillen.

Abb. 4: William Hogarth, The Battle of the Pictures, 1745, Etching and engraving; only state, 20.8 x 21.2 cm

Führt die massenhafte Wiederholung der einstigen Hochkunst zur Trivialisierung des Mythos und zu einem fortgesetzten Sinnverlust, der vor allem religiöse Bilderzählungen im Zeitalter der Aufklärung treffen musste, so zeigt Hogarth, dass die Botschaften dieser Bilder keine Geltung mehr beanspruchen konnten.[12] Das zeitgenössische Publikum verlangte nach Bildern, die allein durch sinnliche Qualitäten überzeugen sollten, egal, ob es sich um offensichtliche Kopien oder um gut gemachte Fälschungen handelte, welche die Warenlager der Auktionatoren füllten. Die Einsicht, dass es den englischen Kunstsammlern gar nicht um das Original ging, hatte Hogarth dazu bewogen, mit der Unterstützung parlamentarischer Freunde ein Urheberrechtsgesetz zu initiieren, das 1735 vom Parlament als *Engra-*

12 *Werner Busch*, Das sentimentalische Bild – Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 250–253.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ver's Act[13] verabschiedet wurde – begründet mit dem Hinweis auf einen natürlichen Anspruch des Künstlers am geistigen Eigentum an seinen Werken.

Nachahmung, wie sie der Kunstdiskurs verstand, erschöpfte sich nicht im Vorgang eines mechanisch ausgeführten Kopierens, das Plagiate hervorbringt, sondern zielte darauf, die aufgerufenen Vor-Bilder zu übertreffen und damit den Fortschritt in den Künsten zu garantieren. Denn jeder Bezug auf eine pikturale wie skulpturale Vorlage implizierte eine wetteifernde Auseinandersetzung mit ihnen.[14] Reynolds erweist sich als gelehriger Schüler der ästhetischen Theorie, setzt er doch die Idee, den Betrachter mit all seinen „powers and faculties of the mind"[15] zum Interpreten des „immer wieder neu zu konstituierenden Sinns und damit zum Mitschöpfer des nie vollendbaren ästhetischen Gegenstandes"[16] zu machen: Im *borrowing* – in der gezielten Entlehnung – überlässt er ihm für einen Moment die „Konkretisation"[17] der Gestalt und Bedeutung des Kunstwerks[18], denn sie ist Ergebnis der „quickest flights of wit"[19]. Werden klassische Motive aus der Geschichte der Kunst zitiert, zielte Reynolds als Präsident der Royal Academy mit dieser Methode darauf, den englischen Kunstdiskurs an den Hoheitsbereich französischer und italienischer Theoriebildung heranzuführen.[20] Reynolds akademische Nachahmungspraxis geriet allerdings seit der „Mitte der 1770er Jahre" unter Druck, da ihm in

13 Engraver's Act, Engravers' Copyright Act oder Hogarth Act (8 Geo. II c.13). Vgl. *Mark Rose*, Technology and Copyright in 1735 – The Engraver's Act, in: The Information Society 21 (2005), S. 63–66.

14 Vgl. *Jan-Dirk Müller/Ulrich Pfisterer/Anna Kathrin Bleuler/Fabian Jonietz* (Hrsg.), Aemulatio – Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin 2011 (= Pluralisierung & Autorität, 27).

15 *Alexander Gerard*, An Essay on Taste (Fn. 8), S. 267.

16 *Hans Robert Jauß*, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. I: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung, München 1977, S. 63; vgl. S. 57f.

17 *Roman Ingarden*, Konkretisation und Rekonstruktion, in: Rainer Warning (Hrsg.), Rezeptionsästhetik – Theorie und Praxis, München 1975, S. 42–70.

18 *Brigitte Scheer*, Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung, in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hrsg.), Ästhetik der Inszenierung – Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt am Main 2001, S. 91–103 (100).

19 *Alexander Gerard*, An Essay on Taste (Fn. 8), S. 74.

20 *Bernd W. Krysmanski*, Hogarth's Hidden Parts. Satiric Allusion – Erotic Wit, Blasphemous Bawdiness and Dark Humour in Eigtheenth-Century English Art, New York 2010, S. 287.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zahlreichen „Zeitungskritiken, die sich mit [seinen] Ausstellungsbildern befass[t]en“[21], der Vorwurf gemacht wurde, Plagiate vorgelegt zu haben.

Verlernen

Vielleicht finden sich deshalb im dritten *Discours*, den Joshua Reynolds am 14. Dezember 1770 in der Royal Academy hielt, die erstaunlichen Sätze, dass die Alten wenig, vielleicht gar nichts zu verlernen hatten, da sich ihre Kunstproduktion durch Einfachheit auszeichnete. Der Künstler der Moderne müsste hingegen, ehe er die Wahrheit der Dinge erblicken könne, den Schleier heben, den die Konventionen über diese gebreitet haben.[22] Eine Kunstsprache wird hier vom Meister des *borrowing* eingefordert, die sich aller Künstlichkeit entledigt[23] und dem Denken in Motivketten abgeschworen habe. Im Dezember 1790 wird Reynolds in seiner letzten Akademierede zu dieser Problematik zurückkehren und schreiben, dass die Künstler auf Rückgriffe verwiesen seien, die einer Grammatik gelten und dem Gebrauch eines Wörterbuchs – Kunst gleiche einer toten Sprache, die wiederbelebt werden müsse und sei es, dass man sie auswendig lerne.[24]

Im Zeichen der Produktion und Rezeption von Bildern sind die vielgestalten Beziehungen, die sich zwischen Kunstwerken ergeben, wahrlich keine Neuerung. Selbst der subtilste Dialog von Kunstwerken, der als Kunst über Kunst den Hoheitsbereich der Metamalerei bestimmt, gehört mittlerweile zur Geschichte der Kunst – geht es doch auch hier um ein Arsenal klassifizierbarer Zeichen und Referenzen, die in ihrer Nachträglichkeit immer den *gout* des bereits Gesehenen verströmen.[25] Anders aber scheint künstlerische Innovation nicht möglich zu sein.[26] Eine Kunstproduktion, die sich auf ubiquitär vorhandenes, visuelles Material bezieht, lässt sich durch die Beschreibung der Relationen kaum erfassen, die sich

21 *Iris Wien*, Joshua Reynolds – Mythos und Metapher (Fn. 5), S. 107 Anm. 2.
22 *Joshua Reynolds*, Discourse III (14. Dezember 1770), Zeilen 260–265, in: ders., Discourses on Art, hrsg. v. Robert R. Wark, New Haven/London 1997, S. 49.
23 *Werner Hofmann*, Die Kunst des Verlernens, in: Jonathan Fineberg (Hrsg.), Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 1995, S. 136–146 (138).
24 *Joshua Reynolds*, Discourse XV (10. Dezember 1790), Zeilen 419–429, in: ders., Discourses on Art, hrsg. v. Robert R. Wark, New Haven/London 1997, S. 278.
25 *Wendy Steiner*, Intertextuality in Painting, in: American Journal of Semiotics 3 (1985), S. 57–67 (57).
26 *Beat Wyss*, Renaissance als Kulturtechnik, Hamburg 2013, S. 246.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

notwendig aus dem je spezifischen Verhältnis der entstehenden Kunst und ihrer Vor-Bilder ergeben. Die „grundsätzliche Unabgeschlossenheit und mediale Vielfältigkeit“[27] des visuellen Materials lässt eine solche Beschränkung auf eine klassische Motivgeschichte nicht zu. Eine gelingende Auseinandersetzung mit der Trias von Original, Kopie und Fälschung beginnt erst dann, wenn die vielgestalten Verbindungen beschrieben werden, die auf anderen Ebenen als der formalen und der visuellen angesiedelt sind.

II.

Die Vermessung des Feldes von Original, Kopie und Fälschung

Die bislang zum Thema Original, Kopie und Fälschung erschienene Literatur erweist sich als überaus umfangreich.[28] Neben kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Arbeiten finden sich Abhandlungen zu Kunstfälschungen, die meist in zeitlichem Zusammenhang mit bekannt gewordenen Fälscherskandalen entstanden sind, so zuletzt im Zuge der Aufdeckung der Fälschungen von Wolfgang Beltracchi. Zugleich existiert ein kleiner Bestand an Autobiographien bekannt gewordener Fälscher.[29] Letztere sind hinsichtlich der Aufrichtigkeit ihrer Autoren von zweifelhafter Natur.[30] Vor allem tragen sie nur wenig zur Klärung der Begriffe von Original, Kopie und Fälschung bei, da die Fälscher regelmäßig allein das äußere Aussehen eines Werkes und insbesondere das zur Imitation erfor-

---

27 *Elisabeth-Christine Gamer*, Interpiktorialität – mehr als ein Dialog von Kunstwerken: Interdisziplinäre Ansätze zu einer aktuellen Forschungsdiskussion. (Conference Proceedings of: Interpiktorialität – der Dialog der Bilder, Ruhr-Universität Bochum, 04.–05.11.2011.), JLTonline (19.06.2012), http://www.jltonline.de/index.php/conferences/article/view/494/1263 [05.01.2020].

28 Eine Bibliografie der wichtigsten Literatur findet sich etwa bei *Henry Keazor*, Täuschend echt! – Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 247 f.

29 Besonders hinzuweisen ist auf *Eric Hebborn*, Drawn to Trouble – The Forging of an Artist, Edinburgh 1991; *Tom Keating/Geraldine Norman/Frank Norman*, The Fake's Progress – The Tom Keating Story, London 1977; sowie in Teilen auch *Helene Beltracchi/Wolfgang Beltracchi*, Selbstporträt, Hamburg 2014.

30 Das trifft in doppeltem Maß auf die von *Clifford Irving* verfasste Biografie Elmyr de Horys zu (Fake! The Story of Elmyr De Hory, the Greatest Art Forger of Our Time, New York 1969), wurde Irving später doch selbst wegen Fälschung vorgeblich von dem Milliardär Howard Hughes stammender Briefe verurteilt. Die oszillierende Grenze zwischen Wahrheit und Fälschung hat Orson Welles 1974 in seinem Film „F for Fake“ in Szene gesetzt.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

derliche handwerkliche Können als einzig gültigen Maßstab für die Beurteilung eines Werkes erachten. Deshalb sei, so die Argumentation der Fälscher, die von ihnen angefertigte neuzeitliche Kopie von einem vorgängigen Original eines anderen Künstlers bei gleicher handwerklicher Qualität durchaus als gleichwertig anzusehen. Den Fälschern entgeht dabei jedoch der entscheidende, die Fälschung vom Original abgrenzende Punkt, nämlich die Bedeutung, die dem Entstehungszusammenhang und der Provenienz eines Werkes für dessen kunsthistorische Bewertung zukommt. Nur das Original stammt tatsächlich von demjenigen, von dem es vorgibt zu stammen, und nur das Original ist zu der Zeit entstanden, zu der es vorgeblich entstanden ist. Urheber und Zeitpunkt der Entstehung eines Artefakts sind bei dessen Bewertung also offenbar Teil des Artefakts selbst und daher entscheidend für dessen Qualifizierung als Original. Spätere Kopien durch Dritte können den behaupteten Ursprung und die behauptete Historizität nur vortäuschen, ihnen selbst kommen sie jedoch nicht zu.

Das Argument der (Un)Unterscheidbarkeit zweier Artefakte kehrt im kunstphilosophischen Schrifttum wieder, wenn dort danach gefragt wird, ob eine unterschiedliche Behandlung von Original und Kopie gerechtfertigt sei, wenn sich weder jetzt noch in Zukunft in Erfahrung bringen lasse, ob es sich bei dem fraglichen Artefakt um ein Original oder eine Fälschung handle.[31] Abgesehen davon, dass die Antwort auf diese Frage durch die den Möglichkeitsraum stark einschränkende Prämisse weitgehend vorgegeben ist, zielen kunstphilosophische Erörterungen zumeist auf die Erarbeitung möglichst eindeutiger Definitionen ab („Ein Original ist ein Original dann und nur dann, wenn …“[32]). Das trägt in der Herausarbeitung notwendiger und hinreichender Bedingungen ohne Zweifel zur begrifflichen Schärfung bei. Der Auffächerung und Ausdifferenzierung, die die Begriffe Original, Kopie und Fälschung im kunstgeschichtlichen, soziologischen, psychologischen und nicht zuletzt im juristischen Kontext erfahren haben, trägt ein solches Vorgehen jedoch nicht Rechnung. Wie sehr die Begrifflichkeiten auseinandergehen, sei nur an zwei Beispielen

31 So insbesondere *Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner* (Hrsg.), Kunst und Philosophie – Original und Fälschung, Ostfildern 2011; *Denis Dutton* (Hrsg.), The Forger's Art – Forgery and the Philosophy of Art, Berkeley u.a., 1983.

32 Exemplarisch *Amrei Bahr*, What is an Artifact Copy? – A Quadrinominal Definition, in: Darren Hick/Reinold Schmücker (Hrsg.), The Aesthetics and Ethics of Copying, London u.a. 2016, S. 81 ff.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

demonstriert.[33] So mag man im Bildbereich den Terminus des Zitats als Oberbegriff für unterschiedliche Formen der Anknüpfung und Wiederholung bis hin zur Kopie verwenden.[34] Nach der Begriffswelt des Urheberrechts hingegen ist zwar jedes Zitat eine Teilkopie, nicht hingegen jede Kopie zugleich ein Zitat. Zitat kann danach also nicht der Oberbegriff sein, sondern allenfalls der Begriff der Kopie, für die das Urheberrecht – im Gegensatz freilich zum Copyright – den Begriff des Vervielfältigungsstücks bereithält. Geht es darum, Kopien von anderen Formen der Bezugnahme zu unterscheiden, so erscheinen etwa ein Stich, der ein farbiges Gemälde in einen schwarz-weiß Druck umsetzt, und selbst noch die Vorschaubilder der Ergebnisliste einer Google-Bildersuche aus der Sicht des Urheberrechts durchaus als Vervielfältigungen. Denn für die Begründung der Zuordnung der wirtschaftlichen Früchte der Verwertung des Werkes zum Urheber bedarf es nur eines Minimums an Ähnlichkeit hinsichtlich der äußeren Form des Werkes, so dass dieses noch als solches erkennbar bleibt. Der kunstwissenschaftliche Blick hingegen stellt an die Ähnlichkeit teils erheblich darüber hinausgehende Anforderungen und verlangt für die Anerkennung eines nach dem Original geschaffenen Werkes als dessen Kopie etwa die Ausführung im gleichen Material und gegebenenfalls sogar in annähernd gleicher Größe sowie bei umgebungsbezogenen Werken einen zumindest ähnlichen, wenn nicht gar identischen Ortsbezug.

Diese unterschiedlichen Verwendungen identischer Begriffe mögen aus ontologischer Sicht unbefriedigend erscheinen. Sie lassen sich jedoch mit dem Hinweis erklären, dass Begriffe nicht abstrakt, also losgelöst vom jeweiligen Sachzusammenhang, definiert werden. Nicht nur die Operation mit Begriffen, sondern bereits die Begriffsbildung selbst erfolgt im Lichte konkreter Fragestellungen, die sich in einzelnen Verwertungszusammenhängen und gesellschaftlichen Subsystemen in unterschiedlicher Weise ergeben. Um nur ein Beispiel zu nennen: Geht es in der Kunstgeschichte darum zu bestimmen, welchen Artefakten im kollektiven Gedächtnis als Original eine herausgehobene Stellung zugesprochen werden soll, so lau-

33 Weitere Divergenzen hinsichtlich des Originalbegriffs bei *Hubertus Butin*, Die Crux mit dem Original – ein Begriff und seine Grauzonen in der Kunstgeschichte und im Rechtswesen, in diesem Band, S. 37.

34 So die Ausstellung „Hirschfaktor – Die Kunst des Zitierens" im Jahr 2011 im Karlsruher Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe; https://zkm.de/en/publication/hirschfaktor-die-kunst-des-zitierens. – Zum Zitat als in der Kunst- und Architekturgeschichte etablierter Oberbegriff sowie zu weiterreichenden Differenzierungen s. näher *Franziska Brinkmann*, Formen der Kopie – Von der Fälschung bis zur Hommage, in diesem Band S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tet die dem Urheberrecht zugrunde liegende Fragestellung, inwieweit die Eigenschaft als Original im Hinblick etwa auf die Einräumung von Nutzungsrechten oder die Zwangsvollstreckung eine Sonderbehandlung des Originals gegenüber Vervielfältigungsstücken rechtfertigt. Das Strafrecht wiederum fragt danach, welche Handlungen in Fälschungs- und Täuschungsabsicht als so gravierend erscheinen, dass es aus Gründen der Wahrung des Gemeinwohls gerechtfertigt erscheint, die Handelnden wegen des Inverkehrbringens und des Handels mit Fälschungen mit der ganzen Macht des Staates zu verfolgen und individuell zu bestrafen.

Die Fragestellung, der mit den Beiträgen in diesem Band nachgegangen werden soll, zielt also nicht darauf ab, eine jeweils einzige und allgemein gültige Definition von Original, Kopie und Fälschung zu erarbeiten. Ganz im Gegenteil, anstatt die Begrifflichkeit zu verengen, soll der Blick für die Weite des begrifflichen Feldes von Original, Kopie und Fälschung sensibilisiert und geschärft werden. Gefragt werden soll also nicht, was ein Original, was eine Kopie und was eine Fälschung „ist". Vielmehr soll den Blick ausweitend untersucht werden, aus welchen Perspektiven und nach welchen Prämissen welche Artefakte jeweils als Original, Kopie oder Fälschung angesehen werden. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass es aufgrund der unterschiedlichen Verwendungszusammenhänge für alle Verwendungen gleichermaßen brauchbare Definitionen nicht geben kann. Zugleich wird davon ausgegangen, dass sich auch auf einer Metaebene nicht begründen lässt, dass den Definitionen des einen Verwendungszusammenhangs der Vorrang gegenüber Definitionen eines anderen Verwendungszusammenhangs zukommen soll. Das gilt selbst für das Recht, das mit staatlichen Zwangsmitteln durchgesetzt werden kann und daher seinerseits gestaltend auf die zu beurteilende Realität einwirkt. Nicht ausgeschlossen ist freilich, dass ein Subsystem – ganz im Sinne der von Luhmann beschriebenen Kopplungen[35] – Begriffe aus einem anderen Subsystem als solche übernimmt und sie auch für die eigenen Zwecke in dem Sinne verwendet, in dem sie im anderen Subsystem verwandt werden. Die Hereinnahme des Originalbegriffs, wie ihn Kunsttheorie und Kunstmarkt verstehen, in das Urheberrecht ist dafür ein besonders anschauliches Beispiel.[36]

Trotz der soeben skizzierten Vielfalt der Definitionen in den einzelnen Verwendungszusammenhängen lassen sich dennoch bereits einleitend

35 *Niklas Luhmann*, Das Recht der Gesellschaft, Frankfurt 1995, S. 440 ff.

36 Näher dazu *Thomas Dreier*, Original, Kopie und Fälschung im Recht, in diesem Band S. 195.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

einige grundlegende Aussagen über das heutige Verständnis der Begriffsreihe von Original, Kopie und Fälschung treffen.

Original

Noch vergleichsweise einfach zu erfassen ist zunächst der Kern des Begriffs des Originals, der in seiner Abgrenzung zu den beiden anderen Begriffen zugleich deren Bezugspunkt ist. Sowohl die Kopie als insbesondere auch die Fälschung setzen das Original voraus.[37] Ohne den nachfolgenden Beiträgen vorzugreifen, lässt sich der Kern der Benennung eines Artefakts als Original darin ausmachen, dass es im Zeitpunkt seiner Verfertigung in einem engen Zusammenhang mit seinem Urheber gestanden hat. Entscheidend ist die kommunikative Verbindung des Erwerbers mit dem Urheber, die durch das Original vermittelt wird. Wertschätzung und Aura des Originals beruhen auf einer lückenlosen Kette von Berührungen und Tradierungen, an deren Beginn die Eigenhändigkeit der Anfertigung des Originals durch den als Urheber benannten Künstler steht. In der dieserart begründeten Wertschätzung des Originals haben sich alte Formen des Glaubens an eine magische Übertragung von Kräften im Wege der bloßen Berührung erhalten. Handauflegung und Handanlegung sind miteinander eng verwandt. Nur am Rande sei vermerkt, dass dieser Glaube nicht auf Kunstwerke beschränkt ist. Auch bei der Auktion von privaten Gegenständen aus dem Besitz verstorbener Berühmtheiten hofft der Erwerber vermittels des Objekts, das einmal in Kontakt mit der berühmten Person gestanden hat, einen Teil von deren Kraft und Aura auf sich zu übertragen.

Die Frage ist dann zum einen, welcher Art und Intensität die ursprüngliche Fühlungnahme gewesen sein muss, damit es gerechtfertigt erscheint, von einem Original zu sprechen. In diesem Punkt erweist sich der Originalbegriff jedoch vor allem an seinen Rändern als unscharf. Nicht immer muss der Künstler selbst Hand an das materielle Kunstwerk gelegt haben. Kunstgeschichte und Kunstmarkt haben beispielsweise kein Problem damit, Marmorskulpturen Rodins als Originale anzusehen, obwohl Rodin zeitlebens keinen Meißel eigenhändig geführt, sondern angestellte Bildhauer mit der Ausführung der Steinskulpturen nach den vom Meister

37 Das gilt, wie der von der Bundesregierung im Zuge der Novellierung des Urheberrechts nach der Jahrtausendwende (sog. Zweiter Korb) von der Musik- und Filmindustrie übernommene Kampfruf „Kopien brauchen Originale“ belegt, zugleich in Bezug auf geistige Schöpfungen (https://rsw.beck.de/docs/librariesprovider5/rsw-dokumente/eckpunkte1121).

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

angefertigten Tonmodellen beauftragt hat. Hier wie auch bei industriell gefertigten Großskulpturen begnügt man sich damit, dass die Werke nach den Plänen des Künstlers entstanden und unter seiner Überwachung und Endkontrolle ausgeführt worden sind. Vollends erodiert ist das Kriterium der Eigenhändigkeit bei Readymades und Werken der Konzeptkunst, bei denen der künstlerische Schwerpunkt von der Herstellung konkreter Gegenstände auf die Konzeption der in diesen jeweils exemplifizierten Idee verlagert ist.

Zum anderen unterliegen die Erwartungshaltungen, die an ein Original gestellt werden, dem zeitlichen Wandel. Die Zurechnung eines Werkes zu einem individuellen Urheber setzt zunächst das Verständnis eines autonom handelnden Verfertigers voraus. Nur dessen Existenz und zeitliche Erinnerung macht die Unterscheidung von Original und Fälschung überhaupt erst möglich und sinnvoll. Den Beginn dieses Verständnisses der eigenen Urheberschaft („fecit") markiert in westlichen Kulturkreisen jedoch erst die Renaissance. Weit bekanntes Paradebeispiel für ein nachfolgend gewandeltes Originalitätsverständnis ist die vom Rembrandt Research Project vorgenommene Abschreibung großer Teile von Werken, die lange Zeit als Originale Rembrandts angesehen wurden, als Werkstattarbeiten oder als Arbeiten aus dem Umkreis Rembrandts, darunter der den Deutschen in seiner Ähnlichkeit zu den Lenbachschen Bismarck-Porträts so teure „Mann mit dem Goldhelm".[38] Nicht nur der Begriff der Fälschung, sondern auch der des Originals hebt also auf außerhalb seiner selbst liegende Umstände des Entstehungs- und Tradierungszusammenhangs ab.

Originale mögen häufig zugleich Unikate, also physisch nur einmal realisierte Werkexemplare sein. Dennoch werden auch in größerer Zahl angefertigte, sogenannte multiple Kunstwerke wie z.B. Drucke, Güsse und fotografische Abzüge unter bestimmten Umständen als Originale und nicht lediglich als bloße Kopien bzw. Reproduktionen oder Vervielfältigungen angesehen.

Und noch eine letzte Bemerkung zum Original: Manche Künstler suchen – wie Sigmar Polke in dem von Butin diskutierten Beispiel[39] – mit künstlerischen Mitteln darzulegen, dass sie es sind, denen das letzte und verbindliche Urteil zukommt, was als ein Original, und was als Kopie oder gar als Fälschung zu gelten hat. In Anlehnung an die Formulierung Carl

38 http://www.rembrandtresearchproject.org. – S. dazu auch den Beitrag von *Grischka Petri* in diesem Band, S. 145 (158 f.).

39 *Hubertus Butin*, Die Crux mit dem Original (Fn. 6).

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Schmitts „Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet“[40] ließe sich diese Selbstdefinition des Künstlers und seines Status in der Gesellschaft umschreiben als: „Autonomer Künstler ist, wer über das Original entscheidet“.

Kopie

Die Problematik der Definition der Kopie liegt auf einer anderen Ebene. Hier geht es darum, ein Wieviel an Ähnlichkeit zwischen zwei Artefakten – und vor allem hinsichtlich welcher Eigenschaften diese Ähnlichkeit – bestehen muss, damit es sinnvoll erscheint, von einer Kopie zu sprechen. Diese Festlegung mag in kunstgeschichtlicher Hinsicht, die eher das Eigene einer Nachschöpfung betont, anders ausfallen als etwa im Urheberrecht, das dem Urheber vor allem die Erlöse aus der Verwertung seiner Werke in bearbeiteter Form zukommen lassen will.[41]

Die Ähnlichkeit zweier Artefakte ist zugleich jedoch nur notwendige, nicht hingegen hinreichende Bedingung. Auch wenn zwei Eier gleich aussehen, ist das zweite Ei doch nicht die Kopie des ersten Eis, sondern schlicht ein anderes Ei. Erforderlich ist für das Vorliegen einer Kopie des Weiteren ein intentionales Element. Derjenige, der das zweite Artefakt verfertigt, muss diesem Artefakt eine identische oder zumindest ähnliche Form geben wollen. Offen bleibt dabei schließlich noch, welchen Grad der Fühlungnahme das nachfolgende mit dem vorgängigen Artefakt haben muss.

Wie schon beim Original können die Anforderungen, die an diese qualitativen Kriterien gestellt werden, je nach Sachzusammenhang variieren.[42] Bereits oben wurde auf die unterschiedliche Verwendung von Oberbegriffen im kunstwissenschaftlichen und im urheberrechtlichen Kontext hingewiesen.[43] Ein anderer Aspekt, der in unterschiedlichen Zusammenhängen unterschiedlich bewertet werden mag ist, dass Kopien zu einer Vielzahl unterschiedlicher Zwecke angefertigt werden, deren Spannbreite vom Stu-

40 *Carl Schmitt*, Politische Theologie – Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, Berlin 1922, S. 9.

41 S. näher *Thomas Dreier*, Original, Kopie und Fälschung im Recht (Fn. 9).

42 *Amrei Bahr*, Copy, right?! – Das Verletzen moralischer Urheber-Bestimmungsrechte durch Kopierhandlungen, in diesem Band, S. 175.

43 S. oben in dieser Einleitung den Text bei Fn. 7.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dienzweck über eine verehrende Hommage bis hin zur Herstellung zwecks Verwendung als Fälschung in betrügerischer Absicht reicht.[44]

Schließlich sind Kopien von Sonderformen der Duplizierung abzugrenzen, die sich zwar ihrerseits als Kopien definieren lassen, bei denen jedoch weitere Umstände auf eine Weise im Vordergrund stehen, angesichts derer es sich eingebürgert hat, insoweit nicht mehr von Kopien sondern von Zitaten, Parodien, Collagen oder Appropriation Art zu sprechen.[45]

Fälschung

Anders als der umgangssprachliche Gebrauch nahelegt („dieses Bild *ist* eine Fälschung") und mehr noch als der Begriff des Originals benennt der Begriff der Fälschung keine intrinsische Eigenschaft eines Artefakts. Auch jede Fälschung ist zunächst einmal ein vom Fälscher angefertigtes Original. Zur Fälschung wird es erst durch die Art und Weise seiner Verwendung als etwas, das es in Wahrheit nicht ist. Entscheidend ist für eine Fälschung die Behauptung eines anderen Entstehungszusammenhangs und – beziehungsweise oder – einer anderen Herkunft eines Artefakts, die so wie behauptet, objektiv nicht bestehen. Es geht bei der Fälschung also nicht um eine ontologische Eigenschaft, sondern um eine unzutreffende Zuschreibung oder allgemeiner um die Andichtung eines mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmenden Narrativs. Daher sind Raubdrucke, die als solche gekennzeichnet oder erkennbar sind, keine Fälschungen im eigentlichen Sinn. Die Grenze zwischen schlecht gemachter Fälschung und erkennbarem Raubdruck ist freilich fließend. Das gilt vergleichbar für die Appropriation Art, die fremde Werke – meist unter Nennung allerdings der wahren Autorschaft – als eigene ausgibt, und damit das Ziel einer Thematisierung von Original und Urheberschaft verfolgt. Da diese künstlerische Intention ebenfalls außerhalb des konkreten physischen Werkexemplars der Appropriation Art liegt, ist auch hier die Frage zwischen legitimer und illegitimer Aneignung fremden geistigen Schaffens im Wege der Wiederholung aufgeworfen.[46] Die Antwort auf diese Frage mag

---

44 S. näher *Franziska Brinkmann*, Formen der Kopie (Fn. 7).

45 Zur Erläuterung dieser Begriffe s. weiterhin das Glossar am Ende des Bandes, S. 219.

46 Zur Spannbreite der Bezugnahmen und Wiederholungen s. *Ariane Mensger* (Hrsg.), Déjà-vu – Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld 2012. – Schließlich gibt es

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

aus der Perspektive der Kunstgeschichte einmal mehr anders ausfallen als aus derjenigen des Urheberrechts.

Da Fälschungen berechtigte Erwartungen der Erwerber enttäuschen,[47] das Gesamtwerk eines Künstlers verfälschen und den Bestand überlieferter Kunstwerke und mithin deren Interpretation kontaminieren, hat das Recht für Fälschungen nichts übrig. Wer ein gefälschtes Werk in der Absicht veräußert, einen Erwerber zu täuschen und sich dadurch einen Vermögensvorteil zu verschaffen, dem droht das Gesetz die Strafbarkeit wegen Betrugs an. Dennoch liegen die Dinge bei der Fälschung und ihrer Rezeption komplizierter. Nicht nur die Betrüger, sondern auch die Betrogenen sind mit in den Blick zu nehmen, wenn es darum geht, das Feld von Original, Fälschung und Kopie zu vermessen. „Mundus vult decipi", die Welt will betrogen werden, lautet eine alte, auf einen römischen Rechtssatz zurückgehende Sentenz, deren meist nicht mitzitierter Nachsatz „ergo decipiatur", also sei sie betrogen, die Schuld oder zumindest die Folgen für den erfolgreichen Betrug nicht dem Betrüger, sondern dem Betrogenen zuschiebt.[48] Für den Betrogenen mag der Erwerb einer Fälschung mitunter jedoch durchaus in Ordnung gehen. Denn auch durch Fälschungen lässt sich soziales und kulturelles Kapital im Sinne Bourdieus anhäufen.[49] Eine solche Kapitalakkumulation funktioniert solange, wie die Überzeugung vom Vorliegen eines Originals vom Erwerber und den Betrachtern, denen der Erwerber sein Kunstwerk präsentiert, geteilt wird. So hat der Erwerber einer Fälschung ein nur eingeschränktes Interesse an der Aufdeckung der Täuschung.[50] Denn nur solange eine Aufklärung über die Täuschung unterbleibt, ist das in den Erwerb investierte finanzielle und das erwor-

---

auch außerhalb der Kunst eine Vielzahl von Formen der Übernahme, Wiederholung, Anknüpfung und Bezugnahme, von denen die Problematik von Original, Kopie und Fälschung nur einen kleinen Ausschnitt abdeckt.

47 *Grischka Petri*, Ent-Täuschung – Fälschung und Plagiat im Gefüge ästhetischer und normativer Erwartungshaltungen, in diesem Band, S. 145.

48 Der Spruch ist eine Anwendung des römischen Rechtssatzes „Qui vult decipi, decipiatur" (wer betrogen werden will, mag ruhig betrogen werden). Bei der lateinischen Version ohne den Nachsatz handelt es sich um eine Rückübersetzung des deutschen Spruchs aus Sebastian Brants „Narrenschiff" aus dem Jahr 1494; https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_lateinischer_Phrasen/M.

49 *Pierre Bourdieu*, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: R. Kreckel (Hrsg.), Soziale Ungleichheiten, Soziale Welt Sonderband 2, Göttingen 1983, S. 183 ff.

50 S. die Einlassung der Kunstsammlerin *Gloria von Thurn und Taxis* in der Fernsehdokumentation von Pino Aschwanden, Der Meisterfälscher – Ein Fall für Beltracchi, Folge 2, 3sat, 2014; https://www.youtube.com/watch?v=k7DK4Ln-AaI, Min. 16:01.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bene soziale und kulturelle Kapital gesichert. Zugleich führt die faktische Ent-Täuschung zu einer psychologischen Enttäuschung. Auch das erschwert die Aufdeckung von Fälschungen. In Kreisen des organisierten Verbrechens schließlich können Fälschungen ebenso wie gestohlene Originale den Charakter einer fungiblen Parallelwährung übernehmen, deren Wert solange erhalten bleibt, wie es nicht zu einer Aufdeckung der Fälschung kommt.

Der Mechanismus funktioniert aber auch in umgekehrter Richtung. Kommt es zur Aufdeckung, so können gutgläubig Getäuschte ihr eigenes Versagen damit entschuldigen, dass es gerade die Vorzüglichkeit der Fälschung war, die sie der Täuschung hat erliegen lassen. Das wiederum gibt dem Fälscher Anlass, sich seinerseits als Meisterfälscher zu stilisieren. Zugleich erfüllen die Bewunderung für den Fälscher, das Vergnügen am Betrug und die Schadenfreude gegenüber den Betrogenen kollektivpsychologisch eine durchaus sinnvolle, reinigende Funktion der Selbstentschuldigung. Indem sie sich auf die Seite des Fälschers schlagen, projizieren diejenigen, die ihm als rechtstreue Bürger Bewunderung zollen, ihre eigenen verdrängten Wünsche und Sehnsüchte nach dem Regelbruch auf die Figur des Fälschers.

Teile der Literatur gehen über die klammheimliche Bewunderung der Fälscher sogar noch hinaus und sprechen ein regelrechtes Lob der Fälschung aus.[51] Vergleichbar den Avantgarden fordern – so die Argumentation – die Fälschungen die Kunst und die Kunstgeschichte immer wieder aufs Neue heraus. Sie untergraben subversiv nicht nur die wahren, sondern vor allem die eingebildeten Autoritäten des Kunstbetriebs in ihrer Rolle als Gatekeeper und Hohepriester, die für sich beanspruchen, zur Verkündung autoritativer Wahrheiten allein berechtigt zu sein. Nach dieser Auffassung erscheinen Fälschungen dann als das „Salz" der Kunst. Erst Fälschungen schärfen die Sinne der Betrachter für das Besondere der Originale. Im Gegensatz zu Kopisten, die Nachschöpfungen lediglich zu Studienzwecken anfertigen, erscheint der Fälscher demnach als der Judas des Kunstbetriebs, der bereit ist, im Wissen um die nach gängigem Maßstab Verwerflichkeit seines Handelns das ihm im Fall der Entdeckung drohende Strafurteil auf sich zu nehmen, um damit der höheren Wahrheit der Kunst zu dienen.

---

51 S. etwa *Reinold Schmücker*, Lob der Fälschung, in: Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner (Hrsg.), Kunst und Philosophie – Original und Fälschung, Ostfildern 2011, S. 71; zur subversiven Rolle der Fälschung vor allem *Jonathon Keats*, Forged – Why Fakes are the Great Art of Our Age, Oxford, 2013.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Nachweis der Fälschung

Von Fälschungen kann naturgemäß immer nur im Zusammenhang mit ihrer Aufdeckung gesprochen werden. Da die Eigenschaft als Fälschung nicht dem Objekt selbst anhaftet, sondern in einer unzutreffenden, vom tatsächlichen Entstehungszusammenhang abweichenden Behauptung besteht, gilt es, diese Behauptung zu widerlegen. In Erfahrung zu bringen ist die Differenz zwischen physischen Eigenschaften des betreffenden Artefakts mit der behaupteten Zuschreibung. Geschehen kann dies durch die Untersuchung des Artefakts auf Eigenschaften und Hinweise, die mit der behaupteten Entstehung nicht zusammenpassen, oder aber durch die Aufdeckung von Unstimmigkeiten der vorgeblichen Entstehungsgeschichte, die mit dem betreffenden Artefakt nicht in Einklang zu bringen sind.

Die Feststellung des Nachweises des tatsächlichen Entstehungszusammenhangs erweist sich in der Praxis jedoch oft als ebenso schwierig wie der Nachweis der Unwahrheit des behaupteten Entstehungszusammenhangs. Ohnehin besteht ein Paradox: Aufgedeckt werden vor allem die schlechten Fälschungen, die wirklich guten hingegen bleiben unerkannt. Das führt zum Wettlauf zwischen Fälscher und denjenigen, die sich daran machen, Fälschungen aufzudecken. Je umfassender die Materialkunde und die technischen Möglichkeiten der Entdeckung, desto raffinierter muss der Fälscher vorgehen, will er das Risiko minimieren, entdeckt zu werden. Spuren von Titanweiß in einem Bild, das vor Beginn des 20. Jahrhunderts gemalt worden sein soll, deutet zumindest auf spätere Übermalungen, wenn nicht gar auf eine Fälschung hin. Das musste Wolfgang Beltracchi leidvoll erfahren, als er ein Zinkweiß verwandte, dem vom zeitgenössischen Hersteller Spuren von Titanweiß beigemischt waren, ohne dass dies in der Produktbeschreibung ausgewiesen war. Dennoch können sich Fälscher den Umstand zu Nutze machen, dass eingehende Materialprüfungen nach wie vor aufwändig und teuer sind, und daher nicht für alle Werke durchgeführt werden können. Da es nicht allein auf die objektiven Eigenschaften des materialwissenschaftlich untersuchten Artefakts ankommt, sondern auf behauptete Entstehungszusammenhänge und Provenienzen, sind besonders clevere Fälscher dazu übergegangen, zu einem nachträglich angefertigten Artefakt gleich auch die dazugehörige Dokumentation zu fälschen. Die Beispiele reichen hier von Beltracchi und seiner Produktion falscher Dokumente (Galerieaufkleber, Fotografien usw.),[52] über den Briten John Drewe, der gefälschte Dokumente in Bibliotheken und Archive

52 *Helene Beltracchi/Wolfgang Beltracchi*, Selbstporträt (Fn. 2).

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

einschmuggelte (Austausch von Seiten in Ausstellungskatalogen usw.)[53] bis hin zu de Caro und seiner kompletten Buchfälschung eines Exemplars des „Sidereus".[54]

Das wiederum führt zu der Frage, zu wessen Lasten es geht, wenn sich der tatsächliche oder der behauptete Entstehungszusammenhang nicht eindeutig feststellen lässt. Wer hier die Argumentations- und im Gerichtsprozess die Beweislast zu tragen hat, hängt davon ab, ob die Originaleigenschaft behauptet oder aber bestritten wird. Wird die Originaleigenschaft behauptet, so muss sie widerlegt werden. Gelingt die Widerlegung nicht, ist zugunsten des Eigentümers auch weiterhin von einem Original auszugehen. Soll umgekehrt eine bestimmte Zuschreibung vorgenommen werden und lässt sich diese Zuschreibung nicht erhärten, so bleibt es auch weiterhin dabei, dass das betreffende Werk als nicht von dem Urheber stammend anzusehen ist, dem es zugeschrieben werden sollte. In der Praxis bedeutet das: Wer ein in seiner Provenienz unsicheres Werk als Original in Verkehr bringen will, der muss nachweisen, dass der Entstehungszusammenhang die Bezeichnung als Original rechtfertigt. Dagegen muss der Käufer, der sich hinsichtlich der Originaleigenschaft durch den Verkäufer getäuscht sieht, nachweisen, dass es sich um eine Fälschung handelt. Das gleiche gilt für die Staatsanwaltschaft, die den als Fälscher Angeklagten bestraft wissen will.

An dieser Stelle kommen die Experten und ihre Expertisen ins Spiel. Problematisch ist dabei, dass die Tätigkeit als Experte nur in Bezug auf das behördliche und gerichtliche Sachverständigenwesen reguliert ist[55] und die Berufsbezeichnungen „Sachverständiger" und „Experte" zumindest in Deutschland rechtlich nicht geschützt sind.[56] Damit bestehen weder hinsichtlich der Qualifikation noch hinsichtlich der anzuwendenden Methoden rechtlich bindende Vorgaben. Jedermann kann aufgrund eigener oder vorgeblicher Sachkunde eine Expertise abgeben, ausgewiesene Kunstexperten ebenso wie Künstlerwitwen, Verwandte und Freunde des verstorbenen Künstlers. Das Gutachten kann detailliert ausfallen oder in einem Satz bestehen, auf naturwissenschaftlichen Untersuchungen beruhen oder sich

53 *Laney Salisbury/Aly Sujo*, Provenance – How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009.

54 *Henry Keazor*, Der gefälschte „Sidereus Nuncius" Galileo Galileis zwischen Original, Faksimile und Fälschung, in diesem Band S. 105.

55 Öffentlich bestellte und vereidigte sowie qualifizierte Kunstsachverständige sind im BVK organisiert; www.bv-kunstsachverstaendiger.de.

56 Die Täuschung über die eigene Sachkunde kann allenfalls als unlauterer Wettbewerb qualifizieren und gegebenenfalls als Betrug strafbar sein.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

mit einfühlender Stilkritik begnügen. Die Bewertung der unterschiedlichen Qualität von Expertisen ist dann wiederum etwas, über das sich der Kunstmarkt selbstregulierend verständigen muss. Problematisch ist dabei allerdings die Motivations- und Anreizlage, aus der heraus Experten ihre Expertisen abgeben. Selbst wenn es den Experten nicht vorrangig um den raschen und meist hohen finanziellen Gewinn geht, der sich im Fall einer positiven Zuschreibung zu einem berühmten Künstler ergibt, erliegen sie – wie Keazor am Beispiel des gefälschten „Sidereus" exemplarisch dargelegt hat – angesichts des im Raume stehenden Reputationsgewinns doch nicht selten der Versuchung, genau dasjenige zu sehen, was zu sehen sie sich wünschen.[57] Wer als Experte schließlich weniger naturwissenschaftlichen Erkenntnissen als vielmehr dem eigenen Stilempfinden vertraut, der riskiert ohnehin, zu übersehen, dass der Fälscher immer nur replizieren und evozieren kann, was seine Zeitgenossen als für Originale typisch erachten.[58]

Das Ende der Fälschungen?

Zuletzt stellt sich die Frage, wie mit Fälschungen umzugehen ist, insbesondere auf welche Weise sie sich wieder aus der Welt schaffen lassen. Geeignete Mittel wären sicherlich die „Todesstrafe der Vernichtung"[59] oder zumindest eine Kennzeichnung des betreffenden Artefakts als Fälschung. Beide Alternativen begegnen jedoch – wie im Beitrag von Dreier näher ausgeführt[60] – aufgrund ihrer Endgültigkeit schwerwiegenden Bedenken. Nicht nur können sich Experten irren oder nachträglich zusätzliche Informationen zu Tage treten, die eine andere Beurteilung rechtfertigen, sondern es ist auch jede Fälschung zunächst immer noch ein Original des Fälschers. Selbst wenn man nicht gleich zum Lob der Fälschung aufrufen will, sollten Fälschungen doch grundsätzlich als Teil der Rezeptionsge-

57 *Henry Keazor*, Der gefälschte „Sidereus Nuncius" (Fn. 27).

58 Aus diesem Grund wird die Differenz der Fälschung zum Original umso augenfälliger, je mehr sich der Blick auf das Original im Laufe der Zeit verändert. Die Vermeer-Fälschungen von van Meegeren, deren Gesichter weit mehr dem Zeitgeist der 30er und 40er Jahre des 20. Jahrhunderts wie auch den Gesichtern in seinen übrigen Werken entsprechen als den Gesichtsvorstellungen zu Zeiten Vermeers, sind ein herausragendes Beispiel für derartige stilistische Anachronismen; *Mark Jones* (Hrsg.), Fake? – The Art of Deception, London 1990, S. 16.

59 *Haimo Schack*, Kunst und Recht, 3. Aufl., Tübingen 2019, S. 31.

60 *Thomas Dreier*, Original, Kopie und Fälschung im Recht (Fn. 9).

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

schichte des gefälschten Werkes erhalten bleiben. Hinzuwirken ist allein darauf, dass einmal als Fälschungen erkannte Werke nicht erneut zu weiteren Täuschungshandlungen verwandt werden.

Ohnehin können Fälschungen auch ohne Zerstörung des physischen Artefakts aus der Welt kommen. Zunächst vermag die Zeit eine Fälschung zu heilen. Ist die Erinnerung an das Skandalon der mit der Fälschung verbundenen Täuschung erst einmal verblasst, so wandelt sich die Frage „Original oder Fälschung" um in die Frage, welchem Urheber das fragliche Artefakt als Original zugeordnet werden soll. Von einer Fälschung ist dann nicht mehr die Rede, und dass das betreffende Artefakt einmal in täuschender Absicht benutzt worden war, ist im Nachhinein ein nur noch wenig bedeutsamer Teil seiner Rezeptionsgeschichte.

Weiterhin verändern sich im Laufe der Zeit die Erwartungshaltungen, die Betrachter dem Original und mithin auch der Fälschung entgegenbringen. Verschiebt sich der Maßstab, anhand dessen die Differenz der Fälschung zum Original vermessen wird, so wirkt sich das auf das konkrete Messergebnis der Einordnung eines Artefakts als Original, Kopie oder Fälschung aus. Werden die Anforderungen an das Original im Laufe der Zeit strenger, geht dies regelmäßig zu Lasten der Originale.[61] Immerhin denkbar ist auch der umgekehrte Fall: Werke, die heute wegen fehlender Eigenhändigkeit nicht als Originale gelten, könnten, wenn dem Kriterium der Eigenhändigkeit nicht mehr die entscheidende Bedeutung beigemessen wird, in Zukunft durchaus als Originale angesehen werden.

Zuletzt, so ließe sich immerhin spekulieren, könnten Fälschungen aus der Welt kommen, wenn es in Zukunft irgendwann einmal gar keine Originale mehr geben sollte. Denn da der Begriff der Fälschung – wie bereits ausgeführt – denjenigen des Originals voraussetzt, verschwinden auch die Fälschungen, sollte es dereinst einmal keine Originale mehr geben. Auf vergleichbare Weise hat der Kunsthistoriker Hans Belting mit dem Untertitel seines Werkes „Bild und Kult – Bilder vor dem Zeitalter der Kunst" für Kunstwerke angezeigt, dass es Bilder schon *vor* dem Zeitalter der Kunst gegeben hat[62] und damit zugleich insinuiert, dass es Bilder auch *nach* dem Zeitalter der Kunst geben wird. Auf den Begriff des Originals übertragen heißt das, dass es Artefakte nicht nur gab, ehe diesen die Eigenschaft als Original angedichtet wurden, sondern dass es Artefakte auch dann noch

61 Zum Rembrandt Research Project als dem wohl herausragendsten Beispiel s. bereits oben den Text zu Fn. 38.

62 *Hans Belting*, Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

geben wird, wenn es auf deren Eigenschaft als Original nicht mehr ankommt. Erstirbt die Rede vom Original, weil der Verfertiger wie auch die Rezipienten eines Artefakts der Zuschreibung als Original keinen Wert mehr beimessen, so verschwinden zwangsläufig auch die Fälschungen.

Wie wahrscheinlich könnte ein solches Szenario sein? Im Zeitalter von Digitalisierung und Vernetzung scheint der Begriff des Originals zumindest schon jetzt unter Druck zu geraten. Schnelligkeit und Zahl der Bilder, die in sozialen Medien geteilt werden, ohne dass es den Empfängern auf den ursprünglichen Urheber ankommt, unterminieren die allgemeine Wertschätzung für das Einzigartige ebenso wie sie die Zeitspanne der Bekanntheit von deren jeweiligem Verfasser im kollektiven Bewusstsein und Gedächtnis verkürzen. Vergleichbar einem guten Witz geht es auch bei den Bildern der Smartphones weniger um Herkunft und Ursprung, als vielmehr um deren Kommunikation und die Intensität interaktiver Vernetzung.[63] Mochten früher große Urheber eines Nachruhms von einigen Jahrhunderten gewiss sein, so kann heute theoretisch zwar grundsätzlich jeder „berühmt" sein, in den allermeisten Fällen aber eben nicht länger als die von Andy Warhol schon vor einem guten halben Jahrhundert prognostizierten maximal 15 Minuten. In diesen kurzen Momenten der Aufmerksamkeit geht es vorrangig um die Erfassung des Inhalts sowie um Authentizität hinsichtlich dessen Vertrauenswürdigkeit (Problem der „fake news"). Das Interesse an Originalität im Sinne der eigenhändigen Verfertigung des Gesehenen spielt dagegen, wenn überhaupt, so nur noch eine untergeordnete Rolle.

Zugleich ist es sicherlich kein Zufall, dass soziale Distinktionsgewinne für die meisten Käufer inzwischen einfacher und rascher durch den Erwerb teurer Luxusartikel zu erlangen sind als durch Kunstwerke. Dementsprechend haben sich Fälscheraktivitäten vom künstlerischen in den Bereich der Markenpiraterie und der kommerziellen Produktfälschungen verlagert.[64] Aber auch hier erschwert der erleichterte Zugang zu den längst massenhaft produzierten Luxuskonsumgütern die Erzielung sozialer Distinktionsgewinne. Soziale und kulturelle Abgrenzung lässt sich daher vor allem noch durch die Flucht in immer ausdifferenziertere Subkulturen erreichen, die ihre jeweils eigenen Echtheitsvorstellungen entwickeln, die

63 *Wolfgang Ullrich*, Gespräch mit Peter Truschner, Luxus, Moral und Absolution, 2019, https://www.perlentaucher.de/fotolot/wolfgang-ullrich-ueber-kunst-fuer-den-markt-und-kunst-fuer-kuratoren.html.

64 Das konstatiert schon vergleichsweise früh *Mark Jones* (Hrsg.), Fake? (Fn. 31), S. 13 und 236. Freilich lassen sich Produktfälschungen industrieller Markenwaren leichter nachahmen als im Original noch handgefertigte Kunstwerke.

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

für Mitglieder rivalisierender Subkulturen ohne Bedeutung bleiben. Im Wege des Kunstkaufs soziales und kulturelles Kapital zu akkumulieren und ihre Begierde nach raren Objekten auszuleben, vermögen nur noch die wirklich Reichen. Dafür spricht jedenfalls der nach wie vor ungebrochene Boom des Kunstmarktes. Da dieser sich – insoweit ganz der Logik des kapitalistischen Marktes folgend – auf hochpreisige Spitzenwerke der Kunstgeschichte konzentriert, bleibt er freilich nach wie vor für Fälscher ebenso attraktiv wie für Fälschungen anfällig.

III.

In den Beiträgen des vorliegenden Bandes können freilich nicht alle Einzelfragen des Feldes von Originalität, Kopie und Fälschung angesprochen und in gleicher Tiefe und mit gleicher Genauigkeit abgehandelt werden. Ziel ist vielmehr, das Feld von Original, Kopie und Fälschung aus unterschiedlichen Perspektiven heraus zu vermessen. Mag die kunsthistorische Perspektive auch im Vordergrund stehen, so geht es zugleich um den Blickwinkel, aus dem heraus die Philosophie entsprechende Ontologien entwickelt. Aber auch soziologische und psychologische Aspekte sollen nicht zu kurz kommen. Nicht zuletzt geht es um die juristische Definition und Abhandlung der Phänomene des Originals, der Kopie und der Fälschung. Dabei ist nicht beabsichtigt, die unterschiedlichen Begriffsdefinitionen, die sich aus den jeweiligen Disziplinen und Blickwinkeln ergeben, zu möglichst einheitlichen Umschreibungen zu verdichten. Ziel der vorliegenden Beiträge ist weniger eine Ein- als vielmehr eine Umkreisung der abgehandelten Begriffe und der sie bezeichnenden Phänomene. Deutlich wird dabei, dass sich die Begriffsdefinitionen auffächern, je nachdem, welche Aufgabe sie hinsichtlich der Fragestellungen innerhalb der jeweiligen Fachrichtungen erfüllen.

Eröffnet wird der Reigen der begrifflichen Definitions- und Eingrenzungsversuche des Feldes von Original, Kopie und Fälschung von *Hubertus Butin*, der sich zunächst mit dem Begriff des Originals befasst, wie er sich seit dem späten 18. Jahrhundert als zentrale Kategorie und herausragendes Bewertungskriterium für Werke der bildenden Kunst entwickelt hat. Dabei wird auch diskutiert, ob nur die Idee oder auch die eigenhändige Herstellung den Originalcharakter einer künstlerischen Arbeit ausmacht. Eine besondere Herausforderung stellt die Appropriation Art dar, die eine Hinterfragung und Relativierung der traditionellen Kategorien des Originals, der Kreativität und Autorschaft betreibt. Es gibt im Kunstbetrieb und im Rechtswesen eine erstaunlich weite Grauzone, die deutlich macht, dass

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die klare Definition des Originals schwierig sein kann. Dies betrifft etwa Bronzeplastiken, die posthum gegossen und dabei verfälscht wurden. Auch Druckgrafiken, die im Kunsthandel als Originale verkauft werden, können manchmal bloß teure Poster sein. Mitunter sind es auch die Künstler selbst, die Fälschungen oder Verfälschungen ihrer eigenen Werke mit Betrugsabsicht herstellen. Andere Künstler autorisieren fremde Fälschungen und signieren diese sogar, was die Klärung des Echtheitsstatus dann vor Probleme stellt. Besonders skurril erscheint ein Fall, in welchem bei einem Werk die Urheberschaft nachträglich bestritten wurde, obwohl es sich eindeutig um ein Original handelt. Die Gesetzgebung und Rechtsprechung sowie die Kunstwelt müssen immer wieder die eigenen Erwartungen und Maßstäbe im Umgang mit dem Originalbegriff reflektieren und überprüfen.

Im nachfolgenden Kapitel bemüht sich *Franziska Brinkmann* um eine weitere Schärfung und Ausdifferenzierung der Vielzahl unterschiedlicher Formen der Kopie. Die Begriffe, die von der Fälschung, dem Hoax, dem Fake und dem Plagiat über die Reproduktion und das Zitat bis hin zur Hommage reichen, werden aus vornehmlich kunsthistorischer Perspektive gegeneinander abgegrenzt. Dabei geht es neben der Herausarbeitung von definierenden Merkmalen vor allem um das Aufzeigen unterschiedlicher Verwendungszusammenhänge, die maßgeblich den Deutungsrahmen der einzelnen Begriffe prägen. Anhand der New Portraits-Serie des Künstlers Richard Prince – ein Beispiel aus der Appropriation Art – werden die Begriffe beispielhaft angewendet. Im letzten Teil des Beitrags erweisen zwei ganz unterschiedliche Werke aus den Jahren 2018 und 2019 der Künstlerinnen Dana Schutz und Andrea Bowers nachdrücklich, welchen Anwendungsgrenzen jegliche Begriffsbestimmungen in der Praxis künstlerischer Bildauseinandersetzungen unterliegen. Mag es sich in den Fällen zwar eindeutig um Formen der Kopie handeln, werden die zuvor abgehandelten Begriffe der dahinterliegenden gesellschaftlichen Problematik jedoch nicht gerecht. So wie der jeweilige Begriffsinhalt von dem Verwendungszusammenhang, der eingenommenen Perspektive und Disziplin bedingt ist, unterliegt er in gesellschaftlichen Diskussionen und kulturellen Bewegungen einer stetigen Transformation. Die traditionellen, im kunstgeschichtlichen Zusammenhang entwickelten und geschärften Begrifflichkeiten werden, so das Fazit von Franziska Brinkmann, im Kontext der politischen Kunst rasch obsolet, da sie die Kriterien des Moralischen, Ethischen und Gesellschaftlichen kaum noch auffangen.

Auch *Henry Keazor* nähert sich dem Thema zunächst mit einer begrifflichen Differenzierung von Original, Replik, Kopie, Pasticcio/Pastiche, Stilimitation und Fälschung. Dabei weist er auf die kulturelle Bedingtheit die-

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ser Begriffe hin, denen in den unterschiedlichen kulturellen Kontexten eine je unterschiedliche Wertung zukommt, die entscheidend davon geprägt ist, welche Haltung in einer bestimmten Kultur gegenüber der Zulässigkeit von Übernahmen und Nachahmungen herrscht. So kommt, um nur zwei Beispiele zu nennen, der Kopie im asiatischen Bereich vor allem die Funktion einer Huldigung an den Meister des kopierten Werkes zu, und die Frage der Originalität wird als prozentuale Annäherung an das Vorbild bestimmt. Wie aber der Fall eines 2007 bis 2014 vor Gericht verhandelten Gemäldes des deutschen Malers Jörg Immendorff zeigt, können sich auch in westlichen Kulturkreisen die Kriterien wandeln, nach denen zum jeweiligen Zeitpunkt bestimmt wird, ob ein Artefakt als ein Original oder als Kopie bzw. als Fälschung angesehen wird. Davon ausgehend analysiert Keazor den Fall des „Sidereus Nuncius", der von Galileo Galilei verfassten Abhandlung über astronomische Beobachtungen, die der Autor mittels eines Teleskops gemacht hatte. Mit einer geschickt angefertigten Buchfälschung vermochte ein Fälscher Wissenschafts- und Kunsthistoriker zu dem Schluss zu verleiten, es handele sich um eine Art Druckfahne mit vermeintlichen Original-Zeichnungen Galileis, die als Vorlage für die in den veröffentlichten Exemplaren enthaltenen Kupferstiche gedient hätten. Dabei machte es sich der Fälscher zu Nutze, dass die Getäuschten nur allzu gerne bereit waren, eine zuvor aufgestellte Hypothese anhand der nicht als solche erkannten Fälschung zu verifizieren, anstatt den Hinweisen nachzugehen, die gegen ein Original hätten sprechen könnten. Nicht zuletzt geht es Keazor darum, die „Sidereus"-Fälschung im Kontext einer kurzen Skizze zur Geschichte der Buchfälschung zu betrachten. Nur so zeigt sich zum einen, dass der gefälschte „Sidereus" keineswegs – wie oft behauptet – einen bis dahin nie dagewesenen Sonderfall darstellt. Zum anderen wird deutlich, dass sich die vom Fälscher angewandten Methoden bei der Konzeption und Umsetzung des „Sidereus" mit den in diesem Beitrag eingangs dargelegten begrifflichen Differenzierungen kombinieren und damit in den größeren historischen Zusammenhang der Kunstfälschung integrieren lassen.

Grischka Petri fokussiert nachfolgend weniger auf die begriffliche Umschreibung von Original, Kopie und Fälschung als vielmehr auf den Funktionsmechanismus, der ein Original zu einem Original und eine Fälschung zu einer Fälschung macht. Dabei widmet er sich zunächst den Fälscher- und Fälschungsnarrativen, wie sie vom Fälscher ebenso in die Welt gesetzt werden wie von den durch eine Fälschung Getäuschten. Erneut wird deutlich, wie sehr die Begriffe Original und Fälschung keine feststehenden, den Artefakten unmittelbar anhaftenden Eigenschaften benennen, sondern wie weit sie in eine kommunikative Rede über die so

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bezeichneten Artefakte eingebettet sind. Einen weiteren Annäherungsversuch unternimmt Petri, indem er ausgehend von Niklas Luhmanns „Vertrauen – Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität" aus dem Jahr 1968 erläutert, dass die einem Artefakt zugeschriebenen Eigenschaften eines Originals wie auch einer Fälschung auf Erwartungshaltungen basieren, die von denjenigen, die mit einem Artefakt in Berührung kommen, an dieses gestellt werden. Werden diese für den Zusammenhalt von Gesellschaft entscheidenden Vertrauenserwartungen durch eine unzutreffende Information enttäuscht, so kommt es zur Täuschung. Umgekehrt führt die Ent-Täuschung (von Petri bewusst mit einem Bindestrich versehen) zur Enttäuschung (ohne Bindestrich) des in seinen Erwartungshaltungen Getäuschten. Die Enttäuschung wird durch die Ent-Täuschung also nicht beseitigt, sondern überhaupt erst begründet. Das klingt auf den ersten Blick paradox, hat aber damit zu tun, dass nicht die Ent-Täuschung für die Enttäuschung kausal ist, sondern die getäuschte Erwartungshaltung desjenigen, der an die Eigenschaft als Original glaubt, glauben darf oder vielleicht auch nur glauben will. Derartige Erwartungshaltungen können ihrerseits sowohl ästhetischer wie rechtlicher Natur sein. In jedem Fall wirken sie normativ. Freilich gibt es hier eine ganze Reihe von Verzweigungen, die Petri nachzeichnet, von der Unterscheidung in System- und in individuelles Vertrauen bis hin zu Fälschungen, die wie die vielfach gefälschten Reliquien aufgrund geteilter Überzeugung nicht als problematisch empfunden wurden und teils noch immer nicht als problematisch empfunden werden. Dass es insoweit weniger darum geht, ob eine Reliquie echt ist, sondern vielmehr darum, welche Bedeutung sie für die Gläubigen hat, erweist sich – so ließe sich ergänzen – ganz aktuell an der Rettung der vorgeblichen Dornenkrone Christi aus der brennenden Kirche Notre Dame in Paris im Jahr 2019. Abschließend bestimmt Petri noch die Begriffe Plagiat und Appropriation Art innerhalb des von den Eckbegriffen Original und Fälschung markierten Feldes.

Näherten sich diese Beiträge dem Feld vor allem vom Standpunkt der Kunstgeschichte sowie teils auch aus psychologischer und soziologischer Sicht, so unternimmt *Amrei Bahr* nachfolgend den Versuch, die moralische Rechtfertigung von Kopierhandlungen aus philosophischer Sicht präziser abzuleiten und auszudifferenzieren. Dazu setzt sie am Begriff des Artefakts an, das vom Verfertiger intentional als Ergebnis physischer oder geistiger Arbeit angefertigt und von ihm als abgeschlossen angesehen worden sein muss. Zu den Artefakten zählt Bahr nicht nur konkrete (körperliche) Objekte, sondern auch abstrakte (unkörperliche) Design-Pläne. Darauf aufbauend gelangt sie zu einer Ontologie der Artefaktkopien. Diese sind Bahr zufolge dadurch gekennzeichnet, dass sie selbst wiederum Artefakte sind,

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die ein anderes Artefakt kopieren, ohne dadurch jedoch zu einem Original oder einer Kopie höherer Ordnung zu werden. Betrachtet man die Unterscheidung von abstrakter und konkreter Vorlage mit der Unterscheidung von abstrakter und konkreter Kopie, so ergibt sich eine Matrix, die Artefaktkopien weiter in Exemplarkopien, Exemplar-basierte, Design-Plan-basierte sowie in Design-Plan-Kopien ausdifferenziert. Um weiterhin Kopien von Nicht-Kopien unterscheiden zu können, bedarf es zusätzlich der Definition, wann und zwischen welchen Objekten eine für die Qualifikation als Kopie vorausgesetzte „signifikante Ähnlichkeit" vorliegt und die Kopie nicht ihrerseits als eigenständiges Original erscheint. Dabei muss es sich, so Bahr, um Artefakte „gleichen Typs" handeln, wobei der maßgebliche Beurteilungsstandard derjenige des Expertenurteils sein soll. Unter Rückgriff auf Begründungstheorien urheberrechtlicher Ausschließlichkeitsrechte, insbesondere in Anknüpfung an die Arbeitstheorie von John Locke, formuliert Bahr die These, dass bereits an abstrakten Artefakten ein Urheberrecht besteht, aufgrund dessen der Verfertiger des Artefakts gegen denjenigen vorgehen kann, der eine Artefaktkopie in der Absicht herstellt, sie als ein legitimes Exemplar auszugeben. Darüber hinaus, so Bahrs zweite These unter Hinweis vor allem auf das Substitutionspotential der Artefaktkopie gegenüber dem kopierten Artefakt verletzt die Herstellung von Kopierfälschungen, Plagiaten und Schwarzkopien das Urheberrecht des Herstellers des kopierten Artefakts. Das legitimiert die insoweit parallelen, dem Urheberrechtsgesetz zugrunde liegenden Wertungen. In Einzelheiten weicht das von Bahr skizzierte Konzept dann aber doch von der gesetzlichen Begrifflichkeit des deutschen Urheberrechtsgesetzes ebenso ab wie von der Verwendung des Begriffs der Kopie in der Kunstgeschichte. Diese Differenzen geben zum einen Anlass, die fachspezifischen Begriffsverwendungen zu schärfen und auf ihre jeweiligen Gründe hin zu befragen. Zum anderen ist die Frage nach der normativen Geltung und dem – von Bahr allerdings nicht behaupteten – eventuellen normativen Vorrang der philosophischen vor den insbesondere im Urheberrechtsgesetz enthaltenen Wertungen, Differenzierungen und Begründungen aufgeworfen.

Da bei Fälschungen wie teils auch bei Kopien neben Fragen der Moral – und sich mit dieser teils überschneidend – auch Fragen der normativen Regulierung durch das Recht angesprochen sind, geht *Thomas Dreier* im abschließenden Kapitel der Frage der rechtlichen Beurteilung der unterschiedlichen lebensweltlichen Sachverhalte von Original, Kopie und Fälschung nach. Dabei räumt er zunächst mit dem unter juristischen Laien weit verbreiteten Missverständnis auf, das Recht halte für jeden Einzelfall im Gesetz bereits eine eindeutig ausformulierte Lösung bereit. Zugleich zeigt er auf, dass das Recht an der Kunstfälschung als solcher gar

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nicht wirklich interessiert ist. Fälschungsfragen werden vom Recht in den allermeisten Fällen vielmehr unter nichtkünstlerischem Blickwinkel und überdies nur partiell adressiert. Aus der Perspektive des Strafrechts geht es vornehmlich um Betrugsdelikte und Delikte der Urkundenfälschung. Das Vertragsrecht regelt, wer – Verkäufer oder Käufer – das Risiko des Vermögensverlustes zu tragen hat, sollte sich herausstellen, dass das von einem oder beiden Vertragsparteien für ein Original gehaltene Artefakt als Fälschung oder als bloße Kopie einzustufen ist. Das Urheberrecht schließlich befindet in wirtschaftlicher Hinsicht darüber, in welchem Umfang der Schöpfer eines Originals die nachfolgende Anfertigung und Verbreitung von Kopien seines Werkes rechtlich zu kontrollieren vermag und inwieweit er an Erlösen aus der Verwertung seines Werkes zu beteiligen ist. Persönlichkeitsrechtlich schließlich geht es um die Anzeige der Urheberschaft und den Schutz vor einer fälschlichen Urheberberühmung. Eine auch praktisch bedeutsame Frage geht dahin, wie mit Artefakten zu verfahren ist, die als Fälschungen angesehen werden. Denn auch eine Fälschung ist zum einen ja immer ein Original desjenigen, der das Artefakt tatsächlich angefertigt hat. Zum anderen kann sich die Einstufung als Fälschung angesichts weiterer Informationen in Zukunft ebenso ändern wie aufgrund gewandelter Überzeugungen, was genau einen Gegenstand auszeichnen muss, um als Original zu gelten. Es überrascht nicht, dass die Antworten, die das Recht insoweit bereithält, alles andere als einfach sind.

IV.

Die in diesem Band versammelten Kapitel gehen auf eine von Thomas Dreier und Oliver Jehle im Sommersemester 2019 am Institut für Kunst- und Baugeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT) gemeinsam organisierte Vortragsreihe zurück. Die Vortragstexte sind von den Autoren überarbeitet und um Fußnoten ergänzt worden. Hinzugefügt wurde diesen Beiträgen zum einen das von Oliver Jehle und Thomas Dreier eigens für diesen Band gemeinsam verfasste einleitende Kapitel wie auch das aus der Feder von Thomas Dreier stammende abschließende Kapitel zur rechtlichen Begriffsverwendung und der juristischen Aufarbeitung von Originalen, Kopien und Fälschungen.

Wenn sich in den einzelnen Kapiteln mitunter Doppelung von Definitionen der Begriffe Original, Kopie und Fälschung finden, so ist dies nicht allein dem ursprünglichen Vortragscharakter der Texte geschuldet. Vielmehr sind diesbezügliche Wiederholungen bewusst beibehalten worden, um dem Leser die unterschiedlichen Definitionsansätze und teils subtilen

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

begrifflichen Differenzen vor Augen zu führen. In diesem Sinn kann auch das *Glossar* am Ende des Bandes, das neben den Kernbegriffen Original, Kopie und Fälschung eine Reihe weiterer damit zusammenhängender Begriffe auflistet und umschreibt, nur ein weiterer Versuch sein, das von den Beiträgen in diesem Band behandelte kunst- und kulturgeschichtliche, soziologische, psychologische und nicht zuletzt rechtliche Feld von Original, Kopie und Fälschung zu vermessen.

Bildnachweise:

Abb. 1:
Joshua Reynolds, Mrs Hartley as a Nymph with a Young Bacchus, 1771, exhibited 1773, Oil paint on canvas, 889 × 686 mm, London: Tate Gallery. Presented by Sir William Agnew Bt 1903, Inv.Nr. N01924
Quelle: https://www.tate.org.uk/art/artworks/reynolds-mrs-hartley-as-a-nymph-with-a-young-bacchus-n01924

Abb. 2:
Michelangelo Buonarroti, Tondo Doni, 1506–1508, Tempera auf Holz, ∅ 120 cm, Florenz: Galleria degli Uffizi
Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Tondo-Doni#/media/Datei:Tondo_Doni,_por_Miguel_%C3%81ngel.jpg

Abb. 3:
Schule Donatello, [Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi (1396-1472)], Faun mit Bacchuskind, Palazzo Medici-Riccardi. Arkaden der südlichen Innenhofseite, 1444-1460, Florenz.
Quelle: Bildarchiv des Autors

Abb. 4:
William Hogarth, The Battle of the Pictures, 1745, Etching and engraving; only state, 20.8 x 21.2 cm
Quelle: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397855

https://doi.org/10.5771/9783748907329-7, am 19.10.2024, 06:10:53
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb