

Thomas Dreier | Oliver Jehle (Hrsg.)

Original – Kopie – Fälschung



Nomos

Bild und Recht – Studien zur Regulierung des Visuellen

herausgegeben von

Prof. Dr. Thomas Dreier

PD Dr. Dr. Grischka Petri

Prof. Dr. Wolfgang Ullrich

Prof. Dr. Matthias Weller

Band 3

Thomas Dreier | Oliver Jehle (Hrsg.)

Original – Kopie – Fälschung



Nomos

© Titelbild: Franziska Brinkmann

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8487-6653-6 (Print)

ISBN 978-3-7489-0732-9 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2020

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2020. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

1. Einleitung	7
<i>Oliver Jehle/Thomas Dreier</i>	
2. Die Crux mit dem Original – ein Begriff und seine Grauzonen in der Kunstgeschichte und im Rechtswesen	37
<i>Hubertus Butin</i>	
3. Formen der Kopie von der Fälschung bis zur Hommage – Eine Begriffsbestimmung und ihre Grenzen	57
<i>Franziska Brinkmann</i>	
4. Der gefälschte „Sidereus Nuncius“ Galileo Galileis zwischen Original, Faksimile und Fälschung	105
<i>Henry Keazor</i>	
5. Ent-Täuschung – Fälschung und Plagiat im Gefüge ästhetischer und normativer Erwartungshaltungen	145
<i>Grischka Petri</i>	
6. Copy, right?! Das Verletzen moralischer Urheber-Bestimmungsrechte durch Kopierhandlungen	175
<i>Amrei Bahr</i>	
7. Original, Kopie und Fälschung im Recht	195
<i>Thomas Dreier</i>	
Glossar	219
Autoren	233

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.



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 Donatello's und reicherte nicht nur durch die Tondo-Form, sondern durch das gesuchte Sitzmotiv des Bacchuskindes und die Armhaltung des Fauns den Motivvorrat Michelangelo's 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).



Abb. 2: Michelangelo Buonarroti (1475–1564), Tondo Doni, 1506–1508, Tempera auf Holz, Ø 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

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.

„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 faculty, 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 Akademiereden⁹, 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 pikurale 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 Jéble, ‘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.

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.

*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 pikurale 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 Interpretieren 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 Kunstwerks¹⁸, 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 Jauf, *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 Eighteenth-Century English Art*, New York 2010, S. 287.

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 entledigt²³ 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 vielgestaltigen 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 Wjss*, *Renaissance als Kulturtechnik*, Hamburg 2013, S. 246.

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 vielgestaltigen 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 erforder-

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.

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 Quadrinomial Definition*, in: *Darren Hick/Reinold Schmücker* (Hrsg.), *The Aesthetics and Ethics of Copying*, London u.a. 2016, S. 81 ff.

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.

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 Kopplungen³⁵ – 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.

einige grundlegende Aussagen über das heutige Verständnis der Begriffreihe 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 mittels 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/librariesproviders5/rsw-dokumente/eckpunkte1121>).

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 Beispiel³⁹ – 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).

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.

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 Spannweite 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

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

Da Fälschungen berechnete 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 Betroffenen 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 Rechtsatz zurückgehende Sentenz, deren meist nicht mitzitiertes 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 Betrachtenden, 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.

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.

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 verwendete, 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).

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 ist⁵⁵ 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.

mit einführender 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 ausgeführt⁶⁰ – 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).

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 hat⁶² 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.

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 Geschehenen 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.

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

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-

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

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,

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

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

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, Ø 120 cm, Florenz: Galleria degli Uffizi

Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Tondo-Doni#/media/Datei:Tondo_Doni,_por_Miguel_%C3%81ngel.jpg](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>

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 Kunstrechtsspezialist 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 Gießwerkstätten 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 Reaumades als Originale des Künstlers.⁷

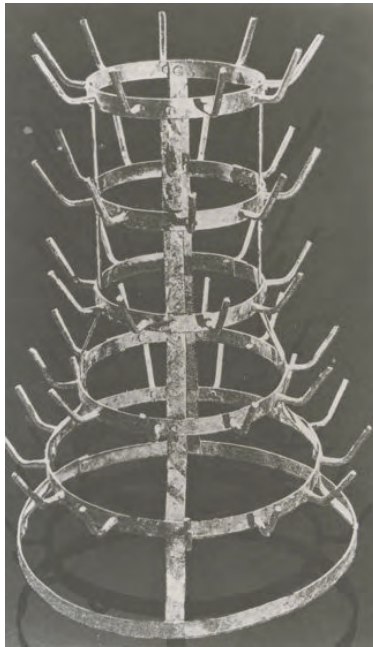


Abb. 1: Marcel Duchamp, *Flaschentrockner*, 1914/1921,
galvanisiertes Eisen, 50,0 x 33,0 cm,
Sammlung Jean-Jacques Lebel, Paris

-
- 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 Urhebererschaft 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.

riation 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 Erbegemeinschaft 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 enthob, 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 Ebd., 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)*, Tintenstrahl-Druck 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>.

3. Formen der Kopie von der Fälschung bis zur Hommage – Eine Begriffsbestimmung und ihre Grenzen

Franziska Brinkmann

„Prince Fought for Artists, Richard Prince Steals from Them“¹ lautete der Titel eines Artikels über den Künstler Richard Prince und seine „New Portraits“-Serie von 2014. Richard Prince, der „doch nur mit einem Klick auf dem iPhone fremde Fotografien als neue ‚Werke‘ für viel Geld an reiche Sammler“ verkaufe, wird von der Autorin Sarah Howes dem Musiker Prince gegenübergestellt, der „Meisterwerke durch harte Arbeit, intellektuelle Leistung, Talent, hervorragende künstlerische Fähigkeiten und enorme Kreativität“ hervorbrachte.² Abgesehen von der Tatsache, dass die beiden Künstler – bis auf ihren gemeinsamen Künstlernamen – kaum etwas verbindet, verdeutlicht diese Gegenüberstellung die wertende Unterscheidung zwischen einem Künstler, der originelle Meisterwerke schaffe und einem bildenden Künstler, der lediglich stehle und so jegliche Form von Kreativität und künstlerischer Integrität ignoriere.³ Es handelt sich hierbei um die Gegenüberstellung von Original und Kopie.

Man möchte darauf antworten: „Kopiert wurde doch schon immer! Das Kopieren ist eine Notwendigkeit des künstlerischen Schaffens!“ oder mit den Worten Walter Benjamins den Vorwurf relativieren: „Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden.“⁴ Auch ließe sich Richard Prince kunsthistorisch in die sogenannte Appropriation Art – eine Kunstbewegung der 1970er Jahre, die sich die Kopie zur künstlerischen Strategie gemacht hat – einordnen. Dass kopiert oder

1 Sarah Howes, Prince Fought for Artists, Richard Prince Steals from Them, medium, 13.05.2016, <https://medium.com/@MadamHowesy/prince-fought-for-artists-richard-prince-steals-from-them-711276de49a3>.

2 Sarah Howes, ebda.

3 Vgl. Sarah Howes, ebda., sowie die ähnliche Argumentation bei Paddy Johnson, Richard Prince Sucks – His show of Instagram printouts at Gagosian isn't just bad, it's sexist, 21.10.2014, <https://news.artnet.com/market/richard-prince-sucks-136358>; Allen Murabayashi, Opinion: Richard Prince is a Jerk, 26.05.2015, <https://petapixel.com/2015/05/26/richard-prince-is-a-jerk>.

4 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Berlin, 4. Aufl. 2015, S. 9.

nachgemacht wird, ist damit sicherlich als Faktum unbestritten. Wie diese Herangehensweise hingegen begrifflich bezeichnet, beschrieben und bewertet wird, ist eine andere Frage. Es ist gerade die Wertung eines Begriffs, die den Fakten eine Bedeutung verleiht und sie im Verhältnis zu unseren Erfahrungen und unserem Wissen einordnet.⁵ Schlägt man im Duden – der Autoritätsquelle für die Bedeutung deutschsprachiger Worte – den Begriff der Kopie nach, werden unter anderem folgende Synonyme angeboten:⁶ Abschrift, Vervielfältigung, Reproduktion, Nachahmung, Nachbildung, Replik, Attrappe, Fälschung, Plagiat, Fake, Abklatsch, Wiederholung. Es lässt sich jedoch kaum anzweifeln, dass Fälschung und Reproduktion nicht gleichzusetzen sind. Offensichtlich liegt ein grundlegender Unterschied vor, wenn, wie eingangs ausgeführt, von einem Diebstahl, einem Plagiat, einer Kopie, etwas Nachgemachten oder einem originalen Werk – und sei es noch so beeinflusst – gesprochen wird.

Eine Differenzierung der Begrifflichkeiten wird umso notwendiger, wenn Künstler im öffentlichen Diskurs nicht nur von Kritikern beurteilt werden, sondern vor Gericht über ihre Kunstwerke geurteilt oder deren Vernichtung gefordert wird.⁷ Richard Prince fand sich nicht nur in der Vergangenheit wegen seiner Kunstwerke wiederholt vor Gericht wieder, sondern er wurde von zwei Fotografen gerade auch in Bezug auf die „New Portraits“-Serie verklagt.⁸ Diese Serie soll nach einer ausführlichen Begriffsbestimmung (I.) als konkreter Fall zur Anwendung der Begrifflichkeiten dienen (II.). Im Anschluss daran werden zwei Beispiele aus den Jahren 2017 und 2019 besprochen, um so die Grenzen einer Begriffsbestimmung aufzuzeigen (III.).

I.

Die Begriffe des Feldes Original, Kopie und Fälschung lassen sich grob gesprochen in negativ und in positiv besetzte Begriffe einteilen.

5 Vgl. dazu auch die Diskussion um das politische Framing, auf die jüngst *Elisabeth Webling*, Politisches Framing – Wie eine Nation sich ihr Denken einredet und daraus Politik macht, Köln 2016, S. 17, in besonderem Maße aufmerksam gemacht.

6 Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kopie>.

7 Dazu ausführlich unter III.

8 Die Verfahren sind inzwischen zusammengelegt, ein Urteil steht bislang (Stand: 17.02.2020) jedoch noch aus.

Begriffe mit negativ besetzter Wertung

Die negativ besetzte Seite der Werteskala wird von der Fälschung und dem Plagiat angeführt.

Über die Fälschung

Ein zwingendes Merkmal der Fälschung ist das Element der Täuschung eines Dritten: Ein Werk wird als etwas ausgegeben, das es nicht ist. Doch die Täuschung allein reicht nicht aus. Als einfaches Gegenbeispiel kann die Trompe-l'œil-Malerei angeführt werden, die auf die (Augen-)Täuschung, eine Illusion des Rezipienten ausgerichtet ist, aber allein dadurch nicht zu einer Fälschung wird. Im „klassischen“ Fall der Kunstfälschung wird über die Urheberschaft, die sich in der Künstlersignatur manifestiert, getäuscht. Das Merkmal des Urhebers ist zu eng, da es selbstverständlich auch Fälschungen von nicht auf einen Urheber zurückgehenden Werken geben kann. So kann neben der Urheberschaft auch über Herkunft und Alter getäuscht werden.

Die Täuschung muss sich vielmehr auf Merkmale beziehen, die hier zuordnende Faktoren genannt werden. Eine Täuschung über diese zuordnenden Faktoren im eigenen Werk ist nicht möglich, so dass dabei auch keine Fälschung vorliegen kann. Eine Täuschung über andere Faktoren macht das Werk nicht zur Fälschung, sondern höchstens zu einer Verfälschung. Ein Beispiel für eine Verfälschung im eigenen Werk des Künstlers durch den Künstler sind falsche Datierungen, wie das Beispiel de Chirico im Beitrag Butins aufzeigt.⁹ Bei einer Verfälschung wird ein existierendes Objekt verändert. Eine Fälschung ist keine Verfälschung, wenn auch mit jeder Fälschung das künstlerische Gesamt-Œuvre – hier als existierendes Objekt verstanden – verfälscht werden kann. Einerseits gibt es echte Gemälde mit richtiger Zuordnung aber nachträglicher, nicht vom Künstler hinzugefügter Signatur, andererseits aber auch gefälschte Kunstwerke mit echter Signatur, d.h. mit eigenhändiger Signatur desjenigen, der gefälscht wurde. Die Signatur bekommt die Bedeutung einer marktgängigen Originalitäts- und Echtheitsbestätigung und wird so zu einem Authentifizierungskriterium und damit zu einem zuordnenden Faktor. Dies führte mitunter dazu, dass man sogar nachweislich echten, aber unsigniert

9 Siehe dazu *Hubertus Butin*, Die Crux mit dem Original – ein Begriff und seine Grauzonen in der Kunstgeschichte und im Rechtswesen, in diesem Band, S. 37.

gebliebenen Bildern Rembrandts nachträglich die Signatur Rembrandts beifügte, um das Bild als eigenhändig zu kennzeichnen.¹⁰ Ein gegenteiliges Beispiel der Kunstgeschichte, in dem gefälschte Werke mit echten Signaturen versehen wurden, findet sich bei Maurice Utrillo, der um seinen weit weniger erfolgreichen Malerfreunden auf dem Montmartre zu helfen, deren Utrillo-Nachahmungen mit seiner echten Signatur versah.¹¹

Fälschung und Verfälschung setzen immer eine Handlung voraus. Jedoch reicht das alleinige Absprechen der Zuordnung für eine Fälschung noch nicht aus. Ein Künstler kann aber seinen Namen von einem Werk, das er selbst geschaffen hat, zurückziehen.¹² Dies hat Richard Prince bei einem Bild seiner Instagram-Serie mit dem Selfie von Ivanka Trump aus politischen Gründen mit den Worten getan: „This is not my work. I did not make it. I deny. I denounce. This fake art [sic].“¹³ Dann wird daraus nicht generell eine Fälschung und auch keine Verfälschung des Gesamt-

10 Vgl. *Thomas Deecke*, Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, in: Thomas Deecke/Neues Museum Werbung Bremen (Hrsg.), *Originale echt falsch*, Ausst.-Kat., Heidelberg 1999, S. 9.

11 Vgl. zur urheberrechtlichen Bewertung *Daniel Rassouli*, Die Autorisierung einer Kunstfälschung durch den Urheber des Originalwerks, *KUR* 2016, S. 11 – 16.

12 Das ergibt sich im deutschen Urheberrecht aus § 13 UrhG. Dieser regelt das unverzichtbare Recht der Anerkennung der Urheberschaft. Spiegelbildlich folgt aus dem Recht als Urheber bezeichnet zu werden das Recht nicht genannt zu werden. S. dazu: *Gernot Schulze*, in: Thomas Dreier/Gernot Schulze, *Urheberrechtsgesetz*, München, 6. Aufl., § 13, Rn. 32. Das Recht, nicht genannt zu werden, gewährt jedoch nicht die rechtliche Möglichkeit, die Urheberschaft zurückzunehmen. Diese stellt vielmehr eine objektive, der Disposition des Künstlers entzogene Tatsache dar; s. dazu auch *Hubertus Butin*, *Die Crux mit dem Original*, S. 37.

13 *Richard Prince*, Instagram Post unter dem Namen *@RichardPrince4* vom 11.01.2017 um 22:36 Uhr. Am 18.11.2014 erkläre Richard Prince in seinem Blog: „I sold Ivanka Trump an ink jet instagram portrait of her for 36k. It was sort of a commission (...) I had never met her. Didn't know much about her. But she posted a lot of pictures of herself on her instagram account...the kind of pictures that I thought looked like ‚new portraits‘... (meaning?) the kinds of pictures that seem to exist only on instagram and pictures that let me imagine what she might be like. I picked one where she was sitting in a chair getting her hair done. Her hair was in curlers. The ‚image‘ looked good, made up, believable... it look [sic!] like it was fun. And the most important part... IT LOOKED LIKE WHAT I WANTED HER TO LOOK LIKE. Yesterday, I ‚birded‘ on Twitter that her portrait that I made of her was no longer mine. (...) I also sent the money she paid for the portrait, back. (...) When it comes to Donald Trump, I feel like I want to ring someone's neck. (..) I made the art. And I can unmake the art. (...) Redacting Ivanka Trump's portrait was an honest choice between right and wrong. Right is art. Wrong is no art. The trumps are no art.“ <http://www.richardprince.com/conta>

werks. Nur das eventuelle Verschleiern der Aberkennung könnte zu einer Verfälschung des Gesamtwerks führen und unter Umständen auch zu einer Täuschung über solche zuordnenden Faktoren (hier die Anerkennung als Werk des Künstlers). Der wohl häufigste Fall der Verfälschung dürfte derjenige der (übermäßigen) Restaurierung sein. Gerade dasjenige, welches Altes zeigen und Ursprüngliches wiederbeleben möchte, entspricht häufig dem Zeitgeschmack und ist paradoxerweise per se eine Verfälschung. Und selbst wenn es der Restaurierung gelingt, das Ursprüngliche zu zeigen, kann sie genau genommen durch die Veränderung den wahren Status des Werks verfälschen.

Eine Unterkategorie der Verfälschung ist der aus dem Französischen übernommene Begriff der Embellierung, der in seiner wörtlichen Übersetzung nicht mehr meint als Verschönerung, der jedoch zuweilen für die Neu-Herstellung einzelner, zerstörter beziehungsweise verloren gegangener Teile eines Kunstwerks verwendet wird.¹⁴ Eine Verfälschung des Werks könnte aber auch durch die Veränderung des Kontextes herbeigeführt werden, wie beispielsweise im Fall der Relokalisierung von in-situ-Arbeiten Daniel Burens¹⁵ oder der Überführung christlicher Tafelbilder in den musealen Kontext. Diese Beispiele zeigen, dass jede Veränderung als eine Verfälschung angesehen werden kann, so dass der Begriff der Verfälschung im Gegensatz zu dem der Fälschung ein sehr weites Anwendungsfeld abdeckt.

Die Handlung, die zu der Täuschung des Dritten führen soll, kann während des Entstehens des als Fälschung in Frage kommenden Werks oder zeitlich nach der Fertigstellung stattfinden. Eine Fälschung vor Entstehung

ct/. – Die Ironie dieses Falls liegt jedoch darin, dass das Werk nach Aberkennung stark an Wert gewonnen hat und es als die wertvollste Arbeit der Serie gehandelt wird; vgl. *Benjamin Sutton*, Richard Prince Disowns His Ivanka Trump Portrait, Possibly Increasing Its Value, *Hyperallergic*, 13.01.2017, <https://hyperallergic.com/351403/richard-prince-disowns-his-ivanka-trump-portrait-possibly-increasing-its-value/>. S. auch den Beitrag von *Hubertus Butin*, *Die Crux mit dem Original*, in diesem Band, S. 37.

14 Der Begriff führt aber eher ein Schattendasein, thematisiert wird er jedoch bei *Thomas Almeroth*, *Kunst- und Antiquitätenfälschungen*, München 1987, S. 69 f.

15 „Daniel Buren erfuhr von der Präsentation zweier seiner Bilder auf der Ausstellung *Bilderstreit 1989* in Köln, die aus ihrem inhaltlichen, konzeptuellen oder örtlichen Kontext herausgerissen und als Solitäre ausgestellt worden waren, als habe es sich bei den Werken von Buren je um Bilder üblicher Art gehandelt, und nicht um Zeichen einer Ab- bzw. Anwesenheit von Kunst an sich und deshalb um Metaphern einer Kontextualität“; *Thomas Deecke*, *Nachahmung* (Fn. 10), 1999, S. 25.

des Werks ist hingegen nicht möglich. Der reine Wille oder gar nur der Plan zur Herstellung einer Fälschung lässt ein Werk daher nicht zu einer Fälschung werden. Das schließt freilich nicht aus, dass bereits der Versuch einer Urkundenfälschung und eines Betrugs als Vorbereitungshandlungen strafrechtlich geahndet werden.

Für die Fälschung wird der Erfolg der Handlung, das heißt die Erzeugung eines Irrtums, vorausgesetzt. Fälschungen können demnach auch ihre Bewertung als Fälschung verlieren. Wenn Michelangelo eine seiner Skulpturen – einen schlafenden Amor – in der Erde vergräbt und diese dann als einen antiken Sensationsfund bezeichnet, dann täuschte Michelangelo über die Zuordnung (hier römische antike Skulptur), die zu seiner Freude auch zum Irrtum eines Käufers führte.¹⁶ Diese Skulptur wird heute von niemanden mehr in irgendeiner Form als Fälschung gewertet, sondern als eine Skulptur Michelangelos. Die Fälschung wird nach ihrer Aufdeckung zu einer reinen Anekdote, einem Teil der Rezeptionsgeschichte des Werkes, die nur einmal mehr als Beleg für das Genie Michelangelos zitiert wird. Erst wenn der Irrtum aufgelöst wird, erkennt der Getäuschte seinen Irrtum und so die Fälschung. Gleichzeitig unterliegt der Getäuschte folgerichtig keinem Irrtum mehr und das Werk wird auch nach außen zum Werk des Fälschers.

Die künstlerische Technik, die im Prozess der Entstehung des gefälschten Werks angewandt wird, kann eine vervielfältigende Handlung sein. So könnte beispielsweise bei seriell oder wiederholend arbeitenden Künstlern die reine Vervielfältigung des Werks mit der Täuschung über den zuordnenden Faktor des Künstlers als Urheber die Herstellung einer Fälschung darstellen. Eine Kopie (oder der Akt des Kopierens) ist jedoch gerade keine notwendige Voraussetzung einer Fälschung und darf daher auch sprachlich nicht mit dieser synonym verwendet werden.

Begrifflich irrelevant ist weiterhin das Ziel der Fälschung, das kommerzieller oder ideeller Art sein kann. Der Beweggrund der Fälschung liegt meist in der betrügerischen Absicht, das heißt dem Wissen und Wollen, durch Täuschung einen Irrtum herbeizuführen, der in einer Vermögensverfügung zu einem Vermögensschaden bei einem Dritten mündet und so

16 Vgl. *Giorgio Vasari*, Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti, Ausgabe Stuttgart 2012, S. 116–118; vgl. zur Glaubwürdigkeit der Anekdote *Henry Thode*, Michelangelo und das Ende der Renaissance, Bd. III, der Künstler und seine Werke, Berlin 1912, S. 106–108.

zu einer Bereicherung des Fälschers führt.¹⁷ In der gesellschaftlichen und der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunstfälschungen wird aber mit besonderer Vorliebe ein Schwerpunkt auf die Persönlichkeit des Fälschers, seine Psychologie und vermeintlichen weiteren subjektiven Beweggründe für sein Handeln gelegt.¹⁸ Die Fälschung tritt hinter den Fälscher zurück. Dem Fälscher gelang die Täuschung einer Autorität, sei es des Kenners, Connaisseurs, Experten oder des Marktes im Allgemeinen. Diese durch die Täuschung aufgezeigte Schwäche wird zu einem Beweis der Genialität des Fälschers, sie führt zur Bloßstellung der Autorität, zum Verlust ihrer Stellung und sie kann strukturelle Ungleichgewichte in einer ganzen Praxis aufzeigen. Je länger der Zustand der Täuschung anhält, desto stichhaltiger wird der damit geführte Beweis.

Zusammenfassend sei hier festgehalten, dass eine Fälschung vorliegt, wenn eine Täuschung über die zuordnenden genannten Faktoren zu einem Irrtum geführt hat, die auf eine Handlung – nicht notwendigerweise in Form des Kopierens – des Fälschers zurückzuführen ist.

Über den Hoax

Der Fall, dass die Täuschung von Anfang an darauf abzielt von jemanden – sei es von der Autorität oder von dem Laien – erkannt und bei Nicht-Eintreten vom Täuschenden selbst aufgeklärt zu werden, könnte im Hinblick auf die ethische und juristische Bewertung auch durchaus positiv eingeordnet werden. Für diese „noble“ Form der Täuschung wird unter anderem der Begriff des Hoax verwendet.¹⁹ Es handelt sich um ein aus dem Englischen entnommenes Wort, das wahrscheinlich als eine Kurzform von

17 Vgl. zum Beispiel die Voraussetzungen des Betrugs im deutschen Strafgesetzbuch: § 263 Abs. 1 StGB: Wer in der Absicht, sich oder einem Dritten einen rechtswidrigen Vermögensvorteil zu verschaffen, das Vermögen eines anderen dadurch beschädigt, dass er durch Vorspiegelung falscher oder durch Entstellung oder Unterdrückung wahrer Tatsachen einen Irrtum erregt oder unterhält, wird mit Freiheitsstrafe bis zu fünf Jahren oder mit Geldstrafe bestraft.

18 Vgl. *Henry Keazor, Täuschend echt!*, Darmstadt 2015; *Stefan Koldehoff/Tobias Timm, Falsche Bilder. Echtes Geld. Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012; *Thomas Almeroth, Kunst- und Antiquitätenfälschungen* (Fn. 14), S. 39–56. Das enorme gesellschaftliche Interesse erkennt man an der Vielzahl der erschienenen Bücher, Zeitungsartikel und Dokumentationen, von denen hier nur beispielhaft die Vorstehenden genannt seien.

19 Als Beispiel aus der kunsthistorischen Literatur s. *Henry Keazor, Täuschend echt!* (Fn. 18), vor allem S. 7–43.

„hocus pocus“ entstanden ist. Im Englischen wird der Hoax definiert als „an act intended to trick or dupe“ oder als „something accepted or established by fraud or fabrication“.²⁰ Ins Deutsche lässt sich der Hoax als Jux, Scherz, Schwindel oder Falschmeldung übersetzen.²¹

Anwendungsfälle des Begriffs Hoax sind einerseits harmlose Täuschungen, wie der Aprilscherz, aber auch bewusste Falschmeldungen in journalistischer Hinsicht (sogenannte Zeitungsenten) bis hin zu elektronischen Nachrichten, die inhaltlich vor einer angehängten vermeintlichen Schadsoftware warnen, letztlich aber nicht mit einer solchen versehen sind. Gemeinsam ist diesen unterschiedlichen Bedeutungen ebenfalls das Element der Täuschung eines Dritten. Zugleich muss die Täuschung auch hier zumindest für eine logische Sekunde zu einem Irrtum führen, da dieser nur bei anfänglichem Vorliegen wieder aufgedeckt werden kann.

Im Kontext der Kunst wird der Hoax vornehmlich von Henry Keazor als Terminus vorgeschlagen,²² den er vor allem in dem dreiseitigen Text „The Fake as More, by Cheryl Bernstein“ verwirklicht sieht.²³ Dieser Text liest sich wie eine Ausstellungskritik der bis dato unbekannt, jungen und aufstrebenden Kunsthistorikerin Cheryl Bernstein über den ebenfalls jungen und aufstrebenden Künstler Hank Herron aus New England, der sein Ausstellungsdebüt mit Kopien von den abstrakten Gemälden Frank Stellas in einer New Yorker Galerie feierte. Bernsteins Rezension ist eine Lobeshymne auf den Künstler Hank Herron, der in künstlerischer Hinsicht Frank Stella mit seinen Kopien übertroffen habe. Publiziert wurde der Text erstmalig in dem von Gregory Battcock herausgegebenen Sammelbändchen „Idea Art – A Critical Anthology“ im Jahr 1973.²⁴ Später stellte sich heraus, dass es weder Cheryl Bernstein noch den ebenso gefeierten Künstler Hank Herron gab, geschweige denn die genannten Kopien oder die Ausstellung. Dreizehn Jahre nach Erscheinen des Artikels beschrieb der Kunsthistoriker Thomas Crow 1986 in seinem Aufsatz „The

20 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hoax>.

21 *Dudenredaktion* (Hrsg.), *Unsere Wörter des Jahrzehnts. 2000-2010*. Chai Latte, Ego-Googeln und Ich-AG, „Hoax“, Mannheim, Zürich 2011, S. 34.

22 S. dazu näher *Henry Keazor*, *Der gefälschte „Siderus“*, in diesem Band S. 105.

23 Im Deutschen als „Hoax“ bezeichnet bei *Henry Keazor*, *Täuschend echt!* (Fn. 18), S. 11–14; *Stefan Römer*, *Fake als Original*, 1998, S. 11 (<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/15158>).

24 *Carol Duncan*, *The Aesthetics of Power – Essays in Critical Art History*, Cambridge 1993, S. 216–218 (ursprünglich erschienen als Cheryl Bernstein, *The Fake as More*, in: Gregory Battcock (Hrsg.), *Idea Art – A Critical Anthology*, New York 1973, S. 41–45).

Return of Hank Herron²⁵ das Ausmaß dieser Fiktion und klärte auf, dass Carol Duncan und ihr Ehemann Andrew Duncan die eigentlichen Autoren waren. Sie schrieben diesen Text als Parodie,²⁶ schufen aber mit diesem Aufsatz eine kunsttheoretische Stellungnahme zu einer Frage, die erst mit Aufkommen der sogenannten Appropriation Art der 1980er Jahre besonders virulent wurde.²⁷ In diesem Beispiel wird nicht ein Kunstwerk als Fälschung geschaffen. So wenig wie der Künstler Hank Herron existiert, so wenig existieren auch dessen Kunstwerke. Die Autorin brauchte in diesem Fall also gar kein (reproduzierbares) Bild, sondern lediglich die Idee eines solchen. Das machte die Täuschung noch deutlicher und war so an sich noch stärker darauf angelegt, erkannt zu werden.

Das Problem des Terminus Hoax liegt inzwischen jedoch im Bedeutungswechsel, den der Begriff im Rahmen der aktuellen Diskussion um Falschmeldungen im Internet im Allgemeinen und den sozialen Netzwerken im Besonderen in der englischen Sprache erfahren hat, die als etymologischer Ausgangspunkt auch für die Übernahme in den deutschen Sprachgebrauch für die Wortbedeutung und dessen Wertung relevant ist. Als Hoaxe werden nämlich beispielsweise auch die Holocaust-Lüge oder die Leugnung des Amoklaufs an der Sandy Hook Elementary School

25 *Thomas Crow*, *The Return of Hank Herron*, in: Yve-Alain Bois, *Endgame – Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston/Cambridge/London 1986, S. 11–27.

26 *Carol Duncan*, *The Aesthetics of Power* (Fn. 24), S. 212: „As its authors, Andrew Duncan and I thought of ‚The Fake as More‘ as parody, but once released into the world of art criticism, the text established for itself a very different identity“.

27 Es sei noch auf das durch die Beteiligten medienwirksam inszenierte Beispiel des Nat Tate hingewiesen. „Nat Tate. Ein amerikanischer Künstler. 1928-1960“ ist eine als Biographie anmutende Monographie des schottischen Schriftstellers William Boyd, die vom Malergenie des amerikanischen Expressionismus Nat Tate handelt, der 99 % seiner Werke zerstörte und von der Staten Island Ferry im Alter von 31 Jahren in seinen Tod sprang (der Leichnam wurde nie gefunden). Das Buch erschien im Verlag 21 Publishing, der von David Bowie gegründet wurde. Dieser lud auch zur Erscheinungsparty des Buchs zu seinem Freund Jeff Koons in dessen Studio in Manhattan am 31.03. auf den 01.04.1998 ein, wo er aus dem Buch vorlas. Der Skandal war groß, als der Journalist David Lister im Independent rund eine Woche später publik machte, dass es den besprochenen Künstler nie gab, obwohl auf der Party die New Yorker (intellektuelle) Kunstelite („Glitterati“) mehrfach bestätigte, Nat Tate zu kennen; vgl. *Sarah Lyall*, *Raising Obscurity to an Art, a Book Gives a Painter Undue Fame*, New York Times, 09.04.1998, <https://www.nytimes.com/1998/04/09/books/raising-obscurity-to-an-art-a-book-gives-a-painter-undue-fame.html>.

bezeichnet.²⁸ Dass es hierbei an jeglichem scherzhaften Charakter – und so der etymologischen Herkunft des Begriffs – fehlt, ist evident.

Über das Fake

Schwieriger zu fassen ist der aus dem Englischen übernommene und umgangssprachlich anmutende Begriff des Fake. Dieser kann schlicht mit „falsch“ übersetzt und damit hierzu synonym verwendet werden. In diesem Sinn hat er in den Bezeichnungen Fake-Accounts und Fake-Identitäten im Sinne von nicht zuordenbaren Profilen über die Netzkultur und nicht zuletzt mit dem Begriff der Fake-News Eingang in die deutsche Sprache gefunden. Dagegen sollte Fake nicht mit Fälschung übersetzt werden²⁹, da der Begriff auch in einem weiten Sinne als ein vager Gegensatz zu einer eventuellen Authentizität verstanden wird. Darüber hinaus ist Fake im Vergleich zur Fälschung nicht zwingend auf eine aus einem Irrtum resultierende Täuschung ausgerichtet. Bilder in sozialen Netzwerken wie Instagram, die sich einer ganz eigenen Ästhetik verpflichtet haben, sind augenscheinlich von der Vorbereitung bis zu Nachbearbeitung des entsprechenden Bildes inszeniert, erheben aber für sich den Anspruch des Echten, Flüchtigen und Momentanen. Diese Form der Inszenierung wird von ihrem Adressatenkreis – die Instagram-Nutzer – nicht als Fake wahrgenommen. Fake ist somit nur etwas, das von einer begrenzten und bestimmbar Gruppe als falsch verstanden wird, wobei die Falschheit beziehungsweise Scheinhaftigkeit dem Rezipienten bewusst ist.³⁰ Im Gegensatz zur Fälschung ist die Bezeichnung Fake also viel unpräziser.

In die englischsprachige kunsttheoretische Auseinandersetzung fand der Begriff des Fake mit dem bereits genannten dreiseitigen Aufsatz Carol Duncans „The Fake as More by Cheryl Bernstein“ von 1973 Eingang und erlebte in den 1980er Jahren mit der Appropriation Art eine Renaissance, auch wenn sich gerade für diese Kunstrichtung der Begriff der Fake Art nicht durchsetzen konnte. Henry Keazor geht ferner davon aus, dass Hoaxe – nach seinem Begriffsverständnis – und Fakes auch zu den von ihm so genannten „Foax“ verschmelzen können. Bereits aufgrund der

28 Vgl. dazu unter vielen das vielbeachtete Interview der Journalistin *Kara Swisher* mit dem Facebook-Gründer *Mark Zuckerberg*. Das vollständige Protokoll des Interviews ist abrufbar unter: <https://www.recode.net/2018/7/18/17575158/mark-zuckerberg-facebook-interview-full-transcript-kara-swisher>.

29 Das würde im Englischen eher das Wort „forgery“ treffen.

30 Vgl. *Stefan Römer*, Fake als Original (Fn. 23) S. 6.

Ähnlichkeit zum französischen „faux“ soll beim „Foax“ der Fälschungscharakter gegenüber dem Scherzcharakter überwiegen.³¹

Unabhängig davon, dass Fake als englisches Lehnwort schicker, jünger und relativierender klingt als das deutsche Wort Fälschung, bleibt Fake aufgrund der Ungenauigkeit in seiner Verwendung jedoch immer zugleich problematisch, reicht seine Bedeutung doch von dem „augenzwinkernd implizierten konspirativen Wissen um einen geschickten, witzigen Akt der Täuschung“³² („The Fake as More“) bis hin zum betrügerischen Schwindel oder der reinen Diskreditierung („Fake-News“). Auch das Kunstwort „Foax“ gewinnt nicht an begrifflicher Schärfe, da es nur zwei unbestimmte Begriffe vereint, die letztlich Gegensätzliches und zugleich das Gleiche meinen können.

Über das Plagiat

Beim Plagiat wird spiegelbildlich zur Fälschung das Werk eines anderen genommen und mit täuschender Absicht als ein eigenes ausgegeben. Dieses Vorgehen wird umgangssprachlich dem Diebstahl gleichgesetzt.³³ Wie die Fälschung setzt das Plagiat einen aus der Täuschung entstehenden Irrtum und somit einen Erfolg voraus. Die Bezeichnung geht auf das lateinische Wort *plagiarius/plagium* zurück, das ursprünglich die Entführung des freien Bürgers in die Sklaverei und damit den Menschenhandel bezeichnete.³⁴ Figurativ wurde der Begriff jedoch schon von Martial verwendet. Dieser beschreibt in seinen Epigrammata jemanden als *plagiario*, der Martials Gedichte als seine eigenen vorlas.³⁵ Martial fordert den Plagiator anschließend auf, die Autorschaft abzukaufen oder ihn (Martial) als Autor anzugeben.³⁶ Das Wort Plagiat wird rein negativ – wenn auch in abge-

31 Vgl. Henry Keazor, Täuschend echt! (Fn. 18), S. 15 f.

32 Stefan Römer, Fake als Original (Fn. 23), S. 7.

33 Im Gegensatz zur Wegnahme beim Diebstahl führt das Plagieren freilich nicht zu einem tatsächlichen Verlust des Sacheigentums, weswegen das Plagiat in der Rechtssprache als „Diebstahl geistigen Eigentums“ bezeichnet wird; s. BGH GRUR 1960, 500, 503 – Plagiatsvorwurf I; BGH GRUR 1992, 527, 528 – Plagiatsvorwurf II.

34 <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/plagiarius>.

35 „In ponēs plagiario pudorem“, Mart. 1. 52. 9. Vgl. ferner zur Rechtshistorie *Katharina de la Durantaye*, Ruhm und Ehre – Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike, *forum historiae iuris*, <https://forhistiur.de/2006-04-de-la-durantaye/>.

36 Mart. 1. 52.

schwächer Form zur ursprünglichen Bedeutung – verstanden. Fragt man nach Assoziationen, so mag einem Betrug sowie die Aberkennung wissenschaftlicher und die fälschliche Berühmung eigener Leistungen einfallen.

Begriffe mit positiv besetzter Wertung

Über den Pastiche und die Hommage

Das aus dem Französischen übernommene Wort des Pastiche bedeutet in seiner ursprünglichen Bedeutung nicht mehr als eine Form der (Stil-)Übernahme oder Nachahmung, die sowohl in neutraler als auch in positiver Form gemeint sein kann.³⁷ Der Begriff der Nachahmung wird häufig mit den etymologisch nicht verwandten Begriffen der imitatio und der mimesis gleichgesetzt. In deren Sinn meint der Begriff zunächst die Abbildung der Wirklichkeit. Der Diskurs zu Bedeutung und Bewertung des Begriffs der Nachahmung ist lang und zeigt die Widersprüchlichkeit in dessen Umgang auf.³⁸ Ausgehend vom Wortlaut kann die Nachahmung unabhängig von imitatio oder mimesis so verstanden werden, dass die Nachahmung im Gegensatz zur Kopie nur das Ziel einer Näherung und nicht das einer Übernahme verfolgt.

Vom italienischen Pasticcio³⁹ ins Französische übernommen wurde der Begriff des Pastiches im späten 19. Jahrhundert auch in der englischen Sprache verwendet. Im Gegensatz zum deutschen Sprachraum ist der Begriff im angloamerikanischen weit verbreitet.⁴⁰ Pastiche meint neben der Nachahmung oder Übernahme auch eine (künstlerische) Komposi-

37 Le Dictionnaire de l'Académie française, Bd. 3, Paris, 3. Aufl. 1740, S. 265: „En Peinture, on appelle Pastiches, des tableaux où un peintre a mêlé la manière d'un autre à la sienne, a emprunté son goût, son coloris, ses formes favorites”.

38 Vgl. dazu *Martin Fontius*, Mimesis/Nachahmung, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Friedrich Wolfzettel/Burkart Steinwachs (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe – Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 86–88.

39 Le Dictionnaire de l'Académie française (Fn. 37) : „Mot emprunté des Italiens, et signifiant, dans la langue des Arts, Mélange, Composition mêlée [...] En Musique, on appelle Pastiche, un opéra composé de morceaux de différents Maîtres”.

40 Siehe dazu die ausführlichen Auseinandersetzungen bei *Richard Dyer*, *Pastiche*, London 2007; *Ingeborg Hoesterey*, *Pastiche – Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington, Indianapolis 2001; *Fredric Jameson*, *The Political Unconscious, Postmodernism – The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press 1991; *Douglas Kellner*, *Media Culture – Cultural studies, Identity and Polit-*

tion, die aus verschiedenen Werken und Werkteilen besteht.⁴¹ Folglich ist der Pastiche mit der Collage und der Parodie verwandt. Die Parodie oder auch Satire setzen eine Erkennbarkeit desjenigen, was parodiert oder satirisch behandelt wird, voraus und bedürfen so eines Akts der Übernahme in Form einer (Teil)Kopie. Die Veränderung dieser Kopie wird dann parodistisch oder satirisch aufgeladen. Im Rahmen des Diskurses der Postmoderne differenzierte der Kritiker Fredric Jameson in seiner Arbeit „The Political Unconscious, Postmodernism – The Cultural Logic of Late Capitalism“ zwischen der Parodie und dem Pastiche wie folgt: „Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody’s ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists.“⁴² Für Hoesterey ist die Struktur des Pastiches die exemplarische Umsetzung des Postmodernismus im Rahmen des Ästhetischen.⁴³ Im englischen Sprachraum wird der Pastiche zum Oberbegriff unterschiedlichster Formen der Übernahme, Ähnlichkeit und Zusammenstellung, der aufgrund des Vorwurfs der mangelnden Individualität nicht nur negativ verstanden werden kann,⁴⁴ sondern – gerade im Bereich des Films – auch synonym mit der Hommage verwendet wird.⁴⁵

Die Hommage setzt begrifflich allerdings nicht mehr als eine Huldigung oder Ehrung voraus. Im Bereich der Kunst kann ein Werk, das als Hommage bezeichnet wird, als Wiedergabe eines Werks eines anderen Künstlers beschrieben werden. Die Hommage kann aber auch im weitesten Sinne lediglich eine Beziehung zu dem gehuldigten Künstler oder dessen Werk herstellen. Sie ist damit ein rein wertender Ausdruck in der Beziehung zwischen Werken beziehungsweise zwischen einem Werk und einem Künstler sowie dessen Werken. Im Gegensatz zu der reinen Vereh-

ics between the Modern and the Postmodern, London/New York 1995. Gerade im Rahmen der Filmkritik und -theorie ist der Pastiche ein viel verwendeter Oberbegriff.

41 „Pastiche: 1) a literary, artistic, musical, or architectural work that imitates the style of previous work. 2) a musical, literary, or artistic composition made up of selections from different works.” <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hodgepodge>.

42 Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Fn. 40), S. 17.

43 Vgl. Ingeborg Hoesterey, *Pastiche* (Fn. 40), S. 27 f., 118 ff.

44 Vgl. Claire Bowen, *Pastiche*, in: Ronald Greene (Hrsg.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 4. Aufl. 2012, S. 1005.

45 Vgl. dazu ferner Richard Dyer, *Pastiche* (Fn. 40), S. 7 f.

zung setzt nach dem Verständnis der Kuratoren der Karlsruher Déjà-Vu Ausstellung die Hommage eine Ebenbürtigkeit zwischen dem Künstler des Vorbilds und dem der Hommage voraus.⁴⁶ Eine solche Ebenbürtigkeit muss dann aber in den Grenzen des durch die Huldigung automatisch entstehenden Subordinationsverhältnisses verstanden werden.

Als rein wertender Ausdruck lässt sich die Hommage mit den anderen hier vorgestellten Termini nicht synonym verwendet. So kann ein Pastiche eine Hommage sein, aber theoretisch kann auch eine Fälschung, Fake oder Hoax als eine Hommage angesehen werden. Die Hommage wird daher auch einfach als die ehrende Form des Zitats verstanden.⁴⁷

Über das Zitat

Damit bleibt noch der Begriff des Zitats. Etymologisch ist das Zitat mit dem lateinischen „citare“ verwandt, das unter anderem mit „herbeirufen“ und „in Bewegung setzen“ zu übersetzen ist.⁴⁸ Im Laufe der Zeit verengte es sich zu einem Begriff der Rechtssprache. Gemeint war der Ruf vor eine Autorität, wie es heute noch an dem Ausdruck „jemanden vor Gericht zitieren“ erkennbar ist. Geschichtlich kann das Zitieren – wenn auch nicht als Begriff, aber dennoch als Praxis – zumindest in die Antike zurückgeführt werden. Als Beispiele genannt seien Gnomologien,⁴⁹ in denen Zitierbares in Form von Sinnsprüchen beziehungsweise Sprichwörtern kodifiziert wurde, oder die Wiedergabe der großen Poeten wie Homer oder Vergil als dichterische Autorität. Nachfolgend wurde – einer eurozentrischen Perspektive folgend – die Bibel als Wort Gottes zu der herausragenden und

46 Dieses Merkmal hebt vor allem *Ariane Mensger* hervor, in: Ariane Mensger (Hrsg.), *Déjà-vu? – Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld 2012, S. 159, 240, 250 f., 266.

47 So bei *Uli Bohnen* (Hrsg.), *Hommage – Demontage*, Köln 1988.

48 Von lateinisch *citare* als Intensivum von *ciere* (Verwandtschaft zum griechischen *κινέω*), das weiterhin mit setzen, anregen, erregen, aufregen übersetzt wird. Im letztgenannten Sinne wird der Begriff im Deutschen heute nicht mehr verwendet. Eine ähnliche Wortbedeutung lässt sich jedoch noch im Englischen bei *excited* finden. Im Sinne eines direkten Anrufens (*invocare*) wird unter zitieren auch heißen, nennen, aufrufen oder erwecken verstanden; vgl. *Sybille Benninghoff-Lühl*, *Zitat*, in: Gert Ueding, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, St-Z, Tübingen 2009, Sp. 1539 f.

49 Siehe dazu *R.P. Aproberts/P.S. Baker*, *Gnomic Poetry*, in: Ronald Greene (Hrsg.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 4. Aufl. 2012, S. 574.

schwerlich zu übertreffenden Autorität. Erst seit dem 18. Jahrhundert wird das Zitat mit der auch heute gültigen Bedeutungserweiterung als eine wörtliche Wiedergabe einer Textpassage verwendet.⁵⁰ Auf eine ausführliche Geschichte des Zitats muss hier verzichtet werden, doch belegen die frühen Beispiele, dass das Aufzeigen und Benennen des Zitierten erst ab dem Zeitpunkt notwendig wurde, ab dem der Rezipient nicht mehr wusste oder wissen konnte, wer der Autor des Zitierten ist.

Was setzt das Zitat als Terminus nun im heutigen Sinne voraus?

Im sprachlichen Bereich haben sich gewisse Regeln und Ausdrucksformen des Zitats etabliert. Bekanntermaßen wird das Zitat im geschriebenen Text durch z.B. den formalisierten Gebrauch von Anführungszeichen kenntlich gemacht. Das Zitat kann in direkter oder indirekter Rede, wörtlich oder variiert erfolgen. Ob schriftlich fixiert oder mündlich vorgetragen muss bei einem Zitat die Quelle angegeben werden, sofern nicht davon ausgegangen werden kann, dass der Autor allseits bekannt ist. In diesen Fällen handelt es sich meist um Phrasen, die vom Zitierenden wie von den Rezipienten regelmäßig eindeutig einer Person zugeschrieben werden und sich zu geflügelten Wörtern oder Sprichwörtern entwickelt haben. Beispiele reichen von der Antike (Caesars „veni, vidi, vici“), über Bibelzitate („sie wissen nicht, was sie tun“ – Lukas 23:34) und Passagen der Weltliteratur („Sein oder Nicht-Sein; das ist hier die Frage“ – Shakespeare) bis hin zu popkulturellen Referenzen („Ist Weibsvolk anwesend?“ – Monty Python). Die Regeln des sprachlichen Zitats erscheinen auf diese Weise bestimmt oder zumindest durch die im Wege gesellschaftlicher und akademischer Auseinandersetzungen entstandenen Standards bestimmbar und ihre Funktion – vom Autoritätsargument bis hin zu einer sprachlichen Verzierung – verständlich.⁵¹

Das Zitat ist aber gattungs- und wissenschaftsübergreifend und der Terminus des Zitats wird entsprechend heterogen verwendet. Die Herkunft und Bedeutung von Motiven, Strukturen, Kompositionen oder allgemein deren Einfluss aufzuzeigen,⁵² gehört zu den elementaren Aufgaben der Kunstwissenschaften. Das Fachgebiet der Kunst- und Architekturge-

50 S. Sybille Benninghoff-Lühl, Zitat (Fn. 48).

51 Zur Geschichte der Funktion des Zitats weiterführend Wim Van den Berg, Autorität und Schmuck – Über die Funktion von der Antike bis zur Romantik, in: Klaus Beekman/Ralf Grüttemeier, Instrument Zitat – Über den literaturhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren, Amsterdam, Atlanta 2000, S. 11–36.

52 Hannah Baader versteht die Begriffe imitatio, aemulatio, Rezeption, Zitat, Inversion, Parodie, Travestie, Ironie als Versuch der Präzisierung des Begriffs Einfluss;

schichte entstand schließlich unter Verwendung von Methoden des analytischen Beschreibens, des stilistischen Vergleiches und des systematischen Einordnens. Soweit sich dabei Übernahmen beziehungsweise Ähnlichkeiten zu anderen Motiven, Strukturen oder Kompositionen festmachen ließen, setzte sich der Begriff des Zitats durch. Er zeigt das Verhältnis von Zitiertem und das Zitierte enthaltendem Werk an und ermöglicht so eine Kontextualisierung. Auch wird durch das Zitieren in der Kunst – genauso wie in der Wissenschaft – mit dem Zitat eine Aussage über die Qualität des Zitierten getätigt. Das Zitierte wird zum Vorbild und im weitesten Sinne zu einer Autorität. Diese Aufwertung des Zitierten erhält in der kunsthistorischen Wissenschaft spätestens in der jeweiligen Rezeptionsgeschichte seinen festen Platz. Aber was setzt der Terminus Zitat in diesem nicht-sprachlichen Kontext voraus?

Eindeutig ist zunächst, dass es im weitesten Sinne einer Übernahme bedarf und dieser übernommene, fremde Teil erkennbar ist. Dem Zitat kommt demnach eine Verweisfunktion zu. Die Verbindung zwischen Zitat und Vorlage muss über strukturelle oder inhaltliche Elemente im Zitat erkennbar sein. Beim nicht-sprachlichen Zitat wird die indirekte Form weitaus häufiger vorkommen. Bei einer Explizität des Zitats ließe sich eine Ähnlichkeit zum wörtlichen Zitat ausmachen. Dabei ist aber längst noch nicht geklärt, was vorliegen muss, damit ein Zitat funktioniert, denn ein Zitat muss wahrgenommen werden, womit besser auch vom „Zitierprozess“⁵³ gesprochen werden sollte.

Der Zitierprozess setzt neben dem Zitierenden den Rezipienten voraus. Inwiefern der Rezipient das Zitat als solches erkennt, reicht auf einer Skala vom Nicht-Erkennen, über das Erkennen, dass etwas zitiert sein könnte,

Hannah Baader, Einfluss, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft – Ideen, Methoden, Begriffe, Berlin/Heidelberg 2009, S. 74. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass der Einfluss im Gegensatz zu den hier vorgestellten Begriffen einen anderen Anknüpfungspunkt hat, wird mit Einfluss der Künstler doch in eine passive Rolle gebracht. Er wird von demjenigen, der rezipiert oder zitiert, zu demjenigen, der beeinflusst wird. Ohne diesen passiven Bezug und dennoch in Einklang mit dem weiten Verständnis von Einfluss lässt sich noch der Begriff der Interpiktorialität anführen. Die Interpiktorialität – als Intertextualität in Bezug auf visuelle Medien – ist ein Begriff der aktuellen Forschung, der sich vor allem bei Valeska von Rosen wiederfindet. Von Rosen meint darin die „Relation zwischen Bildern sowie die Modi ihrer Transformation von einem in ein Anderes“; *Valeska von Rosen*, Interpiktorialität, in: Ulrich Pfisterer, (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, a.a.O., S. 161.

53 *Anna Valentina Ullrich*, Gebaute Zitate – Formen und Funktionen des Zitierens in Musik, Bild und Architektur, Bielefeld 2015, S. 121 ff.

und dass etwas zitiert wird, bis hin zum Erkennen, was zitiert wird. Letzteres kann wieder in unterschiedlichen Abstufungen und Ausprägungen auftreten. Ob und was der Rezipient aber als Zitat erkennt, hängt von seinem eigenen Wissen und seinen Erinnerungen ab. Infolge der Abhängigkeit des Zitats vom Rezipienten bleibt trotz möglicher Deutungshinweise – Markierungen oder metasprachliche Erklärungen – ein Restrisiko, denn letztlich nimmt der Rezipient die interpretativen Zuschreibungen vor.⁵⁴ Demnach existieren sowohl nicht erkannte Zitate als auch solche, die falsch oder falsch erkannt sind. Da in der Definition des Zitats die Zitatzuschreibung im Rahmen des Zitierprozesses das essentielle Tatbestandsmerkmal des Terminus ist, ändert die Diskrepanz zwischen intendiertem und rezipiertem Zitat nichts an der Gültigkeit des Begriffs.⁵⁵

Es bestehen jedoch auch andere Verständnisse des Bildzitats und des Kunstzitats, die hier nur exemplarisch angeführt sein sollen. So ist das rechtliche Verständnis des Zitats enger. Für den Umfang des zulässigen Zitats im Sinne von § 51 Urheberrechtsgesetz ist der Zitatzweck entscheidend,⁵⁶ das heißt es bedarf einer geistigen Auseinandersetzung in der Form, dass das Zitat der Erläuterung dienen muss. Mit dem Bildzitat versteht der Jurist die Anführung ganzer Werke der bildenden Kunst, von Fotografien (Lichtbildwerken und Lichtbildern) sowie von wissenschaftlichen und technischen Darstellungen. Dabei ist stets zu prüfen, ob dem Zitatzweck Rechnung getragen wurde, das heißt, ob das betreffende Bild für die Ausführungen wirklich erforderlich war und nicht gerade der Illustrationszweck im Vordergrund stand.⁵⁷ Mit dem neu eingefügten Satz 3 des § 51 Urheberrechtsgesetz wird klargestellt, dass für das Zitat eines Kunstwerks auch ein schon vorhandenes Foto, das dieses zeigt, verwendet werden darf. Ob in dem zitierenden Werk nur eine Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk oder auch mit dem Foto an sich erfolgt, ist hierbei nicht relevant.⁵⁸

Das Zitat in Form eines Bildzitats findet sich als Terminus auch in der Literaturwissenschaft. Darunter versteht man, dass literarische Texte

54 Ebda., S. 129.

55 Die Zuschreibung oder die nur mehr oder weniger nachvollziehbare Zitatzuschreibung ist der (wissenschaftlichen) Auseinandersetzung offen. Der Zitierprozess ist damit auch – in den Grenzen der Möglichkeit – nie abgeschlossen.

56 Vgl. zum rechtlichen Zitatbegriff *Thomas Dreier*, Original, Kopie und Fälschung im Recht, in diesem Band, S. 195; zum Zitatzweck *ders.*, in: *Thomas Dreier/Gernot Schulze* (Fn. 12), § 51, Rn. 3.

57 Ebda., § 51, Rn. 24.

58 Bundestags-Drucksache 18/12329, S. 32.

„reale“ Kunstwerke zitieren. Dabei wird von dem Leser erwartet, dass außerhalb und vor allem vor dem Lesen des Textes bezüglich dieses Werks eine ästhetische Erfahrung gemacht wurde und diese beim Lesen des Textes aus dem Bildgedächtnis abgerufen werden kann. Für diese Form der „Um-Codierung“ der bildenden Kunst in die Literatur wird der Begriff des Kunstzitats⁵⁹ oder des Bildzitats⁶⁰ verwendet.⁶¹ Der Begriff des Kunstzitats beziehungsweise Bildzitats ist eng verwandt mit dem Begriff der Ekphrasis. Das prägende Tatbestandsmerkmal der Ekphrasis ist jedoch die Beschreibung, welches schon in der wörtlichen Übersetzung der griechischen Wörter ἐκ (aus) und φράσις (sprechen, zeigen) deutlich wird. Die Ekphrasis bezeichnet damit die Kunstbeschreibung, wohingegen für das Kunstzitat die bloße Benennung des Kunstwerks ohne jegliche Beschreibung schon ausreichen kann. Diese Form des Zitats mit seiner inter-medialen Relation soll an dieser Stelle jedoch nicht im Einzelnen vertieft werden.⁶²

Dieses Verständnis des Kunstzitats zeigt exemplarisch, dass das Zitat nicht mit der Kopie synonym verwendet werden kann. Historisch betrachtet arbeitete die kunsthistorische Forschung jedoch mit eben jenem Begriff der Kopie,⁶³ ehe sich das Zitat in der Kunst- und Architekturgeschichte als der Oberbegriff herauskristallisieren konnte, als der er heute verstanden wird. Ein Grund dafür ist, dass der Terminus der Kopie für Ähnlichkeits- und Abhängigkeitsbeziehungen zu eng und gleichzeitig zu ungenau ist, so dass er zur Beschreibung von Beziehungen abgelöst werden musste. In der architekturhistorischen Forschung werden vermehrt Stimmen laut, die

59 Dieser geht zurück auf *Heide Eilert*, *Das Kunst-Zitat in der erzählenden Dichtung*, Stuttgart 1991.

60 So beispielsweise bezeichnet bei der Datenbank literarischer Bildzitate der Universität Wien; vgl. <https://www.univie.ac.at/bildzitat/start.html>.

61 Vgl. weiterführend zur Ekphrasis als Gattungsbegriff und mithin zu den literarischen Traditionslinien der Kunstbeschreibung *Wolf-Dietrich Löhr*, *Ekphrasis*, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (Fn. 52), S. 77–80.

62 S. aus der umfangreichen Forschungsliteratur die beeindruckend große Sammlung an zusammengestellten und besprochenen Kunstzitaten aus der deutschsprachigen Literatur der Moderne bei Konstanze Fiedl/Marina Rauchenbacher/Joanna Wolf (Hrsg.), *Handbuch der Kunstzitate*, in zwei Bänden, Berlin/Boston, 2011; *Andrea Berger*, *Das intermediale Gemäldezitat – Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio*, Bielefeld 2012.

63 S. etwa *Richard Krautheimer*, *Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 5 (1942), S. 1–33; *ders.*, *Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*, Köln 1988, S. 142–197.

versuchten, den weiten Begriff des Zitats in Untergruppen zu ordnen.⁶⁴ So wird vorgeschlagen, Zitatypen ausgehend von Arten der Rezeption in eine „imitierende, wörtlich zitierende und variierende Form der Auseinandersetzung“ zu unterscheiden.⁶⁵ Ob daraus wirklich ein Nutzen gezogen werden kann, erscheint jedoch fraglich: Eröffnet das „imitierende“ Zitat weiterhin den historisch belasteten Begriff der *imitatio*? Setzt ein wörtliches Zitat das Aufzeigen des Zitierten voraus? Oder meint es aufgrund seiner „Wörtlichkeit“ doch die Kopie? Und ist für die variierende Form nicht viel eher mit dem Begriff der Paraphrase zu arbeiten? Schließlich bezeichnet die Paraphrase – als *παράφρασις*, Nebenrede – gerade eine Variation, eine Umarbeitung und Umsetzung eines Werks in einen anderen Kontext.⁶⁶

Festzuhalten gilt, dass das nicht-sprachliche Zitat in seiner Abgrenzung zum rechtlichen Verständnis des Bildzitats oder dem Fall des literarischen Kunstzitats Gefahr läuft, als Begriff erkennbarer Ähnlichkeitsbeziehungen konturlos zu werden. Ausgehend vom sprachlichen Zitat und dem rechtlichen Bildzitat könnte man zur Vermeidung dieser Uferlosigkeit für den Zitatbegriff voraussetzen, dass das Zitat in ein anderes geschlossenes Kunstwerk erkennbar zum Zwecke des Zitats eingearbeitet sein muss. Damit würden dann nicht mehr die oben genannten Voraussetzungen der Übernahme, des Verweises und der Erkennbarkeit im Vordergrund stehen, sondern die zweckgebundene kontextuelle Einarbeitung.

Der Sonderfall der Reproduktion

Der Begriff der Reproduktion variiert in seiner Bedeutung in den unterschiedlichen Fachrichtungen und Bereichen. In der Biologie meint die Reproduktion die Fortpflanzung in Form der Erzeugung von Nachkommen. Im Rahmen der Kunst und Technik wird unter der Reproduktion

64 S. dazu etwa die vorgeschlagenen Unterscheidungen von *Hans-Joachim Kunst*, *Wolfgang Schenkluhn* u.a. in der Zusammenschau bei *Lex Bosman*, *Architektur und Zitat – Die Geschichtlichkeit von Bauten aus der Vergangenheit*, in: Heiko Brandl/Andreas Ranft/Andreas Waschbüsch (Hrsg.), *Architektur als Zitat – Formen, Motive und Strategien der Vergegenwärtigung*, Regensburg 2014, S. 13–16.

65 *Wolfgang Schenkluhn*, zit. nach *Lex Bosman*, *Architektur und Zitat* (Fn. 64), S. 15.

66 Das Wort hat eine reiche Bedeutungsentfaltung erfahren, die heute sogar von der „sinngemäße Wiedergabe“ über „erklärende Umschreibung“ bis hin zu „Übersetzung“ (in eine andere Sprache oder ein anderes Medium) reicht; s. *Jörg Kilian*, *Paraphrase*, in: Gert Ueding, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Must-Pop, Tübingen 2003, Sp. 556–562.

die wiederholende Herstellung und damit die Vervielfältigung eines Modells, Urbilds oder Kunstwerks verstanden. Die Herstellung von Reproduktionen kann aber auch ganz im Sinne der technischen Reproduktion als Vervielfältigung eines Urmodells gesehen werden und damit in Form eines Massenprodukts selbst wieder eine eigenständige Bedeutung erhalten.

Die Reproduktion ist in ihrer technischen und materiellen Ausführung grundsätzlich unbestimmt und somit mannigfaltig und heterogen. Sie reicht von Form-Verfahren,⁶⁷ wie dem Abdruck, dem epigraphischen Abklatsch oder Abguss, bis hin zu Übersetzungsverfahren wie dem Abzeichnen und Abmalen, dem Übertragen in Kupferstiche oder Radierungen sowie dem Fotografieren.

Der Abklatsch hatte seine Hochphase im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und stellt bis heute in der epigraphischen Forschung die wichtigste Form der Reproduktion von Inschriften dar.

Für den Abguss muss zunächst durch Abdruck des Gegenstands eine Matrize oder ein Modell erstellt werden, von welchem dann wiederum ein Abguss gemacht werden kann. Das am häufigsten verwendete Abguss-Material im Kontext der Kunst war der Gips. Gipsabgüsse galten aufgrund des Fertigungsprozesses, bei dem der Abdruck direkt vom Kunstwerk genommen wurde, als die wahrhaftigste Form der Reproduktion, da er ohne menschliche Übersetzungsleistung direkt von der Oberfläche mit all ihren besonderen plastischen Auffälligkeiten des Werks genommen wurde. Gipsabgüsse antiker Statuen erfreuten sich im 17. und 18. Jahrhundert an Kunstakademien und Universitäten zu Studienzwecken und anschließend in privaten Sammlungen großer Beliebtheit. Jedoch zeigen zahlreiche archäologische Studien im direkten (meist stilistischen) Vergleich zwischen den abgegossenen Kunstwerken und dem Abguss, wie sehr Gipsabgüsse bearbeitet und ergänzt wurden, um sich einem vermeintlich antiken Zustand vor Fragmentierung und Alterung zu nähern. So werden in der Forschung Gipsabgüsse antiker Statuen zum Teil bis heute als „Gipsoriginale“⁶⁸ oder als „verbesserte Originale“⁶⁹ bezeichnet. Der Gips galt als rein und weiß, die Antiken hingegen weisen Strukturen des

67 Der Ausdruck des Form-Verfahrens wird hier im weiteren Sinne verstanden und darf nicht im Sinne des Ur-Form-Verfahrens nach DIN 8580 verstanden werden, auch wenn der Abguss zu einem solchen zählt.

68 *Stefanie Klamm*, Neue Originale, in: Tatjana Bartsch/Marcus Becker/Horst Bredekamp/Charlotte Schreiter (Hrsg.), *Das Originale der Kopie – Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, Berlin, 2. Aufl. 2010, S. 48.

69 *Stefanie Klamm*, Neue Originale (Fn. 68), S. 54.

Marmors, Bearbeitungsspuren wie Einritzungen, Befestigungslöcher für schmückende Attribute aus Metallen und vor allem Farbreste auf.⁷⁰ Dies ließ sich mit dem Zeitgeschmack sowie der Vorstellung der Antike und ihrer Idealplastik nicht vereinen.⁷¹ Doch sollten auch die Gipsabgüsse dieser Zeit nicht vorschnell als autonome Werke gesehen werden, denn ihr Zweck lag auch in der Vervielfältigung der antiken Statuen zur Dokumentation und Informationsgewinnung.

Die vorwiegenden Reproduktionstechniken waren bis zum Durchbruch des fotografischen Verfahrens Druckgrafiken, wie die Radierung, die Lithographie oder der Kupferstich. Hervorragende Stecher genossen großen Ruhm, zumal ihre künstlerische Leistung nicht mit der einer Wiederholung, sondern einer Übersetzung gleichgesetzt wurde.⁷² Den Vergleich des Stechers mit dem Übersetzer führte im 18. Jahrhundert vor allem Denis Diderot an. Die Übersetzungsleistung liegt nach Diderot darin, dass der Stecher, wie bei der Sprache, die es zu übersetzen gilt, das jeweilige Gemälde genau studieren, analysieren und dessen „Sprache“ beherrschen muss, bevor er es als einen Stich umsetzen kann. Der Stecher ist für Diderot ein Gelehrter und Intellektueller, der mit Übersetzern des Altgriechischen und Lateinischen verglichen wird.⁷³ Ebenso wie eine sprachliche Übersetzung lässt auch die Grafik folglich Gestaltungsspielräume offen. So war es nicht unüblich, Stiche von Gemälden mit Textzeilen zu ergänzen, Details zu verändern, zu vereinfachen oder hervorzuheben. Einen einschneidenden Unterschied zwischen Grafik und Gemälde wird regelmäßig die fehlende Farbigkeit der Grafik darstellen, die durch eine detaillierte Darstellung von Stoffen oder anderem aufgewogen wurde.⁷⁴

70 Vgl. *Vinzenz Brinkmann*, Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur, München 2003.

71 Vgl. *Salvatore Settis*, Schicksale der Klassik – Vom Gips zur Farbe, in: *Vinzenz Brinkmann (Hrsg.)*, Zurück zur Klassik – Ein neuer Blick auf das alte Griechenland, Ausst. Kat. Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt, München 2013, S. 58–83.

72 S. im Allgemeinen zur Reproduktion als Übersetzung *Ulrike Keuper*, Reproduktion als Übersetzung: Eine Metapher und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik, Leiden 2018.

73 Ferner führt Diderot aus: „Le graveur [...] est proprement un prosateur qui se propose de rendre un poète d'une langue dans une autre. [...] En qualité de traduction d'un peintre, le graveur doit montrer le talent et le style de son original. Lorsque le graveur a été un homme intelligent, au premier aspect de l'estampe, la manière du peintre est sentie“; *Denis Diderot*, *Cœuvres de Denis Diderot*, Paris 1818, S. 164.

74 Vgl. *Wolfgang Ulrich*, Raffinierte Kunst – Übung vor Reproduktionen, Berlin 2009, S. 21–29.

Wenn die Reproduktion – soweit sie überhaupt dafür geeignet ist – in der Praxis häufig als geeignete Stellvertretung für das Kunstwerk angesehen wird, rückt sie in der Wissenschaft und Forschung häufig in den Vordergrund. Schon Johann Wolfgang von Goethe nutzte seine Sammlung diverser Druckgrafiken ein und desselben Gemäldes, um die einzelnen Blätter auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu untersuchen und sich so der Komposition des Gemäldes zu nähern.⁷⁵ Auseinandersetzungen mit dem reproduzierten Kunstwerk gingen sogar so weit, dass Wertungen, Interpretationen und Auslegung lediglich anhand der Reproduktion getroffen wurden und noch immer getroffen werden. Die wissenschaftliche Literatur lebt von der Auseinandersetzung mit Kunstwerken durch Reproduktionen. Die Gründe dafür können in einer schwierigen Zugänglichkeit zu dem Kunstwerk, in dessen Unhandlichkeit oder schlicht in der Bequemlichkeit des Autors liegen, der den Weg zum Kunstwerk scheut. Eine Reproduktion ist mobil, das Kunstwerk hingegen nicht. In der Geschichte der (kunst-)historischen Forschung sowie den Beschreibungen, (Reise-)Berichten von Kunstkennern sowie Schriften der Kunstphilosophie und anderen Intellektuellen wurden zunehmend Beschreibungen und Wertungen über Kunstwerke getroffen, die der Autor selbst nie gesehen hatte.⁷⁶ Leerstellen oder Ungenauigkeiten der Reproduktion werden gefüllt mit eigenen ästhetischen Erfahrungen und Vorstellungen. Mit dieser Praxis ging die Tatsache einher, dass Autoren, wenn sie das Kunstwerk selbst vor Ort gesehen haben, dies zunehmend deutlich machten, um sich dem Vorwurf der Fehlinterpretation aufgrund falscher Grundlagen zu erwehren.⁷⁷

Mit der Reproduktionstechnik der Fotografie erschien dieser Beweis dann hinfällig, da dieses Verfahren für sich Wahrheit, Objektivität und Authentizität in Anspruch nahm. Der technische Prozess der Fotografie, so die Betonung ihrer Exaktheit, lasse für den Reproduzierenden keinen

75 Vgl. *Johannes Grave*, *Der „ideale Kunstkörper“ – Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006, S. 243 f.

76 Vgl. dazu ferner *Wolfgang Ullrich*, *Übungen vor Reproduktionen* (Fn. 74), S. 35–42.

77 Johann Joachim Winckelmann beschreibt in seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“, dass er nach Rom gefahren sei und habe „alles, was ich zum Beweis angeführt habe, selbst und vielmal gesehen, und betrachten können“; *Johann Joachim Winckelmann*, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 430. Vgl. generell dazu *Angela Matyssek*, *Entdecker und Finder – Über die fotografische Wissensproduktion der Kunstgeschichte und die Probleme der Reproduktion von Kunstwerken*, *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 28, 2005, Nr. 3, S. 232; *Wolfgang Ullrich*, *Übungen vor Reproduktionen* (Fn. 74), S. 36–38.

Gestaltungsspielraum. Sie gebe genau das wieder, was vor der Linse der Kamera war – ohne Übersetzung, ohne Interpretation, ohne Manipulation. Oder wie der Kurator des Department of Drawing and Prints des Metropolitan Museums of Art in New York in seiner vielbeachteten Schrift „Prints and Visual Communication“ aus dem Jahr 1953 verdeutlichte: Die Fotografie „has no linear syntax of its own“.⁷⁸ Bereits 1865 stellte Hermann Grimm die fotografischen Reproduktionen über den Erkenntniswert der Originale und hielt Tafelbände und das Fotoalbum für „wichtiger als die größten Galerien von Originalen“.⁷⁹ Diese Lobrede auf die Reproduktion mag zu ihrer Zeit auf den Mehrgewinn durch die neue Möglichkeit der einfachen vergleichenden Analyse zurückzuführen sein.⁸⁰ Grimm war längst nicht der einzige, der diese Euphorie teilte. Für den Karlsruher Alfred Woltmann hat „die Photographie [...] Mittel und Aufgaben der künstlerischen Nachschöpfung [...] in das Unendliche erweitert, erleichtert, vervollkommenet“.⁸¹ Und Wilhelm Lübke sah in den Fotografien den „unmittelbaren Niederschlag des ursprünglichen Werks [...] in voller Beseelung“.⁸²

Dennoch können diese „wahren“ fotografischen Reproduktionen sich enorm unterscheiden. Sucht man nach Reproduktionen von William Turners „Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway“ in der Bildersuche einer Suchmaschine oder in fotografischen Datenbanken, trifft man auf einen bunten Strauß unterschiedlichster Farbnuancen des gleichen Bildes, von einem kontrastlosen graublau über einen flächendeckenden Grüntich bis hin zu leuchtenden Ocker-Tönen.⁸³ Die Wahl der „richtigen“ Reproduktion kann dabei nur dann gelingen, wenn man das Kunst-

78 *William, M. Ivins*, *Prints and Visual Communication*, Cambridge 1953, S. 180.

79 *Hermann Grimm*, *Über Künstler und Kunstwerke*, Jg. 1, Februar 1865, S. 38.

80 Vgl. *Horst Bredekamp*, *Bildwissenschaft*, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (Fn. 52) S. 56; *Horst Bredekamp/Franziska Brons*, *Fotografie als Medium der Wissenschaft – Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration*, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 368.

81 *Alfred Woltmann*, *Die Photographie im Dienste der Kunstgeschichte*, *Deutsche Jahrbücher für Politik und Literatur* 10 (1864), S. 355, zit. nach: *Horst Bredekamp/Franziska Brons*, *Fotografie als Medium der Wissenschaft* (Fn. 80), S. 368.

82 *Wilhelm Lübke*, *Photographien nach Gemälden des Louvre*, *Kunst-Chronik* 5 (1870), S. 45 f. zit. nach: *Horst Bredekamp/Franziska Brons*, *Fotografie als Medium der Wissenschaft* (Fn. 80), S. 368.

83 Dieses Beispiel verdankt die Verf. einer Anmerkung von Prof. Dr. Monika Wagner im Rahmen ihres Vortrags „Potenziale schlechten Wetters – Englische Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert“ am Institut für Kunst- und Baugeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie vom 02. Februar 2017. – Künstlerisch thema-

werk in der National Gallery London selbst gesehen und ohne Verzerrung vor dem geistigen Auge hat. Eine Aufgabe, die ohne Abgleich vor Ort wohl kaum durchführbar ist.

Diese Unterschiede in der fotografischen Reproduktion ein und desselben Werks können auf externe Umstände zurückzuführen sein: unterschiedliche Brennweiten der Objektive, Lichtsetzung durch den Fotografen, ein besonderer Lichteinfall, wie das warme Gelb der hereinscheinenden Abendsonne, das kühle Licht künstlicher Lampen, das klare Licht der Tageslichtlampe, das hervorhebende Licht des Spots, das hell erleuchtende Licht des Blitzes der Kamera. Sie können aber auch auf internen Umständen beruhen: Sehgewohnheiten, ästhetische Wahrnehmungen und Vorstellungen des Reproduzierenden oder des Auftraggebers können Gründe für eine nachträgliche Bearbeitung der Farbwerte, Sättigung oder des Kontrastes der Fotografie sein. Derartige Veränderungen mögen mit dem Anspruch der Objektivität und der „wahren“ Reproduktion des Kunstwerks vorgenommen werden, doch werden vermeintliche Fehler durch externe Umstände nachträglich kompensiert oder eben überkompensiert, um sie den jeweiligen Sehgewohnheiten anzupassen.

Trotz dieser bildlichen Störungen, die ebenso auch in schlicht qualitativ mangelhaften Vervielfältigungen oder für das heutige Auge veralteten technischen Möglichkeiten liegen können, hat die Reproduktion zugleich im Sinne Jacob Burckhardts den Zweck das „Verschwinden und Machtloswerden der Großen“⁸⁴ zu verhindern. Burckhardt sieht in der Fotografie diese großen Werke „im Abbild der Welt auf ewig gesichert“.⁸⁵ Es sind gerade die bereits genannten römischen Antiken, die auch zu Erkenntnissen über die griechische Antike beitragen, und doch sind sie im heutigen Verständnis nicht auf diese Funktion beschränkt und somit keine bloßen Reproduktionen.⁸⁶ Auch der Gipsabguss, die Druckgrafik oder Ähnliches können eine für die Vorlage stellvertretende Funktion einnehmen, sofern

tisiert hat diese Unterschiede der Kunstreproduktionen Claudia Angelmaier; s. *Claudia Angelmaier*, *Color and Grey*, Leipzig 2007, S. 22–35.

84 *Jacob Burckhardt* an Heinrich Wölfflin (Brief 34), Basel, Donnerstag, 24. September 1896, zit: nach Jacob Burckhardt/Heinrich Wölfflin/Joseph Gantner (Hrsg.), *Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung. 1882–1897*, Basel 1948, S. 114.

85 *Jacob Burckhardt/Stella von Boch/Johannes Hartau/Kerstin Hengevoss-Dürkop/Martin Wanke* (Hrsg.), *Jacob Burckhardt Werke – Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 6, *Das Altarbild, das Portrait in der Malerei, die Sammler – Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, München/Basel 2000, S. 59.

86 So setzte sich in der archäologischen und kunsthistorischen Forschung auch nicht der Begriff der Reproduktion, sondern jener der Kopie durch.

sie jedoch als eigene Entität wahrgenommen werden, stellen sie keine Reproduktionen mehr dar. Aus der Perspektive der Kunstbetrachtung und Kunstforschung lässt sich der Begriff der Reproduktion als eine Wiedergabe des Kunstwerks verstehen. In diesem Sinne steht die Reproduktion stellvertretend für das Kunstwerk und anhand ihrer wird das Kunstwerk besprochen, wobei Eigenschaften und Qualitäten der Reproduktion meist in den Hintergrund treten. Die Reproduktion und das reproduzierte Kunstwerk werden auf eine Weise gleichgesetzt, sodass sie für den Rezipienten eins werden. Ausführungen unter Zugrundelegung einer Reproduktion sind nicht der Reproduktion gewidmet, sondern dem dahinterstehenden Kunstwerk. Der Zweck der Reproduktion liegt somit im Zeigen und Verweisen. Das führt dazu, dass ein und dieselbe Vervielfältigung je nach Ziel der Verwendung Reproduktion oder eigenständiges Werk sein kann. Der Verweiszweck ist dabei stets von der Verwendung des Rezipienten abhängig. Wird die vermittelnde Verweiszweckfunktion der Reproduktion auf das dargestellte Kunstwerk als zweckmäßiges definitives Kernatbestandsmerkmal angenommen, kann die Reproduktion als grundlegende Form der Kunstvermittlung bewertet werden. Verliert sich die vermittelnde Funktion, stellt das Werk schließlich definitiv keine Reproduktion mehr dar und wird dann vor einem anderen Hintergrund bewertet.

Ob das Werk seine auratische Wirkung durch die Reproduktionen verliert, ist für die Begriffsbestimmung der Reproduktion hingegen nicht relevant und führt in Bezug auf die Vermittlungsfunktion nicht zu einer anderen Bewertung.

Über einen neutralen Oberbegriff

Besonders schwer fällt die Suche nach einem neutralen und somit sprachlich unproblematischen Oberbegriff. Der Begriff des Zitats ist als solcher kaum dienlich, da vorliegend – wie oben ausgeführt – ein engeres Begriffsverständnis des Zitats vorgeschlagen wird. Die Reproduktion setzt als einzige Funktion den Verweis auf das reproduzierte Werk voraus und ist somit ebenso nicht als Oberbegriff geeignet.

Hilfestellungen wie „Praktiken des Sekundären“⁸⁷ oder die Wiederbelebung der „Wiederholung“ als ästhetischer Begriff⁸⁸, die „Aneignung“, das „Simulacrum“, die „Simulation“ und schlicht die „Kopie“ sind Vorschläge für diesen Oberbegriff. Mit der Praktik des Sekundären wird neben der Handlung – der „Praktik“ – das zeitliche Element mit dem Sekundären erfasst. Jede Praktik des Sekundären setzt etwas Primäres voraus. Ähnlich verhält es sich mit der Wiederholung, denn nur etwas bereits Bestehendes kann wiederholt werden. Die Vorsilbe „wieder“ findet sich in der Reproduktion, Replik, über die Rekonstruktion, Rekapitulation bis hin zum Resümee wieder. Ähnlich angelegt ist der Begriff des Déjà-vu, der nicht zuletzt durch das Ausstellungsprojekt zweier Karlsruher Institutionen – Kunsthalle und Hochschule für Gestaltung – als Ausstellungstitel verwendet wurde, der aber auch durch den Sammelband Günter Oesterles als kunsthistorischer Begriff vorgeschlagen wurde.⁸⁹ Mit dem Déjà-vu⁹⁰ – als Begriff für ein psychologisches Phänomen – werden eigenartig empfundene Erlebnisse der Vertrautheit zusammengefasst, in welchen das aktuelle Erleben als bereits bekannt oder schon einmal erlebt erscheint.⁹¹ Damit werden Déjà-vu-Erlebnisse seit dem Ende des 19. Jahrhunderts auch als „identifizierende Erinnerungsfälschung“ bezeichnet.⁹² Es geht hier jedoch gerade nicht darum, dass etwas als bereits bekanntes Etwas erscheint, sondern etwas Bekanntes ist oder sein kann.

Ähnlich der zuvor beschriebenen Begrifflichkeiten und Praktiken setzt die Aneignung auch ein Etwas voraus, das sich jemand teilweise oder gänzlich aneignen kann. Für die Aneignung bedarf es – zumindest untechnisch gesprochen – eines Fremden, denn etwas Eigenes kann man sich nicht aneignen, wohl aber wiederholen oder sekundär praktizieren. Die Aneig-

87 Gisela Febrmann/Erika Linz/Eckhard Schubmacher/Brigitte Weingart (Hrsg.), *Originalkopie – Praktiken des Sekundären*, Köln 2004.

88 Till Julian Huss/Elena Winkler (Hrsg.), *Kunst & Wiederholung – Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff* Berlin 2017; s. darin vor allem Reinold Schmücker, *Wie ist künstlerische Wiederholung möglich?*, a.a.O., S. 53.

89 Ariane Mensger (Hrsg.), *Déjà-vu?* (Fn. 46); Günter Oesterle (Hrsg.), *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*, München 2003.

90 Neben dem déjà-vu können darunter auch Erlebnisse des déjà-vécu, déjà-ecouté, déjà-entendu fallen.

91 Hans Heimann, *Déjà-vu*, in: Christian Müller (Hrsg.), *Lexikon der Psychiatrie – Gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe*, Berlin, 2. Aufl. 1986, S. 143.

92 Das Symptom wurde von Emil Kraepelin 1874 als solches bezeichnet und bis heute so rezipiert; s. Oswald Bumke, *Die Diagnose der Geisteskrankheiten*, Wiesbaden 1919, S. 70 f.; Hans Heimann, *Déjà-vu* (Fn. 91), S. 143 f.

nung ist begrifflich mit dem Eigentum verwandt. Als Begriff des Sachenrechts des Bürgerlichen Gesetzbuchs meint sie zunächst nur den originären Eigentumserwerb herrenloser Sachen.⁹³ Die Geschichte der Aneignung als philosophischer und ästhetischer Begriff von der Antike bis zur Gegenwart hat den Begriff der Aneignung jedoch erheblich weiter gefasst und ausdifferenziert. Die οικείωσις-Lehre der stoischen Philosophie sieht in der οικείωσις einen mehrstufigen triebgesteuerten Prozess des Menschen, sich die umgebende Welt zu eigen zu machen.⁹⁴ John Locke konzipierte in seinen „Two Treatise of Government“ die private Aneignung Eigentums durch Arbeit und sucht so eine Erklärung für die Entstehung und ungleiche Verteilung von Eigentum:

„He that is nourished by the acorns he picked up under an oak, or the apples he gathered from the trees in the wood, has certainly appropriated them to himself. [...] And it is plain, if the first gathering made them not his, nothing else could. That labour put a distinction between them and common. That added something to them more than Nature, the common mother of all, had done, and so they became his private right. And will any one say he had no right to those acorns or apples he thus appropriated because he had not the consent of all mankind to make them his?“⁹⁵

Locke geht im Rahmen der Aneignung (Appropriation) in diesem Beispiel von Gegenständen aus, die nicht im Eigentum, das heißt nicht durch Arbeit angeeignet wurden. Ausgehend von Locke ist die Aneignung mit seinem dialektischen Gegenpart der Entfremdung auch ein maßgeblicher Begriff der Marxschen Lehren:⁹⁶ Marx verknüpft den Begriff der Aneignung dabei „[...] mit den Problematiken des Eigentums, der Arbeit als Bildnerin von Gebrauchswerten, der Erkenntnis, des individuellen Lernens [...] und der Entfremdung.“⁹⁷ Denn erst der Kommunismus ist „als

93 Siehe §§ 958 ff. BGB.

94 Vgl. *Michael Franz*, Aneignung, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Friedrich Wolfzettel/Burkart Steinwachs (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe* (Fn. 38), S. 156 f.

95 *John Locke*, *Two Treatises of Government*, London 1764, Band 2, S. 27.

96 Vgl. insbesondere *Karl Marx/Friedrich Engels*, *Die deutsche Ideologie – Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*, in: *Karl Marx/Friedrich Engels*, *Werke*, Bd. 3, Berlin (DDR) 1983, S. 67 f. und S. 223–281.

97 *Wolfgang Haug*, Aneignung, in: *Berliner Institut für kritische Theorie* (Hrsg.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 1, Hamburg 1994, Sp. 233.

positive Aufhebung des Privateigentums als menschlicher Selbstentfremdung und darum als wirkliche Aneignung des menschlichen Wesens durch und für den Menschen“.⁹⁸ Die Philosophin Rahel Jaeggi versucht angelehnt an den Marxschen Aneignungsbegriff diesen ohne die Trennung von fremd und eigen für die Kunsttheorie fruchtbar zu machen. Sie geht dazu bei der Aneignung von einem permanenten Transformationsprozess aus, in dem das Angeeignete durch seine Aneignung erst entsteht.⁹⁹

Im Sprachgebrauch des späten 20. Jahrhunderts bezieht sich die Aneignung auf den bewussten Gebrauch von Material, das von einer Quelle außerhalb des eigenen Werks stammt. Sich ein Bild in diesem Sinne anzueignen bedeutet, es absichtlich in den Kontext des eigenen Werks zu integrieren.¹⁰⁰ Die „Kulturelle Aneignung“ oder „Cultural Appropriation“¹⁰¹ ist das Schlagwort einer von den späten 1980er Jahren bis in die aktuelle gesellschaftliche und auch (pop-)kulturell reichenden Diskussion. Der Begriff Appropriation steht dabei zunächst für die „Umsiedlung“, „Annexion“ oder den Diebstahl von Kulturgütern – seien es Objekte, Ideen oder Notationen –, die mit dem Aufstieg des europäischen Kolonialismus und des Kapitalismus verbunden sind.¹⁰² Der Kulturkritiker Greg Tate führt dazu aus:

“For much of the last century the burden of being Black in America was the burden of the systematic denial of human and constitutional rights and equal economic opportunity. It was also a century in which much of what America sold to the world as uniquely American in character – music, dance, fashion, humor, spirituality, grassroots polit-

98 *Karl Marx*, Ökonomisch-philosophische Manuskripte. Privateigentum und Kommunismus, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Bd. 40, Berlin (DDR) 1968, S. 536.

99 *Rahel Jaeggi*, Aneignung braucht Fremdheit, in: Texte zur Kunst, Appropriation Now!, Heft 46, Juni 2002, S. 68.

100 *Crispin Sartwell*, Appropriation, in: Michael Kelly (Hrsg.), Encyclopedia of Aesthetics, Bd. 1, Oxford 1998, S. 68–70.

101 Der schwarz-weiße Bumerang des französischen Luxuslabels Chanel löste in den sozialen Medien Anfang 2017 einen Shitstorm aus. Das lag zum einem daran, dass dieser 2000 € kostete und zum anderen daran, dass der ursprünglich als Waffe der australischen Aborigines gebrauchte Bumerang zu einem absurd teuren und gleichzeitig überflüssigen Accessoire gemacht wurde.

102 Vgl. dazu *Greg Tate* (Hrsg.), Everything but the Burden, What White People are taking from Black Culture, New York 2003; *Conrad G. Brunk/James O. Young*, The Ethics of Cultural Appropriation, New York 2012.

ics, slang, literature, and sports – was uniquely African-American in origin, conception, and inspiration.”¹⁰³

Allgemeiner formuliert wird die „Kulturelle Aneignung“ derart verstanden, dass kulturelle Ausdrucksformen und Artefakte, Geschichte von einer Kultur, die nicht die eigene ist, übernommen werden, sodass auf Kosten der Menschen der einen Kultur Einzelpersonen oder eine andere Gesellschaft profitiert.¹⁰⁴

Innerhalb dieser Diskussion – mag sie im Einzelfall bisweilen auch zu übertrieben erscheinenden Ergebnissen führen¹⁰⁵ – besteht mit dem Ausdruck der Appropriation Art in ihrem weiteren Verständnis die Gefahr, dass Aneignungen durch die Appropriation Art geadelt werden oder umgekehrt, dass Aneignungen durch die begriffliche Verwandtschaft pejorativ verstanden und aufgenommen werden. Mit seinen komplexen, zum Teil widersprüchlichen Auslegungen, Bewertungen und Umdeutungen fasst der Aneignungsbegriff letztlich eine Gegensätzlichkeit zusammen. Daher ist er aber gerade kein neutraler Begriff und kann zumindest für die hier gewählte Unterscheidung nicht als Oberbegriff verwendet werden.¹⁰⁶

103 Greg Tate, Nigs R Us, or How Blackfolk Became Fetish Objects, in: Greg Tate (Hrsg.), *Everything but the Burden* (Fn. 102).

104 Leonore Keeshig-Tobias, zit. nach Michael Franz, Aneignung, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Friedrich Wolfzettel/Burkart Steinwachs (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe* (Fn. 38), S. 154.

105 Für eine Darbietung der Titelmelodie für das Computerspiel „Ghost of Tsushima“ auf der E3 2018 spielte ein weißer amerikanischer Mann die traditionelle japanische Bambusflöte namens shakuhachi in ebenfalls traditioneller japanischer Kleidung. Darauf folgte ein großer, aber kurzer Shitstorm, der beendet wurde als herauskam, dass der betreffende Musiker Cornelius Shinzen Boots ist, der zu den wenigen lebenden Meistern dieses Instruments gehört, die auch den Titel Shihan erhalten haben. In Japan ist er ein gefeierter Musiker. Vgl. den Eintrag auf der Website der International Shakuhachi Society: <https://www.komuso.com/people/people.pl?person=1849>.

106 Als Oberbegriff für rein (urheber-)rechtliche Auseinandersetzungen mit diesen Phänomenen kann er andererseits sehr wohl passend sein, entspricht die Verwandtschaft der Aneignung zum Eigentum auch der Bezeichnung des Urheberrechts als Teil des sogenannten Geistigen Eigentums oder Immaterialgüterrechts. Außerdem ist die Wiederholung des Eigenen rechtlich in den meisten Fällen unproblematisch. Anders könnte sich eine spätere Wiederholung bei auf eine bestimmte Auflagenzahl begrenzten Kunstwerken verhalten, da diese den Wert der limitierten Auflage vermindern könnte; vgl. *Felix Maximilian Michl*, *Die limitierte Auflage – Rechtsfragen der zeitgenössischen Fotokunst*, Heidelberg 2016.

Ein weiterer denkbarer Begriff ließe sich der englischen Kunsttheorie entnehmen. Joshua Reynolds beschäftigt sich mit dem Begriff des Borrowing in seinen „Discourses on Art“ im sechsten Diskurs 1774 mit der Frage „Borrowing, How far allowable?“. Für ihn bedeutet Borrowing eine andere und weitergeführte Form der Imitation:

„We come now to speak of another kind of imitation – the borrowing a particular thought, an action, attitude, or figure, and transplanting it into your own work. This will either come under the charge of plagiarism, or be warrantable, and deserve commendation, according to the address with which it is performed.“¹⁰⁷

Im Gegensatz zum Plagiat und zur schlichten Übernahme versteht Reynolds darin eine bewusste Referenz, mit der gleichzeitig in Wettbewerb getreten werden soll.¹⁰⁸ In der englischen Sprache ist dieser Ausdruck fester Bestandteil der hier geführten Diskussion, insbesondere in Bezug auf die Appropriation Art.¹⁰⁹ In der deutschen Forschung ist er hingegen weder in der Übersetzung als „Leihe“, noch als englisches Wort übernommen worden.¹¹⁰ Die Leihe setzt zwar voraus, dass etwas wieder zurückgegeben werden kann und relativiert damit im Gegensatz zum Plagiat – dem Diebstahl des geistigen Eigentums – scheinbar die negative Konnotation.¹¹¹ Trotzdem trifft das Borrowing die Eigentumperspektive besser, denn im Gegensatz zur Aneignung bleibt bei der Leihe das „Eigentum“ beim „Verleiher“. Dennoch werden wie bei der Aneignung Wiederholungen und das Serielle im eigenen Werkschaffen gerade durch diese Eigentumperspektive zu sehr eingegrenzt, weshalb auch der Begriff des Borro-

107 *Joshua Reynolds*, *Discourses on Art*, Chicago 1891, S. 161.

108 So beendet Reynolds seinen sechsten Diskurs mit dem Aufruf: „Study nature attentively, but always with those masters in your company; consider them as models which you are to imitate, and at the same time as rivals with whom you are to contend“; *Joshua Reynolds*, *Discourses on Art* (Fn. 107), S. 170.

109 Vgl. neben vielen *Sherri Irvin*, *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, No. 2, 2005, S. 124 ff.

110 Eine Ausnahme sei hier aber in der Forschung zu den englischen Künstlern und englischen Kunsttheorie angezeigt, so bei *Werner Busch*, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip – Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim/New York 1977, eine Arbeit, die als Dissertation ursprünglich auch mit dem Titel: „Borrowings – Entlehnungen bei Hogarth und in seiner Nachfolge. Zur Entstehung einer bürgerlichen Kunstform“ 1973 eingereicht wurde.

111 Etwas, das wie bei dem Diebstahl des geistigen Eigentums natürlich ebenso wenig in der Form möglich ist.

wing für die hier vorliegende Untersuchung als nicht wirklich geeignet erscheint.

Von den Post-Strukturalisten, der Medientheorie und später im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Appropriation Art wurde im kunsttheoretischen Dialog des Weiteren das Simulacrum als Oberbegriff vorgeschlagen. Dieser lateinische Begriff entspricht größtenteils dem Griechischen εἶδωλον. Seine Bedeutung reicht vom Abbild, Ebenbild, über das Schatten- und Spiegelbild bis hin zum Schein-, Trug-, und Traumbild.¹¹² Im 20. Jahrhundert nutzten hauptsächlich vier französische Intellektuelle – Roland Barthes, Pierre Klossowski, Gilles Deleuze und Jean Baudrillard – das Simulacrum als Begriff ihrer Theorien. Jeder von ihnen deutete den Begriff auf unterschiedliche Weise um. Roland Barthes bezeichnet das Simulacrum als Rekonstitution, das heißt als die Struktur eines Objekts, das durch „Zerlegung“ und „Arrangement“ geschaffen wurde.¹¹³ Klossowski entwickelt das Paar des Simulacrums und des Stereotyps. Das Simulacrum versteht er im Sinn der Imitation als „etwas an sich Unkommunizierbares oder Undarstellbares: eigentlich das Phantasma in seiner Zwanghaftigkeit.“¹¹⁴ Der Stereotyp entspricht den normativen Schemen, die aufgrund sozialer Motive institutionalisiert sind.¹¹⁵ Deleuze wiederum formulierte sein eigenes Konzept des Simulacrums in Form der Differenz und Wiederholung, wobei er den Ausdruck differentieller Systeme folgendermaßen beschreibt: Wenn sich Verschiedenes durch Differenz an sich selbst unterscheidet, handelt es sich um Systeme der Simulacren.¹¹⁶ Baudrillard schließlich griff das Konzept des Simulacrums auf und differenzierte es in Formen der Imitation, der Produktion und der Simulation,¹¹⁷ um auf

112 Vgl. *Karl Ernst Georges*, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, Band 2, Hannover, 8. Aufl. 1918 (Nachdruck Darmstadt 1998), *simulacrum*, Sp. 2677-2678.

113 „[...] einen Gegenstand derart zu rekonstituieren, dass in der Rekonstitution zutage tritt nach welchen Regeln es funktioniert. Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein Simulacrum des Objekts, aber ein gezieltes, interessiertes Simulacrum, da das imitierende Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder unverständlich blieb“; *Roland Barthes*, Die strukturalistische Tätigkeit, in: Günther Schiwy, Der französische Strukturalismus – Mode, Methode, Ideologie, Reinbeck 1969, S. 154.

114 *Pierre Klossowski*, Die Ähnlichkeit (La ressemblance), Bern/Berlin 1986, S. 83.

115 *Pierre Klossowski*, ebd., S. 82–84.

116 *Gilles Deleuze*, Difference and Repetition, New York 1994, S. 277 f.

117 Diese werden als drei Ordnungen von Simulakren im Verständnis von Zeitaltern beschrieben; s. *Jean Baudrillard*, Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982, S. 79.

diese Weise den zunehmend „hyperrealen“ Status bestimmter Aspekte der zeitgenössischen Kultur zu benennen:

„Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen produktiven Mediums – Werbung, Foto etc. – und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale [...].“¹¹⁸

Als bestimmender Aspekt der Gegenwartsgesellschaft, soll so keine Unterscheidung zwischen Original und Kopie, Vorbild und Abbild, Realität und Imagination mehr zugelassen werden.¹¹⁹ Das Simulacrum ist weder im lateinischen Verständnis noch als ein Zeichen ohne Referenz, das auf nichts als sich selbst verweist, im Rahmen dieser Untersuchung als wertneutraler Oberbegriff geeignet.

Letztlich bleibt der bereits häufig erwähnte Terminus der Kopie als möglicher Oberbegriff. Die Kopie ließe sich grundsätzlich als Übernahme mit dem Ziel der möglichst großen Ähnlichkeit beschreiben. Damit ist sie gar nicht so weit von der Fälschung entfernt, denn diese kann eine täuschende Ähnlichkeit verlangen. Tritt die Übernahme in den Hintergrund und damit eine gewisse Ähnlichkeit, kann es sich lediglich um eine Nachahmung handeln. Ferner setzt die Kopie voraus, dass die kopierende Handlung durch eine fremde Hand erfolgt. So wird die Kopie von der Wiederholung, des Seriellen oder der Replik abgegrenzt. Mit der Wortschöpfung der Selbstkopie ließe sich aber der Kopienbegriff auch für diese Formen beibehalten. Häufig wird die Kopie als das Gegenstück zum Original verstanden und als solches abgegrenzt.¹²⁰ Doch setzt die Kopie kein Original,

118 *Jean Baudrillard*, Der Hyperrealismus der Simulation, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert – Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, 2 Bd., Ostfildern-Ruit, 1998, S. 1300. Das Kapitel „Der Hyperrealismus der Simulation“ stammt aus ursprünglich aus Baudrillards Monographie „Der symbolische Tausch und der Tod“ von 1976 (in deutscher Übersetzung von 1982).

119 *Viola Hildebrand-Schat*, Appropriation oder Simulacrum? – Zur Funktion und Absicht interpiktorialer Bezüge in der zeitgenössischen russischen Kunst, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.), *Interpiktorialität – Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013, S. 221. Es sei darauf hingewiesen, dass ihre Aussage ohne Quellenangabe wörtlich dem Wikipedia-Artikel zum Simulacrum seit dem Stand vom 18.08.2006 in der Bearbeitung von ‚Inspektor.Godot‘ entspricht, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Simulacrum&oldid=20353107>.

120 So beispielsweise bei *Jens Häsel*, Original/Originalität in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Friedrich Wolfzettel/Burkart Steinwachs (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe – Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4, Stuttgart, Weimar 2002, S. 638–655.

sondern nur eine Vorlage voraus, die selbst wieder eine Kopie sein kann.¹²¹ Dennoch ist es auch üblich, den Begriff der Kopie als Verweis auf das Original zu verwenden:

„Der Kopist kopiert das bewunderte Meisterwerk, um seiner habhaft zu werden, wenn schon nicht als Original, dann doch wenigstens in der Kopie, als der Erinnerung an das Meisterwerk, so real, so nahe am Original wie möglich.“¹²²

So entspricht die im Zitat genannte Kopie dem hier vorgestellten Verständnis der Reproduktion, ist die „Erinnerung an das Meisterwerk“ doch die maßgebliche Verweiskfunktion der Reproduktion. Letztlich bleibt die Kopie als Oberbegriff schwer zu verwenden, lässt sie sich genauer nur durch ihr verwandte Begriffe beschreiben. Die Konnotation des Begriffs der Kopie ändert sich mit dem zugrunde liegenden Verständnis. Damit ist die Kopie als Begriff ebenfalls nicht wertneutral, sondern kann das ganze Spektrum der Bewertung von der Fälschung bis zur Hommage umfassen.

II.

Die vorstehende vorgenommene Annäherung und Eingrenzung der im Feld von Original, Kopie und Fälschung zur Charakterisierung von Artefakten am häufigsten verwandten Begriffe, sei im zweiten Teil dieses Beitrags nun anhand eines konkreten Beispiels auf ihre Tauglichkeit hin überprüft. Als Anwendungsbeispiel der Trennung der Begriffe sei die eingangs bereits erwähnte „New Portraits“-Serie von Richard Prince hergenommen. Der von den sozialen Bildmedien begeisterte Richard Prince fotografierte Fotografien ab, die er anschließend bei Instagram¹²³ mit seinem Nutzer-Account hochlud.¹²⁴ Außerdem wählte er aus den von den seinerzeit bereits 200 Millionen monatlich aktiven Nutzern Instagrams mit seinen

121 Rein empirisch sind die Vorlagen der meisten Kopien keine Originale, sondern ebenfalls Kopien; vgl. dazu grundlegend *Eberhard Ortland*, *Kopierhandlungen*, in: Daniel Feige/Siegmond Martin (Hrsg.), *Kunst und Handlung – Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 233-258.

122 *Thomas Deecke*, *Nachahmung* (Fn. 10), 1999, S. 26 f.

123 Der Online-Dienst Instagram, der zum Unternehmen Facebook Inc gehört, beschreibt sich selbst als „a community of more than 1 billion who capture and share the world's moments on the service.“ <https://www.instagram.com/about/us>.

124 Dennis Morris verklagte Prince und die Gagosian Gallery 2016 wegen einer Urheberrechtsverletzung an seinen Fotografien von dem „Sex Pistols“-Bassisten Sid Vicious, die Prince re-fotografierte. Eines der Bilder lud er auf seinem Insta-

schätzungsweise über 30 Milliarden hochgeladenen Fotografien¹²⁵ einzelne Porträts aus. Diese Bilder zeigten teilweise berühmte, allgemein in der Öffentlichkeit stehende Persönlichkeiten wie Pamela Anderson oder Kate Moss, teilweise in gewissen Branchen und Bereichen bekannte Personen, teils aber auch ganz normale Instagram-Nutzer. Die ausgewählten Bilder kommentierte Prince – meist mit eher kryptischen Sätzen – mit seinem Account.¹²⁶ Um die Kontrolle über das Kommentarfeld zu behalten, meldete Prince die von anderen Nutzern hinzugefügten Kommentare als Spam, sodass lediglich seine eigenen und von ihm akzeptierten Kommentare unter den jeweiligen Instagram-Bildern angezeigt wurden.¹²⁷ Von dieser Anzeige fertigte er dann einen Screenshot an, den er anschließend großformatig ausdruckte. Unter dem Titel „New Portraits“ wurde die so entstandene Serie in der renommierten New Yorker Gagosian Gallery im Herbst 2014¹²⁸ ausgestellt. Das Medienecho war anfänglich mäßig. Als jedoch viele der Werke bei der Frieze Art Fair 2015 für 90.000 – 100.000 US-Dollar je Druck verkauft wurden, folgte ein medialer Aufschrei. Das Narrativ bestand überwiegend aus der moralisch nachvollziehbaren und gleichzeitig intellektuell einseitigen Argumentation, dass der große, bekannte Künstler vom kleinen Künstler zum eigenen Profit stehle.¹²⁹ Ein

gram-Account hoch, und mit unterschiedlichen anderen Fotografien fertigte er Collagen. Dieser Fall ist rechtlich insofern interessant, als Fragen des internationalen Urheberrechts (Dennis Morris schoss die Fotografien nach eigenen Aussagen in Schweden), der Transformativität – als einer der vier für die Ausnahme des „Fair Use“ bedeutsamen Faktoren – im Rahmen von Collagen und die Verletzung von Urheberrechten durch den Instagram-Post aufgeworfen werden. Vgl. *Morris v. Prince*, case 2:16-cv-03924, Complaint for Copyright Infringement, S. 3-8. Die Parteien haben sich letztlich am 12.08.2016 geeinigt (vgl. *Morris v. Prince*, Stipulation to Dismiss Case).

125 Vgl. die Statistik bei statista: www.statista.com/statistics/253577/number-of-monthly-active-instagram-users.

126 Für diese Serie arbeitete Prince mit den Accounts *richardprince1234* und *richardprince4*. Beide sind mittlerweile gelöscht und somit nicht mehr abrufbar. Sein jetziger Account läuft privat unter dem Namen *richardprince_official*.

127 Durch das Melden als Spam werden die Kommentare aber nicht sofort gelöscht. Sie werden lediglich in der Ansicht des Melders nicht mehr angezeigt.

128 *Richard Prince*, *New Portraits*, Gagosian Gallery, New York, 19.09.2014–24.10.2014.

129 Vgl. *Kyle Chayka*, *Richard Prince's Instagram Thefts Ignite a Debate Over Social-Media Ownership*, *Vulture*, 28.05.2015, <http://www.vulture.com/2015/05/did-richard-prince-steal-from-instagram.html>; *Cait Munro*, *Richard Prince Steals More Instagram Photographs and sells them for \$ 100.000*, *artnet.news*, May 26, 2015, <https://news.artnet.com/art-world/richard-prince-steals-instagram-photographs-sells-100000-301663>.

nicht unbeachtlicher Teil der Abgebildeten sahen in dem Akt der öffentlichen Ausstellung weiterhin eine Form der Persönlichkeitsrechtsverletzung. Der australische Fotograf Peter Coulson etwa fühlte sich insofern „violated“, als er die Handlung Richard Princes mit einem Einbruch in die eigenen vier Wände gleichsetzte.¹³⁰ Als Argument stark gemacht wurden auch Ausführungen, die sich vom Kunstdiskurs noch weiter entfernten. Eine große öffentliche Aufmerksamkeit erhielt eine Studentin aus Toronto, die sagte, es würde sie krank machen, dass ein weißer Mann mittleren Alters einen riesigen Profit mit ihrem Bild mache.¹³¹ Eine ähnliche Argumentation verfolgte die Künstlerin Audrey Wollen:

„An old, white, successful, straight male artist feeling entitled to the image of a young female body is not surprising (...) he completely erased my authorship and identity. I really was just a photograph of a naked girl, up for grabs. Maybe I'm idealistic, but I don't think art should simply reiterate the status quo.“¹³²

Richard Prince wurde für die Instagram-Serie aber nicht nur in dieser Form angegriffen. Die *SuicideGirls*, ein kommerzielles alternatives Porno-

130 <https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/australian-photographer-peter-coulson-violated-by-richard-prince-instagram-art-scandal-20150528-ghakt.html>.

131 *Anna Collins*: „I just think about how I'm a working student in school, I'm extremely broke, and here is a middle-aged white man making a huge profit of my image. Kind of makes me sick. I could use that money for my tuition.“ <http://www.businessinsider.com/instagrammers-from-richard-princes-photos-didnt-take-the-original-pictures-2015-5?IR=T>; <https://news.artnet.com/market/more-richard-prince-instagram-303166>, „Appropriation without consent is not at all OK. For an upper-class white man who felt entitled enough to take younger girls' photos and sell them for a ridiculous amount of money, (it) strips us from the sense of security we have in the identity that we put out there“; <https://www.thestar.com/entertainment/2015/06/01/richard-princes-use-of-her-instagram-image-angers-toronto-woman.html>. Prince verwendete ein Bild ihres Instagram-Accounts, auf dem sie und ein junger Mann auf dem Bett liegend in einen mit Stickers beklebten Laptop schauend abgebildet sind. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass weder sie selbst das Foto gemacht, noch es in sonstiger Form maßgeblich überarbeitet hat.

132 *Audrey Wollen* zit. nach dem Interview von: Benjamin Barron: Richard Prince, Audrey Wollen, and the sad girl theory, i.d.vice, 12.11.2014, https://i.d.vice.com/en_uk/article/nebn3d/richard-prince-audrey-wollen-and-the-sad-girl-theory. Den Vorwurf des Sexismus der eingangs Zitierten teilt auch *Paddy Johnson*, Richard Prince Sucks – His show of Instagram printouts at Gagosian isn't just bad, it's sexist, 21.10.2014, <https://news.artnet.com/market/richard-prince-sucks-136358>.

graphie-Portal, verklagten den Künstler zwar nicht, waren jedoch „bummed that his art is out of reach for people like [them] and the people portrayed in the art he is selling“.¹³³ Aus diesem Grund verkauften sie die gleichen Drucke für 90 US-Dollar und spendeten die Einnahmen unter dem von Schadenfreude nicht freien Beifall der Medien.¹³⁴ Richard Prince reagierte darauf mit den Worten: „Much better idea. I started off selling my ‘family’ tweets for \$18 at Karma not too long ago. Missy Suicide is smart.“¹³⁵

Es wird rasch klar, dass die Begriffe Fälschung, Plagiat und Hoax, die allesamt eine Täuschung voraussetzen, in Bezug auf die „New Portraits“-Serie nicht passen. Die einzelne Fotografie bleibt mit all ihren Informationen in dem Zeitpunkt der Speicherung in Form des Screenshots erhalten. Die Herkunftsquelle ist deutlich erkennbar, auch wenn – wie in den Fällen, in denen Hochladender beziehungsweise Abgebildeter und Fotograf nicht die gleiche Person sind – der Urheber der übernommenen Fotografie nicht immer benannt ist. Prince maßt sich aber auch keine Urheberschaft an, noch weniger täuscht er über sonstige zuordnende Faktoren. Die Einordnung als Fake muss aus den bereits genannten Schwierigkeiten der unpräzisen Bedeutung dieses Begriffs unterbleiben. Ließe sich aber vielleicht von Fakes sprechen, wenn Prince die Sujets erfunden, in der Ästhetik Instagrams dargestellt und fotorealistisch gemalt hätte? Dann wären sie ursprünglich nicht Teil des sozialen Netzwerks Instagram gewesen, hätten aber für sich den Anschein eines echten Posts erweckt. Auch eine Hommage an die jeweils Abgebildeten kann zumindest bei den unbekanntem Nutzern mangels Ebenbürtigkeit nicht angenommen werden. Die „New

133 Vgl. den Blogbeitrag von *Missy* der *SuicideGirls* vom 26.05.2015: „So we at SuicideGirls are going to sell the exact same prints people payed \$90,000 for \$90 each. I hope you love them. Beautiful Art, 99.9% off the original price.;) (...) Do we have Mr. Prince permission to sell these prints? We have the same permission from him that he had from us :)“, <https://www.suicidegirls.com/members/missy/blog/2837632/tuesday/>.

134 *Jessie Heyman*, *SuicideGirls* Respond to Richard Prince in the Best Way Possible, *Vogue*, 28.05.2015, <https://www.vogue.com/article/suicidegirls-richard-prince>; *Angie Kordic*, *Oops, He Did It Again – Richard Prince Given a Taste of His Own Medicine* by *Suicide Girls*, *Widewalls*, 31.05.2015, <https://www.widewalls.ch/richard-prince-instagram-rephotographer-frieze-suicidegirls>.

135 <https://twitter.com/RichardPrince4/status/603874714201751552/photo/1>. Diese Vorgehensweise der *SuicideGirls* führte in der juristischen Literatur zu Überlegungen, im Rahmen der bildenden Kunst auf ein Urheberrecht gänzlich zu verzichten; vgl. *Amy Adler*, *Why Art Does Not Need Copyright*, 86 *George Washington Law Review*, 86, 2018, S. 313–375.

Portraits“ als eine Hommage an Instagram und an die generelle bildliche Selbstvermarktung der Nutzer zu bezeichnen, bedürfte einer aufwendigen Begründung. Die Arbeiten als Hommage an abstrakte Phänomene oder an allgemein-gesellschaftliche Strömungen zu verstehen, müsste häufig auf reinen Spekulationen begründet bleiben. Solche Ansätze stehen dann der Diskussion offen.

Hinsichtlich der Frage, ob es sich um eine Reproduktion handeln könnte, ist auf Sinn und Zweck der „New Portraits“ abzustellen. Die Reproduktion hat – nach dem hier vorgestellten Verständnis – als einzige Funktion den Verweis auf das dahinterstehende Werk. Sicherlich verweist Prince auf die abgebildeten Instagram-Posts, doch werden diese vom Betrachter als eigenes Werk wahrgenommen, da sie vom Künstler ausgewählt und ausgestellt werden. Neben diesem konzeptionellen Grund lässt sich auch der Marktwert als einfach überprüfbarer Anhaltspunkt für diese Unterscheidung anführen. Übersteigt der Wert des als Reproduktion in Frage kommenden Bildes das wiedergegebene Bild, spricht vieles dafür, dass gesellschaftlich nicht von einer Reproduktion, sondern von einem eigenständigen Werk ausgegangen wird.

Somit bleibt die Frage, ob die einzelnen Arbeiten der „New Portraits“-Serie als Zitat klassifiziert werden können. Eine Übernahme liegt eindeutig vor. Das Zitierte ist – vor allem für ein nicht-sprachliches Zitat – als solches gerade mustergültig und unmissverständlich erkennbar, womit das semantische Risiko eines Missverständnisses äußerst gering ist. Doch stellt sich die Frage, ob dem hier erarbeiteten zusätzlichen Merkmal der kontextuellen Einarbeitung zum Zwecke des Zitats Rechnung getragen wurde. Dies ist hier zwar insofern problematisch, als die einzelnen Arbeiten der Serie in Gänze ohne weitere Einarbeitung aufgenommen worden sind. Jedoch war Sinn und Zweck dieses Kriteriums, dass die Ausweitung des Zitats zu einem Begriff jeglicher Ähnlichkeitsbeziehungen vermieden werden sollte. Da diese Gefahr hier nicht besteht, darf dem Kriterium in diesem Fall weniger Bedeutung zugemessen werden. Somit lässt sich bei den Bildern der „New Portrait“-Serie – zumindest im nicht-rechtlichen Sinne – wohl am ehesten von einem Zitat sprechen.

III.

In vielen Fällen genügen bei einem Kunstwerk ein ästhetisches Urteil sowie das Aufzeigen der Bezüge und Differenzen. In manchen Fällen mag der Grund für die Übernahme notwendig sein. In anderen Fällen mag die hinter der Übernahme stehende Argumentation zu gesellschaftspolitischen

Fragen nicht oder kaum überzeugen können. Konfliktreiche und tiefgreifende gesellschaftliche Debatten fördern jedoch einen weiteren, bisher noch nicht diskutierten Aspekt zutage: Die Einordnung von Bildern kann längst nicht mehr allein in begrifflicher oder (persönlichkeits-)rechtlicher Hinsicht an ihre Grenzen stoßen. Die hier vorgestellte begriffliche Ausdifferenzierung verblasst in ihrer Wirkungsweise vor allem dann, wenn die Bilder unter gesellschaftspolitischen und letztlich ethischen Maßstäben beurteilt werden. Dazu seien zwei unterschiedliche Beispiele aus den Jahren 2017 und 2019 vorgestellt und näher untersucht.¹³⁶

*Schwarz und weiß: The Painting Must Go*¹³⁷

Auf der Whitney Biennial 2017 in New York wurde das ein Jahr zuvor entstandene Gemälde „Open Casket“ der US-amerikanischen Künstlerin Dana Schutz ausgestellt. In ihrem Gemälde nimmt die Künstlerin das Bild des 14-jährigen, afroamerikanischen Emmett Till auf, der 1955 in Mississippi von zwei weißen Männern gelyncht worden war. Von dem aus Chicago stammenden Jungen existieren berühmte und bewegende Fotografien. Es sind die seines Leichnams mit dem Gesicht, das im Wege des brutalen Mordes bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt worden war, bestattet in einem offenen Sarg.¹³⁸ Vorausgegangen war seinerzeit ein Zusammentreffen des Jungen bei einem Familienbesuch in dem Südstaat Mississippi mit der 21-jährigen, verheirateten, weißen Carolyn Bryant in dem Lebensmittelgeschäft ihrer Familie. Emmet Till wurde beschuldigt, mit der Frau geflirtet, sie an der Taille angefasst, die Worte „Bye Bye Baby“ gerufen und gepfiffen zu haben.¹³⁹ Wenige Tage nach diesem Zusammentreffen drangen Carolyn Bryants Ehemann Roy und dessen Halbbruder John William Milam bewaffnet in das Haus des Großonkels Emmett Tills ein und entführten den Knaben. Sie schlugen und entstellten den Körper des Jungen mit unbeschreiblicher Grausamkeit, bevor sie ihm in den Kopf schossen und den Leichnam in einen Fluss warfen. Die beiden Männer wurden von

136 Zum Schutze der Persönlichkeit wurde auf Abbildungen der besprochenen Bilder und Fotografien verzichtet.

137 *Hannah Black* in einem offenen Brief, <https://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submission-please-read-share-hannah-blacks>.

138 Die Fotografie wurde erstmals im *Jet* Magazin veröffentlicht.

139 Vgl. die ausführliche Monographie von *Stephan J. Whitfield*, *A Death in the Delta – The Story of Emmett Till*, New York 1988, S. 16–19.

einer durchweg weißen Jury freigesprochen.¹⁴⁰ Mamie Till, die Mutter des Jungen, bestand auf die Überführung des Leichnams nach Chicago wie auch auf eine offene Bestattung, da sie wollte, dass „die Welt sieht, was ihrem Jungen angetan wurde“.¹⁴¹ Die Fotografien des Leichnams in dem offenen Sarg wurden zu einem maßgeblichen Bild der Bürgerrechtsbewegung in den Vereinigten Staaten und verankerten sich im kollektiven Gedächtnis als eindrücklicher Beweis für den tiefsitzenden Rassismus des Landes. Ein Jahr nachdem das Strafverfahren mit dem Freispruch geendet hatte, gaben die beiden Männer in einem Interview zu, den Jungen ermordet zu haben.¹⁴² 2008 erklärte Carolyn Bryant in einem bis 2017 nicht veröffentlichten Interview in ihren Einlassungen und vor allem in ihrer gerichtlichen Aussage¹⁴³ damals übertrieben bzw. gelogen zu haben; Emmett Till habe sie nie berührt.¹⁴⁴

Dana Schutz nahm die benannten Fotografien des Leichnams als Vorlage für ihr Ölgemälde „Open Casket“. Sie malte den Leichnam in warmen Farben und gab das Gesicht nur mit groben Pinselstrichen abstrahiert wieder. Die Fotografien, die sich vornehmlich in ihrem Winkel unterscheiden, nahm die Künstlerin als Vorlage. Dabei kopierte sie nicht genau ein einziges Bild, sondern übernahm im Wege der Kombination der mehreren bekannten Fotografien das hinter dieser stehende Bild. Der gelynchte Junge sollte erkannt werden und er wurde auch erkannt. Dana Schutz

140 Vgl. ebda. eingehend zum Verfahren sowie zum Sachverhalt insgesamt.

141 „I wanted the world to see what they did to my boy“, zit. nach *Stephen J. Whitfield, A Death in the Delta* (Fn. 139), S. 23.

142 Vgl. zu allen hier genannten Sachverhaltsinformationen und darüber hinaus den Untersuchungsbericht des *Federal Bureau of Investigation (FBI)*, Prosecutive Report of Investigation concerning Emmett Till, Roy Bryant, John William Milam et al., abrufbar unter: <https://vault.fbi.gov/Emmett%20Till%20/Emmett%20Till%20Part%2001%20of%2002/view>.

143 Die gerichtliche Aussage bekam die Jury nicht zu hören, da der Richter sie für unzulässig erachtete. Alle anderen hörten jedoch ihre Aussage, darunter vor allem auch die Besucher und die Presse. Ihrer Aussage wurde in der öffentlichen Diskussion um den Fall einen großen Stellenwert beigemessen. Bis zum Geständnis der beiden Männer 1956 waren in der öffentlichen Diskussion viele Stimmen zu Gunsten der beiden Männer lautgeworden. Vgl. zur Aussage Carolyn Bryants die Transkription ihrer vollständigen gerichtlichen Vernehmung, abrufbar unter: <https://famous-trials.com/images/ftrials/Emmett/documents/CarolynBryant.pdf>.

144 *Carolyn Bryant* im Interview mit dem Historiker Timothy B. Tyson am 08.09.2008 veröffentlicht in: *Timothy B. Tyson, The Blood of Emmett Till*, New York 2017, S. 221.

täuscht also niemanden. Somit scheiden alle Begriffe von der Fälschung bis hin zum Plagiat und dem Hoax zur Charakterisierung aus. Schon der Titel „Offener Sarg“ stellt den direkten Bezug zu den vorgängigen Fotografien her. Eine Hommage lässt sich nur zynisch begründen, denn wer soll der Adressat sein? Eine Hommage an den Fotografen, an Mamie Till, an Emmett Till, an alle schwarzen Menschen? Das Werk von Dana Schutz ist aber auch keine Reproduktion, denn das Werk soll für sich stehen. Es ist kein Zitat in dem hier vorgestellten Verständnis, steht es in Bezug auf die als Vorlage verwandten Fotografien doch nur in einer weiten Ähnlichkeitsbeziehung. Die Künstlerin verarbeitet schlicht Vorlagen, wie es mannigfaltig und ständig in der Kunst vorkommt. Das ist allenfalls in urheberrechtlicher Hinsicht,¹⁴⁵ nicht hingegen in begrifflicher Hinsicht von besonderer Relevanz.

Für die durch das Bild ausgelöste gesellschaftliche Diskussion ist nur eines interessant: Die Hautfarbe der Künstlerin. Die Künstlerin ist weiß und sie zeigt das Leid eines Schwarzen, das Weiße ihm zugefügt haben. Die Klassifikation dieses Sachverhalts mit dem Schlagwort „Kulturelle Appropriation“ stellt freilich eine Verkürzung der Problematik dar. Die Argumentationslinien und die Reaktionen auf dieses Gemälde sind so vielschichtig, dass sie, wie nachfolgend ausgeführt werden soll, nur schwerlich mit einem Begriff abgetan werden können.

Der afroamerikanische Künstler Parker Bright protestierte gegen das Gemälde, in dem er sich vor das Bild stellte, und so den Blick auf dieses leicht versperrte. Auf dem Rücken seines T-Shirts waren die Worte „Black Death Spectacle“ zu lesen.

Die schwarze Künstlerin Hannah Black verfasste – mit der Unterstützung von 27 anderen Künstlern – einen offenen Brief an das Whitney Museum, in dem gefordert wurde, das Gemälde müsse zerstört und aus dem Kunstmuseum entfernt werden. Der Kern dieser Argumentation besteht darin, dass es für eine weiße Künstlerin nicht akzeptabel sei, dass sie schwarzes Leid zum eigenen Profit und Spaß nutze, auch wenn diese

145 Im Vorgehen der Künstlerin mag je nach Lage des Falles und je nach nationalstaatlichem Recht entweder eine zustimmungspflichtige Bearbeitung der ursprünglichen Fotografien zu sehen sein, oder aber eine durch die Kunstfreiheit oder die Grundsätze des US-amerikanischen „fair use“ gerechtfertigte zustimmungsfreie Übernahme; s. dazu auch *Thomas Dreier*, Original, Kopie und Fälschung im Recht, in diesem Band S. 195.

Sitte seit geraumer Zeit normalisiert worden sei.¹⁴⁶ Hannah Black argumentiert, dass sich gerade schwarzes Leid nicht als Vorlage für Weiße eigne, denn die (weiße) Meinungsfreiheit und die Freiheit der kreativen Gestaltung seien auf den Zwängen anderer errichtet worden.¹⁴⁷ Hannah Blacks Brief führte zu einer erbitterten Diskussion, wer was zeigen und wer was sagen darf. Angesichts ihrer wiederholten Forderung, dass das Bild vernichtet werden müsse – „the painting must go“ – wurden zugleich aber auch Vorwürfe der Zensur laut.¹⁴⁸ Dass es sich dabei begrifflich nicht um eine Zensur im engeren Sinne, da sie nicht von staatlicher Seite getragen wird, handeln kann, sei ebenso angemerkt wie die Tatsache, dass die Vernichtung eine Folge ist, die das Recht bei gewissen Verstößen durchaus als solche kennt. Gleichwohl wurde aufgrund des offenen Briefs oder der Protestaktion die Autonomie der Kunst und die Kunstfreiheit als angegriffen oder gar verletzt angesehen.¹⁴⁹

Dana Schutz äußerte sich im Zuge der Auseinandersetzungen in Interviews zu ihrer künstlerischen Intention: Sie habe das Bild im August 2016, als ein weiteres Mal Fälle der Polizeigewalt gegen schwarze Bürger öffentlich bekannt wurden, gemalt. Ihr Anknüpfungspunkt sei jedoch nicht das Hineinversetzen in das Leid gewesen, das den Schwarzen wiederfährt. Vielmehr fühle sie mit der Mutter mit, die ihren einzigen Sohn verloren hatte.¹⁵⁰ Da sie als weiße Frau offensichtlich nicht zur Gruppe der schwarzen Bürger gehört, nimmt Schutz mit dieser Argumentation ihre Zugehörigkeit zu einer Gruppe in Anspruch, zu der sowohl sie als auch die Mutter des ermordeten Jungen gehören. Dass es in diesem Bild jedoch tatsächlich um Mütter und den Tod eines Kindes geht und nicht um die Thematik der

146 „[i]t is not acceptable for a white person to transmute Black suffering into profit and fun, though the practice has been normalized for a long time.“ <https://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submission-please-read-share-hannah-blacks>.

147 „[...] stop treating Black pain as raw material. The subject matter is not Schutz’s; white free speech and white creative freedom have been founded on the constraint of others and are not natural rights. The painting must go“; <https://blackcontemporaryart.tumblr.com/post/158661755087/submission-please-read-share-hannah-blacks>.

148 Vgl. unter vielen *Anselm Franke* im Interview mit *Sebastian Frenzel*, Was darf die Kunst? – Round Table mit Alya Sebti, Anselm Franke und Willem de Rooij, Monopol September 2017, S. 49.

149 So z.B. bei *Sebastian Frenzel*, Was darf die Kunst? (Fn. 148), S. 50.

150 Vgl. dazu *Brian Boucher* im Interview mit *Dana Schutz* für *artnet.news*, abrufbar unter <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-responds-to-the-uproar-over-her-emmett-till-painting-900674>.

ungerechten Behandlung zwischen Weißen und Schwarzen, erscheint allerdings nur schwer nachvollziehbar und letztlich kaum überzeugend.¹⁵¹

Dass Argumentationslinien, die auf der Konstituierung von Gruppenzugehörigkeiten aufbauen, in den meisten Fällen nicht eindeutig und mithin immer angreifbar sind, zeigt auch der Fortgang der Kontroverse um „Open Casket“. Im Juni 2018 war auf der Kunstmesse LISTE in Basel unter dem Titel „The Representation of Arlo“ das Porträt eines blonden Knaben zu sehen, der tief versunken einen Gegenstand in seinen Händen hält. Das vom somalisch-australischen Künstler Hamishi Farah angefertigte Werk war als direkte Antwort auf das „Open Casket“ Gemälde von Dana Schutz zu sehen, zeigte es doch deren Sohn. Als Vorlage diente laut Aussage des Künstlers eine Fotografie des Kindes, die er im Internet gefunden hatte. Das deutsche Monopol Magazin fasste die Arbeit mit den Worten „Kunst als Rache“ zusammen. Für dieses Magazin stellte sich lediglich die Frage, wie „entblößt, verstört und in der innersten Privatsphäre angegriffen sich jemand fühlen muss, dessen Kind so exponiert und benutzt wird.“ Farahs Bild „will Dana Schutz nicht als Künstlerin treffen, sondern auf der persönlichsten denkbaren Ebene. Statt selbst mit relevanter Kunst in der wichtigen Diskussion zu bleiben, repräsentiert Hamishi Farahs mittelmäßige Arbeit nur eine Idee, die das weiße Amerika bis zum Exzess verinnerlicht hat: Rache und Vergeltung.“¹⁵² Die ersten beiden vorgestellten künstlerischen Positionen – die Protestaktion und der Brief – vereint die Anklage, dass eine weiße Amerikanerin sich nicht an dem Schicksal des Jungen und alles wofür er steht – finanziell und kulturell – bereichern darf. Das Bild von Farah ist – wenn auch indirekt – aggressiver: Es klagt nicht an, es greift an. Doch entgegen des Monopol-Artikels geht es sicher um weitaus mehr als um Rache. Anstatt sich der Frage zu stellen, ob es einen wertenden Unterschied macht, ob ein schwarzer Junge oder ein wei-

151 Das deutlichste und überzeugendste Gegenargument ist, dass Dana Schutz als Weiße mit einem entsprechend weißen Kind unwahrscheinlich in die Situation kommen wird, dass ihr Sohn aus rassistischen Beweggründen umgebracht wird, wohingegen für eine schwarze Mutter dies weitaus mehr als eine konzeptuelle Möglichkeit darstellt; s. dazu *Aria Dean*, *The Demand Remains*, *The New Inquiry*, 28.03.2017, <https://thenewinquiry.com/the-demand-remains>. Diese Argumentation aufgreifend *Klaus Speidel*, *Dana Schutz's „Open Casket“ – A controversy around a painting as a symptom of an art world malady*, *Spike Art Magazine*, 24.03.2017, <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/dana-schutzs-open-casket-controversy-around-painting-symptom-art-world-malady>.

152 *Silke Hohmann*, *Kunst als Rache – Künstler malt Sohn von Dana Schutz*, *Monopol*, 15.06.2018, <https://www.monopol-magazin.de/kuenstler-malt-sohn-von-dana-schutz>.

ßer Junge dargestellt wird, fokussiert das Magazin allein auf den – sicherlich bestehenden – Eingriff in das Persönlichkeitsrecht des Sohnes. Damit sind die möglichen Argumentationslinien jedoch nicht annähernd ausgeschöpft.

Man könnte auch versuchen, das Problem mit dem Bild von Dana Schutz im Hinblick auf das Ästhetische zu diskutieren und zu lösen. Im Zentrum steht dann die Frage nach der Zulässigkeit der Ästhetisierung fremden Leids.¹⁵³ Denn die Ungeheuerlichkeit und die Brutalität, die diesem Jungen wiederfahren sind, und in der Fotografie den Betrachter nahezu unerträglich ergreift, verschwinden in dem Gemälde. Sie macht den Betrachter zum Voyeur der Szenerie und zum stillen Genießer der Ästhetik des Gemäldes. Indem das Bild zu einem Objekt der Kunst gemacht wird, ist es aus dem konfliktbeladenen zeithistorischen Bezug herausgelöst und damit zumindest konzeptuell in einen konfliktfreien Bereich übertragen worden.

Der generelle Vorwurf, dass Weiße schwarzes Leid nicht zeigen dürfen geht freilich ins Leere, wenn man bedenkt, dass auch schwarzes Leid gezeigt werden kann, ohne sich dieses Leids zu bemächtigen. Vielmehr kann es gerade auf diese Weise vor dem Vergessen bewahrt werden. Paradebeispiel hierfür ist, dass Bob Dylan mit seinem Song „The Death of Emmett Till“ in der Tradition des „Folk Protest Song“¹⁵⁴ dieselbe Thematik wie Dana Schutz aufgegriffen hat. Mag der Song den tatsächlichen Sachverhalt auch nicht im Einzelnen genau wiedergeben,¹⁵⁵ so wird die Bezugnahme doch mehr als deutlich, wenn Dylan in den letzten zwei Strophen einen jeden Menschen explizit anspricht, warnt und auffordert alles zu tun, um einen derartigen Fall, wie den von Emmett Till zu verhindern.¹⁵⁶ Dass dieser Song als ein Beitrag zur Bürgerrechtsbewegung ver-

153 S. zu diesem Problemkreis *Susan Sontag, Regarding the Pain of Others*, New York, 2003 (dt. *Das Leiden anderer Betrachten*, Frankfurt 2005).

154 S. dazu *Stephen J. Whitfield, A Death in the Delta* (Fn. 139), S. 99: „Though its lyrics were mawkish, the ballad was a precocious attempt to continue the tradition of the folk protest song.“

155 So heißt es beispielsweise in der vierten Strophe „And then to stop the United States of yelling for a trial, Two brothers they confessed that they had killed poor Emmett Till. But on the jury, there were men who helped the brothers commit this awful crime, And so this trial was a mockery, but nobody seemed to mind.“ Doch gestanden die beiden Männer die Tat nicht während des Gerichtsverfahrens, auch waren die Jury-Mitglieder nicht im wörtlichen Sinne an der Tat beteiligt.

156 Die letzten beiden Strophen lauten: „If you can't speak out against this kind of thing, a crime that's so unjust. Your eyes are filled with dead men's dirt, your

standen wird und auch an den zahlreichen Cover-Versionen der letzten Jahre kein Anstoß genommen wurde, zeigt, dass es offensichtlich einen unterschiedlichen Umgang mit der Bewertung der Verarbeitung schwarzen Leids durch weiße Künstler gibt. Auch Vergleiche mit anderen Künstlern, die wie beispielsweise William Kentridge schwarzes Leid thematisieren,¹⁵⁷ zeigen, dass es anscheinend nicht nur relevant ist, wer beziehungsweise mit welcher Hautfarbe sich etwas aneignet, sondern auch wie ein Bild beziehungsweise eine Thematik verarbeitet wird. Der wertende Unterschied zwischen reiner Darstellung und Positionierung¹⁵⁸ macht erkennbar, dass es durchaus möglich ist, schwarze Themen künstlerisch zu verarbeiten, ohne sich dieser ausbeuterisch oder ästhetisierend zu bemächtigen. In der Diskussion um Fälle, die unter dem Stichwort der kulturellen Appropriation subsumiert werden, wird immer die Frage gestellt, „wer darf was?“ um anschließend mit einem argumentum ad absurdum à la „Dürfen Schwarze weiße Depression zeigen?“ die gesamte Diskussion zu entkräften.¹⁵⁹ Dabei liegt auch in diesen Fällen – wie in allen anderen sensiblen Bereichen – nicht die primäre Frage im „Wer?“, sondern in einer der gesellschaftlichen Bewertung offenstehende Frage nach dem „Wie?“.

Mann und Frau – thx for exploiting us for „art“

„Open Secret Part I & II, 2018, 2019“ schließlich ist eine monumentale Installation der Künstlerin Andrea Bowers, die auf der Art Basel Unlimited

mind is filled with dust. Your arms and legs they must be in shackles and chains, and your blood it must refuse to flow. For you let this human race fall down so God-awful low!” und “This song is just a reminder to remind your fellow man. That this kind of thing still lives today in that ghost-robed Ku Klux Klan. But if all of us folks that thinks alike, if we gave all we could give. We could make this great land of ours a greater place to live.”.

157 Als ein weiteres Beispiel sei der weiße Fotograf *Jason Lazarus* und seine Arbeit mit dem Titel „Standing at the Grave of Emmett Till, Day of Exhumation, June 1st. 2005 (Alsip, Illinois)“ genannt. Zu Kentridge und Bowers vgl. ferner *Gerhard Mack*, Gesellschaftskritische Kunst ist seit einiger Zeit gefragt, NZZ 03.08.2019, <https://nzzas.nzz.ch/kultur/gesellschaftskritische-kunst-symbole-fuers-schlechte-gewissen-ld.1499461?reduced=true>.

158 Der Fall Emmett Till und die Thematik des Lynchmordes ist in der US-amerikanischen Literatur und Musik weitverbreitet.

159 So z.B. unter vielen *Sebastian Frenzel*, Was darf die Kunst (Fn. 148), S. 49–56; *Lena Gorelik*, Oder kann das weg? in: Eva Berendsen/Saba-Nur Cheema/Meron Mendel (Hrsg.), Trigger Warnung – Identitätspolitik zwischen Abwehr, Abschottung und Allianzen, Berlin 2019, S. 143–150;

2019 vom 11.–16. Juni mit der Hilfe von vier Galerien ausgestellt wurde. Als ein politisches Kunstwerk hofften die Künstlerin, die sie vertretenden Galerien und das Kuratorium der Art Basel Unlimited einen Beitrag zu der seit dem Harvey Weinstein-Skandal andauernden #MeToo-Bewegung zu leisten. Große Stehwände, an denen gleich breite, aber unterschiedliche lange Texttafeln mit teilweise bildlicher Unterstützung in unterschiedlichen Rottönen befestigt wurden, erzählen von über 200 Fällen aus der #MeToo-Bewegung, in denen Männer und Frauen der sexuellen Belästigung und sexueller Übergriffe bis hin zu Vergewaltigungen beschuldigt wurden.¹⁶⁰ Der Betrachter wurde eingeladen, diese in ihrer Detailliertheit zu lesen und aufzunehmen, wofür typische schwarze Bürostühle aufgestellt wurden. Der Aufbau der Tafeln ist dabei immer ähnlich: Dem Namen des Beschuldigten in kursiv gesetzter Überschrift folgt dessen Berufsbezeichnung mit anschließender Reaktion – sei es eine Entschuldigung, Erklärung, Verteidigung oder ein sonstiges Statement – in weißer Schrift. In größerer und schwarzer Schrift wird der Sachverhalt – meist so wie in der Presse beschrieben – wiedergegeben. Manchen der Fälle hatte die Künstlerin Bilder hinzugefügt. Eine der auf den so aufgebauten Tafeln beschuldigten Personen war Michael H., ein freier Journalist, der mit seiner „Male Feminist“-Kolumne für das „vice Magazine“ eine zumindest gewisse Bekanntheit erlangt hatte. Im Oktober 2017 postete eine ehemalige „vice“-Mitarbeiterin mit dem Twitter-Namen Helen in ihrem öffentlichen Twitter-Account vier Bilder ihres Gesichts, Nackens, Dekolletees und Schultern, die von Schürfwunden und Hämatomen übersät, waren. Die Bilder trugen die Überschrift „Es nervt, dass Männer in den Medien Frauen hassen und dabei doch über Feminismus schreiben und sich als Verbündete maskieren, aber es ist trauriger, dass dies passiert. 2015 habe ich mein eigenes Spiegelbild angeschrien.“¹⁶¹ Daraufhin meldeten sich zwei weitere Frauen, die Helens Post re-tweeteten und mit eigenen Geschichten und Anschuldigungen erweiterten. Der Bekanntheitsgrad der Anschuldigungen erhöhte sich nochmals, als sie von (Online-)Magazinen wie Jezebel¹⁶² in ihrer Gesamtheit und mit den von Helen geposteten Bil-

160 Die Arbeit ist nur in ihrer Größe neu, lief sie doch im Rahmen einer Berliner Galerie Show in weitaus kleineren Ausmaßen bereits 2018.

161 Helen über Twitter vom 05.10.2017, „Sux men in media hate women yet write abt feminism n masquerade as allies but its sadder this happens. 2015 I screamed @ my own reflection.“ <https://twitter.com/helen/status/916143238913908736>.

162 Siehe den Artikel von Hazel Cills, Former ‚Male Feminist‘ Columnist faces multiple allegations of assault, jezebel, 03.11.2017, <https://jezebel.com/former-male-feminist-columnist-faces-multiple-allegatio-1819266286>.

dern aufgegriffen wurden. Der Jezebel-Artikel stellt vermutlich auch die maßgebliche Grundlage für die Sachverhaltsdarstellung in Andrea Bowers Arbeit dar. Im Rahmen der Texttafel zu Michael H. wurde von der Künstlerin aber auch der Tweet mit den geposteten Bildern ohne Einwilligung Helens abgedruckt. Als das Gesamtkunstwerk „Open Secret Part I & II“ bei der Art Basel ausgestellt wurde und die ersten Fotografien dieses Werks durch die sozialen Netzwerke wie Instagram kursierten, erkannte Helen ihre Geschichte und Bilder wieder. Ihre erste Reaktion auf Twitter sei in Gänze wiedergegeben:

„Cool that my fucking photos and trauma are heading art basel thx for exploiting us for ‘art’ ANDREA BOWERS DO YOU KNOW HOW FUCKING INSANE IT IS TO FIND OUT MY BEAT UP FACE AND BODY ARE ON DISPLAY AS ART RN FOR RICH PPL TO GAWK AT THRU A STRANGER’S INSTAGRAM STORY“¹⁶³.

Für eine vermehrte Informationsweitergabe und damit letztlich auch für die Artikel in der Fach- und populären Presse war mitunter der New Yorker Kunstkritiker Jerry Saltz verantwortlich, der wiederum den Tweet Helens teilte, mit dem diese den Kurator der Art Basel, die Künstlerin und ihre Galerien direkt ansprach und erklärte, dass „es ein absolutes Muss ist, dass alle Opfer, die in diesem Werk abgebildet sind, ihr ausdrückliches Einverständnis zur Verwendung ihrer Bilder an die Künstlerin, die Galerien und den Kurator gegeben haben. Andernfalls muss diese Arbeit sofort entfernt werden und darf nicht verkauft werden.“¹⁶⁴ Reagierte eine der Galerien anfänglich noch fälschlicherweise mit der Leugnung, dass Fotografien der Opfer verwendet wurden¹⁶⁵, entschuldigte sich letztlich die

163 „Cool, dass meine verfuckten Fotos und mein Trauma die Art Basel anführen. Danke, dass ihr uns für ‚Kunst‘ ausnutzt. Andrea Bowers weißt du, wie verrückt es ist, herauszufinden, dass mein verprügeltes Gesicht und mein verprügelter Körper gerade als Kunst zu sehen sind, die im Moment reiche Leute in der Instagram-Story eines Fremden bestaunen können?“; *Helen* über Twitter am 11.06.2019, <https://twitter.com/helen/status/1138504821248385024?lang=de>.

164 „To Andrea Bowers, Krepss Gallery, Gianni Jetzer: It is a *must* – imperative – that all the abused pictured in this work gave their *expressed permission* to use their image first – to the artist, the gallery & the curator. Otherwise this work needs to be removed at once & NFS [NFS=not for sale, Anm. der Verf.]“ *Jerry Saltz* über Twitter und Instagram am 12.06.2019, <https://twitter.com/jerrysaltz/status/1138629389074272256>.

165 *Andrewkrepssgallery*: “the images in the work solely depict the accused, not the survivors. Each individual print is based on publicly reported claims and the

Künstlerin öffentlich und veranlasste die Entfernung und Austausch der gesamten Texttafel zu diesem Fall.¹⁶⁶

Die Grenzen der im ersten Teil dieses Beitrags ausgeführten Begriffsbestimmung lassen sich an diesem Beispiel rasch aufzeigen: Bowers Arbeit ist offensichtlich weder eine Fälschung noch ein Plagiat, bleiben die Urheber der Fotografien doch bekannt. Am ehesten käme noch eine Einordnung als Zitat in Frage. Dafür sprechen neben der Tatsache, dass die Bilder als Screenshot in ihrem Kontext als auf Twitter geposteter Beitrag erhalten geblieben sind, auch, dass unter dem Screenshot der Link zu dem Post als Quellenangabe abgedruckt wurde.¹⁶⁷ Eine Parallele zu Richard Prince wird argumentativ nicht gezogen, da sich auch eine Einordnung in die sogenannte Appropriation Art verbietet.¹⁶⁸ Man könnte an der Stelle erwarten, dass entsprechend den Rechtsfällen zu Richard Prince Fragen des Fair Use – der US-amerikanischen Generalklausel zur Regelung der Übernahme von urheberrechtlich geschütztem Material¹⁶⁹ – oder zumindest das Argument des Zitats eines an die Öffentlichkeit gerichteten Beitrags in der Diskussion eine Rolle spielen. Die Frage nach einem möglichen Zitat wird in der gesellschaftlichen Diskussion jedoch gar nicht thematisiert, und die rechtliche Argumentation wird – wenn sie mit dem Hinweis auf das persönlichkeitsrechtlich motivierte Einwilligungserfordernis überhaupt verwandt wird – umgehend mit dem Vorwurf fehlender Empathie ausgehebelt.¹⁷⁰ Offensichtlich bewegt sich die Diskussion sowohl außerhalb der rechtlichen Fragen als auch außerhalb der angeführten Begrifflichkeiten. Schließlich entbehrt dieser Fall auch nicht der Iro-

public response (printed in the font of the original source) of the accused. Sources are also cited on each individual print.”.

166 “I, Andrea Bowers would like to apologize to the survivor whose image was included in my piece. I should have asked for her consent. She has asked that the panel including her photo be removed and I have honored the request. I have reached out privately and am very much looking forward to listening.” Andrea Bowers statement, artnews, 12.06.2019; <http://www.artnews.com/2019/06/12/art-basel-andrea-bowers-photos-removed>.

167 Darauf beruft sich auch die Galerie, vgl. Fn. 165.

168 Siehe zur Appropriation Art den Beitrag von *Hubertus Butin*, Die Crux mit dem Original – ein Begriff und seine Grauzonen in der Kunstgeschichte und im Rechtswesen, in diesem Band S. 37.

169 Siehe dazu ferner *Thomas Dreier*, Original, Kopie und Fälschung im Recht, in diesem Band S. 195.

170 So z.B. *Jerry Saltz* über Twitter am 12.06.2019: “You are not seeing this with empathy. Only your mind. Which means you are blinkered seeing it all. Your male blind-spy is showing. #markme”; <https://twitter.com/jerrysaltz/status/1138629389074272256?lang=de>.

nie: Obwohl die #MeToo-Debatte insgesamt auf das fehlende – meist sexuelle – Einverständnis abzielt und die Künstlerin ihre Arbeit ganz im Sinne dieser Debatte verstanden wissen wollte, hatte doch gerade sie es unterlassen, das Einverständnis der Abgebildeten einzuholen. Der Aussage des Opfers nach liegt das Hauptargument der Kritik an der Arbeit von Bowers aber auch darin, dass ihre Bilder für eine hochkommerzialisierte Kunst – Kunst in Anführungszeichen – ausgenutzt wird und dass sie erst mittelbar durch andere von diesem Vorfall Kenntnis erlangt hat. Dabei geht es also um Fragen der Bewertung des kapitalistischen Kunstmarktes und der politischen Kunst ebenso wie nach dem „wie“ der Verwendung von Bildmaterial, hingegen sicherlich nicht um Fragen von Original und Kopie.

Die Gemeinsamkeit und gleichzeitig gewisse Tragik der hier im vorangegangenen Abschnitt vorgestellten Fälle liegt darin, dass jeweils beide Künstlerinnen – Dana Schutz und Andrea Bowers – sich für ihre Kritiker einsetzen wollten. Dana Schutz will die Aufmerksamkeit ebenso auf den Rassismus in den USA lenken, wie es Andrea Bowers um einen die Frauen und Opfer stärkenden Beitrag zur #MeToo-Debatte geht. Beide Künstlerinnen wollen sich mit unterschiedlichen Mitteln zu gesellschaftlichen Fragen und ihren Opfern positionieren. Die begrifflichen Differenzierungen erweisen sich in den aktuellen kunstpolitischen Debatten letztlich als irrelevant, mögen sie auch noch so nah an den Begriffen des geltenden Rechts angesiedelt sein, geht es doch um Fragen des materiellen und immateriellen Eigentums, der Einwilligung und Genehmigung. Für Fragen nach der Originaleigenschaft eines Werkes oder gar der Aura des Originals gilt das erst recht. Am Ende mag man aber auch ganz im Sinne der Kunstkritik zu dem Ergebnis kommen, dass in beiden Fällen die Künstlerinnen mehr wollten als sie vollbracht haben: Das eine ist eine journalistische Recherche und das andere ist eine Überästhetisierung einer Grausamkeit.

Die beiden hier aufgegriffenen Beispiele zeigen einmal mehr, wie sehr Begriffe, ihre Bewertung und Einordnung von der Verwendung im jeweiligen Kontext als auch von der gesellschaftlichen, sich im Laufe der Zeit stetig wandelnden Diskussion abhängig sind. Kunsthistorische Fragen des Originals, der Fälschung und der Kopie – mit allen begrifflichen Differenzierungen – können schnell im Kontext der politischen Kunst obsolet werden, denn sie fangen das Moralische, Ethische und Gesellschaftliche kaum noch ein.

4. Der gefälschte „Sidereus Nuncius“ Galileo Galileis zwischen Original, Faksimile und Fälschung

Henry Keazor

I.

Die Hierarchie der Begriffe

Mit den drei Begriffen „Original, Kopie und Fälschung“, die im Titel dieses Bandes angesprochen sind, werden Dinge aufgerufen, von denen wir wahrscheinlich intuitiv denken, dass wir sofort wissen, was mit ihnen gemeint ist: Das Original steht dabei für das unumstößlich Echte und Einzigartige, das in der implizit meistens mitgedachten Hierarchie innerhalb der Begriffe – vgl. auch die Abfolge, in der diese im Titel dieses Buches angeordnet sind – natürlich an erster Stelle steht, und sei es nur, weil die anderen beiden Phänomene der Kopie und der Fälschung als von ihm abgeleitet, also als bloße Derivate wahrgenommen werden.¹

Die Kopie folgt in dieser Rangordnung dann als Nächstes auf das Original, weil sie zwar das Original wiedergibt, aber nicht mit ihm identisch ist – moralisch ist sie gewissermaßen neutral, da sie weniger wert ist als das Original, aber mit diesem auch nicht konkurriert, sondern ihm und seinem Wert sogar gewissermaßen dient: Je mehr Kopien es von einem Objekt gibt, umso wichtiger und wertvoller scheint es.²

-
- 1 Vgl. dagegen z.B. das Konzept der 2012 in der Kunsthalle Karlsruhe gezeigten Ausstellung *Déjà-vu?* – Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube mit dem Versuch, der Kopie einen demgegenüber eigenen, wichtigen Status zuzuerkennen; s. *Ariane Mensger Déjà-vu?* – Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Ausst.-Kat., Bielefeld/Berlin 2012, sowie *Daniel Becker/Annalisa Fischer/Yola Schmitz* (Hrsg.), *Faking, Forging, Counterfeiting – Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, Bielefeld 2018, wo die verschiedenen Praktiken des Fälschens als üblicherweise unterschätzte und herausfordernde Spielarten der Nachahmung einer differenzierenden Betrachtung unterzogen werden.
 - 2 Vgl. dazu auch *Henry Keazor*, *Die Kopie als Risiko und Chance: Nicolas Poussin – Re-produktive versus dokumentarische Kopie*, in: *Ariane Mensger, Déjà-vu* (Fn. 1), S. 54 – 63 (S. 54), mit dem Verweis auf den 2011 in die Kinos gekommenen Film „Copie conforme“ von *Abbas Kiarostamis*, in dem genau diese Zusammenhänge thematisiert werden.

Die Fälschung schließlich steht in unserer moralischen Bewertung an letzter Stelle, da sie nicht nur – wie die Kopie – weniger wert zu sein scheint als das Original, sondern dennoch mit ihm in Konkurrenz tritt, den gleichen Rang einzunehmen und gelegentlich sogar versucht, das Original zu verdrängen oder abzuwerten – so etwa, wenn ein Fälscher zu einer bereits existierenden Originalzeichnung oder -graphik ein entsprechendes Gemälde fälscht, das entweder vorgibt, die Realisierung des in der Zeichnung studierten Entwurfs zu sein oder aber das Vorbild für die bloß reproduzierende Graphik.³ Die Fälschung täuscht uns also die über das Werk sonst immer gesuchte Kommunikation mit dem Urheber eines Originals nur vor, ist aber tatsächlich von zweiter oder dritter Hand und „lügt“ uns sozusagen an – meistens zudem zu betrügerischen, finanziell lukrativen Zwecken.

Tatsächlich aber ist das Verhältnis der drei Begriffe und dessen, wofür sie stehen, zueinander komplexer als es auf den ersten Blick scheint.

Denn zum einen sind Fälschungen zunächst einmal streng genommen etwas ebenso Erdachtes, Konzipiertes und dann Realisiertes, Hergestelltes und Gemachtes wie das Original oder die Kopie. Zum anderen bedienen sich Fälschungen an und für sich legitimer, auf ein „Original“ bezogener Kunstpraktiken und werden bei der Fälschung „lediglich“ zu letztendlich diskutablen und verwerflichen Zwecken missbraucht. Unterscheiden kann man hierbei die Formen des „Originals“, der Replik, der Kopie, des Pasticcios, der Stilaneignung sowie dann, als dem „Original“ scheinbar diemtral entgegengesetzt, der „Fälschung“. Unter der Replik wird üblicherweise jener Fall verstanden, bei dem ein Künstler oder eine Künstlerin oder

3 Dies ist ein in der Geschichte der Fälschung übliches Verfahren; vgl. dazu z.B. den Verweis auf die entsprechende Praxis des 2017 verstorbenen Cranach-Fälschers Christian Goller, der nach dem Vorbild einer im Louvre aufbewahrten Originalzeichnung Cranachs ein entsprechendes Gemälde fälschte, das – u.a. aufgrund der Bekanntheit der Zeichnung – zunächst umso emphatischer von der Fachwelt als vermeintliches Original begrüßt wurde, in: *Maria Effinger/Henry Keazor* (Hrsg.), *Fake – Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, Ausst.-Kat. UB Heidelberg, Heidelberg 2016, Nr. II.18, S. 122. In gewisser Weise versuchte auch der Fälscher des hier besprochenen *Sidereus Nuncius* mit dem vermeintlichen Druckfahnen-Exemplar, dessen Wert über den des echten *Sidereus* zu stellen, indem er diesen nicht kopierte, sondern variierte. Anders als von *Horst Bredekamp*, *Towards a Psychology of the Forger*, in: *Horst Bredekamp/Irene Brückle/Paul Needham* (Hrsg.), *A Galileo Forgery – Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Berlin/Boston 2014, S. 89–93 (92) formuliert („What is most disturbing is once again the forger’s determination not to reproduce the expected but to produce an original, never-before-seen speciality“), ist dies durchaus keine Ausnahme, sondern – gerade bei anspruchsvolleren Fälschungen – eher die Regel.

deren Werkstatt ein bereits geschaffenes Werk selbst noch einmal wiederholt. Wird diese Wiederholung von einem vom Künstler oder einer Künstlerin bzw. deren Werkstatt unabhängigen, dritten Hand getätigt, spricht man von einer Kopie. Werden mehrere Motive aus den Werken eines oder mehrerer Künstler bzw. Künstlerinnen von einer solchen dritten Hand zu einem neuen Ensemble kombiniert, spricht man von einem Pasticcio. Orientiert sich ein Künstler bzw. eine Künstlerin schließlich an den stilistischen Aspekten eines Vorgängers oder einer Vorgängerin und versucht, diese zu imitieren, so bezeichnet man dies als Stilaneignung.⁴ All diese Formen sind an sich nicht nur legal bzw. legitim, sondern spielten und spielen bis heute in der Kunstausbildung meistens eine zentrale Rolle: Bestimmte Techniken sowie ein Verständnis für Komposition oder Stil eignet man sich am besten an, indem man als Vorbilder genutzte Werke hinsichtlich deren Motive oder Erscheinungsbild imitiert.

Die Spannung zwischen „Original“ und „Fälschung“

Ich habe zuvor die Begriffe „Original“ und „Fälschung“ aus zwei Gründen in Anführungszeichen gesetzt: Zum einen, um sie von den vier anderen Formen (Replik/Kopie/Pasticcio/Stilaneignung) abzusetzen, da es sich bei ihnen um in gewisser Weise „objektivere“ Begriffe in dem Sinne handelt, dass man eher seltener darüber in Streit gerät, was als eine Replik, eine Kopie, ein Pasticcio oder eine Stil-Imitationen zu gelten hat – es gibt hier meistens eine Reihe von Kriterien, um dies mehr oder weniger eindeutig zu klären. Die Frage jedoch, ob und wenn etwas ein „Original“ oder eine „Fälschung“ ist, erweist sich häufig als sehr viel diskussionsanfälliger. Dies hat mit dem zweiten Grund zu tun, weshalb ich diese beiden Begriffe in Anführungszeichen gesetzt habe: Das „Original“ und die „Fälschung“ ist – im Gegensatz zu den anderen Begriffen – etwas, das überall und durch die Zeiten hindurch immer wieder kulturell neu ausgehandelt und definiert wird. D.h. es handelt sich also um sehr viel relativere Begriffe, die von der jeweiligen Kultur und deren Authentizitätsvorstellungen abhängen. Blickt man z.B. auf nicht-westliche Kulturen wie z.B. Japan oder China, so sieht man, dass Kopien und Imitationen eines bereits vorhandenen Gegenstands dort zum einen sehr hoch geschätzt werden, da „Originalität“ dort nicht so

4 Vgl. dazu ausführlicher *Henry Keazor*, *Six Degrees of Separation – The Foax as More*, in: Daniel Becker/Annalisa Fischer/Yola Schmitz (Hrsg.), *Faking, Forging, Counterfeiting* (Fn. 1), S. 11–40 (12–17).

sehr an deren materielle Manifestation gebunden wird wie in unserer westlichen Kultur, sondern es eher um das Konzept an sich geht. Zum anderen wird bei der entsprechenden Beurteilung die handwerkliche Befähigung der jeweiligen Urheberin bzw. des jeweiligen Urhebers stärker in den Fokus genommen, derer es bedarf, um einen bestimmten Gegenstand zu schaffen bzw. zu wiederholen. Das „Original“ hat dort von daher einen anderen, relativierteren Stellenwert als in unserer Kultur, was man z.B. auch daran sehen kann, dass ein Objekt weder als ein 100%iges „Original“, noch als 100%ige Fälschung eingeschätzt werden muss, sondern es z.B. zu lediglich 70 oder 60% als ein „Original“ beurteilt werden kann, je nachdem, wie nahe es in Technik und/oder Stil dem imitierten Gegenstand nahekommt.⁵

Man muss den eben gefallen „Kultur“-Begriff jedoch nicht einmal zwingend im geographischen Sinne verstehen, sondern kann ihn auch zeitlich, im Sinne verschiedener Epochen innerhalb z.B. des westlichen Kulturkreises verorten und auf den Umstand verweisen, dass in der westlichen Antike das „Original“ oder das „Authentische“ jeweils für einen Griechen oder Römer etwas anderes bedeutete (und für beide wiederum etwas ganz anderes als für uns heute), da der fragliche Gegenstand, wenn er in Griechenland für „echt“ bzw. „authentisch“ erklärt wurde, weniger mit dem Eigennamen eines bestimmten Künstlers oder selbst seiner Werkstatt assoziiert wurde, als z.B. in Rom, sondern vielmehr mehr mit dem Material und der Art und Weise, wie dieses technisch bearbeitet worden war.⁶ In der Frühen Neuzeit wurde „Authentizität“ dann nach wiederum unterschiedlichen Kriterien definiert: Hatte der Künstler sich etwa vertraglich dazu verpflichtet, das in Auftrag gegebene Werk alleine und eigenhändig herzustellen, unter Beteiligung seiner Werkstatt oder als komplette Werkstattarbeit, so galt es, wenn dies im Vertrag so festgelegt worden war, in jedem dieser Fälle als „echtes“ Werk des Künstlers. Insofern sind einige der heute vorgenommenen Differenzierungen der Zuschreibungen von Werken der Frühen Neuzeit an den Künstler selbst oder aber an seine Werkstatt streng genommen anachronistisch bzw. ahistorisch.

5 Vgl. z.B. die entsprechende Diskussion um den chinesischen Künstler Zhang Daqian (1899–1983), der entweder – sozusagen mit primär westlichen Maßstäben betrachtet – als „Fälscher“ oder aber – unter einer nicht-westlichen Optik betrachtet – als jemand eingestuft werden kann, der sich in der chinesischen Tradition des so genannten „Ghostpaintings“, also einem Arbeiten im Geiste verstorbener Meister betätigt; vgl. dazu *Henry Keazor*, *Six Degrees of Separation* (Anm. 4), S. 14.

6 Vgl. dazu z.B. *Henry Keazor*, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 32 sowie S. 44–46.

Dass es noch heute zu einem Streit darüber kommen kann, ob es sich bei einem Werk um ein Original, eine Kopie oder eine Fälschung handelt, wird deutlich, wenn man sich einen Rechtsstreit anschaut, der bis 2014 bezüglich der zweiten Version eines Gemäldes ausgetragen wurde, das sich heute im Besitz einer Galerie im neuseeländischen Auckland befindet: Ein Privatkunde hatte 1999 eine zweite Version des Bildes „Ready-Made de l’Histoire dans Café de Flore“ des deutschen Malers Jörg Immendorff von einem von dessen Werkstattassistenten im Atelier Immendorffs für 30 000 Deutsche Mark erstanden und auch ein Echtheits-Zertifikat erhalten. Nach dem Tod Immendorffs im Jahre 2007 behauptete dessen Witwe Oda Jaune jedoch, dass es sich bei dieser zweiten Version tatsächlich um eine Fälschung handele. Ihr zufolge sei dabei eine ohne jegliche Autorisierung seitens ihres Manns hergestellte Kopie in betrügerischer Absicht als Original verkauft worden, wobei sie auch den Umstand betonte, dass die Unterschrift auf dem Echtheitszertifikat mechanisch – d.h. mit einem Stempel – hergestellt worden sei. 2012 gab ihr das Landgericht Düsseldorf recht und verfügte die Zerstörung des Bildes. Im August 2014 entschied das Oberlandesgericht Düsseldorf jedoch, dass der Kunde die zweite Version rechtmäßig im Atelier des Malers erworben habe und er daher habe erwarten können, dass der Maler von diesem Handel wusste, zumal die Herstellung und der Verkauf solcher Kopien über Werkstattassistenten im Ateliers Immendorffs schon zuvor immer wieder einmal praktiziert worden waren. Somit schien es, als habe der Maler dieser Praxis und folglich auch dem Verkauf und der Bewertung solcher Bilder zugestimmt. Daher könne der Ankläger auch nicht die Zerstörung der Malerei oder die Identifizierung der Arbeit als Fälschung einklagen.⁷

In gewisser Weise werden wir hier Zeugen eines Aufeinanderprallens zweier verschiedener Auffassungen des Künstlers und damit verbundener Konzepte von „Authentizität“: Auf der einen Seite desjenigen der Frühen Neuzeit, wo ein Künstler über eine Werkstatt und Helfer verfügte, die in seinem Geist arbeiteten und denen es daher erlaubt war, Repliken oder Kopien mit dem Einverständnis des Meisters als Originale zu verkaufen. Und andererseits die moderne, zeitgenössische Konzeption, der zufolge nur als Original verkauft werden darf, was vom Künstler selbst ausgeführt worden ist.

7 Vgl. dazu auch *Henry Keazor*, Täuschend echt! (Fn. 6), S. 91–92.

Der Übergang von der Legalität und Legitimität zur Fälschung

Zieht man aus dem soweit Betrachteten ein erstes Resümee, so kann man, als vielleicht allgemeinste Definition der Fälschung, in Abgrenzung von den aufgeführten legitimen und legalen Praktiken festhalten: Erst in dem Moment, in dem ein entsprechend hergestelltes Objekt nicht als das ausgegeben wird, was es eigentlich ist, wird in den Bereich der Fälschung und des Betrugs übergewechselt.

Zur Verschleierung dieser Tatsachen gibt es jedoch verschiedene Möglichkeiten, die grob einmal unter der Kategorie der objektiven und einmal unter der der subjektiven Verfälschung gefasst werden können.

Unter der objektiven Verfälschung versteht man die nachträgliche mechanische Veränderung eines entweder überlieferten oder aber eines neu geschaffenen Objekts zu bestimmten Zwecken. Sie kann einmal in legitimen Kontexten zur Anwendung kommen, z.B. wenn nachfolgende Generationen ein zuvor entstandenes Kunstwerk entweder aus Gründen des persönlichen Geschmacks bzw. aus lukrativen Erwägungen heraus dem entsprechenden Zeitgeschmack gemäß verändern. So war in dem 1766 entstandenen Dreier-Portrait „Mrs. James Paine und ihre Töchter Charlotte und Mary“ von der Hand des Joshua Reynolds (*Abb. 1*) Ende des 19. Jahrhunderts das Konterfei der Mutter übermalt worden, wahrscheinlich, weil ein Kunsthändler dachte, das Bild verkaufe sich besser, wenn es nur die beiden jungen Mädchen zeigt. Erst 1935 wurde der Eingriff dieser objektiven Verfälschung entdeckt und wieder rückgängig gemacht.⁸

Problematischer war die Art der objektiven Verfälschung im Fall der so genannten „Tiara des Saitaphernes“ (*Abb. 2*), einem Objekt, das als antike Krone des 3. vorchristlichen Jahrhunderts ausgegeben und vom Louvre 1896 für 200.000 Francs angekauft wurde, tatsächlich aber erst kurz zuvor von dem aus Odessa stammenden Goldschmied Israel Dov-Ber Rouchomovsky – angeblich ohne jede betrügerische Absicht und zunächst nur als Stilimitation – ausgeführt worden war. Erst seine beiden Kunden, zwei rumänische Kaufleute, welche die Krone als angeblich besonderes Geschenk für einen gelehrten Kollegen bei ihm bestellt haben sollen, also keinerlei Betrugsabsicht zu erkennen gegeben hatten, hätten sie dann als Fälschung zweckentfremdet und missbraucht. Eben diese Krone erweist sich zum einen als Stilimitation, gearbeitet nach dem Vorbild antiker, skythischer Kunstgegenstände, zum anderen aber auch als ein Pasticcio aus Motiven, die verschiedenen antiken Artefakten entlehnt sind. Die von

8 Zu dem Gemälde vgl. *Renate Prochno*, Joshua Reynolds, Weinheim 1990, S. 95.



Abb. 1: Joshua Reynolds: Mrs. James Paine and Her Daughters Charlotte and Mary, National Museums Liverpool, 1766 (Zustand nach 1935)

Rouchomovsky geschaffene Tiara wurde dann jedoch auch insofern von ihm objektiv verfälscht, als er nach ihrer Fertigstellung antike Stifte in sie montierte, die – als die Tiara technisch untersucht wurde – zusammen mit dem stilistischen Erscheinungsbild der Krone und ihren vielen visuellen wie textlichen Verweisen in die Antike den irreführenden Eindruck erweckten, dass es sich bei dem Objekt um eine echte Antike handle. Rouchomovsky behauptete zwar im Nachhinein, dass er diese Stifte nicht aus eigenem Antrieb eingefügt habe, sondern vielmehr von seinen Kunden angewiesen worden sei, sie in die „Tiara“ einzubauen, damit das Ganze für den zu beschenkenden Kollegen noch „echter“ aussehe, aber man kann sich auch fragen, wieso Rouchomovsky in Bezug auf den eigentlichen Verwendungszweck der „Tiara“ nicht misstrauisch wurde, hätte eine reine

Stilimitation doch auch ohne derartige „originale“ und irreführenden Elemente auskommen können.⁹



Abb. 2: Israel Rouchomovsky: *Tiara des Saitaphernes* (angeblich: 3. Jhdt. v. Chr.), Paris, Louvre, 1895/96

Abgesehen von der objektiven Verfälschung gibt es sodann noch deren Pendant, die subjektive Verfälschung, die allerdings im Unterschied zur objektiven Verfälschung nicht in legitimen Kontexten (wie dem oben angeführten Beispiel mit dem Portrait von Reynolds) angetroffen werden kann. Das Paradebeispiel dieser Praxis, bei der das jeweilige Objekt an sich nicht nachträglich verändert wird, es jedoch – z.B. durch begleitende Dokumente – in einer Art und Weise präsentiert wird, dass der Eindruck entsteht, es handle sich um ein Original, stellt sicherlich der Fall des Hochstaplers John Drewe und des Malers John Myatt dar: Zwischen 1985 und 1995 führte Letzterer für Drewe Gemälde nach dem Vorbild der klassischen Moderne aus, welche dieser sodann als vermeintliche Originale auf dem Kunstmarkt verkaufte. Obgleich Myatt sich keinerlei Mühe gab, seine Fälschungen mit historisch korrekten Materialien anzufertigen, musste er nicht fürchten, dass die Bilder technisch untersucht würden, da Drewe ihnen durch eine Manipulation historischer Dokumente glaubwürdige Provenienzen verschaffte: Er entwendete z.B. Kataloge der 50er Jahre aus Archiven und Bibliotheken und fügte entweder neue Seiten ein, auf denen

9 Vgl. dazu Henry Keazor, *Täuschend echt!* (Fn. 6), S. 47–55.

die von Myatt gemalten Fälschungen bereits scheinbar dokumentiert waren, oder druckte die entsprechend um die Fälschungen „ergänzten“ Kataloge gleich ganz neu. Stets schmuggelte er die solcherart manipulierten oder neu nachgedruckten Kataloge sodann in die Archive und Bibliotheken und sorgte nachfolgend dafür, dass diese, wenn er die in seinem Besitz befindlichen Werke zum Verkauf anbot, konsultiert wurden, um deren weit zurückreichende Herkunft zu belegen.¹⁰

II.

Mit dieser Praxis wären wir dann auch fast schon beim eigentlichen Thema dieses Beitrags, denn auch bei diesem ging es um den Neudruck von etwas Altem zu Fälschungszwecken.

„... a firm Galileo connection“

Im Juni 2005 besuchte Richard Lan, der Inhaber eines Buch-Antiquariats in Manhattan, den emeritierten Harvard-Professor für Astronomie, Owen Gingerich, zusammen mit zwei Italienern, Marino Massimo De Caro und Filippo Rotundo. Die beiden hatten Lan ein Exemplar von Galileo Galileis *Sidereus Nuncius*, dem „Sternenboten“ bzw. der „Nachricht von den Sternen“ angeboten, also jenem 1610 erschienenen Buch, in dem der Astronom die Ergebnisse der Beobachtungen des Mondes, der Sterne und der Jupitermonde darlegte, die er mithilfe eines selbst gebauten Teleskops angestellt hatte. Galilei hatte dabei zugleich die von ihm beobachteten Mondphasen beschrieben und auch anhand von fünf Darstellungen illustriert (*Abb. 3a–e*).¹¹

10 Ebd., S. 42–43.

11 Vgl. dazu wie zum Folgenden *Nicholas Schmidle*, A Very Rare Book – The mystery surrounding a copy of Galileo’s pivotal treatise, *The New Yorker*, 16. Dezember 2013, online unter <http://www.newyorker.com/magazine/2013/12/16/a-very-rare-book> (letzter Zugriff 26. August 2019) sowie insbesondere *Nick Wilding*, *Fausaire de Lune*, Paris 2015.

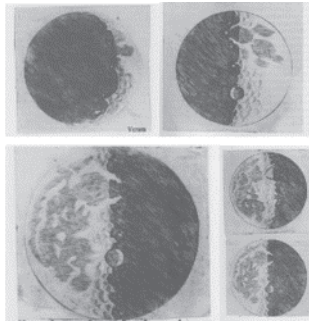


Abb. 3a–e: Galileo Galilei: *Sidereus Nuncius*, Venedig 1610

Das Besondere an diesem von De Caro und Rotundo vorgelegten Band war nun weniger, dass es De Caro zufolge angeblich zuvor dem Mitglied einer Freimaurer-Loge gehört hatte, die in Italien, auf Malta und in Argentinien aktiv war, als vielmehr, dass die Lan angebotene Ausgabe von den sonst bekannten Exemplaren des Buches insofern abweicht, als sie anstatt von fünf Radierungen auf den entsprechenden vier Seiten Tuschezeichnungen aufwies, die als Vorlagen für die Radierungen gedient zu haben schienen (Abb. 4 a–e).

In der Tat weiß man von 30 Druckfahnen-Versionen des *Sidereus Nuncius*, in denen diese Stellen für die Abbildungen noch leer belassen sind – ein Umstand, auf den De Caro in einem von ihm 2007 vorgelegten Buch *Galileo Galilei. Le sue idee, il suo mondo, la collezione* ausdrücklich hingewiesen hat. Dieser in zwei Bänden erschienenen, opulenten Publikation kommt vor diesem Hintergrund eine zweifache Funktion zu: Sie sollte zum einen den Status De Caros als ernsthafter Galileo-Forscher belegen, zum anderen aber seiner 2003 ersonnenen Fälschung des *Sidereus Nuncius* eine noch höhere Glaubwürdigkeit verleihen. In der Bibliographie seines Buches listet De Caro daher unter den sämtlichen, zwischen 1610 und 1683 erschienenen Ausgaben des *Sidereus Nuncius* auch dreißig Exemplare der Erstausgabe von 1610 auf, in denen, wie in dem gefälschten *Sidereus Nuncius*, die gedruckten Monddarstellungen noch fehlen – zudem zitiert De Caro hier auch eigens einen Brief Galileis, in dem dieser selbst solche Ausgaben erwähnt.¹²

12 Marino Massimo De Caro, Galileo Galilei. *Le sue idee, il suo mondo, la collezione*, 2 Bde., Verona 2007, Bd. I, S. 91–94, für die Auflistung der Ausgaben und S. 92 mit dem Hinweis auf die Ausgaben ohne Illustrationen und die Briefstelle Galileis.

4. Der gefälschte „Sidereus Nuncius“ Galileo Galileis

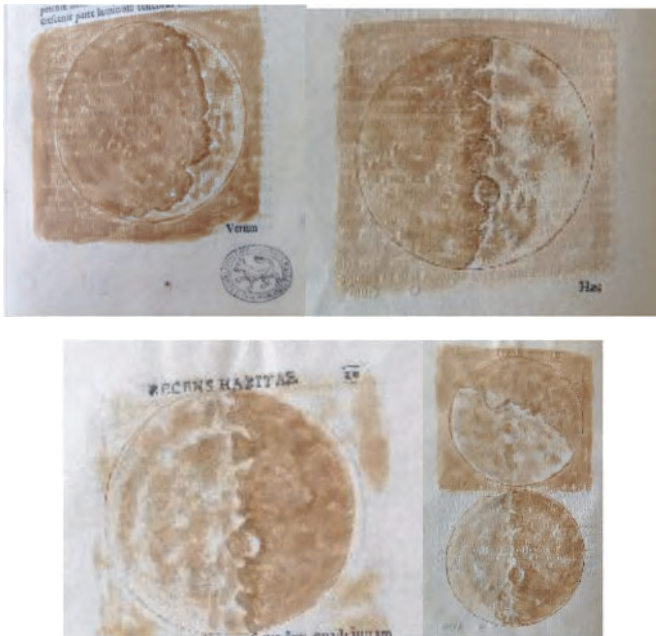


Abb. 4a–e: Marino Massimo De Caro und Komplize: Gefälschter „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Angesichts dessen schien der Schluss naheliegend, dass es sich bei dem Gingerich präsentierten Band um ein solches Druckfahnen-Exemplar handeln könnte, in das Galilei selbst die Zeichnungen mit eigener Hand eingetragen hatte. Dies wird zudem scheinbar durch die an eine Künstlersignatur erinnernde Inschrift „Io Galileo Galilei f.“ auf der Titelseite des Buches bekräftigt (Abb. 5). Links darüber ist der Stempel der „Accademia dei Lincei“ angebracht, jener von Federico Cesi gegründeten wissenschaftlichen Bruderschaft, der Galilei angehörte. Der Stempel suggeriert also nicht nur, dass der Band einmal der Privatbibliothek Cesis angehört hatte, sondern deutet zugleich auch an, wie er in dessen Besitz gekommen sein mochte: Galilei hatte ihn seinem Freund Cesi offenbar nach der abgeschlossenen Publikation des *Sidereus* geschenkt.¹³ Zudem erscheint der Stempel immer wieder durch den ganzen Band hindurch und zielt dabei

13 Tatsächlich jedoch haben die Forschungen von *Maria Teresa Biagetti*, *La biblioteca di Federico Cesi*, Rom 2008, gezeigt, dass der *Sidereus Nuncius* nicht im Katalog der Bibliothek Cesis als zur Sammlung gehörig erfasst ist. In dem Beitrag von

auch just die erste der mit den Handzeichnungen illustrierten Seiten (Abb. 4a), stellt also im Kopf der Betrachterin und des Betrachters einen Zusammenhang zwischen der signierten Titelseite und den mit den Mondphasen illustrierten Seiten her.

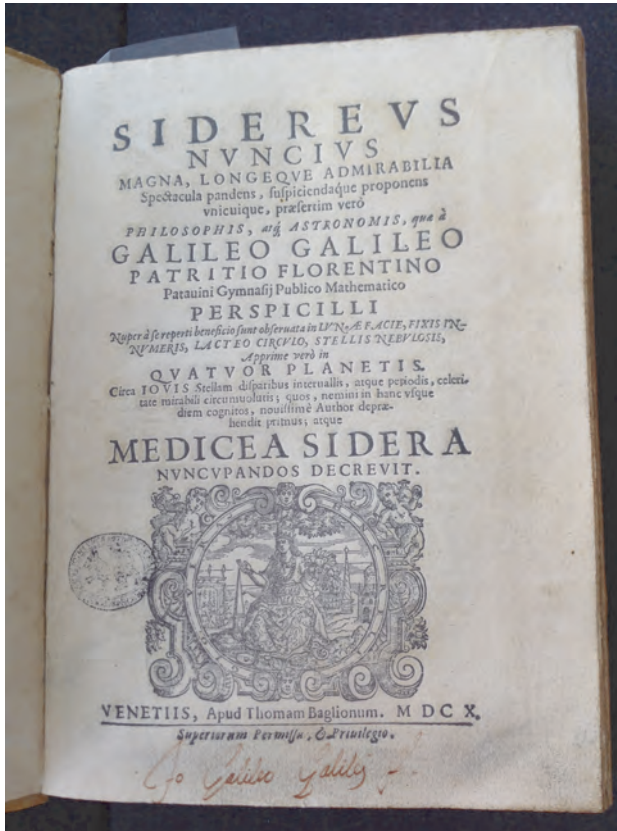


Abb. 5: Titelseite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Enrica Schettini Piazza, The Sidereus Nuncius in Federico Cesi' Library, in: Horst Bredekamp/Irene Brückle/Oliver Hahn (Hrsg.), Galileo's Sidereus nuncius – A Comparison of the Proof Copy (New York) with other Paradigmatic Copies, Berlin 2011, S. 23–24, findet allerdings keine Auseinandersetzung mit diesen Ergeb- nissen statt.

Gingerich befand, dass die Signatur überzeugend aussah – insbesondere fasziniert aber war er von den fünf Tuschezeichnungen der Mondphasen, die ihn an andere bekannte Zeichnungen in Florenz von Galileos Hand erinnerten. Er las damit sozusagen folgsam die entsprechend für Expertinnen und Experten wie ihn ausgelegten Spuren und setzte sie, wie von den Machern des Buches kalkuliert, dahingehend zusammen, dass er zu dem Schluss kam, der Band weise „a firm Galileo connection“ auf und dass „[t]he drawings had either to be made by Galileo himself or with his supervision.“¹⁴ Lan erwarb das Buch daraufhin für eine halbe Million Dollar. Im Juli 2005 schickte er eine E-Mail an den Berliner Kunsthistoriker Horst Bredekamp, um diesen um dessen Einschätzung zu bitten – und damit tat Lan, ebenso wie vor ihm bereits Gingerich, genau das, was die Macher des Buches offenbar vorgesehen hatten.

Denn die Zeichnungen in dem von Lan erworbenen Band schienen genau das zu bestätigen, was Bredekamp bereits seit spätestens 1996 mit seinem Aufsatz „Galileo Galilei als Künstler“ vertreten hatte, der auf einen Vortrag zurückgeht, den Bredekamp zwei Jahre zuvor auf einem von der Hochschule für bildende Künste in Kooperation mit der Hamburger Kunsthalle veranstalteten Symposium gehalten hatte.¹⁵ In ihm rühmt er bereits just die dann auch von Gingerich zum Vergleich herangezogenen, seinerzeit bekannten Florentiner Zeichnungen Galileis der Mondoberfläche als „Meisterwerke“ und deutet diese Produkte künstlerischer Aktivität als essentiellen Bestandteil des von Galileo erzielten Erkenntnisgewinns.¹⁶

Wie zuvor Gingerich kam auch Bredekamp, nachdem er die Signatur auf dem Titelblatt mit zahlreichen originalen handschriftlichen Dokumenten Galileos wie z.B. den in der Florentiner Biblioteca Nazionale aufbewahrten Briefen verglichen hatte, zu dem Ergebnis, dass sie definitiv authentisch sein müsse. Auch damit hatte er freilich nur nachvollzogen, was die Macher des Bandes intendiert hatten – sie selbst hatten sich bei der Fälschung der Signatur der Brief-Vorlagen bedient, vorausahnend, dass, wer auch immer diese würde überprüfen wollen, ebenfalls die Briefe Galileos heranziehen würde. Von daher war die von Bredekamp festgestellte

14 *Nicholas Schmidle*, A Very Rare Book (Fn. 11).

15 *Horst Bredekamp*, Galileo Galilei als Künstler, in: Bogomir Ecker/Bettina Sefkow (Hrsg.), Übergangsbogen und Überhöhungsrampe. Naturwissenschaftliche und künstlerische Verfahren – Symposium I und II, Hamburg 1996, S. 54–63.

16 *Ebda.*, S. 60.

Ähnlichkeit geradezu selbstverständlich.¹⁷ Allerdings ist die als Vorbild herangezogene Signatur Galileis auf einem Dokument aus dem Kontext des gegen ihn geführten Inquisitionsprozesses (Archivio Segreto Vaticano, Misc., Arm. X 204: Abb. 6), wie Nick Wilding 2015 zeigen konnte,¹⁸ tatsächlich nicht zeitgenössisch zur 1610 erfolgten Publikation des *Sidereus Nuncius*, sondern datiert vom 10. Mai 1633, also 23 Jahre später. Galilei war bei dieser Unterschrift also bereits 69 und nicht, wie zum Zeitpunkt des *Sidereus*, 46 Jahre alt, was sich auch am Schriftbild der Signatur, insbesondere bei dem Nachnamen zeigt. Vergleicht man dieses mit einer tatsächlich 1610 geleisteten Unterschrift (Abb. 7), so werden die Unterschiede deutlich: Der Unterzug des „G“ in „Galilei“ ist 1610 noch geschlossen, 1633 hingegen offen. Zudem endet das „ei“ in dem Nachnamen 1610 noch in einer nervösen Ligatur, 1633 hingegen in einem kurzen, dynamisch nach unten links ausschwingenden Haken.

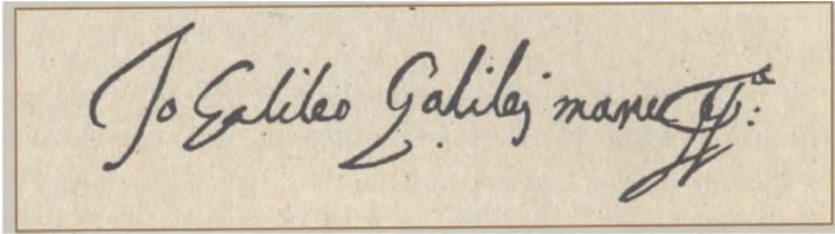


Abb. 6: Signatur Galileo Galilei vom 10. Mai 1633 aus dem Kontext des gegen ihn geführten Inquisitionsprozesses (Inquisitionsakte, Archivio Segreto Vaticano, Misc., Arm. X 204)

-
- 17 Vgl. dazu auch *Horst Bredekamp*, *Towards a Psychology of the Forger* (Fn. 3), S. 92, selbst: „[...] the forger must have himself performed almost all of the investigations that were carried out in order to examine the authenticity of the signature.“ Wie diverse Fälle in der Geschichte der Fälschung gezeigt haben, ist dies bei einer gut gemachten Kunstfälschung allerdings eher die Regel als die Ausnahme: Der Fälscher versucht, die zu einer eventuellen Entlarfung zur Verfügung stehenden Methoden zu antizipieren und sein Produkt diesbezüglich zu sichern. Darüber hinaus jedoch versucht er nicht selten, die Untersuchungen der jeweiligen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern über deren Vorwegnahme hinaus sogar bewusst zu lenken, indem er entsprechende Details an seiner Fälschung anbringt, von denen es wahrscheinlich ist, dass sie die Forscher und Forscherinnen auf eine bestimmte, vom Fälscher erwünschte Fährte locken, so z.B. bereits 1896 seitens Israel Dov-Ber Rouchomovosky im Falle der oben erwähnten „Tiara des Saitaphernes“; vgl. dazu *Henry Keazor*, *Täuschend echt!* (Fn. 6), S. 47–55.
- 18 *Nick Wilding*, *Fausaire* (Fn. 11), S. 23–26.

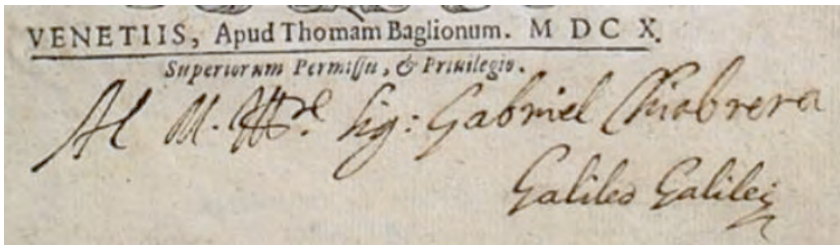


Abb. 7: Echte Widmung und Signatur Galileo Galileis von 1610 auf einem echten Exemplar des „Sidereus Nuncius“

Auch in Bezug auf die Zeichnungen kam Bredekamp zu demselben Urteil wie Gingerich, was auch wiederum damit zu tun hatte, dass der Fälscher der Zeichnungen sich just eben der Vorbilder bediente – nämlich der Florentiner Originalzeichnungen Galileos –, die auch Gingerich und Bredekamp für ihren kritischen Vergleich heranzogen.¹⁹

Welch problematische Folgen diese frühe Festlegung haben sollte, kann man daran ersehen, dass das von Lan erworbene Buch im Februar 2006 in Berlin zwar von elf Spezialisten unter der Ägide Bredekamps auch materialtechnisch untersucht worden war, dabei aber – entgegen der späteren, die Fälschung eindeutig belegenden Ergebnisse – alle Tests bestand. Ein möglicher Grund hierfür ist wohl, dass von dem Team sozusagen die falschen Fragen gestellt wurden: Anstatt nach den Indizien zu suchen, die auf eine mögliche Fälschung hindeuteten, suchte man vielmehr nach Hinweisen, welche die Echtheit des Bandes belegen konnten. Der Prozess wiederholte sich dann 2008: Nachdem Bredekamp den Fund im Rahmen seiner 2007 erschienenen Studie *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand* publiziert hatte, schloss sich im Folgejahr eine weitere naturwissenschaftliche Untersuchung an, dieses Mal unter der Beteiligung von vierzehn Spezialisten, die ebenfalls positiv ausfiel. Bredekamp legte daraufhin nicht nur 2009 eine zweite Auflage seines Buches vor, in dem er gegenüber der Erstauflage von 2007 nun mit noch größerer Gewissheit davon ausgehen zu können glaubte, dass der *Sidereus Nuncius* Lans „die zur Korrektur bestimmten Druckfahnen enthält“, hatte ihm zufolge doch die Vermutung, in den Zeichnungen sei „Galilei selbst am Werk gewesen, [...] in

19 Vgl. z.B. die vergleichenden Gegenüberstellungen in Bredekamps erstmals 2007 erschienener und 2009 in zweiter Auflage vorgelegter Studie *Horst Bredekamp, Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2009², S. 159.

eine tentative Gewißheit überführt werden“ können.²⁰ Darüber hinaus veröffentlichte er die Ergebnisse der Untersuchungen 2011 in den ersten beiden Bänden der englischsprachigen Reihe *Galileo's O.*²¹

„Remboitage“

Was bei der Erörterung des Falls häufig außer Acht gelassen wird, ist, dass der von De Caro lancierte *Sidereus Nuncius* nicht isoliert als separate Publikation in Umlauf gebracht wurde – er umfasst gerade einmal knapp 30 Seiten –, sondern mit drei weiteren und in diesen Fällen echten historischen Publikationen von bzw. zu Galileo von 1655 in einem authentischen Bucheinband zu einem einzigen Buch zusammengefügt wurde, um die Fälschung weitere Glaubwürdigkeit gewinnen zu lassen. Eine solche Wiederverwendung eines alten, authentischen Einbandes nennt man „Remboitage“.²² Sie ist an und für sich nicht anstößig – sofern damit nicht, wie hier, eine Fälschung eingeschmuggelt werden soll –, und sie ist in der Frühen Neuzeit auch durchaus üblich. Wir haben also auch hier, auf der Ebene der Buchgeschichte und -technik ein an und für sich übliches und legitimes Verfahren, das ebenso missbraucht werden kann wie die eingangs vorgestellten Praktiken in der Kunst.

Mit dem *Sidereus* zu einem solchen Konvolut zusammengebunden wurden dabei die folgenden drei Veröffentlichungen: *Discorso al serenissimo Don Cosimo II Intorno alle cose, che Stanno in su l'acqua, o che in quella si muovono* von Galilei, der darauf reagierenden *Discorso apologetico di Lodovico delle Colombe* sowie die wiederum darauf antwortende *Risposta alle opposizioni del Sig. Lodovico delle Colombe* von Galileo und Benedetto Castelli. Bei der ersten Publikation, dem *Discorso*, handelt es sich um eine Schrift Galileis zur Hydrostatik, die erstmals 1612, also zwei Jahre nach dem *Sidereus* erschienen war, und in der sich Galilei den schwimmenden Körpern widmet. In ihr finden sich zudem auch erste Hinweise auf seine astronomischen Entdeckungen wie die Sonnenflecken, die dreifache Gestalt des Saturn (aufgrund der geringen Auflösung des von Galilei verwendeten Teleskops erschien der Saturn zuweilen, als hätte er an seinen

20 Ebd., S. X.

21 Vgl. Horst Bredekamp/Irene Brückle/Oliver Hahn (Hrsg.), *Galileo's Sidereus nuncius* (Fn. 13), und *Paul Needham*, *Galileo Makes a Book – The First Edition of Sidereus nuncius Venice 1610*, Berlin 2011, hrsg. von Horst Bredekamp.

22 Vgl. dazu z.B. *Owen Gingerich*, *The Book Nobody Read – Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*, London 2005, S. 214.

beiden Seiten je einen Henkel oder ein Ohr) sowie die Venus-Phasen. Da Galilei gerade hinsichtlich seiner hydrostatischen Studien Archimedes bestätigte und Aristoteles widersprach, ertete seine Schrift heftigen Widerspruch der Aristoteliker wie z.B. denjenigen des Florentiner Philosophen Lodovico delle Colombe, der schon den *Sidereus* heftig angegriffen gehabt hatte, weshalb die Kombination seines ebenfalls 1612 erstmals erschienenen *Discorso apologetico* mit dem *Sidereus* schlüssig schien. Aufgrund von Angriffen wie denjenigen delle Colombes musste Galilei zum einen die Unterstützung seines Gönners Großherzog Cosimo II (der auch als Widmungsträger auf dem Titelblatt des *Discorso* Galileis erscheint) sowie zum anderen generell seine wissenschaftliche Reputation verteidigen: In seiner 1615 erstmals vorgelegten *Risposta* greift Galilei delle Colombe nicht nur polemisch scharf an, sondern widerlegt zugleich dessen Einwände. Darüber hinaus nutzt er die Gelegenheit, um sich auch gegen einen weiteren, auf dem Titelblatt erwähnten Kritiker, Vincenzo di Grazia, zur Wehr zu setzen, der in seinen *Considerazioni di M. Vincenzo Di Grazia sopra 'l discorso di Galileo* von 1613 behauptet hatte, dass Galileis Demonstrationen auf falschen Prinzipien beruhten. Galilei trat bei seiner *Risposta* allerdings nicht selbst als Verfasser auf, sondern verbarg sich hinter einem seiner ergebensten Gefolgsleute, Benedetto Castelli.²³

Wie man sieht, war diese Zusammenstellung also alles andere als zufällig, da die drei anderen Schriften auch thematisch mehr oder weniger direkt mit dem *Sidereus* zu tun haben. Zugleich jedoch handelte es sich bei den Letzteren nicht um Erstausgaben, sondern um bis zu 40 Jahre später erfolgte Wiederaufgaben. Der *Sidereus* scheint demgegenüber das genau entgegengesetzte Extrem dazu darzustellen, präsentiert er doch ein Dokument, das, als scheinbar von Galilei eigenhändig ergänzte Druckfahne, der Vorbereitung der tatsächlich erst dann publizierten Gestalt des *Sidereus* gedient zu haben schien. Wegen dessen Kombination mit den Wiederaufgaben lief De Caro somit nicht nur keine Gefahr, dem *Sidereus* etwas von seiner vermeintlichen Relevanz zu nehmen, sondern dessen Zusammenstellung mit späteren Wiederaufgaben thematisch passender Texte akzentuierte zusätzlich die scheinbare Bedeutung der von De Caro vorgelegten Ausgabe.

23 Vgl. u.a. Maria Muccillo, Delle Colombe (Colombo), Ludovico, in: Massimiliano Pavan (Hrsg.), *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), Bd. 38: Della Volpe-Denza, Rom 1990, S. 29–31.

Eigenwilligkeiten und Zweifel

Zusammengebunden waren die vier Schriften in einem historischen Bucheinband mit einem einheitlichen punzierten Buchschnitt (*Abb. 8*). Auch das trug sicherlich zur Überzeugungskraft des Ganzen bei, da so zwischen dem Erscheinungsbild der echten historischen Schriften und dem des neuen *Sidereus* bei geschlossenem Buch kein Unterschied festgestellt werden konnte. Dies sollte eventuell den Umstand überspielen, dass gerade in der Zusammenschau der vier Publikationen bei geöffnetem Band tatsächlich Unterschiede beobachtet werden konnten, so z.B., was die Art und Weise angeht, in der sich bei den drei historischen Schriften und bei dem *Sidereus* auf den jeweiligen Rückseiten der Blätter das Bild des auf der umliegenden Seite aufgedruckten Textes durchdrückt:



Abb. 8: Punzierter Buchschnitt des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Bei den Originaldrucken des 17. Jahrhunderts nehmen sich diese Schriftbilder unregelmäßiger aus (*Abb. 9*), während sie bei dem *Sidereus* auffällig regelmäßig durchgedrückt erschienen (*Abb. 10*).

Nicht auf eine entsprechend raffinierte Planung zurückzuführen, aber gewissermaßen die im gedruckten Original gegebenen Zusammenstellungen von Bild und Text aufgreifend und weiter betonend, sind Details wie z.B. das unter einer Monddarstellung geschriebene Wort „Verum“ („wahr“/„Wahrheit“), das zwar auch im gedruckten Original (*Abb. 3a*) erscheint, dort allerdings unter der Radierung, während die Zeichnung im *Sidereus* (*Abb. 4a*) das Wort geradezu umspielt. Zugleich jedoch wecken solche Unterschiede Zweifel daran, dass die Zeichnungen dann auch als direkte Vorlagen für die Drucke hatten genutzt werden können.

4. Der gefälschte „Sidereus Nuncius“ Galileo Galileis

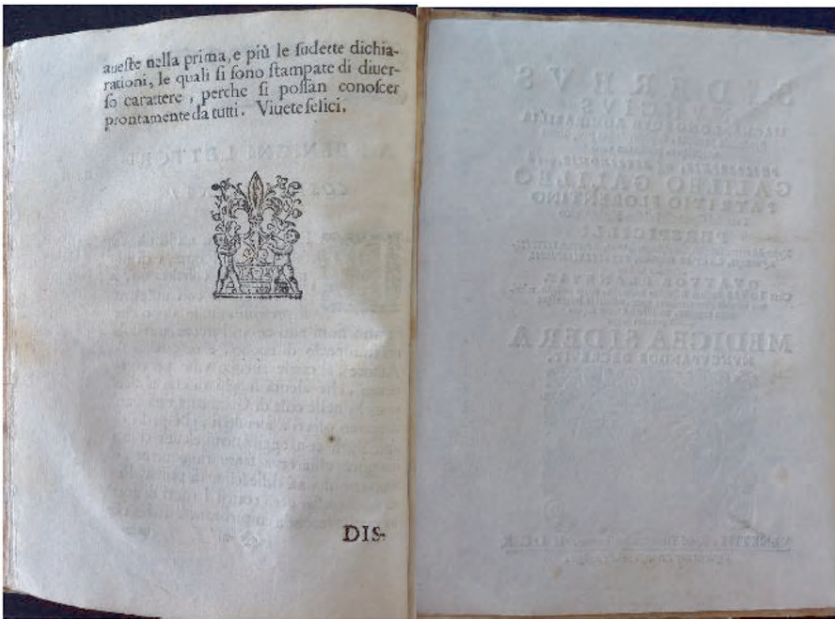


Abb. 9 (links): Verso-Seite von Galileo Galileis „Discorso al serenissimo Don Cosimo II Intorno alle cose, che Stanno in su l'acqua, o che in quella si muovono“, Bologna 1655

Abb. 10 (rechts): Verso-Seite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Und in der Tat meldeten sich nun auch in Bezug auf die Authentizität des *Sidereus* kritische Stimmen, die auf eben solche Unregelmäßigkeiten hinwiesen: So weicht der auf S. 9 verso im Originaldruck gezeigte Mond hinsichtlich seines Durchmesser (77 mm) um 4 mm von dem der anderen Mond-Bilder ab (81 mm), während in der Fälschung alle Mond-Durchmesser gleich groß sind. Wenn die Zeichnungen aber als Vorlagen für die Radierungen gedient hätten, müssten sie auch hinsichtlich der Maße mit diesen übereinstimmen.²⁴

Dazu kamen weitere Auffälligkeiten. Der immer wieder im *Sidereus* zu beobachtende, ihn als zum einstigen Bestand der Bibliothek des Galilei-Freundes Federico Cesi ausweisende Stempel (Abb. 4a) weicht in einem

24 Nicholas Schmidle, A Very Rare Book (Fn. 11).

Detail von dessen sonst bekanntem Erscheinungsbild ab: Er ist zu vollständig, denn echte Stempel weisen Fehlstellen in dem Rand links von dem Maul des Luchses auf (Abb. 11). Geradezu nicht zufällig erscheint er im *Sidereus* dicht auch unter dem oben bereits angesprochenen Wort „verum“ angebracht (Abb. 4a), wie um indirekt die Wahr- und Echtheit des Ganzen zu suggerieren.



Abb. 11: Originaler Cesi-Stempel in der Publikation
von Giovanni Nanni:
Antiquitatum variarum autores..., Lyon 1560

Seit 2009 bzw. dann systematisch ab 2012 hatte der britische Wissenschaftshistoriker Nick Wilding zusammen mit dem mittlerweile doch skeptisch gewordenen Owen Gingerich begonnen, erste Zweifel an der Echtheit des *Sidereus Nuncius* von Lan zu äußern und diese auch argumentativ darzulegen.²⁵

Der entscheidende Durchbruch gelang Wilding schließlich, als er entdeckte, dass Lans *Sidereus Nuncius* verdächtige Eigenwilligkeiten im Druckbild aufweist: Buchstabenkombinationen wie die von „p“ und „i“ in dem Wort „pepiodis“ auf der Titelseite (Abb. 12) gab es bei Druckerpressen des 17. Jahrhunderts nicht; zudem ergibt der Begriff keinen Sinn. Dass er wohl dadurch zustande gekommen war, dass das „r“ in dem ursprünglichen Wort „periodis“ bei einem Scanvorgang nicht richtig erkannt und falsch als „p“ umgesetzt wurde, wurde deutlich, als Wilding sich mit den unförmigen Klumpen am Fuß des „P“ in „Privilegio“ (Abb. 13) eine weitere,

25 Vgl. Owen Gingerich, *The Curious Case of the M-L-Sidereus nuncius*, *Galilaeana*, 9, 2009, S. 141–165, sowie Nick Wildings Rezension von Horst Bredekamps *Galileo's O* (Fn. 21), *Renaissance Quarterly*, Vol. 65, N° 1, Spring 2012, S. 217–218.

4. Der gefälschte „Sidereus Nuncius“ Galileo Galileis

nicht aus dem seinerzeit üblichen Druckvorgang herleitbare Auffälligkeit auf der Titelseite zu erklären versuchte. Denn dieser Klumpen erweist sich als identisch mit dem Artefakt in einem Faksimile (Abb. 14), das 1964 von der „Domus Galilaeana“, einem in Pisa ansässigen wissenschaftsgeschichtlichen Kultur- und Forschungsinstitut, anlässlich des 400. Geburtstags Galileis auf der Grundlage eines originalen Exemplars des *Sidereus* aus der Bibliothek des Osservatorio astronomico di Brera, Mailand, veröffentlicht worden war: Das Artefakt war aus einem kleinen, hellen Flecken in einem Exemplar des Originals von 1610 (Abb. 15) entstanden, der beim Druck des daraus abphotographierten Faksimiles bereits als dunkle Masse erschien (Abb. 14). In genau dieser Gestalt wurde das „P“ dann auch durch den Scan des Faksimiles in die Fälschung übernommen.

Mehr und mehr erhärtete sich damit der Verdacht, dass es sich bei dem *Sidereus Nuncius* Lans um eine extrem aufwändige Fälschung handelt: Der Fälscher hatte offenbar auf der Grundlage eines Digital-Scans des Fak-

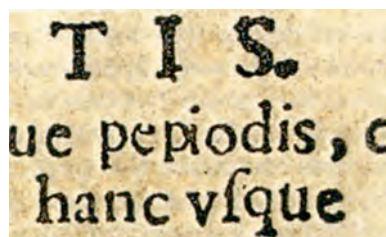


Abb. 12: Detail aus der Titelseite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

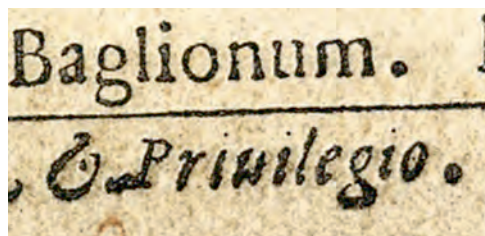


Abb. 13: Detail aus der Titelseite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)



Abb. 14: Detail der Titelseite des „Sidereus“-Faksimiles der „Domus Galilaeana“ in Pisa, 1964

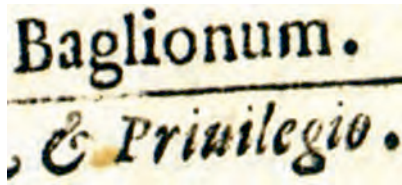


Abb. 15: Detail der Titelseite des „Sidereus“ der Bibliothek des Osservatorio astronomico di Brera, Mailand, 1610

similes Druckplatten hergestellt, indem er erhitzte Photopolymerflächen mit Folien des Digital-Scans „belichtet“ und damit Druckmatrizen hergestellt hatte, mit denen er das eingescannte Faksimile auf geeignetem Papier hatte nachdrucken können. Hierbei hatte er die Stellen mit den Monddarstellungen frei gelassen und diese von einem entsprechend begabten Zeichner mit Tusche einfügen lassen.

Mit dem Unleugbaren konfrontiert, blieb Bredekamp und seinem Stab nichts Anderes übrig, als die schon einmal durchgeführten Untersuchungen zu wiederholen, dieses Mal jedoch unter der Maßgabe, zu zeigen, was gegen die Annahme einer Authentizität des *Sidereus* spricht. In der Tat wurden die von Wilding rekonstruierten Abläufe bei einer erneuten Untersuchung des Expertenstabs um Bredekamp im Oktober 2013 bestätigt und im dritten Band der Reihe *Galileo's O* 2014 veröffentlicht. Nun erst hatten auch Analysen des Papiers vorgenommen werden können, auf dem der *Sidereus* gedruckt wurde. Es erwies sich als aus so genannten Baumwoll-Lintern, d.h. den kurzen Haaren der Baumwoll-Samen, hergestellt. Deren Verwendung wäre im 17. Jahrhundert für die Papierherstellung jedoch insofern mehr als ungewöhnlich, als die Verarbeitung der Linter erst im 19. Jahrhundert entwickelt wurde und erst in den 1920er Jahren dank der Verbreitung entsprechender amerikanischer Maschinen üblich

wurde.²⁶ Dies belegte eindeutig, dass es sich bei dem Papier um modernes und nur im Erscheinungsbild künstlich gealtertes Material handelt. In derselben, zuvor begonnenen Publikationsreihe von *Galileo's O* legte Bredekamp zudem 2015 sein acht Jahre zuvor erstmals erschienenes Buch in einer dritten, um die Fälschung bereinigten und nun *Galileis denkende Hand: Form und Forschung um 1600* betitelten Auflage vor.²⁷

Das Team der Fälscher

Als „Mastermind“ hinter der Fälschung konnte im Zuge der nun einsetzenden Ermittlungen Marino Massimo De Caro selbst ermittelt werden, der Lan den Band im Juni 2005 zusammen mit Filippo Rotundo vorgelegt hatte.

Bei Rotundo handelt es sich um einen seit 1997 in Rom und inzwischen auch in New York tätigen Buch-Antiquar, der im Jahr 2000 die in Rom ansässige Firma „Philobiblon Factory“ gegründet hatte, die sowohl eine hochkarätige und kunstvolle Buchbinderei als auch eine Buchdruckerei umfasst.²⁸ Allerdings hatte Rotundo stets behauptet, nichts von der Fälschung gewusst und bei dem Verkauf auch kein Geld erhalten zu haben, obwohl er zugleich eine Abmachung mit Richard Lan erwähnt, der zufolge Rotundo bei einem baldigen Wiederverkauf mit zehn Prozent am Gewinn beteiligt worden wäre.²⁹ Er sagt jedoch zudem von sich, dass er selbst durch De Caro geschädigt worden sei, habe er doch ein anderes, vermeintlich altes Buch, das ihm De Caro geliefert hatte, an einen Händler in Boston weiterverkauft, wo das Ganze jedoch als eine Fälschung entlarvt wurde. Rotundo habe daraufhin dem Kollegen in Boston den Kaufpreis rückerstattet und Richard Lan in New York informiert, der viele Geschäfte mit De Caro gemacht habe.³⁰ Auch De Caro arbeitete, wie man sieht, als Antiquar, aber er war darüber hinaus auch als Privatgelehrter und Bibliothekar tätig. Zu trauriger Berühmtheit gelangte er, nachdem er im Juni 2011 zum Direktor der staatlichen „Biblioteca dei Girolamini“, der ältesten

26 Vgl. dazu den Beitrag von Irene Brückle/Theresa Smith/Manfred Mayer, The Evidence of the Forged Paper, in: Horst Bredekamp/Irene Brückle/ Paul Needham (Hrsg.), *A Galileo Forgery* (Fn. 3), S. 35–59.

27 *Horst Bredekamp, Galileis denkende Hand – Form und Forschung um 1600*, Berlin/Boston 2015.

28 Vgl. die Angaben unter <https://www.prphbooks.com/filippo-rotundo> (letzter Zugriff 26. August 2019).

29 *Nicholas Schmidle, A Very Rare Book* (Fn. 11).

30 *Ulrike Knöfel, Der Mond-Fälscher, Der Spiegel*, 24/2015, S. 130–133 (133).

Bibliothek Neapels, berufen worden war, denn schon bald nach seinem Amtsantritt begann er damit, die bedeutende Sammlung historischer Bücher im Bibliotheksbestand systematisch zu plündern und Tausende davon illegal zu verkaufen.

Nach seiner Überführung gestand De Caro sowohl die Diebstähle als auch die Fälschung und wurde 2015 zu sieben Jahren Haft verurteilt,³¹ die er seither auf seinem Landsitz in Verona als Hausarrest abbüßt (wobei er jedoch noch während seiner Zeit unter Hausarrest im April 2016 wegen Ladendiebstahls in Verona festgenommen wurde).³²

Als Motiv für die Fälschung gab De Caro zum einen Rache an Galilei-Experten an, die seine eigenen Forschungen stets missachteten, da sie ihn für einen lediglich Privatstudien betreibenden Autodidakten geringschätzten. Deshalb habe er seine Überlegenheit demonstrieren wollen, indem er sie alle täuschte.³³

Zum anderen scheint es so zu sein, dass De Caro Bredekamp als Zielscheibe seiner Fälschung anvisiert hatte, da ihm deutlich gewesen sein muss, dass er in diesem einen potentiellen und starken Anwalt für die vermeintliche Authentizität des gefälschten *Sidereus* haben würde. Denn De Caro gab Bredekamp doch scheinbar das, wonach dieser so lange gesucht hatte, nämlich den unumstößlichen Beweis, dass es sich bei Galileo nicht nur um einen Künstler handelte, der wissenschaftliche Erkenntnisse über das Medium der Kunst gewann, sondern dass sich Galileo ganz im Sinne der Signatur „Io Galileo Galilei f.“ auf dem Titelblatt des *Sidereus* auch selbst als ein solcher Künstler verstanden hatte.³⁴

Allerdings ist einschränkend in Bezug auf diese Annahme zugleich Vorsicht an den Tag zu legen, denn wie Wilding im Verlauf seiner Recherchen zeigen konnte, handelt es sich bei dem *Sidereus Nuncijs* lediglich um die

31 Brita Sachs, Die Rückkehr der Bücher – Neues im Fall De Caro, FAZ, 25.02.2015, online unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/neues-im-fall-de-caro-die-rueckkehr-der-buecher-13440275.html> (letzter Zugriff 26. August 2019).

32 Vgl. den Redaktionsbericht, N.N., Dalle Cinquecentine ai pacchi di biscotti – ex direttore Girolamini arrestato per furto all'Esselunga, VeronaSera, 20. April 2016, online unter <http://www.veronasera.it/cronaca/arresto-rapina-impropria-esselunga-biblioteca-girolamini-peculato-domiciliari-20-aprile-2016.html> (letzter Zugriff 26. August 2019).

33 Vgl. dazu u.a. Nicholas Schmidle, A Very Rare Book (Fn. 11), sowie die Aussagen De Caros in dem Dokumentarfilm von Pierre-Olivier François, Der gefälschte Mond von Galileo Galilei/Le faux manuscrit de Galileo Galilei, 2019, 00:40:40–00:41:14.

34 Vgl. dazu auch die Aussagen von Marino Massimo De Caro und Horst Bredekamp selbst in: Pierre-Olivier François, Der gefälschte Mond (Fn. 33), 00:43:15 – 00:43:54.

prominenteste, keineswegs jedoch um die einzige Galilei-Fälschung, die De Caro in den Antiquariatsmarkt schleuste.³⁵

Wie De Caro zu Protokoll gab, hatte er sich, nachdem er – wie gesagt 2003 – auf die Idee gekommen war, den *Sidereus Nuncius* zu fälschen, für den Druck geeignetes Papier verschafft, auf der Grundlage eines Digital-Scans des Faksimiles Druckplatten hergestellt und das Buch – unter Auslassung der Monddarstellungen – neugedruckt. Sodann hatte er einen angeblich in Buenos Aires ansässigen Restaurator und Maler damit beauftragt, nach dem stilistischen Vorbild der originalen bzw. Galilei zugeschriebenen Mondzeichnungen in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz die entsprechenden Fälschungen in das nachgedruckte Exemplar einzutragen.³⁶ De Caro behauptet, dann noch selbst mit einem alten Kohlestift zarte Spuren über die Darstellungen gelegt zu haben.³⁷ Später ergänzte er, dass er angeblich sogar erst im letzten Moment auf die Idee gekommen sei, den gefälschten *Sidereus* als Druckfahnen-Exemplar auszugeben. Eigentlich habe er zunächst vorgehabt, das Ganze mit gefälschten Radierungen herzustellen. Als er jedoch merkte, wie schwierig diese in seine Fälschung zu integrieren waren, habe er das Werk zunächst als eines der seltenen Exemplare ohne Monddarstellungen ausgeben wollen, in das dann ein Galilei-Bewunderer des 18. Jahrhunderts nachträglich die Tuschezeichnungen mit den Mondphasen habe eintragen lassen.³⁸ Erst als ihm deutlich wurde, dass ein von ihm angeheuerter Handschriftenfälscher in

35 Nick Wilding, *Fausaire de Lune* (Fn. 11), *passim*, verweist auf drei weitere gefälschte Exemplare des *Sidereus Nuncius* sowie auf zwei gefälschte Versionen von Galileos „*Le Operazioni del Compasso Geometrico e Militare*“ von 1606. Bei ihnen könnte es sich zum einen um Probestücke und Übungen für den hier diskutierten *Sidereus* handeln; in diesem Sinne apostrophiert *Marino Massimo De Caro* sie in: Pierre-Olivier François, *Der gefälschte Mond* (Fn. 33), 00:36:31 – 00:37:20. Zum anderen hat *De Caro* selbst ausgesagt, angeblich weitere Fälschungen der Werke Galileis verwendet zu haben, um damit gestohlene Originale aus den Bibliotheken von Neapel und Padua zu Verschleierungszwecken zu ersetzen; vgl. dazu *Gian Antonio Stella*, *Il Girolimoni dei Girolimini – Marino Massimo De Caro ha rubato 4.000 volumi antichi dalla Biblioteca di cui era direttore*, *Dagospia*, 8. Oktober 2012, online unter: <https://www.dagospia.com/rubrica-3/politica/girolimoni-girolimini-marino-massimo-de-caro-ha-rubato-000-volumi-45015.htm>, sowie *Flaminia Gennari Santori*, *L'affaire Sidereus Nuncius*, *Doppiozero*, 6. Februar 2014, online unter <https://www.doppiozero.com/materiali/ars/l%E2%80%99affaire-sidereus-nuncius> (letzte Zugriffe 26. August 2019).

36 *Nicholas Schmidle*, *A Very Rare Book* (Fn. 11).

37 *Ulrike Knöfel*, *Der Mond-Fälscher* (Fn. 30), S. 133.

38 Vgl. zu solchen Exemplaren *Horst Bredekamp*, *Towards a Psychology of the Forger* (Fn. 3), S. 91.

der Lage sei, auch die Signatur Galileis nachzunahmen, habe er die von dem gefälschten Objekt ausgehende Narration geändert.³⁹ Sodann hatte er das Buch noch mit den Stempeln und der gefälschten Signatur Galileis versehen.

„Das ist das erste Exemplar“?

Bredenkamp selbst berief sich im Hinblick auf seine Fehleinschätzung im Nachhinein u.a. auch auf eine häufig in der Presse ventilerte Sicht, der zufolge man mit einer derart aufwändigen Fälschung auf dem Sektor des antiquarischen Buchmarkts einfach nicht habe rechnen können: In einem persönlichen Gespräch im Vorfeld einer Präsentation am 14.2.2014 an der Humboldt-Universität äußerte er: „Bis vor drei Jahren dachte ich nicht, dass man Bücher fälschen kann – das ist das erste Exemplar.“⁴⁰ Kurz zuvor hatte sich auch Hanno Rauterberg entsprechend geäußert: „Zudem hegen die Experten keinen allzu schweren Verdacht, da es nur sehr selten vorkommt, dass ganze Bücher gefälscht werden. Der Aufwand ist gewaltig, der Verkaufspreis meist vergleichsweise bescheiden.“⁴¹

Es ist sicherlich richtig, die von De Caro fabrizierte Fälschung von den vielen Raubdrucken abzugrenzen, die bereits unmittelbar nach dem Erscheinen der 1610 vorgelegten Erstaufgabe des *Sidereus* von dessen Erfolg

39 *Pierre-Olivier François*, *Der gefälschte Mond* (Fn. 33), 0:37:53–00:39:40.

40 *Ebda*, 00:30:35–00:30:40. – Vgl. in diesem Sinne auch ein Zitat aus einem Interview, das Thomas de Padova mit ihm geführt hat: „Bis vor einiger Zeit galt es als ausgeschlossen, dass man Bücher dieser Art überhaupt fälschen kann“; *Thomas de Padova*, „Es traf uns wie ein Blitz“ – Horst Bredenkamp über gefälschte Galilei-Zeichnungen, *Tagesspiegel*, 12.02.2014, online unter <https://www.tagesspiegel.de/wissen/gefaelschte-galilei-zeichnungen-es-traf-uns-wie-ein-blitz/9466754.html> (letzter Zugriff 26. August 2019), sowie für das Zitat: <https://www.tagesspiegel.de/wissen/gefaelschte-galilei-zeichnungen-muessen-faelschungen-zwangsweise-aufzuheben/9466754-5.html>. Fairerweise ist jedoch hinzuzufügen, dass Bredenkamp solche Aussagen just dort auch differenziert: „Alte Bücher als Bleidruck zu fälschen, galt lange als so gut wie unmöglich. Die alten Materialien zusammenzubringen, das Papier zu schöpfen, die Wasserzeichen einzulassen, schon das ist sehr schwierig. Und gedruckte Bleibuchstaben in fünfstelliger Zahl Stück für Stück zu fälschen und dann auch die Variation der Abstände innerhalb der Zeilen zu simulieren, weil sich die Buchstaben bei jedem Druckvorgang leicht verschieben können, schien kaum denkbar“.

41 *Hanno Rauterberg*, *Der gefälschte Mond*, *Die Zeit*, Nr. 1/2014, online unter <http://www.zeit.de/2014/01/faelschungzeichnungen-galileo-galilei-horst-bredenkamp> (letzter Zugriff 26. August 2019).

zu profitieren versuchten. Wie erfolgreich Galileis Buch war, kann daran ersehen werden, dass die 550 Exemplare der ersten Auflage innerhalb kürzester Zeit verkauft waren. An der damit gegebenen Nachfrage hinsichtlich des Buches versuchte ein noch im gleichen Jahr in Frankfurt erscheinender Raubdruck zu verdienen, der in vielen Details von der Originalausgabe abweicht: So ist unter anderem z.T. der Textfluss anders gestaltet und die im Original qualitätsvollen Radierungen der Monddarstellungen sind in dem Raubdruck durch bescheidenere und teilweise auch falsch ausgerichtete Holzschnitte ersetzt.⁴²

Wirft man allerdings einen Blick in die Geschichte der Buchfälschung als solcher, bei der kostbare Manuskripte und Bücher – wie z.B. Wiegendrucke – kopiert und dann für das Original ausgegeben wurden, so stellt man fest, dass eine solche Praxis durchaus nicht so exotisch ist, wie es sich auf den ersten Blick ausnehmen mag: Auf dem Buch-Antiquariats-Sektor begann bereits im späten 18. Jahrhundert die Zahl der gefälschten Bücher und Manuskripte signifikant anzuwachsen, da die Praxis des Sammelns nicht mehr länger auf gelehrte Institutionen und reiche Adelige beschränkt war, sodass sich mit der Zunahme an Buchsammlern auch der Markt für mögliche Fälschungen stark vergrößert hatte.

Mehr oder weniger harmlose Täuschungsversuche im Hinblick auf Bücher hatte es jedoch schon früher gegeben. So stellte der Florentiner Drucker und Verleger Filippo Giunta 1517 eine Sammel-Ausgabe der Werke von Lukian von Samosata und Philostrat her, wie sie der Verleger Aldo Manutius 1503 veröffentlicht hatte. Letzterer hatte die *Dialoge* Lukiens mit den *Imagines* Philostrats sowie den *Heroica* und den *Vitae Sophistarum* von Flavius Philostratus und den *Descriptiones* des Sophisten Callistratus kombiniert. Giunta fügte dafür eine Ausgabe der Werke Lukiens, die der Florentiner Inkunabel-Drucker Lorenzo de Alopa 1496 vorgelegt hatte – dem ersten Florentiner Drucker, der Bücher auf Griechisch vorlegte – und eine Edition der Werke Philostrats zusammen. Um beide Ausgaben zu einem Ganzen zu einen, stellte Giunta dem Ganzen eine eigens gedruckte Titelseite voran, die der Ausgabe von Manutius ähnelte und mithin eine Art von Produktfälschung darstellt.⁴³ Betrachtet man jedoch die Buchstaben, so fällt auf, dass diese heterogen sind, und man

42 Vgl. z.B. den von *Zacharias Palthenius* im Herbst 1610 verlegten Frankfurter Raubdruck, den die Linda Hall Library in Kansas City, Missouri, online gestellt hat; http://lhdigital.lindahall.org/cdm/ref/collection/astro_early/id/141 (letzter Zugriff 26. August 2019).

43 Ein Exemplar befindet sich heute in der Bibliothèque municipale de Melun (Réserve : In-folio 280); vgl. <http://dominique-varry.enssib.fr/node/34> (letzter

kann deutlich das von de Alopa stammende von dem übrigen Material unterscheiden.

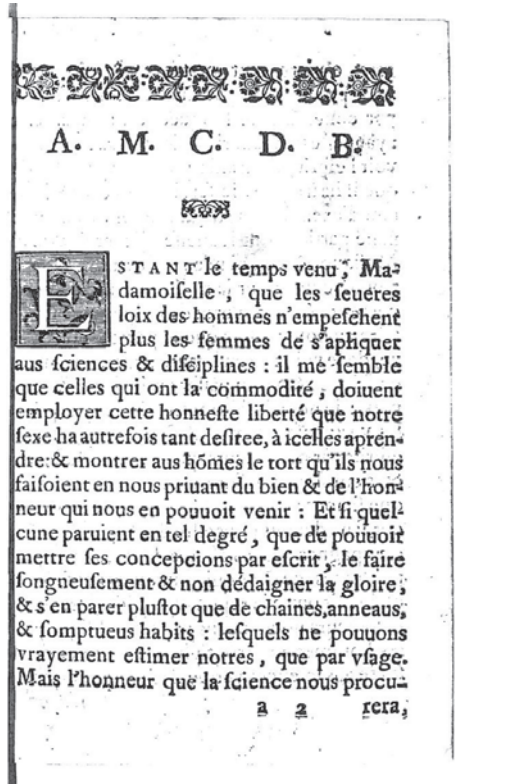


Abb. 16: Louise Labé: *Œuvres*, Lyon 1555, Bibliothèque municipale de Lyon, Réserve 355915 (angebliche Fassung „A1“), fol. a2 recto

Einen direkteren Vorläufer der Fälschung De Caros kann man zudem in einem Buch finden, das sich heute in der Bibliothèque municipale de Lyon befindet (Réserve 355915) und die *Œuvres*, die Werke der um 1524 in Lyon geborenen Autorin Louise Labé betrifft, die 1555 erstmals zu Paris von Jean de Tournes verlegt wurden. An dem Exemplar fiel dem Lyoneser

Zugriff 26. August 2019), unter „1) Pratiques d'imprimeurs-libraires de l'époque moderne“.

Buchhistoriker Dominique Varry 2009 auf, dass es sich hinsichtlich dreier, die Widmung an die ebenfalls aus Lyon stammende Humanistin und Dichterin Clémence de Bourges betreffenden Seiten von den anderen existierenden Ausgaben der 1555 vorgelegten Erstaussgaben unterscheidet.⁴⁴ Es war daher bislang von den Spezialisten als erster Zustand zweier möglicher Varianten der Erstaussgaben gewürdigt worden, d.h. es schien, als handle es sich bei dem Lyoneser Exemplar um eine allererste Fassung, in der Folge als A1 bezeichnet (*Abb. 16*), mit Fehlern, die dann in der im gleichen Jahr erscheinenden zweiten Fassung, als A2 bezeichnet (*Abb. 17*), bereinigt worden waren. Als ein solcher Fehler erschien z.B. das Fehlen des letzten Buchstabens „L“ in der auf fol. a2 recto von A1 in Form einer Abkürzung „A.M.C.D.B.“ angebrachten Widmung an Clémence de Bourges („A Mademoiselle Clémence de Bourges Lyonnaise“, wie sich die vollständige Abkürzung „A.M.C.D.B.L.“ in den anderen Exemplaren auflösen lässt). Eigentümlich mutet es demgegenüber an, dass man in dieser angeblich frühesten Fassung auf modernere Schreibweisen wie z.B. gleich in der ersten Zeile, „temps“ anstatt – historisch adäquat – „tems“, trifft, was eventuell aber auch ein zwar großer, immerhin aber möglicher Zufall hätte sein können. Auch hinsichtlich der unter den Initialen angebrachten Blattornamente unterscheiden sich die beiden Ausgaben, wobei das in A1 anzutreffende Ornament in seiner intrikaten Eleganz fast schon jugendstilhaft wirkt.

Verdächtig ist jedoch, dass der über den Initialen angebrachte und sich in der Version A1 wieder von späteren Ausgaben unterscheidende Schmuckfries eindeutig auf eine Form zurückgeführt werden kann, die um 1721 in der für ihre Luther-Bibeln bekannten Nürnberger Druckerei Endter Verwendung fand. In die gleiche Zeit weist nun stilistisch das Abschlusszeichen („cul de lampe“) auf der letzten der drei Seiten in A1 (*Abb. 18*), das wieder von den anderen bekannten Ausgaben (*Abb. 19*) abweicht. Seine Gestaltung scheint nicht, wie z.B. im Fall von A2, in das 16. Jahrhundert, sondern eher in das 18. Jahrhundert zu weisen.

44 Für dies wie das Folgende vgl. *Dominique Varry*, Sur quelques pages d'une édition de Louise Labé (1555) ... A propos de l'exemplaire Rés. 355915 de la Bibliothèque municipale de Lyon, in: *Pascale Mounier/Colette Natiuel* (Hrsg.), *Copier et contre-faire à la Renaissance – Faux et usage de faux*, Paris 2014, S. 453–466.

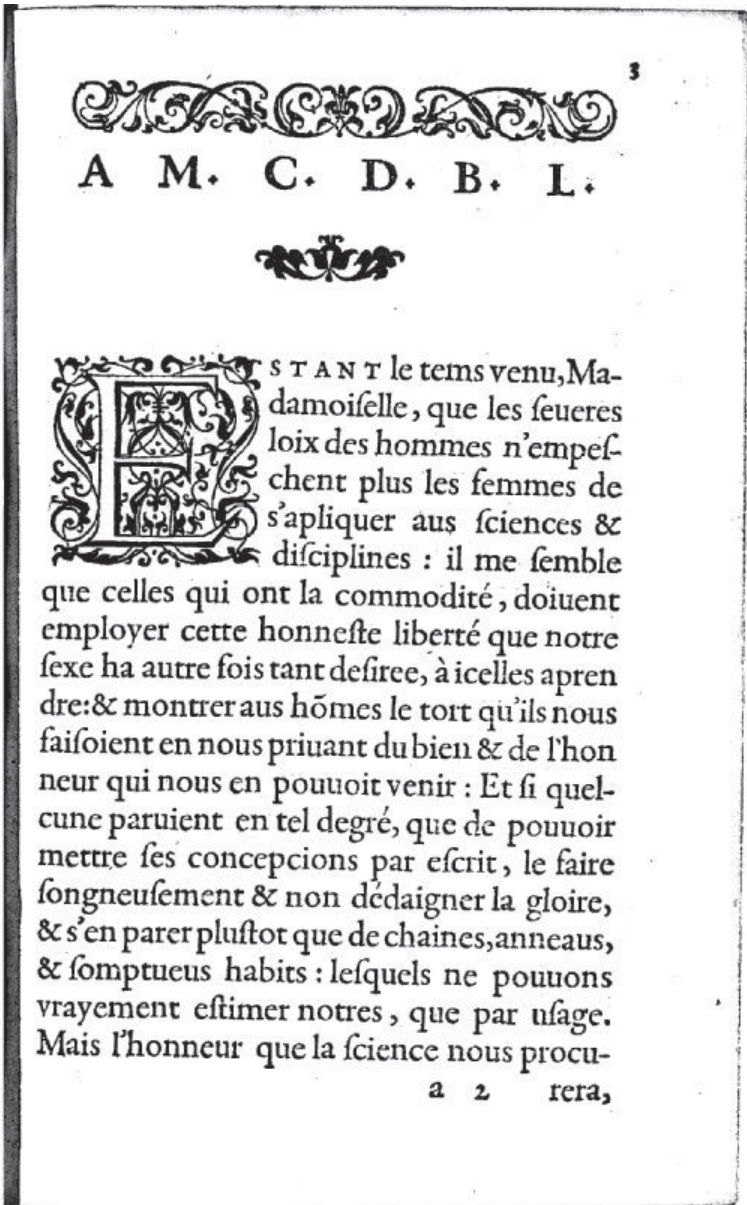


Abb. 17: Louise Labé: *Œuvres*, Lyon 1555, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve Ye-1651 (angebliche Fassung „A2“)

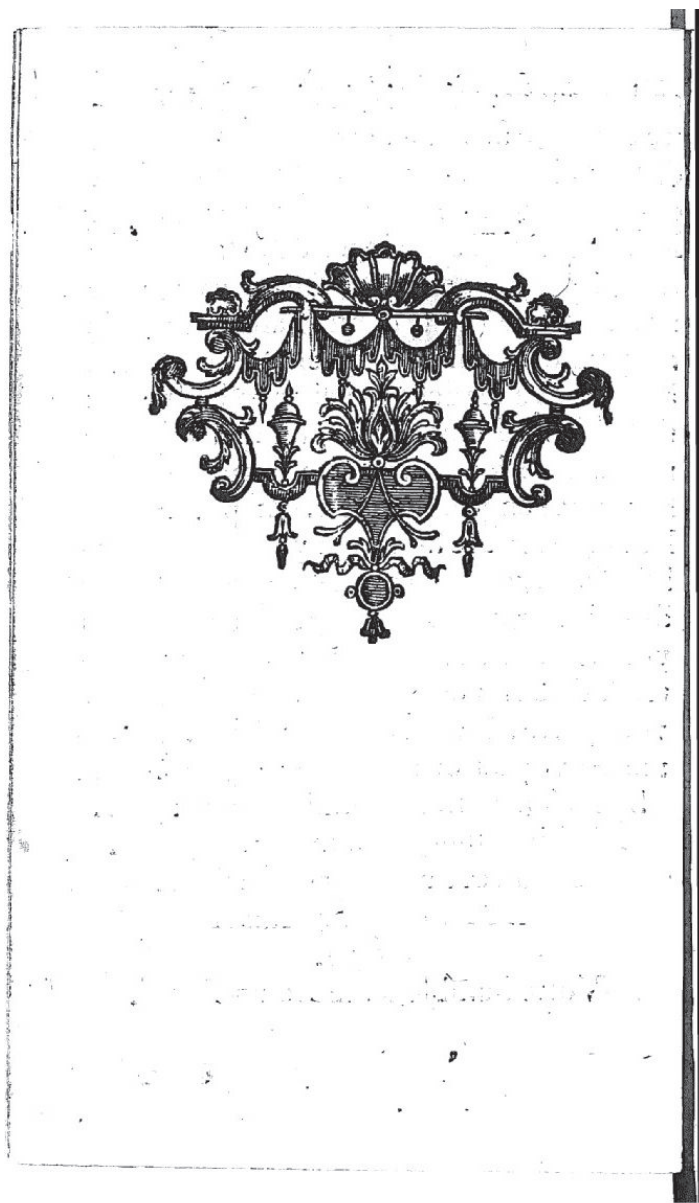


Abb. 18: Cul de Lampe, aus: Louise Labé: Œuvres, Lyon 1555, Bibliothèque municipale de Lyon, Réserve 355915 (angebliche Fassung „A1“), fol. a4 verso

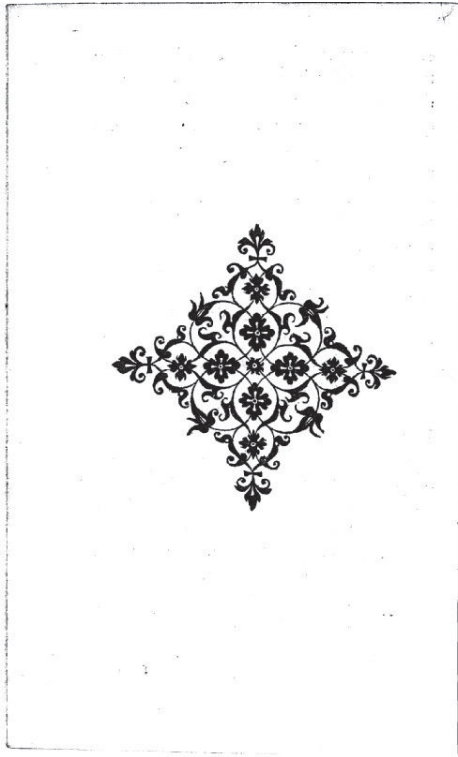


Abb. 19 : *Cul de Lampe*, aus: Louise Labé: *Cœuvres*, Lyon 1555,
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve Ye-1651
(angebliche Fassung „A2“), fol. a4 verso

Schließlich weist das Papier der fraglichen drei Seiten ein Wasserzeichen auf, das von demjenigen aus den anderen bekannten Ausgaben von Jean de Tournes abweicht. Letzteres zeigt eine stilisierte Figur, die in jeder Hand etwas hält, das wie eine Säule aussieht, eventuell also eine Allegorie des Herkules oder Samson. Dagegen weist das Wasserzeichen des Papiers, auf das die Widmung in dem Lyoneser Exemplar gedruckt ist, das Material als nach 1739 hergestellt aus, da hier die geographische Spezifikation „Auvergne Fin“ lesbar ist, wie sie erst aufgrund einer königlichen Verfügung von 1739 obligatorisch wurde (zuvor waren solche Herkunftsangaben in Frankreich nur für die Franche-Comté üblich). Hinzu kommen schließlich die Lettern der Schrift, wie sie um 1760 insbesondere von dem Pariser Schriftgießer und Typographen Nicolas Gando gepflegt wurden. Diese Lettern waren im 19. Jahrhundert schon nicht mehr gebräuchlich,

aber es ist wahrscheinlich, dass einige in der Provinz ansässigen Drucker dieses Material noch bis in das 19. Jahrhundert in ihren Werkstätten verwahrten.

All dies – Wasserzeichen, Typographie und Schmuckformen – weist darauf hin, dass hier ein Bibliothekar des 19. Jahrhunderts ein unvollständiges Exemplar auf der Basis von möglichst altem Material (Lettern, Schmuckformen) um die drei Seiten ergänzt hat, indem er die fehlende Widmung auf Papier aus dem 18. Jahrhundert nachdrucken ließ und in das Buch einband. Das Ganze ist wohl in die Jahre um 1830/40 zu datieren und wurde in dieser Zeit dann auch auf dem Pariser Buchmarkt vertrieben. Es war immerhin so erfolgreich, dass es den Lyoneser Magistrat und Bibliophilen Jean-Louis Antoine Coste täuschte, der das Exemplar für seine Sammlung, die insbesondere in den Jahren 1835/51 entstandene „Collection Coste“, erwarb, die in ihrem Inventar rund 15 000 Einträge für ca. 1000 Manuskripte und mehr als 10 000 Druckwerke verzeichnete. Bezeichnenderweise wird die bislang als A1 geführte, tatsächlich lediglich manipulierte Version einer A2-Ausgabe der Werke Labés in dem Inventar mit den folgenden Worten erfasst: „édition rare et précieuse, la première des oeuvres de Louise Labé; exemplaire d’une belle conservation“. Diese Ausgabe wird sodann auch in einem anderen Inventareintrag von der vermeintlich späteren gebräuchlicheren Ausgabe unterschieden, wenn letztere als „korrigiert“ bezeichnet wird: „les fautes de la première édition ont été corrigées dans celle-ci“. Aufgrund dessen etablierte sich in der Labé-Forschung die Unterscheidung zwischen der vermeintlich wertvolleren, da als einzigartigen erachteten vorgeblichen Ausgabe A1 und der gängigeren und daher scheinbar weniger kostbaren Ausgabe A2.

Eine gigantische „Gillotage“

Als Bezeichnung für diese Art von Manipulationen, bei denen einzelne, fehlende Seiten neu und in täuschender Manier gedruckt und dann in einen älteren Band eingebunden wurden, hat sich in Anlehnung an den Namen des Erfinders der Zinkographie Firmin Gillot (1820-1872) die Bezeichnung „Gillotage“ eingebürgert.⁴⁵ De Caro hat also in gewisser Weise eine gigantische „Gillotage“ vorgelegt, indem er nicht einzelne Sei-

45 Im Englischen spricht man demgegenüber von „sophistication“ und „sophisticated books“, was damit zu tun hat, dass „sophisticated“ ursprünglich „altered from primitive simplicity; not plain, honest, or straightforward“ bedeutete. Für das

ten, sondern gleich ein ganzes Buch nachdruckte, um damit etwas „Fehlendes“, nämlich das Korrektorexemplar Galileos, herzustellen.⁴⁶

Um De Caros Fälschung aber vollumfänglich innerhalb der Geschichte der Buchfälschungen kontextualisieren zu können, bedarf es schließlich jedoch noch eines Blicks auf eine weitere Spielart der Fälschung, nämlich die des sogenannten „Trial Books“. Hierzu ist die Person des britischen Büchersammlers und Fälschers Thomas James Wise aufzurufen, dem der Autor und Journalist Wilfried Partington 1939 unter dem doppelsinnigen Titel *Forging Ahead* – was einmal „sich Bahn brechen“, „seinen Weg machen“, aber eben auch „munter voran fälschen“ bedeuten kann – eine Biographie gewidmet hat.⁴⁷ Wise, auch Gründer der so genannten „Ashley Library“, einer berühmten Sammlung von Manuskripten und Erstaussgaben englischer Dichter ab dem 17. Jahrhundert, hatte sich zunächst einen internationalen Ruf als Bibliophiler, Buchsammler sowie als Fälschungsexperte erworben, ehe er die dabei gesammelten Erfahrungen darauf verwendete, nun selbst in großem Stil Fälschungen zu schaffen und zu verkaufen, die 1934, drei Jahre vor seinem Tod, erstmals entlarvt wurden.

Zusammen mit Harry Buxton Forman, seines Zeichens ebenfalls angesehener Bibliograph und bibliophiler Sammler, dem Wise 1886 erstmals begegnet war, entwickelte er eine raffinierte Form des Betrugs, bei dem authentische Druckfahnen bedeutender historischer Publikationen, die zuweilen von den jeweiligen Autoren korrigiert worden waren, zusammengebunden und mit einem Buchrücken versehen wurden, auf dem ein Publikationsdatum vermerkt wurde, das vor demjenigen der jeweiligen Originalpublikation lag und das so hergestellte Produkt als vermeintlich seltene und daher entsprechend kostbare private Vorabpublikation aus-

Zitat vgl. *Owen Gingerich*, *The Book Nobody Read* (Fn. 22), S. 207; zu solchen „sophisticated books“; vgl. ebda., Kapitel 13: „Sophisticated Ladies“, S. 202–219, sowie *Margaret Lane Ford*, *Deconstruction and Reconstruction – Detecting and interpreting sophisticated copies*, in: Bettina Wagner/Marcia Reed (Hrsg.), *Early Printed Books as Material Objects*, Berlin/New York 2010, S. 291–303.

- 46 In seinem 2004 erstmals erschienenen Buch führt *Owen Gingerich*, *The Book Nobody Read* (Fn. 22) auch eine Serie von „Gillotages“ an, die an mangelhaften Ausgaben von Kopernikus grundlegender astronomischer Schrift „*De revolutionibus orbium coelestium libri sex*“ vorgenommen wurden, indem in früheren Ausgaben fehlende Seiten aus anderen, späteren Ausgaben oder durch Faksimiles ergänzt worden waren oder aber frühe Ausgaben in nur zeitgenössisch wirkende, tatsächlich aber im 19. Jahrhundert gefälschte Bucheinbände eingefügt wurden.
- 47 *Wilfred Partington*, *Forging Ahead – The True Story of the Upward Progress of Thomas James Wise, Prince of Book Collectors, Bibliographer Extraordinary, and Otherwise*, New York 1939.

wies. Das Ganze war in gewisser Weise eine Weiterentwicklung einer zuvor von Wise und Forman praktizierten Betrugsmasche, bei der sie scheinbar rare und mithin wertvolle Erstdrucke gefälscht hatten. Es handelt sich bei diesen „Trial Books“ insofern um Fälschungen, als hier zwar mit authentischem Material – eben den Druckfahnen – gearbeitet worden war, dieses aber in einer Art und Weise durch eine objektive Verfälschung in einer Weise dargeboten wurde, dass es als etwas Anderes erschien als es tatsächlich war.⁴⁸ In gewisser Weise ging de Caro hierin noch einen Schritt weiter, indem er ein „Trial Book“ komplett fälschte: Er produzierte nicht nur nach der Art der „Gillotage“ das entsprechende Buch, sondern auch gleich die mit Zeichnungen ausgestatteten Druckfahnen dazu. Wise ist für den Fall De Caros auch insofern interessant, als auch er schon Bücher-Dieb wie Bücher-Fälscher war, denn Wise war nach seiner Entlarvung berüchtigt dafür, dass er Texte der englischen Dramatik des frühen 17. Jahrhunderts aus dem British Museum entwendete und zu kommerziellen Zwecken ausschachtete.

De Caro reklamiert heute für sich, dass er keine Fälschung vorgelegt habe, sondern einfach nur ein weiteres Exemplar des *Sidereus*, und dass die Experten selbst schuld seien, wenn sie in ihrer Gier nach neuen fetischisierbaren Objekten auf so etwas hineinfielen: „Ich habe den *Nuncius* nicht gefälscht – ich habe einen anderen *Nuncius* produziert. Genau das ist das Problem. Ich habe einen anderen *Nuncius* gemacht. Das Problem sind die falschen Historiker, die nicht erkennen wollen, dass das eine Reproduktion ist. Diese Personen sind Fetischisten. Nicht das Objekt *Nuncius* ist wichtig – wichtig ist, was im Buch steht. Galileo hat eine neue Seite der Wissenschaft geöffnet, aber nicht mit dieser Mischung aus Leinenpapier, Kleber und Pergament, sondern mit seinen Ideen. Und Ideen kann man nicht fälschen oder reproduzieren.“⁴⁹

Zur Einschätzung einer solchen, auf die Entkräftung der moralischen Verurteilung der Fälschung abzielenden Äußerung ist es hilfreich, sie vor dem Hintergrund des hier aus den Bereichen „Kunst-“ und „Buchgeschichte“ Dargelegten zu betrachten. De Caros Galilei-Produkt stellt sich

48 Vgl. dazu auch Roger C. Lewis, Thomas James Wise and the Trial Book Fallacy, Aldershot/Brookfield 1995.

49 Zitiert nach der deutschen Übersetzung in Pierre-Olivier François, Der gefälschte Mond (Fn. 33), 00:48:34–00:49:15. Man ist allerdings versucht, zu fragen, wie De Caro darauf reagieren würde, wenn er wüsste, dass eines der von ihm fetischhaft gesammelten und in seinem Haus stolz ausgestellten Objekte (vgl. Pierre-Olivier François, Der gefälschte Mond (Fn. 33), 00:34:15 – 00:34:48) zur Geschichte der Raumfahrt – Autogramme, Anzüge etc. – gefälscht wäre.

dabei als eine Kombination verschiedener, in den beiden Disziplinen ebenso legitimer wie illegitimer Praktiken dar. Denn die von De Caro vorgelegte Mischung aus Buch- und Manuskriptfälschung rekurrierte, indem er einen sozusagen mit künstlerischer Handschrift ergänzten Nachdruck produzierte, auf die Verfahren

- der Gillotage (also einer Kopie), die
 - durch die Signatur Galileis und die Mondzeichnungen objektiv verfälscht wurde (wobei die Mondzeichnungen einen Hybrid aus Kopie und Stilaneignung darstellen, da sie etwas bereits Existierendes wiederholten, dies allerdings in einem anderen Medium und zudem in Rückführung der reproduzierten Monddarstellungen in Zeichnungen tätigten, die aussehen sollten, als stammten sie von Galileis Hand).
- Durch die „Remboitage“ sowie die Signatur auf dem Titelblatt kommt zudem auch ein Moment der subjektiven Verfälschung dazu, denn
 - durch die Bindung des gefälschten *Sidereus* gemeinsam mit originalen Traktaten wurde dessen Echtheit suggeriert (wie hätte er gewirkt, wenn er separat vertrieben worden wäre?) und
 - neben dem stilistischen Erscheinungsbild der Zeichnungen suggerierte die Signatur auf der Titelseite zusätzlich den Gedanken, dass die Darstellungen von Galilei sein könnten.
- Obgleich De Caro nicht mit authentischen Druckfahnen arbeitete, sondern diese gleich selbst fälschte, weist sein Vorgehen auch Parallelen zu Wisens und Formans „Trial Books“ auf.
- Der gefälschte *Sidereus* erweist sich letzten Endes auch als eine Art von Pasticcio aus verschiedenen Elementen, da z.B. schon das Vorbild für die gefälschte Signatur aus einem ganz anderen zeitlichen Kontext stammt als der Traktat selbst.

Wie so oft bei Fälschern zeigt sich, dass deren zur Verteidigung vorgebrachte Argumentation lückenhaft ist, denn wäre es De Caro lediglich um die Herstellung eines weiteren *Sidereus*-Exemplars gegangen, hätte er dieses ja nicht mit einem derart verschiedene Täuschungsmanöver aktivierenden Aufwand auf den Buchmarkt schleusen müssen.

Zugleich zeigt seine gegen den Forscher Nick Wilding ausgesprochene Drohung, diesen nach verbüßter Strafe zu täuschen, dass De Caro es tatsächlich um die Irreführung von Experten geht: „Eines Tages werde ich, ohne dass er es weiß, ein neues Buch drucken – natürlich werde ich das mit Kameras usw. belegen. Und ein Sammler wird es Wilding ohne sein Wissen bringen und ihn nach seiner Einschätzung fragen. Und ich wette alles, was Sie wollen, dass er das Buch für echt erklären wird. In diesem

Moment werde ich beweisen, dass er nicht besser ist als Bredekamp. Ich weiß schon, welches Buch ich ihm schicken werde“.⁵⁰

Alles in allem lässt sich also zeigen, dass man De Caros *Sidereus*-Fälschung – entgegen anderslautender Aussagen – durchaus in einen historischen Kontext einordnen kann.

Bildnachweise:

Abb. 1:

Joshua Reynolds: Mrs. James Paine and Her Daughters Charlotte and Mary, National Museums Liverpool, 1766 (Zustand nach 1935)

Quelle = <https://www.liverpoolmuseums.org.uk>

Abb. 2:

Israel Rouchomovsky: Tiara des Saitaphernes (angeblich: 3. Jhdt. v. Chr.), Paris, Louvre, 1895/96

Quelle = Autor

Abb. 3a–e:

Galileo Galilei: Sidereus Nuncius, Venedig 1610

Quelle = Autor

Abb. 4a–e:

Marino Massimo De Caro und Komplize: Gefälschter „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Autor

Abb. 5:

Titelseite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Autor

Abb. 6:

Signatur Galileo Galileis vom 10. Mai 1633 aus dem Kontext des gegen ihn geführten Inquisitionsprozesses (Inquisitionsakte, Archivio Segreto Vaticano, Misc., Arm. X 204)

Quelle = Horst Bredekamp/Irene Brückle/Paul Needham (Hrsg.), *A Galileo Forgery – Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Berlin/Boston 2014, S. 33, Fig. 8a

Abb. 7:

Echte Widmung und Signatur Galileo Galileis von 1610 auf einem echten Exemplar des „Sidereus Nuncius“

Quelle = Nick Wilding, *Fausiaire de Lune*, Paris 2015, S. 23, ill. 9

50 Pierre-Olivier François, *Der gefälschte Mond* (Fn. 33), 00:49:46–00:50:14.

Abb. 8:

Punzierter Buchschnitt des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Autor

Abb. 9 (links):

Verso-Seite von Galileo Galileis „Discorso al serenissimo Don Cosimo II Intorno alle cose, che Stanno in su l’acqua, o che in quella si muovono“, Bologna 1655

Quelle = Autor

Abb. 10 (rechts):

Verso-Seite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Autor

Abb. 11:

Originaler Cesi-Stempel in der Publikation von Giovanni Nanni: Antiquitatum variarum autores...., Lyon 1560

Quelle = Nick Wilding, Faussaire de Lune, Paris 2015, S. 18, ill. 5

Abb. 12:

Detail aus der Titelseite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Nick Wilding, Faussaire de Lune, Paris 2015, S. 60, ill. 27

Abb. 13:

Detail aus der Titelseite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Nick Wilding, Faussaire de Lune, Paris 2015, S. 61, ill. 29

Abb. 14:

Detail der Titelseite des „Sidereus“-Faksimiles der „Domus Galilaeana“ in Pisa, 1964

Quelle = Horst Bredekamp/Irene Brückle/Paul Needham (Hrsg.), *A Galileo Forgery – Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Berlin/Boston 2014, S. 20, Fig. 1c

Abb. 15:

Detail der Titelseite des „Sidereus“ der Bibliothek des Osservatorio astronomico di Brera, Mailand, 1610

Quelle = Nick Wilding, Faussaire de Lune, Paris 2015, S. 63, ill. 32

Abb. 16:

Louise Labé: Œuvres, Lyon 1555, Bibliothèque municipale de Lyon, Réserve 355915 (angebliche Fassung „A1“), fol. a2 recto

Quelle = Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79207j/f4.image.r=Louise+Lab%C3%A9+1555.langFR>)

4. Der gefälschte „Sidereus Nuncius“ Galileo Galileis

Abb. 17:

Louise Labé: Œuvres, Lyon 1555, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve Ye-1651 (angebliche Fassung „A2“)

Quelle = Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k792066/f4.image.r=Lou%C3%AFze%20Lab%C3%A9%20lionnaize>)

Abb. 18:

Cul de Lampe, aus: Louise Labé: Œuvres, Lyon 1555, Bibliothèque municipale de Lyon, Réserve 355915 (angebliche Fassung „A1“), fol. a4 verso

Quelle = Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79207j/f10.image.r=Louise+Lab%C3%A9+1555.langFR>)

Abb. 19:

Cul de Lampe, aus: Louise Labé: Œuvres, Lyon 1555, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve Ye-1651 (angebliche Fassung „A2“), fol. a4 verso

Quelle = Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k792066/f4.image.r=Lou%C3%AFze%20Lab%C3%A9%20lionnaize>)

5. Ent-Täuschung – Fälschung und Plagiat im Gefüge ästhetischer und normativer Erwartungshaltungen

Grischka Petri

I.

Fälschen lässt sich bekanntlich alles, und die Geschichte der Fälschungen ist derart überreich, dass es vermessen erscheint, dieser noch weitere Ideen anfügen zu wollen. An dieser Stelle soll es um wenige vergleichende Gedanken zu ausgewählten Aspekten der künstlerischen Fälschung und des Plagiats in ihren jeweiligen typischen kommunikativen Situationen gehen. Wie sehr dieser Komplex auf der gekonnten Verletzung impliziter Regeln der Kommunikation beruht, ist in den letzten Monaten anlässlich zweier sehr prominenter Fälle auf dem Feld des Journalismus' sehr deutlich geworden. Im Dezember 2018 musste das Magazin *Der Spiegel* zugeben, wiederholt Beiträge des Reporters Claas Relotius publiziert zu haben, die gefälscht waren: Erfundene Interviews, Begegnungen und Ereignisse entsprachen nicht der Wahrheit.¹ Der Autor, der auch für andere Medien geschrieben hatte, war durch seinen Kollegen Juan Moreno enttarnt worden, während die interne Dokumentation des Magazins letztlich ihr Vertrauen in den vierfach mit dem Deutschen Reporterpreis ausgezeichneten Relotius trotz verschiedener Verdachtsmomente aufrecht erhalten hatte.² Im Juli 2019 wurde die „Bloggerin des Jahres 2017“, Marie-Sophie Hingst, tot in ihrer Wohnung in Dublin aufgefunden. Die Umstände sprechen für einen Suizid. Hingst hatte eine fiktive jüdische Familiengeschichte erfunden und gefälschte Opferdokumente bei der internationalen Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem eingereicht. Auch ein angeblich in Indien gegründetes Slum-Krankenhaus existierte nicht – nur die „Berichte“ darüber. Der Journalist und Autor Martin Doerry hatte diese Fälschungen

-
- 1 Siehe verschiedene Beiträge in *Der Spiegel* 52/2018 v. 22.12.2018, S. 36–58. Den Abschlussbericht der internen Aufklärungskommission druckte das Magazin später ebenfalls ab; *Der Spiegel* 22/2019 v. 25.5.2019, S. 130–146.
 - 2 Die in Buchform publizierte Gesamtdarstellung von *Juan Moreno*, *Tausend Zeilen Lüge*, Berlin 2019, geriet ihrerseits wegen umstrittener Tatsachendarstellungen in die Kritik.

eine Woche nach Veröffentlichung des Abschlussberichts der internen Aufklärungskommission in Sachen Relotius im Magazin *Der Spiegel* aufgedeckt.³

Diese beiden, hier nur beispielhaft herausgegriffenen Fälle weisen Verwandtschaften auf. Die Fälschenden waren zeitweise in ihrer jeweiligen Zielgruppe sehr erfolgreich, und es gab eine solide Nachfrage nach ihren Geschichten. Diese Geschichten setzten indes beim Publikum auf einer Wahrheitserwartung auf. Ein Reporter soll über die Wahrheit berichten, und bei einer von den Nationalsozialisten ermordeten Familie gilt eine solche einzelne Wahrheit in Zeiten, in denen der Holocaust wieder öfter geleugnet wird, als gesetzt. Diese Wahrheitserwartung ist deshalb moralisch fundiert: Aus geschichtlicher Verantwortung bei der Bloggerin, aus dem Berufsethos beim Reporter. Dies sind beides nicht nur zivilisatorische Errungenschaften, die nicht leichtfertig preisgegeben werden sollten, sondern letztlich moralische Maßstäbe, auf denen der demokratische und im Grundgesetz verkörperte Gesellschaftsvertrag der Bundesrepublik Deutschland beruht. Die in Art. 5 GG garantierte Pressefreiheit findet ihre Schranken in den allgemeinen Gesetzen, und das Strafgesetzbuch (StGB) enthält mehrere Vorschriften, die sich mit dem Wahrheitsgehalt von Aussagen und/oder der Holocaust-Leugnung auseinandersetzen, beispielsweise die §§ 130 (Volksverhetzung) oder 187 StGB (Verleumdung).

II.

Kunstfälschung

Mit welchen Erwartungen operieren Kunstfälschungen? Mit welchen Normen spielen sie? Die beiden aktuellen journalistischen Fälschungsfälle besitzen eine ernste Komponente, mit der nicht zu spaßen ist. Ist das bei Kunstfälschungen anders? Das Thema der Kunstfälschung ist attraktiv und populär. Die Publikationsliste der letzten Jahre ist lang. Nicht nur im Roman (*Barbara A. Shapiro, The Art Forger, 2012, oder Dominic Smith, The Last Painting of Sarah de Vos, 2016*), sondern auch in historischen Rückblicken und Zusammenfassungen (*Henry Keazor, Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, 2015; Noah Charney, The Art of Forgery – The Minds, Motives and Methods of the Master Forgers, 2015*) werden Fälschungsgeschichten erzählt. Prominente Fälle wie derjenige von Wolfgang

3 Der Spiegel 23/2019 v. 1.6.2019, S. 112–115.

Beltracchi werden nicht nur aus Sicht des Fälschers (*Helene Beltracchi/Wolfgang Beltracchi*, Selbstporträt, 2014), sondern auch aus journalistischer Reportersicht (*Stefan Koldehoff/Tobias Timm*, Falsche Bilder – Echtes Geld, 2012) und wissenschaftlicher Perspektive (*Henry Keazor/Tina Öcal* [Hrsg.], Der Fall Beltracchi und die Folgen – Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, 2014) aufgearbeitet. Hinzu kommen die Klassiker: Wie oft bereits die erfundenen Vermeers des Niederländers Han Van Meegeren bereits Gegenstand von Abhandlungen, aber auch von Romanen geworden sind, lässt sich kaum noch nachvollziehen, und Elmyr de Hory gelangte als Protagonist des von Orson Welles gedrehten Films *F for Fake* (dt. *F wie Fälschung*, 1973) zu einer populären Prominenz.

Zu konkreten Fälschungserzählungen hat zuletzt Johannes Hirsch eine längere Studie vorgelegt, die berühmte Fälschergeschichten näher analysiert.⁴ Für die Zwecke dieses Beitrags sind in erster Linie weniger die Spezialitäten als die Gemeinsamkeiten der Fälscherplots von Bedeutung. Das Standard-Narrativ der Fälschung ist für Außenstehende attraktiv, weil es von ihrem eigenen Schicksal isoliert ist⁵ und weil es leicht verständlich ist: Der Fälscher fälscht und täuscht andere. Die Fälschung fliegt auf, die Täuschung weicht der Erkenntnis.

Im typischen Fälschungsnarrativ lassen sich vier Phasen definieren: Die Fälschung selbst findet in Phase 1 statt. Sie spaltet Sein und Schein, indem ein Objekt mit Täuschungspotential entsteht. In Phase 2 geschieht die Täuschung, ein Akt der Kommunikation des Scheins als Sein. Ohne diese Täuschung gibt es keine Fälschung.⁶ In der dritten Phase der Ent-Täuschung vollzieht sich die Erkenntnis dieser Spaltung, die in Phase 4 zu einer vorläufigen Neuordnung und der Konsolidierung von Schein und Sein führt.⁷

4 Johannes Hirsch, Narrationen der Fälschung – Von Kunstfälschung und Erzählkunst bei Wolfgang Beltracchi, Eric Hebborn und Elmyr de Hory, Gießen 2016.

5 Thomas Dreier, Die Moral des Fälschers – Beltracchi, KUR 2014, 35–40 (35) = *ders.*, Bild und Recht, Baden-Baden 2019, S. 338, erwähnt die heimliche Freude über die spitzbübisch gelungene Täuschung und Bewunderung.

6 Deutlich Monroe C. Beardsley, Notes on Forgery, in: Denis Dutton (Hrsg.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, Berkeley/Los Angeles 1983, S. 225–231 (225).

7 Martin Doll, Fälschung und Fake – Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012, S. 24: »[...] ist also festzuhalten, dass Fälschungen, wenn sie in Umlauf gebracht werden, zunächst einen anderen Status innehaben, bevor sie ausdrücklich als Fälschung markiert werden. Sie sind Negationen, Stellvertreter von etwas oder verdecken etwas, das erst bei ihrer Aufdeckung hervortritt. Noch im Verb ‚täuschen‘, das etymologisch eine Variante von ‚tauschen‘ ist, steckt dieser Kern des ‚das eine für das andere‘; vgl. auch John Godley (*Lord Kilbracken*), Van

In der hierfür typischerweise gegebenen Konstellation lassen sich als Partner der Kommunikation der Fälschung Täuschende und Getäuschte unterscheiden. Das Fälschungsnarrativ beruht dabei auf einem Positionswechsel: Während zunächst der Fälscher den aktiven Part übernimmt und die Kommunikation über das Objekt kontrolliert, verliert er durch die Enttäuschung die Kontrolle an die ursprünglichen Rezipienten. Es handelt sich damit um einen Vorgang der Emanzipierung durch Wissen, letztlich also ein aufklärerisches Projekt *en miniature*.

Vertrauen

Die Kategorien der Täuschung und Enttäuschung sind psychosozial. Dazu hat sich Niklas Luhmann Ende der 1960er Jahre in einem klassisch gewordenen Text zum Vertrauen Gedanken gemacht.⁸ Der Untertitel des Werkes erklärt, wie Luhmann Vertrauen deutet, nämlich als einen Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität. Besonders interessant ist hierbei die von Luhmann festgestellte Korrelation von Vertrauen und dem Verzicht auf Fakten.⁹ Exakt diese Korrelation ist im Fall Relotius wirksam geworden, und es ist auch diese Korrelation, die auf dem Gebiet der Kunstfälschung oft ausschlaggebend ist – wenngleich in besonderer Ausprägung: Hier spielt das Sinnesorgan des Auges eine fundamentale Rolle. Das Vertrauen in seine Fähigkeiten führt zur Verdrängung an sich erkenntnisrelevanter Kontexte.¹⁰ So wird das Auge getäuscht. Das ist ein fundamentaler

Meegeren, London 1967, S. 186: „[A] fake is any object, animate or inanimate, admired for valued qualities – beauty, knowledge, skill – that it once seemed to possess but are now proved absent or spurious“.

8 Niklas Luhmann, *Vertrauen – Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, Stuttgart 1968, hier zitiert nach der letzten zu Luhmanns Lebzeiten durchgesehenen 3. Auflage 1989.

9 Vgl. Niklas Luhmann, *Vertrauen* (Fn. 8), S. 32.

10 Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, München/Wien 1992, S. 254: „Angezweifelt wird die sozial akzeptierte Echtheit eines Gegenstandes nur dann, wenn ein Gegenbeweis diese allgemeinen Überzeugungen erschüttert. Ansonsten müsste man jedesmal, wenn man in den Louvre geht, die *Gioconda* überprüfen, denn ohne eine Echtheitsprüfung gäbe es keinerlei Beweis dafür, daß die heute gesehene *Gioconda* dieselbe ist wie diejenige, die man vor einer Woche gesehen hat. Doch wäre eine solche Überprüfung eigentlich für jedes Identitätsurteil erforderlich.“ Der Fall ist nicht vollkommen realitätsfremd. In der Albertina in Wien sind wiederholt Faksimiles lichtempfindlicher grafischer Arbeiten ausgestellt worden, ohne dass dies von den Betrachtenden realisiert wurde.

Zusammenhang: Etwas ist nicht das, wonach es aussieht. Diese Hauptrolle des Sehens wurde im Fall der Jawlensky-Fälschungen, die im Frühjahr 1998 am Essener Folkwang-Museum ausgestellt wurden, offensiv im Katalogtitel aufgegriffen: „Das Auge ist der Richter“.¹¹ Die Schau präsentierte angeblich verschollene Aquarelle Alexej von Jawlenskys. Tatsächlich handelte es sich um wohl Anfang der 1990er Jahre hergestellte Fälschungen, denen eine dubiose Provenienz aus der russischen Oktoberrevolution angedichtet worden war (*Abb. 1*).¹² Dass die Skizzen aus dem angeblichen Skizzenbuch seltsam fertig und signiert aussahen, erregte bei Jörg Bittner, dem damals mit der Ausstellungsvorbereitung befassten wissenschaftlichen Assistenten, Verdacht.¹³ Die Fälschungen wurden endgültig enttarnt, als Bittner nachweisen konnte, dass der Fälscher Publikationen zu Jawlensky aus dem Jahr 1989 als Vorlage für seine Motive gewählt hatte. Zum Teil stimmte sogar die Reihenfolge zwischen dem Zeichnungskonvolut und den Büchern überein.¹⁴ Das offensiv propagierte Motto fiel den Organisatoren auf die Füße, wie die Schlagzeile aus dem *Spiegel* eingängig machte: „Das Auge und sein Henker“.¹⁵ Das Auge ist vielmehr nicht mehr kompetent, wenn es nicht genau hinschaut, und wenn es sich ohne Kontext nur auf sich selbst verlässt.¹⁶

-
- 11 Georg W. Koltzsch/Michael Bockemühl (Hrsg.), Alexej von Jawlensky, Das Auge ist der Richter: Die wiederaufgefundenen Aquarelle – Aquarelle, Gemälde, Zeichnungen, Köln 1998.
 - 12 Vgl. das Referat von Jörg Bittner, in: Georg W. Koltzsch/Michael Bockemühl (Hrsg.), Das Jawlensky-Symposium – Supplementband zum Katalog Jawlensky, Das Auge ist der Richter, Essen 2000, S. 50, in dem die Fälschung der Provenienzen der Aquarelle erläutert wird.
 - 13 Ebd., S. 52.
 - 14 Ebd., S. 53–59. Bei den als Vorlage verwendeten Publikationen handelt es sich um Ewald Rathke, Alexej Jawlensky – Landschaften und Variationen, Hanau 1989, und den Ausstellungskatalog „Alexej Jawlensky“ der Pinacoteca Comunale, Casa Rusca, Locarno 1989.
 - 15 Der Spiegel 12/1998 v. 16.3.1998, S. 262–267.
 - 16 „The aesthetic approach can only slip and slip again on the impenetrable surface of a pure, dis-appearance.“ – Thierry Lenain, Art Forgery – The History of a Modern Obsession, London 2011, S. 271–272. Anlässlich der von Giorgio Vasari, Das Leben des Andrea del Sarto, hrsg. v. Sabine Feser, Berlin 2005, S. 52–55, berichteten (und ausgeschmückten) Geschichte, Giulio Romano habe die von Andrea del Sarto angefertigte Kopie von Raffaels Papstporträt Leos X. nicht erkannt, plädiert Lars Blunck für eine erweiterte Bedeutung des Sehens, das im Sinne einer Auffassung und einer Einstellung verstanden werden solle; Lars Blunck, Wann ist ein Original?, in: Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner (Hrsg.), Kunst und Philosophie – Original und Fälschung, Ostfildern 2011, S. 9–29 (17).



*Abb. 1: Zwei Seiten aus dem Katalog „Jawlensky
– Das Auge ist der Richter“ (1998).
Links ist ein Originalgemälde abgebildet,
rechts ein gefälschtes Aquarell*

Luhmann beschreibt ferner die nicht immer korrelierenden Standards zwischen Vertrauen und dem Recht. Dennoch schützt das Recht bis zu einem gewissen Grad das Vertrauen: „Die Rechtsordnung, die für bestimmte Erwartungen und Sanktionsmöglichkeiten hohe Sicherheit gewährt, ist eine unentbehrliche Grundlage für jede langfristige Überlegung dieser Art und entlastet damit das Risiko der Vertrauensgewähr.“¹⁷ Beispielsweise wird dieses Risiko dadurch entlastet, dass die Rechtsordnung die Möglichkeit zur Rückabwicklung von Verträgen einräumt, wenn eine Vertragspartei die andere getäuscht hat (§ 123 Abs. 1 BGB). Wenn aufgrund der Täuschung Geld geflossen ist, ist sie auch strafrechtlich relevant. Die Varianten des Betrugsparagrafen (§ 263 StGB) deuten dabei das von Luhmann beschriebene Phänomen des Systemvertrauens an,¹⁸ wenn es für die Strafbarkeit ausreichen kann, einen Irrtum zu unterhalten statt zu erregen. Zahlreiche ungeschriebene Gesetze des Kunstmarkts, namentlich das der

17 Niklas Luhmann, Vertrauen (Fn. 8), S. 35.

18 Hierzu ebda, Kap. 7: Vertrauen in das Funktionieren von Abläufen.

Diskretion,¹⁹ stellen einen Normalzustand her, in dem das Systemvertrauen sehr groß ist, aber gerade deshalb besonders gut ausgenutzt werden kann. Luhmann stellt in seiner Untersuchung zum Vertrauen fest, dass die Kontrolle des Systemvertrauens vor allem durch Fachwissen erfolgen kann.²⁰ In seiner Abhandlung zur *Kunst der Gesellschaft* geht er auf das Phänomen der Fälschung nur sehr knapp ein, beschreibt aber hier die Nützlichkeit der Beobachtung zweiter Ordnung, also die Beobachtung von primären Beobachtungen: Im Falle eines Fälschungsverdachts, etwa wenn von zwei Werken nur eines echt sein kann, wird die Möglichkeit einer Unterscheidung vorausgesetzt, „auch wenn man nicht weiß, wann und durch wen. Es wird also ein noch unbestimmter Beobachter postuliert, den man würde beobachten müssen, um zu einem Ergebnis zu kommen. Das ganze Problem tritt überhaupt erst auf, wenn man die Kunst auf den Modus der Selbstbeobachtung zweiter Ordnung umgestellt hat.“²¹ Im Kunstsystem gibt es einen Überhang derartiger sekundärer Beobachtungen mangels Zugangs zum Original.

Ein aktuelles Beispiel stellt der Leonardo da Vinci bzw. seiner Werkstatt zugeschriebene und durch Restaurierungen stark überarbeitete *Salvator Mundi* dar, der am 15.11.2017 für die Rekordsumme von 400 Mio. US-Dollar (ohne Gebühren) versteigert wurde (Abb. 2). In der neuesten Auflage seines Werkverzeichnisses diskutiert Frank Zöllner anhand verschiedener Fotografien des Gemäldes dessen Erhaltungszustand und die Restaurierungen.²² Das Problem wird von Martin Kemp und Robert Simon in ihrer jüngsten Monographie zum *Salvator Mundi* aufgegriffen.²³ Die Urhebererschaft Leonardos bleibt umstritten.²⁴ Ein öffentlicher Zugang zum *Salvator Mundi* ist zur Zeit nicht gegeben. Von der Frage des derzeitigen Verwah-

19 *Monika Roth*, Es sind Interessenkonflikte, Dummkopfl, KUR 6/2015, S. 165–170 (166), spricht von endemischer Diskretion und Heimlichtuerei als Problem des Kunstmarktes; vgl. auch *Thomas Dreier*, Die Moral des Fälschers (Fn. 5), S. 39.

20 *Niklas Luhmann*, Vertrauen (Fn. 8), S. 65.

21 *Niklas Luhmann*, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997 [1995], S. 135f.

22 *Frank Zöllner*, Leonardo – Sämtliche Gemälde und Zeichnungen, Köln 2019, S. 6–9 und Nr. XXXII (S. 250–251).

23 *Margaret Dalivalle/Martin Kemp/Robert B. Simon*, Leonardo's *Salvator Mundi* and the Collecting of Leonardo in the Stuart Courts, Oxford 2019, S. 282.

24 *Carmen C. Bambach*, Leonardo da Vinci Rediscovered, New Haven/London 2019, Bd. 2, S. 281, schreibt das Gemälde Giovanni Antonio Boltraffio zu, mit Überarbeitungen Leonardos in Details.

rungsortes abgesehen gibt es nicht einmal hinreichendes Vertrauen in die Person und Identifikation des derzeitigen Eigentümers.²⁵



*Abb. 2: Leonardo da Vinci und Werkstatt (zugeschrieben):
Christus als Salvator Mundi (nach 1507?), Privatsammlung*

25 Margaret Dalivalle/Martin Kemp/Robert B. Simon, *Leonardo's Salvator Mundi* (Fn. 23), S. 285, stellen fest, dass „there is no definite news about its actual ownership or its current and future location“.

Auch Experten verschärfen laut Luhmann das Problem fehlenden Vertrauens, wenn sie keine Sicherheit mehr geben.²⁶ Im Falle der als Vermeers präsentierten Fälschungen Han van Meegerens führten die Expertisen von Abraham Bredius, dem ehemaligen Direktor des Mauritshuis und damals bereits Privatier in Monaco, und dem als „unfehlbares Auge“ gelobten Dirk Hannema, damals Direktor des Rotterdamer Museum Boijmans, zum Ankauf des gefälschten *Emmausmahls* (1937) durch das Museum.²⁷ Die Reputationen der Experten leiden nach der Aufdeckung der von ihnen authentifizierten Fälschungen – Sigmund Freud nennt die Entlarvung als Mittel des herabsetzenden Witzes.²⁸ In dieser Hinsicht werden die Experten zur Witzfigur. Der Ruf Werner Spies' als Experte für Max Ernst erholte sich nicht mehr davon, dass der Kunsthistoriker nicht nur Expertisen für Beltracchi-Fälschungen erstellt hatte, sondern auch Provisionen von bis zu 8% für die Vermittlung erhielt.²⁹ Horst Bredekamp stolperte über eine angeblich von Galileo Galilei selbst aquarellierte Ausgabe des *Sidereus Nuncius* (1610), die er 2007 in der Monographie *Galilei der Künstler* als Beleg seiner These von der „denkenden Hand“ nutzte.³⁰ 2013 erschien im Magazin *The New Yorker* ein Artikel von Nicholas Schmidle, der aufdeckte, dass es sich bei dem Buch um das Produkt einer argentinischen Fälscherwerkstatt handelte.³¹ In allen Fällen überlagerten andere Interessen (vor allem Geld und Geltung) das Erkenntnisinteresse, so dass nicht mehr von

26 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Fn. 21), S. 135.

27 Abraham Bredius, *A New Vermeer*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 71 (1937), S. 211; *ders.*, *Nog een woord over Vermeer's Emmausgangere*, *Oud Holland* 55 (1938), S. 97–99; zu Hannema siehe *Max Pam*, *Dirk Hannema – de tragiek van het onfeilbare oog*, *Vrij Nederland* 45, 8.12.1984 (Supplement), S. 1–35. Der Fälschungsfall ist u.a. aufgearbeitet in *Lord Kilbracken*, *Van Meegeren* (Fn. 7) und *Marijke van den Brandhof*, *Een vroege Vermeer uit 1937 – Achtergronden van leven en werken van de schilder/vervalser Han van Meegeren*, Utrecht 1979.

28 Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig/Wien 1905, S. 172.

29 Stefan Koldehoff/Tobias Timm, *Falsche Bilder – Echtes Geld*, Berlin 2012, S. 153–159.

30 Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler – Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2007. Bredekamp hat mittlerweile eine grundlegende Überarbeitung des Themenkomplexes vorgelegt: *Horst Bredekamp*, *Galileis denkende Hand – Form und Forschung um 1600*, Berlin/München / Boston 2015. – S. dazu auch den Beitrag von Henry Keazor, *Der gefälschte ‚Sidereus Nuncius‘ – Galileo Galileis zwischen Original, Faksimile und Fälschung*, in diesem Band S. 105.

31 Nicholas Schmidle, *A Very Rare Book – The mystery surrounding a copy of Galileo's pivotal treatise*, *The New Yorker* v. 16.12.2013, S. 62–73.

Versehen gesprochen werden kann, sondern sich soziologische Ursachen identifizieren lassen, die zu den Fehlexpertisen beigetragen haben.

Reputation ist indes das Kapital der Experten, und dieser Zusammenhang verweist auf einen weiteren, nämlich denjenigen zwischen Zuschreibung und Marktwert. Das Kriterium des Originals wurde auf dem Kunstmarkt im Laufe der Jahrhunderte seit etwa 1500 immer bedeutsamer. Für eine neue Sammlerelite ab Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Originalität und die zweifelsfreie Zuschreibung an einen Meister zum entscheidenden Faktor. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Zeit der sich etablierenden Kunstgeschichte.³² Zwischen den Kunstwissenschaften und der Fälschungsproduktion besteht ein wechselseitiger Informationsaustausch in einem Näheverhältnis.³³ Zugleich ist in Deutschland nach der Reichsgründung 1871 die Zeit der modernen Handels- und bürgerlichen Gesetzgebung, sowohl das BGB als auch das HGB traten 1900 in Kraft. Originalität ist kunsthistorisches Schlüsselkriterium *und* kaufvertraglich zugesicherte Eigenschaft bzw. ist seit der Schuldrechtsreform 2002 die Unechtheit oder falsche Urhebererschaft ein Sachmangel.³⁴ Die Kennerschaft wird zur stets neu zu debattierenden Methode der Wahl, um Werke einem Urheber – und damit einen Handlungswert – zuzuschreiben. Stark verkürzt lässt sich dies an Giovanni Morelli und seiner Typologie von Details wie Ohren, Fingern und anderen nicht prominenten Körperteilen exemplifizieren, die für ihn den unbewussten und damit unverfälschten Stil des Künstlers verraten.³⁵ Diese Details sind für Morelli Symptom, nicht Gestalt. Seine Beobachtungen folgen für ihn deshalb einer naturwissenschaftlichen Logik, die Vertrauen herstellen soll – bis zu einem gewissen Grad sind sie auch an Reproduktionen möglich.

Es ist eine amüsante Fußnote zu den anhaltenden Diskussionen um den 2017 versteigerten *Salvator Mundi* aus der Leonardo-Werkstatt, dass Morelli selbst eine Version des Gemäldes besaß, die sich heute in der Acca-

32 Gesamtdarstellungen bieten Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien/Düsseldorf 1966, und Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte – Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, hier insbesondere zur Kennerschaft, S. 174–180.

33 Thierry Lenain, *Art Forgery* (Fn. 16), S. 244–245.

34 Johannes Wertenbruch, *Gewährleistung beim Kauf von Kunstgegenständen nach neuem Schuldrecht*, NJW 2004, S. 1977–1982. Der Klassiker zur Thematik ist die Entscheidung des Reichsgerichts v. 11.3.1932 – II 307/31, RGZ 135, S. 339–347 (Ruysdael-Fall).

35 Ivan Lermolieff (pseud. Giovanni Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei – Die Galerien Borghese und Doria Panfilii in Rom*, Leipzig 1890.

demia Carrara in Bergamo befindet und dort einem „pittore milanese“ zugeschrieben wird (Abb. 3).³⁶



Abb. 3: Unbekannter Mailänder Künstler: *Christus als Salvator Mundi* (erste Hälfte 16. Jh.), Accademia Carrara, Bergamo

36 Morelli selbst schrieb das Gemälde noch Boltraffio zu; *Giovanni Morelli*, *Kunstkritische Studien* (Fn. 35), S. 208.

Jenseits der Frage nach den Anteilen Leonardos und seiner Werkstattangehörigen an dem Gemälde ist ein gewissermaßen konstruktivistischer Effekt festzustellen: Der Auktionsrekord selbst trägt in einer irrationalen Logik zur Identitätsbildung als Leonardo bei. So viel Geld würde doch niemand für einen Nicht-Leonardo ausgeben.³⁷ Es muss dabei offenbleiben, ob das Vertrauen in den Namen auf diese Art und Weise käuflich ist oder umgekehrt Vertrauen dazu führt, dass solche Rekordsummen ausgegeben werden. Das Gemälde ist deshalb als „a Leonardo for our age, a post-truth Leonardo“ bezeichnet worden,³⁸ und es ist bezeichnend, dass das Gemälde auf einer Auktion für „Post-War & Contemporary Art“ angeboten wurde.³⁹ Auf den unterschiedlichen Ebenen von persönlichem Vertrauen und Systemvertrauen werden Differenzen sichtbar. Individuelle Vertrauenspositionen tragen hier zum Systemvertrauen bei, andere stehen außerhalb. Es gibt gewissermaßen privilegiertes Vertrauen, das ausgewählten Experten entgegengebracht wird, die das notwendige Fachwissen verkörpern (und das sie jederzeit enttäuschen können). Luhmann arbeitet den persönlichen Faktor anhand der Unterscheidung von Vertrauen und Vertrautheit heraus.⁴⁰

Am anderen Ende der Vertrauensskala steht das Misstrauen, das ebenfalls Teil der Luhmannschen Analyse ist.⁴¹ Mag es manchmal angebracht sein, kann es auch so stark werden, dass ein Mindestmaß an Realitätsbezug unterschritten wird. Es kann dann nicht mehr die Funktion der Reduktion sozialer Komplexität erfüllen, sondern ersetzt sie durch eine alternative Erzählung, die gerade wegen ihres fehlenden Realitätssinnes selbst als Fälschung beschrieben werden kann. Dazu zählen vor allem die großen Verschwörungstheorien wie die des nicht existierenden Mittelalters⁴² oder der gefälschten Mondlandung, nach der die existierenden Film- und Fotoaufnahmen in einem Studio in der Wüste aufgenommen worden sein sollen.⁴³ Letztendlich sind die Übergänge hier wie so oft fließend: Die Mit-

37 Auch van Meegeren nutzte hohe Preise als Verkaufsargument für seine gefälschten Vermeers; *Thierry Lenain*, *Art Forgery* (Fn. 16), S. 288. Der Zusammenhang wird schon bei *Hanns Gross*, *Der Raritätenbetrug*, Berlin 1901, S. 71–72, diskutiert.

38 *Ben Lewis*, *The Last Leonardo – The Secret Lives of the World’s Most Expensive Painting*, London 2019, S. 325.

39 Sale number 14995, 15. November 2017, 20 Rockefeller Center, New York.

40 *Niklas Luhmann*, *Vertrauen* (Fn. 8), S. 80.

41 Ebda, Kap. 12: „Rationalität von Vertrauen und Mißtrauen“.

42 *Heribert Illig*, *Das erfundene Mittelalter – Die größte Zeitfälschung der Geschichte*, Düsseldorf 1996.

43 *Bill Kaysling/Randy Reid*, *We never went to the moon – America’s thirty billion dollar swindle!*, Fountain Valley, Cal., 1976.

glieder der Flat Earth Society verfälschen sicherlich den Blick auf unseren Planeten,⁴⁴ doch spiegelt dies eher eine soziale Normenverletzung wieder als eine rechtliche. Das Delikt der Urkundenfälschung hingegen formuliert ganz klar eine normative Erwartungshaltung. Tatsächlich sind sogenannte Reichsbürger, die sich alternative Personalausweise und Pässe haben anfertigen lassen, der Urkundenfälschung (§ 267 StGB) schuldig gesprochen worden.⁴⁵ Der Vorwurf der „Reichsbürger“, bei der Bundesrepublik handele es sich gewissermaßen um eine Fälschung, wird auf sie zurück geworfen, da sie sich staatliche Urkundenhoheit anmaßen. Das Systemvertrauen ist hier brüchig geworden. Das gilt in sehr ähnlicher Weise für den Austritt Großbritanniens aus der Europäischen Union. Auch hier spielte der Reisepass eine herausgehobene Rolle: Für die Befürworter des Brexit ist es wichtig, dass der weinrote EU-Pass wieder durch einen dunkelblauen ersetzt werden wird.⁴⁶ Dies ist indes keine normative, sondern eine ästhetische Erwartungshaltung.

Erwartung

Die Erwartung geht insofern über das Vertrauen hinaus, als ihr ein aktives Interesse und eine Hypothese zum noch zukünftigen Handeln der anderen Person eigen ist (Antizipation).⁴⁷ Gerade mit Blick auf Kunstfälschungen und Plagiate lässt sich so der Horizont präziser beschreiben, vor dem die eingangs skizzierten Narrative wirksam werden. Die Erwartungshaltungen der Beteiligten determinieren entscheidend die Kommunikation in Fälschungs- und Plagiatfällen. Sie können durchaus überindividuell geprägt

44 Zur Geschichte der Idee der Erde als flacher Scheibe siehe *Christine Garwood*, *Flat Earth – The History of an Infamous Idea*, Basingstoke 2007; zur Flat Earth Society und ihrem Gründer Samuel Shenton (1903–1971) dort Kap. 7. Die heute im Internet als Flat Earth Society (London) firmierende Vereinigung ist eine Neugründung aus dem Jahr 2009. Ihr Präsident, Daniel Shenton, ist nicht mit Samuel Shenton verwandt.

45 OLG Celle v. 19.10.2007 – 32 Ss 90/07, NStZ-RR 2008, 76–77; LG Freiburg (Breisgau) v. 20.3.2019 – 2/19 7 Ns 16087/17 (Juris). Verschiedene Verfahren sind ferner an Amtsgerichten entschieden worden.

46 *HM Passport Office*, *Changes to the design of British passports*, 29.3.2019, <www.gov.uk/government/publications/passport-design-changes/changes-to-the-design-of-british-passports>. Der Link ist bei archive.org archiviert worden.

47 Dies ist ein anderer Erwartungsbegriff als beispielsweise derjenige von *John Rawls*, *A Theory of Justice*, Cambridge, Mass., 1971, S. 64, in dem es um gegenseitige Erwartungshaltungen in einer gerecht zu organisierenden Gesellschaft geht.

sein, etwa durch zeittypische Erwartungen oder kunsthistorisches Wissen: Pierre Bourdieu hat ein System von Erwartungen als ein System von Dispositionen beschrieben.⁴⁸ Während die Ohrläppchenform italienischer Renaissancemeister etwas für Experten war und ist, gibt es eine Art von kunsthistorischer Allgemeinbildung, die den Erwartungshorizont eines breiten Publikums definiert. Es handelt sich hier letztlich um Stereotypen: Hier stehen Seerosen für Claude Monet, Balletttänzerinnen für Edgar Degas.

Ein etwas komplexeres Beispiel stellt der *Mann mit dem Goldhelm* dar. Generationen waren seit dem Ankauf für das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum 1897 in dem Wissen aufgewachsen, es handele sich um ein Werk Rembrandts (*Abb. 4*).⁴⁹



Abb. 4: Künstler aus dem Umkreis Rembrandts: Der Mann mit dem Goldhelm (um 1650/55), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

48 Pierre Bourdieu, Manet – Eine symbolische Revolution, Frankfurt/M. 2015, S. 93.

49 Helmut Schmidt berichtet von der beeindruckenden Wirkung einer Reproduktion des Gemäldes im Haus des Philosophen Karl Popper; *Helmut Schmidt, Der Mann mit dem Goldhelm*, Die Zeit 31/1987 v. 24.7.1987, S. 1–2.

Die Erwartungshaltung war womöglich auch durch die Präsenz eines anderen Helmträgers beeinflusst. Martin Warnke hat auf die Ähnlichkeit mit den ubiquitären Bismarckportraits Lenbachs (Abb. 5) erhellend hingewiesen.⁵⁰



Abb. 5: Franz von Lenbach: Otto Fürst von Bismarck (um 1900), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Nach einer umfassenden technischen Untersuchung des Berliner Gemäldes stand fest, dass umfangreiche Restaurierungen im 19. Jahrhundert kaum noch etwas von der Originalsubstanz übrig gelassen hatten, nicht unähnlich dem Befund bei dem heute umstrittenen *Salvator Mundi*.⁵¹ Nun rückten auch die stilistischen Unterschiede zu ikonographischen Verwandten wie Rembrandts *Mann in Rüstung* (Kelvingrove, Glasgow) ins Blick-

50 Martin Warnke, Ist das nicht Bismarck?, Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 30.3.2013, S. 35.

51 Gerhard Pieh, Restaurierung, in: Jan Kelch (Hrsg.), Bilder im Blickpunkt – Der Mann mit dem Goldhelm, Berlin 1986, S. 28–37.

feld.⁵² Es dauerte etwa dreißig Jahre, bis der *Mann mit dem Goldhelm* als Werk aus eigenem Wert respektiert werden konnte, der nicht von einem großen Namen abgeleitet wird. Heute ist es wieder möglich, sich befreit von der Rembrandtschen Befangenheit dem Gemälde zu nähern. Der *Mann mit dem Goldhelm* verdeutlicht, wie entscheidend unsere eigenen Vorstellungen von Authentizität, Originalität und Kunstwerkcharakter sind.⁵³ Und er zeigt, dass wir uns unsere Wahrnehmung durch Namen stellen lassen. Dies erklärt auch die herausgehobene Rolle der Signatur und der Signaturfälschung.⁵⁴

Fälschende nutzen diese Erwartungshaltungen für ihre Täuschungshandlungen.⁵⁵ In seiner Autobiographie beschreibt Eric Hebborn die Freundschaft mit dem Direktor des Courtauld Institute, Sir Anthony Blunt: „I learnt a great deal, not only about the [Old Master] drawings themselves, but what goes on in the minds of the experts who view them.“⁵⁶ Da diese Experten in ihren beruflichen Stellungen oft als Treuhänder dieser Objekte agieren, sind Fälschungen als Angriff auf die Integrität und Authentizität des kulturellen Gedächtnisses bezeichnet worden.⁵⁷ Ein Beispiel hierfür geben einmal mehr die Vermeer-Fälschungen Han van Mee-grens aus den 1930er Jahren. Die hymnischen Zuschreibungen der damaligen Experten in Fachpublikationen genossen das Vertrauen der Zeitgenossen und verraten die Erwartung an einen echten Vermeer. Bredius fühlte sich in den Gelbtönen des *Emmausmahls* an Vermeers *Briefleserin* aus

52 *Jan Kelch*, Stilkritik, in: ders., *Der Mann mit dem Goldhelm* (Fn. 51), S. 24–27.

53 In diesem Sinne auch *Haimo Schack*, *Kunst und Recht*, 3. Aufl., Tübingen 2017, Rn. 39: „Falsch ist deshalb strenggenommen nie das Kunstwerk, sondern allein dessen Zuordnung“.

54 Siehe schon *Hans Tietze*, *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung*, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 27 (1933), S. 209–240 (219–221), zur „Suggestivkraft eines Namens“.

55 *Thierry Lenain*, *Art Forgery* (Fn. 16), S. 286: „The forger [...] tries to materialize the expectations of the receivers as to which properties an object must display [...]“.

56 *Eric Hebborn*, *Drawn to Trouble – The Forging of an Artist*, Edinburgh 1991, S. 198. Blunt war selbst ein Fälscher seiner öffentlichen Person. 1979 wurde seine Rolle als sowjetischer Spion öffentlich gemacht.

57 *Thomas Dreier*, *Die Moral des Fälschers* (Fn. 5), S. 36; vgl. auch *Michael Wreen*, *Is, Madam? Nay, It Seems!*, in *Dennis Dutton* (Hrsg.), *The Forger's Art* (Fn. 6), S. 188–224 (204): „the successful perpetration of forgeries sometimes leads to tarnishing the reputations of professional art critics and artists [...], and the resulting damage, since it undermines the public's confidence in the institution, may well hurt art qua an institution which exists within society“.

den Dresdner Sammlungen erinnert,⁵⁸ doch stellte er die vermeintliche Entdeckung selbst als singulär heraus: „In no other picture by the great Master of Delft do we find such sentiment [...]“.⁵⁹ Letztlich vertraute er der gefälschten Signatur und den Lichtpunkten auf dem Brot, das Christus im Begriff ist zu brechen.⁶⁰ Dies waren die Elemente seiner Erwartungshaltung, die Erwartung zur Überzeugung machten.⁶¹ Aus heutiger Perspektive sehen vor allem die Gesichter van Meegerens aus wie Hollywoodschauspieler seiner Zeit, was daran liegen mag, dass der Fälscher auch Plakatmaler war. Augenlider und Wangenknochen der Christusfigur scheinen ihn als Verwandten Greta Garbos zu präsentieren, wie das Editorial der Novemberausgabe 1960 des *Burlington Magazine* hellsichtig formulierte, als es anlässlich einer TV-Verfilmung des Fälschungsfalles erläuterte,

„how as time passes a forgery begins to shed the character of the period it strives to imitate and to take on the character of the forger’s period [...]; how the *Supper* not only reflects the quite false view held about Vermeer shortly before the second war, but is fashioned out of the ephemeral heroes and heroines of the period, the film stars and glamour boys and girls, the heavily lidded eyes of Greta Garbo in the mid-thirties, whom Van Meegeren was unconsciously setting up as his ideal. When the next *La Tour Magdalen* emerges out of a ‘private collection’ and is found to bear a faint resemblance to Brigitte Bardot, we shall be on our guard.“⁶²

Ein Donald-Duck-Trickfilm, der zur gleichen Zeit entstand (*The Autograph Hound*, 1939), zeigt jedenfalls verblüffende Ähnlichkeiten zwischen van Meegerens Christus und der gezeichneten Darstellung Garbos auf.⁶³ Van Meegerens Fälschungen sind auch in dieser Hinsicht keine Ausnahmeyer-

58 Das Gemälde wird zur Zeit restauriert und soll ab 2021 wieder gezeigt werden.

59 *Abraham Bredius*, *A New Vermeer* (Fn. 27).

60 Deutlich *Abraham Bredius*, *Nog een woord over Vermeer’s Emmausgangers* (Fn. 27), S. 98: „geen twijfel meer.“

61 Bredius hatte bereits 1932 ein Gemälde Vermeer zugeschrieben; *Abraham Bredius*, *An Unpublished Vermeer*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 61 (1932), S. 144–145. Auch dieses Urteil hielt späteren Überprüfungen nicht stand.

62 N.N., *Editorial – Forgery on Television*, *The Burlington Magazine* 102 (1960), S. 465. Die Ähnlichkeit mit Greta Garbo ist wiederholt angemerkt worden, etwa in *Hope B. Werness*, *Han van Meegeren fecit*, in Dennis Dutton (Hrsg.), *The Forger’s Art* (Fn. 6), S. 1–57 (27).

63 Ähnlich zeitgebunden ist die Auswahl von Scarlett Johansson und Colin Firth in der Verfilmung des Romans „Das Mädchen mit dem Perlenohrring“ von Tracy Chevalier aus dem Jahr 2003, wie *Gregor J. M. Weber* in seiner Ausstellungsrezen-

scheinung. Eine Madonna mit Kind (*Abb. 6*), die in den 1930er Jahren u.a. von Roger Fry als ein Botticelli anerkannt wurde, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg nach technischen Untersuchungen als eine Fälschung enttarnt, nachdem Kenneth Clark ihre Ähnlichkeit mit den Schönheitsidealen von Filmstars wie Jean Harlow aufgefallen war.⁶⁴



Abb. 6: Umberto Giunti (zugeschrieben): Madonna mit dem Schleier (im Stil Botticellis, um 1920/29), Courtauld Institute of Art, London

sion „Vermeer and Van Meegeren, The Hague, Dresden and Edinburgh; Rotterdam“, *Burlington Magazine* 152 (2010), S. 697–699 (699), bemerkt.

64 *Mark Jones* (Hrsg.), *Fake? The Art of Deception*, Ausst.-Kat. London, British Museum 1990, Nr. 7. Die Fälschung wird heute Umberto Giunti (1886–1970) zugeschrieben.

Fälschung wie Erwartungshaltung sind Symptome eines kunsthistorischen *period eye*;⁶⁵ Fälschungen schließen deshalb mit den Worten von Martin Doll „den zeit- und diskurspezifischen Blickwinkel mit ein, d.h. die Täuschung stellt sich nur aus bestimmten Betrachterperspektiven ein, verändert sich aber auch mit der Verschiebung der jeweiligen Gesichtspunkte.“⁶⁶ Die Fälschung zu ihrer eigenen Zeit zu erkennen erfordert deshalb, den eigenen Wahrnehmungshorizont zu erkennen und zu reflektieren.⁶⁷ In ihrer eigenen Zeit teilten van Meegerens Fälschungen den Erwartungshorizont an einen echten Vermeer.⁶⁸ Keineswegs aber gelang es van Meegeren Vermeer „nahezu perfekt zu fälschen“,⁶⁹ vielmehr sind es stilistisch „echte“ van Meegerens und, nunmehr ent-täuscht, Originale.⁷⁰ In der Tat sind, mit Umberto Eco gesprochen, Objekte nicht Fälschungen wegen ihrer inneren Beschaffenheit, sondern kraft einer Identitätsbehauptung;⁷¹ oder wie es der Jurist Gérard Lyon-Caen ausdrückt: Fälschungen sind keine Objekte, sondern Handlungen.⁷²

Die erwähnten Fälschungen zeigen ausgezeichnet, dass die Erwartungshaltungen der Experten für den Erfolg der Fälschung maßgeblich sind. Hans Ost hat dies lange vor dem Hype um den *Salvator Mundi* für zwei Leonardo da Vinci zugeschriebene Werke eindeutig festgestellt. Das sogenannte Turiner Selbstbildnis, eine Rötelzeichnung aus der Biblioteca Reale in Turin, „entspricht genau der Vorstellung, die das 19. Jahrhundert vom Forscher und Genie entwickelt hat [...] eben darum mußte es lange als authentisch und unantastbar gelten.“⁷³ Ähnlich galt die Wachsbüste der Flora im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (heute Bode-Museum) zur Zeit

65 Das Konzept geht auf den britischen Kunsthistoriker *Michael Baxandall* zurück, der es in seinem Buch „*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy – A Primer in the Social History of Pictorial Style*“, Oxford 1972, entwickelte.

66 *Martin Doll*, Fälschung und Fake (Fn. 7), S. 11.

67 Vgl. *Ian Mackenzie*, Gadamer's Hermeneutics and the Uses of Forgery, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (1986), S. 41–48 (44): „recognizing an aesthetic object produced by someone sharing our own horizon“.

68 Ebd., S. 45–46.

69 So aber *Haimo Schack*, Kunst und Recht (Fn. 53), Rn. 45.

70 *Lars Blunck*, Wann ist ein Original? (Fn. 16), S. 19; ferner *Reinold Schmücker*, Lob der Fälschung, in: *Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner* (Hrsg.), *Original und Fälschung* (Fn. 16), S. 71–91 (75).

71 *Umberto Eco*, Die Grenzen der Interpretation (Fn. 10), S. 227.

72 *Gérard Lyon-Caen*, Le faux artistique, *Revue Internationale du Droit d'Auteur* 25 (1959), S. 3–45 (7).

73 *Hans Ost*, *Das Leonardo-Porträt in der Kgl. Bibliothek Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi*, Berlin 1980, S. 125.

des Ankaufs 1909 als Werk Leonardos.⁷⁴ Ulrike Wolff-Thomsen hat mit einer detaillierten Analyse der zeitgenössischen Presse rekonstruiert, wie die Zuschreibung der Büste an Leonardo letztlich dem Wunschdenken des seinerzeitigen Museumsdirektors Wilhelm Bode verpflichtet war, der ein veritables System konstruierte, in dem gegenteilige Meinungen aktiv unterdrückt wurden.⁷⁵ Dieser Fall belegt neben vielen anderen Phänomenen aus dem Verhältnis von Macht und Museum, wie das Luhmannsche Systemvertrauen in die Experten mit dem Selbstvertrauen jener Experten korreliert.

Daraus ergibt sich eine übersteigerte Erwartungshaltung an das kennerschaftliche Auge. Fälschungen können diese ausnutzen wie im erwähnten Jawlensky-Fall, in dem „das Auge“ prominent die Rolle des Richters einnehmen sollte, bemerkenswerterweise eine hier metaphorisch gemeinte, aber letztlich juristische Rolle. Das Auge war indes mit der ihm sozial zugewiesenen Aufgabe, Vertrauen in die Authentizität eines Werkes herzustellen, am Ende überfordert. Die Erwartung überlagerte letztlich das Vertrauen – im Jawlensky-Fall wie auch im Fall Beltraccis sogar das Systemvertrauen. Der Jawlensky-Fälscher hatte ein Konvolut von Briefen, welche die Existenz der fraglichen Aquarelle belegen sollte, mitgefälscht.⁷⁶ Auch Wolfgang Beltracchi fälschte nicht nur den Stil von Künstlern aus der klassischen Moderne, sondern die Provenienzen gleich mit. Das Bild von seiner als ihre Großmutter verkleideten Ehefrau „belegte“ die Familiengeschichte und die Objektgeschichte der abgebildeten Werke, von denen zumindest eines, der falsche Max Ernst, schon verkauft war und nur noch als Fotokopie auf dem Bild zu sehen ist.⁷⁷ Die gestiegenen Anforderungen an das Fachwissen, das sich im Systemvertrauen niederschlägt, manövrierte Beltracchi damit aus. Fälschungen knüpfen an etwas an, das bekannt ist; sie liefern demjenigen, der die Fälschung glaubt, ein Mehr vom Gleichen, nicht unähnlich den Onlineverkaufsplattformen, die einem die einmal gekauften Waren immer wieder anbieten. Fälschungen bestätigen auf

74 Hans Ost, *Falsche Frauen – Zur Flora im Berliner und zur Klytia im Britischen Museum*, Köln 1984; ferner *ders.*, *Edeltrödel – Neues zu der Leonardo da Vinci oder seinem Umkreis zugeschriebenen ‚Flora‘ des Bode-Museums in Berlin*“, ART-Dok (2008) <urn:nbn:de:bsz:16-artdok-4949>.

75 Ulrike Wolff-Thomsen, *Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturengalerie und das System Wilhelm Bode*, Kiel 2006.

76 Jörg Bittner (Fn. 12), S. 50.

77 Interview mit Beltracchi, *Der Spiegel* 10/2012 v. 5.3.2012, S. 126–136 (133).

diese Weise vorhandenes Wissen.⁷⁸ Ohne irgendeine bereits bestehende Vorstellung ist deshalb eine Fälschung nicht möglich. Sie setzt ein gewisses Maß an Wissen voraus.⁷⁹ Der Jawlensky-Fälscher stellte mehr solcher Jawlenskys her, die schon in den beiden von ihm verwendeten Katalogen zu sehen waren: „More is more.“

Diese Fälschungsfälle verdeutlichen, dass nicht nur das Vertrauen, sondern auch bestimmte Erwartungshaltungen rechtlich protegiert werden. Rechtliche Normen bestehen, so Thomas Dreier, „um die an die Originale gerichteten Erwartungen der Rezipienten abzusichern.“⁸⁰ Die Rechtsnorm, die bei mangelhaften Sachen unter anderem ein Rückabwicklungsrecht des Kaufvertrags vorsieht, schützt berechtigte Erwartungen an die Kaufsache – und zu diesen gehört die Urheberschaft. Diese Erwartung ist indes nicht immer „rein“ ästhetisch-kennerschaftlich, sondern in der Regel mit handfesten Kapitalinteressen verknüpft. Erwartung und Marktnachfrage stehen in einem korrelierenden Verhältnis zueinander. Sie stabilisieren letztlich den Kunstmarkt: In mit Unsicherheit behafteten Marktsituationen ist man gezwungen, Erwartungen zu bilden.⁸¹ Da bis zur Entdeckung einer Fälschung alle Beteiligten von dieser profitieren, kann sich ein Systemvertrauen entwickeln.

Ein historisches Beispiel, bei dem faktische Fälschungen sozial-normative Erwartungen erfüllen, ist der Reliquienhandel.⁸² Die Autorität der Reliquie besteht in ihrer Einbettung in die kirchliche Hierarchie und Erzählung. Der Gegenstand wird tatsächlich kirchlich autorisiert, es fehlt aber ein Autor. Die Herkunft der Reliquie ist Teil einer Erzählung, die auf ihr Publikum angewiesen ist, für das aber ein hohes Maß an Systemvertrauen festgestellt werden kann. Dennoch werden authentische und

78 Hierzu vertiefend in Auseinandersetzung mit Foucaults theoretischen Ansätzen *Martin Doll*, Fälschung und Fake (Fn. 7), S. 49–51.

79 *Thomas Strässle*, Fake und Fiktion – Über die Erfindung von Wahrheit, München 2019, S. 41; vgl. ferner *Umberto Eco*, Die Grenzen der Interpretation (Fn. 10), S. 234, über das Erfordernis der Kenntnis einer Gesamtheit verschiedener Gegenstände, die als Erzeugungsregel der Fälschung eingesetzt werden kann.

80 *Thomas Dreier*, Die Moral des Fälschers (Fn. 5), S. 36; S. auch *ders.*, Original, Kopie und Fälschung im Recht, in diesem Band S. 195.

81 Statt aller etwa *Ferry Stocker/Kerstin M. Strobach*, Mikroökonomik – Repetitorium und Übungen, 4. Aufl. München 2012, S. 100.

82 Vgl. schon *Hans Tietze*, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung (Fn. 54), S. 212 mit Bezug zum „guten und naiven Glauben“.

gefälschte Reliquien unterschieden.⁸³ Grundlegend erschüttert wurde das Systemvertrauen in die Reliquien mit der Reformation: Johannes Calvin prangerte 1543 in seinem Traktat über die Reliquien an, es gebe zu viele Reliquien der Dornenkrone, als dass diese echt sein könnten, und auch der Speer des Longinus habe sich als Reliquie vervierfacht.⁸⁴

Kunst als Spiel mit der Wahrheit

Nicht immer wird die Erkenntnis einer neuen Wahrheit nach der Ent-Täuschung mit einem Schaden erkaufte. Der Fälscher wird möglicherweise bestraft und gewinnt trotzdem, nämlich Anerkennung. Wer den Fälschenden durchschaut und überführt hat, gewinnt noch mehr Anerkennung. Erkenntnis gewinnen am Ende alle. Besonders gut gelingt dies, wenn es nicht um Geld, sondern ausschließlich um die Kunst geht. Berühmt ist die Fälschung des jungen Michelangelo, wie sie Paolo Giovio um 1527 berichtet: „Es wurde ihm ferner hohes Lob in der anderen Kunst [d.h. der Bildhauerei] zuteil, als er einmal einen marmornen Cupido gefertigt, ihn eine Weile vergraben und später wieder herausgeholt hatte und ihn, um nach dem erdachten Fundort und nach kleinen, absichtlich zugefügten Beschädigungen eine Antike vorzutauschen, für einen beträchtlichen Preis durch einen anderen an den Kardinal Riario [di San Giorgio] verkauft hatte.“⁸⁵

Giorgio Vasari lieferte in der ersten Auflage seiner Künstlerviten 1550 den Namen des „anderen“, also des Mittelsmannes nach: Baldassare del

83 *Thierry Lenain*, Du culte des reliques au monde de l'art – Remarques sur la genèse de la critique d'authenticité, in: Musée du Louvre (Hrsg.), *De main de maître – L'artiste et le faux*, Paris 2009, S. 175–206; *ders.*, Art Forgery (Fn. 16), S. 80–121; zum Thema ferner *Krzysztof Pomian*, Des saintes reliques à l'art moderne – Venise-Chicago, XIII^e–XX^e siècle, Paris 2003.

84 *Thierry Lenain*, Art Forgery (Fn. 16), S. 88–89; *ders.*, Du culte des reliques (Fn. 83), S. 182–183; die Erstausgabe von Calvins Traktat steht digitalisiert bei der Österreichischen Nationalbibliothek online zur Verfügung: *Johannes Calvin*, *Advertissement très utile du grand profit qui reuiendroit a la Chrestiente, s'il se faisoit inuentoire de tous les corps saintctz, & reliques [etc.]*, Genf 1543, <<http://data.onb.ac.at/rep/107BE8C6>>.

85 *Paolo Giovio*, *Michaelis Angeli vita [1527]*, hrsg. v. Charles Davis (= *Fontes* 12), Heidelberg 2008, <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/579>>, S. 12. Zum Fall siehe *Henry Keazor*, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 93–105: „Der [...] Fall gehört zu den prominentesten und populärsten Fällen der Fälschungsgeschichte.“ Keazor diskutiert die bekannten Quellen zum Fall und ordnet sie ein.

Milanese, Kunsthändler in Florenz und Rom. Er erzählt die Geschichte so, dass der Händler die Idee hatte, aus der als Antike präsentierten Skulptur Gewinn zu erzielen; so habe er die Figur in einem Weinberg vergraben („sotterrato in una vigna“) und sie als Antike zu einem „gran prezzo“ verkauft. Michelangelo habe erst später davon erfahren, aber ihm habe kaum jemand geglaubt, dass er der Urheber der Skulptur sei.⁸⁶ Weitere Details überliefert Ascanio Condivi, der 1553 eine *Vita di Michelagnolo Buonarroti* herausgab, die auf Michelangelos Wunsch hin Vasaris Darstellung ergänzen und korrigieren sollte. Laut Condivi regte Lorenzo di Pier Francesco de' Medici die Antikenfälschung an: „Wenn du ihn so herrichstest, dass es aussieht, als hätte er in der Erde gelegen, würde ich ihn nach Rom schicken, dort würde er als antik durchgehen, und du könntest ihn sehr viel besser verkaufen.“⁸⁷ Der Plan gelang, doch von den 200 Dukaten, die Kardinal Riario di San Giorgio an Baldassare del Milanese zahlte, erhielt Michelangelo nach Darstellung Condivis nur 30 Dukaten. Als der Kardinal von der Täuschung erfuhr, ließ er Baldassare del Milanese festnehmen und erhielt sein Geld zurück. Der Händler nahm die Statue zurück.

Später erwarb Cesare Borgia die Skulptur und schließlich gelangte sie in die Sammlung der Isabella d'Este. Der Cupido ist verschollen, obgleich immer wieder Hypothesen zur Identifizierung aufgestellt werden.⁸⁸ Möglicherweise sah er ähnlich aus wie das heute in den Uffizien befindliche Exemplar aus dem 2. Jh. n. Chr. In der zweiten Auflage seiner *Kunstlerviten* (1568) schildert Vasari verschiedene Varianten der Legende und arbeitet zwei alternative Erwartungshaltungen heraus, die er gegeneinander ausspielt: „Nicht ohne Häme blieb diese Angelegenheit für den Kardinal San Giorgio, der die Qualität des Werks nicht erkannte, die auf Vollkommenheit beruht und durch die moderne Werke, sofern ausgezeichnet, genauso

86 *Giorgio Vasari*, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, 2 Bde, Florenz 1550, Bd. 2, S. 952.

87 Übersetzung nach *Ascanio Condivi*, *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, hrsg. v. Ingeborg Walter, Berlin 2018, S. 34. Das vom Getty Institute hergestellte Digitalisat des römischen Erstdrucks ist online bei archive.org: <archive.org/details/gri_000033125008675841>; siehe außerdem *Ascanio Condivi*, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, hrsg. v. Charles Davis (= *Fontes* 34), Heidelberg 2009, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714/>.

88 *Paul F. Norton*, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, *The Art Bulletin* 39 (1957), S. 251–257, schlussfolgerte, Michelangelos „Cupido“ sei 1698 beim Brand des Whitehall Palace in London untergegangen. Zu weiteren Hypothesen siehe auch *Henry Keazor*, *Täuschend echt!* (Fn. 85), S. 101–102.

gut sind wie antike.“⁸⁹ Während der Kardinal nun als Banause dastand, der die Meisterschaft seines Zeitgenossen nicht erkannt hatte, gelang für den Cupido der Wertwechsel von der gefälschten Antike zum modernen Original. Die enttäuschte Identität des Werkes war wertvoller geworden als die vorgetäuschte. Dies ist untypisch für entlarvte Fälschungen. Der Fälscher verdient, solange seine Fälschung unbemerkt bleibt, meist besser als danach. Auch verlieren die Eigentümer der Fälschungen faktisch erst dann Geld, wenn die Fälschung als solche entlarvt wird. Darin liegt der Grund dafür, dass sich Eigentümer von Fälschungen oft zunächst gegen die neue Erkenntnis wehren. Zutreffend bemerkt Schack, dass alle zufrieden sind, solange Fälschungen unerkannt bleiben.⁹⁰

Die Geschichte des Michelangelo-Cupidos bestätigt darüber hinaus einen weiteren fundamentalen Zusammenhang, nämlich den ökonomischen. Die Nachfrage nach antiken Kunstwerken wirkte als Katalysator der Fälschung⁹¹ – übrigens noch weit über das 16. Jahrhundert hinaus.⁹² Aus der Nachfrage erwächst das Vertrauen; schon Hans Tietze stellte 1933 fest, die Kunstfälschung erfülle ein vorhandenes starkes Bedürfnis, indem sie zwischen Angebot und Nachfrage ausgleiche.⁹³ Dies ist die ökonomische Umschreibung des geflügelten Wortes von der Welt, die betrogen sein will.⁹⁴

Plagiat

Letztlich operiert das Plagiat mit verwandten Kategorien des Vertrauens und der Nachfrage. Fälschung wie Plagiat täuschen über die Urheberschaft

89 *Giorgio Vasari*, Das Leben des Michelangelo, hrsg. v. Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 46–47.

90 *Haimo Schack*, Kunst und Recht (Fn. 53), Rn. 46.

91 *Sally Anne Hickson*, ‚Antichissimo‘ – Authority, Authenticity and Duplicity in the Sixteenth-Century Roman Antiquities Market, in: Sharon Gregory/Sally Anne Hickson (Hrsg.), *Inganno – The Art of Deception – Imitation, Reception and Deceit in Early Modern Art*, Farnham 2012, S. 151–168.

92 Siehe *Doris H. Lehmann*, Johann Joachim Winckelmann und die gefälschte Antike – Kritikkompetenz und Streit von Künstlern und Gelehrten um 1760, in: Uwe Baumann u.a. (Hrsg.), *Streitkultur – Okzidentale Traditionen des Streitens in Literatur, Geschichte und Kunst*, Göttingen 2008, S. 327–383.

93 *Hans Tietze*, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung (Fn. 54), S. 211.

94 „Die welt die will betrogen syn“, aus *Sebastian Brant*, *Das Narrenschiff*, Basel 1494, im Abschnitt „Von achtung des gestirns“, der die Astrologie aufs Korn nimmt.

eines Kunstwerks. Es gibt eine Faustregel, um Fälschung und Plagiat voneinander zu unterscheiden: Der Fälscher will sein eigenes Werk als ein fremdes. Orson Welles lässt in *F for Fake* die vorgebliche Enkelin des Fälschers darüber räsonieren, dass ihr Großvater so viele Werke geschaffen, aber keines signiert habe. Demgegenüber will der Plagiator ein fremdes Werk als sein eigenes präsentieren. Der Fälscher signiert mit fremdem Namen (oder gar nicht), der Plagiator mit seinem eigenen. Die Verwandtschaft zwischen beiden ist so eng, dass lange Zeit der Unterschied keineswegs deutlich war.⁹⁵ Der von Giorgio Vasari erfundene Fall des Rechtsstreits zwischen Albrecht Dürer und Marcantonio Raimondi in Venedig lässt sich sowohl als Fälschungsfall als auch als Plagiatsfall erzählen. Raimondi stach – wohl während seines Aufenthalts in Venedig zwischen 1506 und 1508 – in Kupfer 17 Holzschnitte Dürers aus dessen *Marienleben* nach.⁹⁶ Als 1512 der Rat der Stadt Nürnberg anordnete, dass die Drucke derjenigen Händler, die hinter dem Rathaus „ain falsch Dürer“ feilboten, eingezogen werden sollten,⁹⁷ konnte dies sowohl gefälschte Dürer-Drucke bedeuten als auch solche, die im Stil Dürers mit seinem Werkstattzeichen versehen waren.⁹⁸ Maßgeblich war, dass die Druckgraphik nicht tatsächlich aus der im Handel beworbenen Werkstatt kam. Dreh- und Angelpunkt war das Werkstattzeichen als Herkunftsangabe, bei Dürer das berühmte „AD“. Die Kopie selbst war seinerzeit kein Vergehen.⁹⁹

Mitte des 17. Jahrhunderts ändern sich die ästhetischen Erwartungshaltungen. Originalität wird wichtiger, und in der in Frankreich geführten akademischen „Querelle des Anciens et des Modernes“ wird außerdem deutlich, dass die Antike nicht mehr der eindeutige Qualitätsmaßstab ist, sondern zunehmend die Originalität des Werkes.¹⁰⁰ Diese Erwartungshaltung prägt seitdem nicht nur den Umgang mit Fälschungen, sondern ver-

95 Eine zusammenschauende Typologie entwirft *Gérard Lyon-Caen*, *Le faux artistique* (Fn. 72), S. 45.

96 Hierzu *Grischka Petri*, *Der Fall Dürer vs. Raimondi – Vasaris Erfindung*, in: Birgit Ulrike Münch/Andreas Tacke/Markwart Herzog/Sylvia Heudecker (Hrsg.), *Fälschung – Plagiat – Kopie*, Petersberg 2014, S. 52–69.

97 *Theodor Hampe*, *Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance*, 3 Bde., Wien u.a. 1904, Bd. 1, Nr. 905.

98 *Thomas Würtenberger*, *Albrecht Dürer – Künstler, Recht, Gerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 1971, S. 62–63, weist darauf hin, dass „ain falsch“ ein Sammelbegriff ist, der sowohl Fälschungen als auch Täuschungen im Handelsverkehr umfasst.

99 *Grischka Petri*, *Der Fall Dürer vs. Raimondi* (Fn. 96), S. 58–59.

100 Hierzu im Zusammenhang demnächst *Grischka Petri*, *Künstlerethos – Kapital – Kontrolle. Eine Kunstgeschichte des Urheberrechts*. Ein Beispiel für diesen ideengeschichtlichen Wandel stellt *John Dryden*, *Preface of the Translator*, in:

stärkt auch die Kritik an ästhetischen Nachahmungen. Mit der Appropriation Art ist der Umgang mit Nachahmungen und Repliken freilich paradox geworden. Bis zu einem gewissen Grad ist es, solange es transparent gemacht wird, toleriert, fremde Werke in eigene zu integrieren oder sie als eigene herauszugeben. Eine Fälschung ist dann nicht gegeben.¹⁰¹ Dennoch können auch bei Plagiaten und Appropriationen Täuschungen im Spiel sein, die einer Fälschung nahekommen.

So hatte Jeff Koons im Jahr 1988 in der „Banality“ betitelten Ausstellung der New Yorker Galerie Sonnabend unter anderem eine skulpturale Arbeit gezeigt, die eine Postkarte des Fotografen Art Rogers replizierte: *String of Puppies* zeigte in intensiven Farben ein auf einer Holzbank sitzendes Ehepaar mit einem Wurf junger Hundewelpen auf dem Schoß. Rogers hatte das Motiv 1980 fotografiert und u.a. auf Postkarten vertrieben. Auf einer solchen Postkarte radierte Koons die Copyrightangabe aus, bevor er sie als Vorlage an seine italienischen Ateliers weitergab, die sie dreidimensional umsetzen sollten.¹⁰² Die Täuschung flog wegen der Ähnlichkeit der Koons-Plastik letztlich auf. Die wenigen verändernden Eingriffe Koons' wie die Applikation von Gänseblümchen als Kopfschmuck der Hundebesitzer fielen nicht ins Gewicht. Die ästhetische Erwartungshaltung an die Erkennbarkeit der Appropriation (d.h. das Konzept der Appropriation Art) kollidierte mit der rechtlichen allgemeinen Erwartungshaltung an die Einhaltung des Copyrights. Dieser Konflikt ist bis heute nicht befriedigend gelöst und in der Wissenschaft umstritten.

Der Spielraum für gelungene Täuschungen über die Urheberschaft ist indes in Zeiten der inversen Bildsuche und anderer digitaler Instrumente sehr eng geworden.¹⁰³ In den seit 2014 entstehenden *New Portraits* des US-amerikanischen Künstlers Richard Prince liegt die Aneignung offen: Prince kopiert bei Instagram Fotografien, passt sie in ein Format mit eigenem Kommentar ein und druckt das Ergebnis auf Leinwand.¹⁰⁴ Vorge-

Charles-Alphonse Dufresnoy, *De Arte Graphica*, London 1695, S. i–lvi, dar. Dryden hebt hier die Rolle des Originals für den künstlerischen Wert hervor.

101 „Where there is no deception, there is no forgery“; Darren Hudson Hick, *Forgery and Appropriation in Art*, *Philosophy Compass* 5/12 (2010), S. 1047–1056 (1052); ähnlich Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation* (Fn. 10), S. 228.

102 Der Fall wird ausführlich referiert bei Vilis R. Inde, *Art in the Courtroom*, Westport/London 1998, S. 1–39.

103 Um andere Aspekte des Plagiats soll es an dieser Stelle nicht gehen.

104 Einer der vereinnahmten Fotografen, Donald Graham, hat Richard Prince verklagt. Das Verfahren (1:15-CV-10160) vor dem District Court, S.D. New York, ist noch anhängig (Stichtag 1.1.2020). S. dazu auch die Beiträge von Hubertus Butin und Franziska Brinkmann in diesem Band, S. 37 und 57.

täuscht ist nur der Eindruck eines Screenshots, der in Wirklichkeit das Ergebnis eines Bildbearbeitungsprogramms und der Verwendung eines sogenannten Mockups sein dürfte. Freilich liegt darin keine Täuschung über die Person des Urhebers, sondern höchstens über den Herstellungsprozess.¹⁰⁵

III.

Schluss

In Orson Welles' Film *F for Fake* beginnt die Erzählung mit Hinweisen auf die Gemachtheit und Verfälschung der filmischen Perspektive, um nach und nach beinahe unbemerkt eine fiktive Fälschergeschichte unter die bereits bekannten zu weben. Während Welles am Anfang des Films verspricht, er werde sich an die Wahrheit halten, ist der Schlussabschnitt vollständig erfunden, was erst ganz am Ende offengelegt wird. Johannes Hirsch fasst zusammen, „Welles entlarvt vielmehr durch die Verfremdung die allgemeinen filmischen Konventionen, die durch die permanente Verschleierung ihrer Erzählstruktur einen Eindruck von Echtheit und Realität erzeugen. Und er zeigt dem Zuschauer, wie sehr er sich an eine standardisierte Filmsprache gewöhnt hat, die er gar nicht mehr wahrnimmt.“¹⁰⁶ Der Film ist geradezu ein Plädoyer dafür, die eigenen Erwartungshaltungen an die Kunst zu reflektieren und zu formulieren, um nicht anfällig für die Narrative der Fälschung zu werden. Auch dies ist ein aufklärerisches Projekt *en miniature*. Orson Welles gelingt das Kunststück, mit einem Film über Kunstfälschung mehr darüber, was Kunst ist, zu erzählen als einem Lehrbuch der Kunstgeschichte. Thierry Lenain weist, für diesen Zusammenhang relevant, auf den Witz des Fälschers hin.¹⁰⁷ Wie bei einem erzählten Witz, den manche verstehen und andere nicht, stellt die Fälschung eine Art von Initiation dar.¹⁰⁸ Die Ent-Täuschung wirkt nicht für

105 Vgl. die kritischen Bemerkungen von *Reinold Schmücker*, Lob der Fälschung (Fn. 70), S. 83, zur Einschränkung des Kunstbegriffs auf eine wahrheitsgemäße Offenbarung der Entstehungsgeschichte eines Objekts.

106 *Johannes Hirsch*, Narrationen der Fälschung (Fn. 4), S. 162.

107 Bereits *Freud*, Der Witz (Anm. 28), S. 51, stellte fest, die Aufdeckung des psychischen Automatismus gehöre zur Technik des Komischen. Der Begriff des psychischen Automatismus ist zum Vertrauen im Sinne Luhmanns anschlussfähig.

108 *Thierry Lenain*, Art Forgery (Fn. 16), S. 280–281. Man könne beinahe noch das Lachen Lorenzo di Pier Francesco de' Medici hören, wenn man Vasari lese.

alle. Hier mag die Kraft der Kunst liegen, die Reinold Schmücker als „Verstehenszumutung des Kunstwerks“ beschrieben hat, und die jenseits der moralischen und rechtlichen Verwerflichkeit einer Fälschung liegt, wie sie eingangs mit den beiden aktuellen publizistischen Fällen umschrieben wurde. In der ästhetischen Dimension werden Fälschungen „gleichsam mildernde Umstände“ zugebilligt.¹⁰⁹ Doch ist Kunst nie ausschließlich Kunst, sondern immer auch etwas anderes,¹¹⁰ beispielsweise Wertgegenstand, Kommunikationsmittel, Wissenspeicher oder Projektionsfläche narzisstischer Störungen. Somit ist auch die ästhetische Dimension nie von anderen Kategorien isoliert.¹¹¹ Die Grenze ist manchmal haarfein: Mit den später so genannten „Lügensteinen“, insgesamt etwa 2000 gefälschten Fossilien, täuschten im 18. Jahrhundert zwei Universitätskollegen den Würzburger Naturwissenschaftler Johann Bartholomäus Adam Beringer.¹¹² Die Täuschung lag nicht zuletzt in der Behauptung, die ästhetischen Artefakte seien keine, sondern wissenschaftliche paläontologische Beweisstücke. Die 1963 von Hans Traxler veröffentlichte *Wahrheit über Hänsel und Gretel* hingegen präsentierte sich zunächst wissenschaftlich als „Dokumentation des Märchens der Gebrüder Grimm“, die ein Studienrat aus Aschaffenburg, Georg Ossegg, vorgelegt habe. Ossegg hatte angeblich bei archäologischen Ausgrabungen Ruinen des Hexenhäuschens, Knochen und ein uraltes Lebkuchenrezept gefunden. Fotografische und andere bildliche „Beweise“ spielten eine herausragende Rolle. Der Wald wurde beispielsweise anhand von visuellen Übereinstimmungen zwischen einem angeblichen Kupferstich der (nicht existenten) Märchenausgabe von 1818 und einer modernen Fotografie identifiziert (*Abb. 7*): Die Anordnung der Bäume, die Lage der Äste, der Bildausschnitt, und als i-Tüpfelchen die beiden Kindersilhouetten wirkten als Anker der Wiedererkennung. Das Buch wurde als wissenschaftliche Sensation rezipiert, bevor es Traxler als „glaubwürdige Parodie“

109 Reinold Schmücker, Lob der Fälschung (Fn. 70). S. 84–86.

110 Vgl. Thierry Lenain, Art Forgery (Fn. 16), S. 313.

111 Darin liegt eine hermeneutische Gemeinsamkeit von Fälschungen und zeitgenössischer Kunst, so Thierry Lenain, Art Forgery (Fn. 16), S. 314. Diese äußert sich auch in den Praktiken des Fake, hierzu u.a. Stefan Römer, Fake als Original – Ein Problem für die Kunstkritik, Köln 1999.

112 Berger publizierte die „Funde“: *Johannes Bartholomäus Adam Beringer, Litographiae Wirceburgensis, ducentis lapidum figuratorum, a potiori insectiformium, prodigiosis imaginibus exornatae specimen primum, Würzburg 1726*. Ausführlich zum Fall Martin Doll, Fälschung und Fake (Fn. 7), S. 77–105; Hans Franke, Die Würzburger Lügensteine, Würzburg 1991; Erwin Rutte, Tatort Eibelstadt – Das letzte Rätsel der berühmt-berüchtigten „Lügenstein-Affäre“, Würzburg 1997.

enttarnte. In der Zwischenzeit konnte es die Erwartungshaltung an die Wissenschaft decouvrieren.¹¹³



TAFEL IV
Dieser Kupferstich aus dem Grimmschen Märchenbuch von 1818 brachte Georg Osszeg auf die wichtige Fährte. Der Forscher hatte ihn noch gut in Erinnerung, als er zum erstenmal den »Hexenwald« im Spessart betrat.



TAFEL V
So sieht der Waldweg heute aus, den die Geschwister Hänsel und Gretel im Jahre 1647 gegangen sind. Trotz der Veränderungen, die die Zeit geschaffen hat, erkannte Osszeg ihn wieder. Die beiden Figuren dienen dazu, die Größenverhältnisse zu verdeutlichen.

Abb. 7: Zwei Seiten aus „Die Wahrheit über Hänsel und Gretel“
(Ausgabe 1963)

Die Kunst selbst kann mit den hier nur oberflächlich als Schlüssel zu unserem Umgang mit Fälschungen und Plagiaten vorgestellten Erwartungshaltungen auf komplexe Art und Weise umgehen. Thierry Lenain nennt den belgischen Künstler Jacques Charlier, der im Januar 1988 in Brüssel eine Gruppe von 15 Gemälden ausstellte, deren vorgebliche Urheber an Meister ihres Fachs erinnerten, zum Beispiel Camille van Meeren, einem klanglichen Nachhall von Han van Meegeren.¹¹⁴ Die Rahmen stammten aus einer aufgelösten Sammlung abstrakter Kunst und gaben den von Charlier in abweichenden Stilen hergestellten Arbeiten eine stimmige Glaubhaftig-

113 Thomas Strässle, Fake und Fiktion (Fn. 79), S. 73–82.

114 Ausst.-Kat. Jacques Charlier, Galerie des Beaux-Arts – Marie Puck-Broodthaers, Brüssel 1988; siehe Thierry Lenain, Art Forgery (Anm. 16), S. 319–320.

keit. Zwar löste Charlier die Charade im Katalog auf, doch mussten zahlreiche Besucherinnen und Besucher erst durch die Phasen der Täuschung und Ent-Täuschung zur Erkenntnis gelangen, dass Kunst ein unhintergebares Element der Illusion und der Phantasie birgt, das schön und falsch zugleich ist. Wer die Kunst besitzen will, gerät in die Gefahr der Täuschung.

Bildnachweise:

Abb. 1:

Zwei Seiten aus dem Katalog von *Georg-W. Költzsch/Michael Bockemühl* (Hrsg.), *Jawlensky – Das Auge ist der Richter*, Köln 1998: Links ist ein Originalgemälde abgebildet, rechts ein gefälschtes Aquarell

Quelle: Autor

Abb. 2:

Leonardo da Vinci und Werkstatt (zugeschrieben), *Christus als Salvator Mundi* (nach 1507?), Privatsammlung

Quelle: Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn

Abb. 3:

Unbekannter Mailänder Künstler, *Christus als Salvator Mundi* (erste Hälfte 16. Jh.), Accademia Carrara, Bergamo

Quelle: Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn

Abb. 4:

Künstler aus dem Umkreis Rembrandts, *Der Mann mit dem Goldhelm* (um 1650/55), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Quelle: Wikimedia Commons

Abb. 5:

Franz von Lenbach, *Otto Fürst von Bismarck* (um 1900), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Quelle: Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn

Abb. 6:

Umberto Giunti (zugeschrieben), *Madonna mit dem Schleier* (im Stil Botticellis, um 1920/29), Courtauld Institute of Art, London

Quelle: Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn

Abb. 7:

Zwei Seiten aus „*Die Wahrheit über Hänsel und Gretel*“ (Ausgabe 1963), Privatsammlung, Bonn

Quelle: Autor

6. Copy, right?! Das Verletzen moralischer Urheber-Bestimmungsrechte durch Kopierhandlungen

Amrei Bahr

I.

Die Kopierhandlungen, die wir tagtäglich vollziehen, sind äußerst vielfältig. Unser Umgang mit digitalen Medien ist ohne Kopierhandlungen kaum denkbar: Wir kopieren Textpassagen via Copy & Paste, laden Kopien unserer mit dem Smartphone aufgenommenen Schnappschüsse auf Social-Media-Plattformen wie Instagram und Facebook hoch und retweeten Kurznachrichten auf Twitter. Aber auch außerhalb des digitalen Raums kopieren wir, etwa wenn wir mithilfe von Fotokopierern Duplikate von Dokumenten anfertigen, handschriftlich eine Reinschrift unserer Notizen erstellen oder die Coverversion eines Songs zu Gehör bringen. Kopierhandlungen sind ein integraler Bestandteil unseres Handlungsrepertoires¹ – was angesichts des vielgestaltigen Nutzens, den sie für uns zu entfalten vermögen, nicht verwunderlich ist.² Zugleich werfen diese Handlungen jedoch eine Reihe von ethischen Fragen auf, deren überzeugende Beantwortung keineswegs auf der Hand liegt. Denn Kopierhandlungen können mit einer Verletzung moralischer Urheber-Bestimmungsrechte einhergehen.³ Die ethischen Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, sind der juristischen Auseinandersetzung mit Urheberrechtsverlet-

1 Zu Eigenarten und Potenzialen von Kopierhandlungen vgl. *Eberhard Ortland*, *Kopierhandlungen*, in: Daniel Martin Feige/Judith Siegmund (Hrsg.), *Kunst und Handlung – Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 233–258.

2 Nützlich ist uns das Kopieren etwa als Mittel, um uns selbst oder Dritten Zugang zu Wissen oder kulturellen Gütern zu gewähren. Mit der zunehmenden Digitalisierung geht auch eine Erweiterung der Möglichkeiten des Kopierens zum Zwecke der Zugänglichmachung einher, die allerdings Herausforderungen für das geltende Urheberrecht mit sich bringt; vgl. hierzu *Thomas Dreier/Ellen Euler*, *Onleihe und virtueller Museumsbummel – Das Menschenrecht auf kulturelle Teilhabe im 21. Jahrhundert*, in: Paul Klimpel/Ellen Euler (Hrsg.), *Der Vergangenheit eine Zukunft – Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, Berlin 2015, S. 192–206.

3 Wenn ich hier und im Folgenden von „Urheber-Bestimmungsrechten“ spreche, meine ich damit moralische Bestimmungsrechte, die den Verwertungsrechten des

zungen vorgelagert, insofern rechtliche Regelungen einer plausiblen moralischen Basis bedürfen, um überzeugen zu können. Im Folgenden sollen Kopierhandlungen, die sich als ethisch problematisch erweisen, näher beleuchtet werden, um so eine mögliche moralische Fundierung für juridische Regelungen des Kopierens zu schaffen. Dazu werde ich in einem ersten Schritt zunächst diejenigen Gegenstände in den Blick nehmen, an denen Urheber-Bestimmungsrechte bestehen, die durch Kopierhandlungen verletzt werden können: Ich werde dafür argumentieren, dass es abstrakte Artefakte – sogenannte Design-Pläne⁴ – sind, die üblicherweise Gegenstände solcher Bestimmungsrechte sind.

In einem zweiten Schritt wende ich mich denjenigen Resultaten von Kopierhandlungen zu, deren Anfertigung die Bestimmungsrechte an abstrakten Artefakten zu verletzen vermag – den sogenannten *Artefaktkopien*, von denen ich unter Rückgriff auf den ontologischen Status der Kopien selbst sowie ihrer Vorlagen vier Typen unterscheide.⁵ Diese Typologie bildet die Grundlage zur Identifikation derjenigen Kopien, deren Anfertigung in moralisch problematischer Weise die Bestimmungsrechte von Urheberinnen bzw. Urhebern verletzt: konkreten Kopiefälschungen, konkreten Plagiaten und konkreten Schwarzkopien.

Urheberrechts und nicht etwa den im Englischen als „moral rights“ bezeichneten Persönlichkeitsrechten verwandt sind. Das juristische Pendant dieser moralischen Bestimmungsrechte bezeichne ich entsprechend der einschlägigen juristischen Terminologie als „Urheberrechte“.

- 4 Es liegt nahe, die hier als „Design-Pläne“ bezeichneten Gegenstände mit den immateriellen „Werken“ im Sinne des deutschen Urheberrechts zu identifizieren, vgl. § 2 UrhG. Um allerdings den vielfältigen, teils für diesen Kontext irreführenden Assoziationen vorzubeugen, die der Werkbegriff aus urheberrechtlicher, philosophischer, kunst- und literaturwissenschaftlicher Perspektive provoziert, verlege ich mich hier auf den *Terminus technicus* „Design-Plan“.
- 5 Meine in *Amrei Bahr*, Was heißt ‚ein Artefakt illegitim kopieren? – Grundlagen einer artefaktbezogenen Ethik des Kopierens, Deutsche Zeitschrift für Philosophie 61 (2013), S. 283–299, vorgelegte zweiteilige Typologie der Artefaktkopien, die lediglich konkrete Artefaktkopien (Exemplarkopien und Design-Plan-basierte Kopien) umfasst, erfährt durch die vorliegenden Ausführungen eine Erweiterung um zwei Typen von abstrakten Artefaktkopien (Exemplar-basierte Kopien und Design-Plan-Kopien). Eine entsprechende Erweiterung habe ich bereits in *Amrei Bahr*, What Is an Artifact Copy? – A Quadrinomial Definition, in: Reinold Schmücker/Darren Hudson Hick (Hrsg.), *The Aesthetics and Ethics of Copying*, London/New York 2016, S. 81–98, vorgeschlagen.

II.

Design-Pläne als Gegenstände moralischer Urheber-Bestimmungsrechte

Um der Frage nachzugehen, welche Kopierhandlungen das Potenzial haben, Urheber-Bestimmungsrechte zu verletzen, ist zunächst zu klären, woran solche Rechte überhaupt bestehen können. Denn mit dieser Klärung ist bereits ein erster Schritt zur Identifikation der fraglichen Kopierhandlungen unternommen: Diejenigen Kopierhandlungen, die Urheber-Bestimmungsrechte verletzen, sind in einer noch zu spezifizierenden Weise auf Gegenstände von Urheber-Bestimmungsrechten bezogen. Im Folgenden werde ich dafür argumentieren, dass es sich bei diesen Gegenständen um abstrakte Artefakte handelt, die ich als *Design-Pläne* bezeichne: Es sind diese Design-Pläne, an denen üblicherweise Urheber-Bestimmungsrechte bestehen. Was aber zeichnet Design-Pläne aus, sodass sich mit ihnen Urheber-Bestimmungsrechte verbinden können? Zur Beantwortung dieser Frage bedarf es zunächst eines Blicks auf Artefakte generell. Denn es sind bestimmte Eigenschaften von Artefakten, aufgrund derer Urheber-Bestimmungsrechte allererst zustande kommen können.⁶ Unter Berücksichtigung verschiedener Einsichten, die sich aus der philosophischen Debatte um die Definition des Artefaktbegriffs gewinnen lassen, schlage ich folgende Begriffsdefinition vor:

(A) x ist ein Artefakt genau dann, wenn

(A1) es sich bei x um einen konkreten oder abstrakten Gegenstand handelt⁷,

6 Nach meinem Verständnis zeichnen sich Urheberinnen bzw. Urheber dadurch aus, dass sie Artefakte hervorbringen. Insofern stellt das Verständnis dessen, was Artefakte ausmacht, einen Schlüssel zum Verständnis der Bestimmungsrechte von Urheberinnen und Urhebern dar.

7 Dass es sich bei Artefakten um Gegenstände handelt, nehmen einige Autoren als gegeben an, ohne eine gesonderte Bedingung dazu in ihre Definitionen aufzunehmen. Formulierungen, aus denen hervorgeht, dass Artefakte als Gegenstände aufgefasst werden, finden sich etwa bei *Randall R. Dipert*, Some Issues in the Theory of Artifacts – Defining ‚Artifact‘ and Related Notions, *The Monist* 78 (1995), S. 119–135 (129); *Risto Hilpinen*, Authors and Artifacts, *Proceedings of the Aristotelian Society* 93 (1993), S. 155–178 (156); *Wybo Houkes/Peter E. Vermaas*, Technical Functions – On the Use and Design of Artefacts, Dordrecht 2010, S. 158, und *Ludger Jansen*, Artefact Kinds Need Not Be Kinds of Artefacts, in: *Christer Svennerlind/Jan Almäng/Rögmvaldu Ingthorsson* (Hrsg.), *Johanssonian Investigations*

- (A2) der das Resultat physischer und/oder geistiger Arbeit ist⁸,
- (A3) bei dessen Entstehung Intentionen maßgeblich waren⁹ und
- (A4) dessen Urheberin bzw. Urheber einige seiner Merkmale festgelegt¹⁰ und
- (A5) entschieden hat, dass x 's Entstehung abgeschlossen ist¹¹.

Für die Ausgangsfrage dieser Untersuchung sind im Wesentlichen zwei Aspekte der Definition von Belang. Erstens gibt die Definition in der Bedingung (A1) Aufschluss über die Ontologie der Artefakte, die sowohl Konkrete als auch Abstrakta umfasst. Gemäß der in diesem Sinne dualen Artefaktontologie, die ich vorschlagen möchte, handelt es sich bei konkreten Artefakten stets um Realisierungen abstrakter Artefakte, sogenannter Design-Pläne. Mit der ersten Komponente des Kompositums „Design-Plan“ ist dabei der Aspekt der *Gestaltung* der konkreten Artefakte mittels dieses abstrakten Artefakts angesprochen: Ein Design-Plan legt wesentliche Aspekte der Beschaffenheit der ihn realisierenden konkreten Artefakte fest. Er stellt insofern einen *Entwurf* für konkrete Artefakte dar. Diesem Umstand trägt die zweite Komponente des Kompositums „Design-Plan“ Rechnung: Es handelt sich hierbei um einen Plan, dessen Verwirklichung

– Essays in Honour of Ingvar Johansson on His Seventieth Birthday, Frankfurt 2013, S. 317–337 (321).

- 8 Die Philosophie kennt viele voraussetzungsreiche Arbeitsbegriffe; wenn ich an dieser Stelle von Arbeit spreche, verstehe ich darunter allerdings schlicht eine zielgerichtete Anstrengung, die als persönliche Leistung einer Akteurin bzw. einem Akteur zugeschrieben werden kann. In diesem Sinne findet sich eine entsprechende Bedingung etwa bei *Risto Hilpinen* (Fn. 7), S. 157; *Randall R. Dipert* (Fn. 7), S. 129; *Ludger Jansen* (Fn. 7), S. 321, und *Maria E. Reicher*, Wie aus Gedanken Dinge werden – Eine Philosophie der Artefakte, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 61 (2013), S. 219–232 (225).
- 9 Die Notwendigkeit eines Vorliegens von Intentionen bei der Artefaktentstehung konstatieren u.a. *Risto Hilpinen* (Fn. 7), S. 157, 159; *Randall R. Dipert* (Fn. 7), S. 129; *Lynne Rudder Baker*, The Ontology of Artifacts, *Philosophical Explorations* 7 (2004), S. 99–111 (99); *Wybo Houkes/Peter E. Vermaas* (Fn. 7), S. 158; *Ludger Jansen* (Fn. 7), S. 321, und *Maria E. Reicher* (Fn. 8), S. 223 f.
- 10 Vgl. u.a. *Maria E. Reicher* (Fn. 8), S. 224 f. Die Festlegung von Merkmalen kann sowohl darin bestehen, dass Merkmale gezielt ausgewählt werden, als auch darin, bestehende Merkmale bewusst so zu belassen; vgl. dazu *Randall R. Dipert* (Fn. 7), S. 129.
- 11 Ein Artefakt ist insofern abgeschlossen, als seine Urheberin bzw. sein Urheber es als zufriedenstellende Realisierung ihrer bzw. seiner Intentionen begreift. Diese Auffassung findet sich u.a. bei *Risto Hilpinen* (Fn. 7), S. 161, und *Maria E. Reicher*, Zur Metaphysik der Kunst – Eine Logisch-Ontologische Untersuchung des Werkbegriffs, Graz 1998, S. 244 sowie *dies.* (Fn. 8), S. 225).

auf die Entstehung eines konkreten Artefakts abzielt. Die damit skizzierte duale Artefaktontologie ist für das Vorhaben, Kopierhandlungen zu identifizieren, die Urheber-Bestimmungsrechte verletzen, in doppelter Hinsicht relevant: Zum einen ermöglicht sie ein tieferes Verständnis derjenigen Gegenstände, an denen solche Rechte bestehen. Zum anderen bildet sie die Grundlage für eine Typologie der Artefaktkopien, derjenigen Kopien also, deren Hervorbringung – wie sich im Folgenden zeigen wird – eine Verletzung von Urheber-Bestimmungsrechten nach sich ziehen kann.

Ein zweiter Aspekt der Definition, der für diese Untersuchung maßgeblich ist, betrifft die gestalterische Rolle der Urheberinnen bzw. Urheber von Artefakten, auf deren Basis sich das Bestehen von Urheber-Bestimmungsrechten begründen lässt: Mit den Bedingungen (A2), (A3), (A4) und (A5) gibt die Definition Aufschluss darüber, warum wir plausiblerweise davon ausgehen können, dass Urheberinnen bzw. Urhebern von Artefakten Urheber-Bestimmungsrechte zukommen. Laut Bedingung (A2) handelt es sich bei Artefakten um Resultate von Arbeit. Die Urheberin bzw. der Urheber eines Artefakts leistet diese Arbeit, indem sie bzw. er ein Artefakt im Rahmen eines gezielten, die Festlegung einiger Merkmale des Artefakts umfassenden Gestaltungsakts absichtsvoll hervorbringt (vgl. Bedingungen (A3) und (A4)), wobei der Artefaktstatus mittels einer Entscheidung über die Abgeschlossenheit der Entstehung des Artefakts gleichsam beglaubigt wird (vgl. Bedingung (A5)).

Warum aber ergibt sich aus dieser gestalterischen Rolle der Urheberinnen bzw. Urheber von Artefakten, dass Design-Plan-Urheberinnen und Design-Plan-Urheber Bestimmungsrechte an ihren Design-Plänen zukommen?¹² Den Ausgangspunkt meiner Argumentation für die These, dass sich mit Design-Plänen üblicherweise Urheber-Bestimmungsrechte verbinden, bildet zunächst die Annahme, dass Leistungen im Allgemeinen einer

12 Ich gehe davon aus, dass sich aus der Definition ebenso auch Bestimmungsrechte an konkreten Artefakten ableiten lassen, sofern deren Herstellung von der Urheberin bzw. dem Urheber des realisierten Design-Plans erlaubt wurde. Wenn ich etwa auf der Grundlage des Design-Plans einer bzw. eines Dritten mit der Erlaubnis dieser bzw. dieses Dritten einen Tisch baue, so darf ich den Tisch bspw. platzieren wo ich will. Wenn allerdings die Urheberin bzw. der Urheber des Design-Plans mir den Verkauf des Tisches verbietet, sind meine Bestimmungsrechte über den Tisch insoweit eingeschränkt. Ebenso wie Design-Pläne ontologisch Vorrang gegenüber den sie realisierenden konkreten Artefakten haben, haben auch Bestimmungsrechte an Design-Plänen Vorrang gegenüber Bestimmungsrechten an konkreten Artefakten. Da letztere für die Fragestellung dieser Untersuchung keine Rolle spielen, werde ich sie hier nicht weiter thematisieren.

Entlohnung würdig sind.¹³ Wer eine Leistung erbringt, verdient dafür üblicherweise eine Belohnung.¹⁴ Diese Auffassung halte ich für intuitiv einleuchtend. Im Falle entlohnungswürdiger Leistungen, deren Resultat ein Design-Plan ist, dürfen die Leistenden – in Abwesenheit alternativer Entlohnungssysteme etwa in Form von Gehältern für die erbrachte Arbeit – nach Belieben über den aus ihrer Leistung resultierenden Design-Plan bestimmen. Darin besteht ihre Entlohnung.

Der Arbeitscharakter des gestalterischen Prozesses, aus dem Artefakte hervorgehen, ist jedoch nicht der einzige Grund für die Plausibilität der Annahme, dass an Design-Plänen üblicherweise Urheber-Bestimmungsrechte bestehen. Mit der gezielten und absichtsvollen Gestaltung eines Design-Plans durch die Urheberin bzw. den Urheber, die eine Festlegung von Merkmalen der Artefakte einschließt, ist das Verdienst der Hervorbringung dieses neuen Gegenstands der Kultur der Urheberin bzw. dem Urheber eindeutig zuzurechnen. Ein Design-Plan trägt insofern nicht nur die Handschrift seiner Urheberin bzw. seines Urhebers; seine Existenz ist zudem untrennbar mit dem gestalterischen Akt der Urheberin bzw. des Urhebers verbunden. Es ist diese Besonderheit der Urheberschaft, die einer Annahme des Bestehens von Urheber-Bestimmungsrechten zusätzliche Plausibilität verleiht.¹⁵

Auch in der Bedingung (A5) können wir schließlich einen Grund für das Bestehen von Urheber-Bestimmungsrechten an Design-Plänen erblicken. Die Bedingung unterscheidet Design-Pläne von ihren unfertigen Vorstufen, an denen keine Bestimmungsrechte bestehen, denn Abgeschlossenheit spielt für das Bestehen dieser Rechte eine wichtige Rolle: Nicht abgeschlossene Vorstufen von Design-Plänen haben unscharfe Grenzen, während ein Design-Plan ein klar abgegrenzter und durch seine Urheberin bzw. seinen Urheber abgeschlossener Gegenstand ist. Handelt es sich bei einer Vorstufe etwa um eine Sammlung von Notizen, die eine Romanautorin oder ein Romanautor zur Vorbereitung eines neuen Romans über

13 Für eine ausführliche Begründung dieser These vgl. *Amrei Bahr* (Fn. 5). Eine vergleichbare Position mit Blick auf den Erwerb von Eigentum vertritt insbesondere auch *John Locke* im zweiten Buch seiner *Zwei Abhandlungen über die Regierung*.

14 Dies gilt, solange der Entlohnung keine zwingenden moralischen Gründe entgegenstehen; vgl. *Amrei Bahr* (Fn. 5), S. 294.

15 Daraus folgt selbstverständlich nicht, dass Urheberinnen bzw. Urheber ihre Rechte nicht an Dritte abtreten können; die Urheberschaft als solche allerdings lässt sich nicht abtreten. Auch, wenn die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans ihre bzw. seine Bestimmungsrechte Dritten überlässt, bleibt sie oder er weiterhin die Urheberin bzw. der Urheber dieses Design-Plans.

Monate anfertigt, so kann völlig unklar sein, welche Notizen feste Bestandteile dieser Sammlung sind und welche für das Konzept des späteren Romans letztlich unerheblich sein werden. Unabgeschlossene Vorstufen von Design-Plänen verfügen insofern nicht über klare Identitätsbedingungen – es ist somit unklar, was hier überhaupt als Gegenstand eines Bestimmungsrechts in Frage steht. Jemandem ein Bestimmungsrecht über eine amorphe, nicht klar begrenzte Vorstufe zuzusprechen, erscheint nicht sonderlich sinnvoll.

Im Lichte der soeben angestellten Überlegungen erweist sich die These, dass an den Design-Plänen üblicherweise Urheber-Bestimmungsrechte bestehen, somit aus unterschiedlichen Gründen als überzeugend. Inwiefern aber können Urheber-Bestimmungsrechte an Design-Plänen nun durch Kopierhandlungen verletzt werden? Kopierhandlungen können in der Verletzung zweier spezieller Urheber-Bestimmungsrechte resultieren, die im Folgenden einer genaueren Betrachtung unterzogen werden – es handelt sich dabei um das Recht, die Produktion vorgeblicher Exemplare zu verhindern, sowie das Recht, die Produktion nicht autorisierter konkreter Verbreitungskopien zu verhindern. Um diese Rechte näher zu betrachten, bedarf es zunächst eines Blicks auf zwei Fähigkeiten¹⁶, die der Urheberin bzw. dem Urheber eines Design-Plans zu eigen sind: die Fähigkeit, darüber zu entscheiden, wer genuine Realisierungen des Design-Plans hervorbringen kann, sowie die Fähigkeit, festzulegen, wer zur Verbreitung bestimmte konkrete Kopien herstellen kann, die diesen Design-Plan realisieren.

Inwiefern können und dürfen Design-Plan-Urheberinnen und -Urheber über ihre Design-Pläne verfügen? Es erscheint zunächst als äußerst plausibel, dass allein die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans in der Lage ist, darüber zu bestimmen, wer genuine Realisierungen ihres bzw. seines Design-Plans hervorbringen kann. Die hier in Rede stehenden genuinen Realisierungen bezeichne ich im Folgenden als Exemplare. Die Fähigkeit, potenzielle Urheberinnen und Urheber von Exemplaren zu bestimmen, führt etwa dazu, dass die Urheberin bzw. der Urheber des Design-Plans für eine innovative Kaffeemaschine eine Reihe von Fabrikarbeiterinnen und -arbeitern beschäftigen kann, die anhand dieses Design-

16 An anderer Stelle habe ich in diesem Zusammenhang noch von zwei „Rechten“ der Design-Plan-Urheberin bzw. des -Urhebers gesprochen; vgl. *Anvei Bahr* 2013 (Fn. 5), S. 286. Inzwischen scheint mir allerdings treffender zu sein, stattdessen von Fähigkeiten zu sprechen, da Rechte von Dritten verletzt oder eingeschränkt werden können, während Fähigkeiten wie diese gegen die Eingriffe Dritter immun sind.

Plans im Kollektiv Exemplare der Kaffeemaschine herstellen, ohne dass die Design-Plan-Urheberin bzw. der Design-Plan-Urheber jedes einzelne Exemplar von eigener Hand produzieren müsste. Unsere implizite Akzeptanz des Umstands, dass Urheberinnen und Urheber eines Design-Plans die Fähigkeit zur Festlegung potenzieller Urheberinnen und Urheber von Exemplaren zu eigen ist, trägt auch zur Erklärung bei, warum wir Gemälde, die unter Beteiligung diverser Personen in Werkstätten entstanden sind, als Originale auffassen: Solange die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans die Beteiligung (bestimmter) Dritter bei der Entstehung genuiner Realisierungen ihres bzw. seines Design-Plans gestattet oder gar die Produktion solcher Realisierungen allein durch Dritte erlaubt, zählen auch solche konkreten Artefakte als Exemplare, die wesentlich bzw. ausschließlich durch die Anstrengungen Dritter zur Existenz kommen. Sollten allerdings durch die Urheberin bzw. den Urheber eines Design-Plans keine zusätzlichen Urheberinnen bzw. Urheber von Exemplaren bestimmt worden sein, so kommt die Fähigkeit, genuine Realisierungen dieses Design-Plans hervorzubringen, einzig den Design-Plan-Urheberinnen bzw. Design-Plan-Urhebern selbst zu.

Obgleich es metaphysisch unmöglich ist, dass jemand ein Exemplar eines Design-Plans hervorbringt, ohne von der Urheberin bzw. dem Urheber des Design-Plans dazu autorisiert worden zu sein, besteht durchaus die Möglichkeit, einen Design-Plan zu realisieren und das Ergebnis fälschlicherweise als Exemplar auszugeben. Eine solche Produktion vorgeblicher Exemplare stellt eine massive Gefährdung des generellen Anspruchs dar, den die Design-Plan-Urheberin bzw. der Design-Plan-Urheber an ihrem bzw. seinem Design-Plan hat. Das erste spezielle Urheber-Bestimmungsrecht, das in unserem Zusammenhang von Interesse ist, dient der Abwehr gegen diese Gefährdung – ich bezeichne es als *Recht, die Produktion vorgeblicher Exemplare zu verhindern*:

(RVE) Die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans hat das Recht, Dritte daran zu hindern, Realisierungen ihres bzw. seines Design-Plans mit der Absicht zu produzieren, diese Realisierungen als Exemplare auszugeben.

(RVE) stellt eine Voraussetzung dafür dar, dass der generelle Anspruch der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans, nach Belieben über ihren bzw. seinen Design-Plan zu bestimmen, gewahrt bleibt. Denn wenn Dritten die Produktion vorgeblicher Exemplare erlaubt wäre, ergäben sich daraus gravierende Einschränkungen hinsichtlich der Möglichkeiten, mit dem Design-Plan nach Belieben zu verfahren. Aus der Erlaubnis, vorgebliche Exemplare zu produzieren, ergäbe sich nämlich eine signifikant

erhöhte Wahrscheinlichkeit dafür, dass Dritte aus der Produktion vorgeblicher Exemplare in einer Weise Profit zögen, die mit gravierenden Nachteilen für die Urheberin bzw. den Urheber des Design-Plans einhergingen. So könnten Dritte vorgebliche Exemplare zu Spottpreisen anbieten und dadurch die Preise drücken, die Käuferinnen und Käufer für genuine Exemplare zu zahlen bereit sind. Auch ginge eine Erlaubnis der Produktion vorgeblicher Exemplare mit einem Erschwernis einher, die Rechte an einem Design-Plan an Dritte zu veräußern: Wenn der Erwerb dieser Rechte die Käuferin oder den Käufer nicht mit Privilegien hinsichtlich des Umgangs mit dem in Rede stehenden Design-Plan ausstattet, gäbe es von vornherein keinerlei Anreiz, überhaupt in die Rechte zu investieren. Denn solange es erlaubt ist, vorgebliche Exemplare zu produzieren, dürfte es für Dritte im Allgemeinen wesentlich attraktiver sein, dies zu tun, als die Rechte am Design-Plan zu erwerben, um tatsächliche Exemplare herstellen zu können. Daran zeigt sich die enorme Relevanz von (*RVE*) für die Urheberinnen und Urheber von Design-Plänen.

Eine zweite Fähigkeit, die allein der Urheberin bzw. dem Urheber eines Design-Plans zukommt, ist die Fähigkeit, festzulegen, wer zur Verbreitung bestimmte konkrete Kopien herstellen kann, die diesen Design-Plan realisieren: Wer – falls überhaupt jemand – derartige Kopien herstellen darf, liegt allein in der Hand der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans. Von der Anerkennung einer solchen Fähigkeit machen auch die *Creative-Commons*-Lizenzen Gebrauch, die es Urheberinnen und Urhebern ermöglichen, genau festzulegen, wer unter welchen Umständen zur Verbreitung bestimmte Kopien anfertigen darf. Sofern eine Urheberin bzw. ein Urheber von ihrer bzw. seiner Fähigkeit zur Festlegung entsprechend autorisierter Kopistinnen und Kopisten keinen Gebrauch macht, können wir davon ausgehen, dass die Urheberin bzw. der Urheber die Produktion von Kopien, die zur Verbreitung bestimmt sind, nicht gestattet.

Kopien, die mit der Absicht entstehen, verbreitet zu werden, bezeichne ich im Folgenden als Verbreitungskopien. Hat die Urheberin bzw. der Urheber deren Herstellung zugestimmt, handelt es sich um autorisierte Verbreitungskopien. Wie schon im Falle konkreter Exemplare gilt offensichtlich auch für autorisierte Verbreitungskopien, dass ihr Entstehen ohne die Erlaubnis der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans metaphysisch unmöglich ist: Eine Verbreitungskopie, deren Produktion ohne die Zustimmung der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans erfolgt, ist eben nicht autorisiert. Eine Autorisierung durch die Urheberin bzw. den Urheber des Design-Plans lässt sich nicht erzwingen. Nichtsdestotrotz ist auch eine nicht autorisierte zur Verbreitung bestimmte Kopie eine Verbreitungskopie, und als solche beschneidet sie potenziell die Möglichkei-

ten der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans, mit dem Design-Plan nach Belieben zu verfahren. Daraus ergibt sich das *Recht, die Produktion nicht autorisierter konkreter Verbreitungskopien zu verhindern*:

(RVK) Die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans hat das Recht, Dritte daran zu hindern, nicht von ihr bzw. ihm autorisierte zur Verbreitung bestimmte konkrete Kopien herzustellen, die ihren bzw. seinen Design-Plan realisieren.

Es erscheint plausibel, auch die Wahrung von (RVK) als Voraussetzung dafür aufzufassen, dass die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans über diesen nach Belieben bestimmen kann, da eine Erlaubnis der Herstellung nicht autorisierter konkreter Verbreitungskopien ebenfalls in einer Beschränkung der diesbezüglichen Möglichkeiten resultieren würde: Dritte könnten von der Produktion nicht autorisierter Verbreitungskopien profitieren, was mit Nachteilen für die Urheberin bzw. den Urheber des Design-Plans einherginge. Beispielsweise mögen sich nicht autorisierte Verbreitungskopien zwar weniger gut verkaufen als vorgebliche Exemplare – nichtsdestotrotz werden sie in vielen Fällen die Nachfrage decken, die anderenfalls von genuinen Exemplaren gedeckt würde. Dies gilt insbesondere dann, wenn die fraglichen Gegenstände einem Bereich entstammen, in dem Originalität zweitrangig ist, da Kopien die Funktionen genuiner Exemplare ebenso gut erfüllen können. Entsprechend ergäbe sich für die Urheberinnen bzw. Urheber eine signifikante Verringerung ihrer Optionen, mit ihrem Design-Plan nach Belieben zu verfahren.

Kopierhandlungen, die in Artefaktkopien resultieren, können Urheber-Bestimmungsrechte verletzen

Bei den Kopierhandlungen, die Urheber-Bestimmungsrechte verletzen können, handelt es sich um solche Kopierhandlungen, die in Artefaktkopien resultieren. Was aber sind Artefaktkopien? Wir wollen uns dieser besonderen Klasse der Kopien in vier Schritten nähern (*Abb. 1*): Zunächst gilt es, die Kopien selbst danach zu unterscheiden, ob es sich bei ihnen um Artefakte handelt oder nicht. Kopien, die keine Artefakte sind – etwa natürlich entstandene DNA-Replikationen –, fallen aus der Klasse der Artefaktkopien heraus. Ihre Entstehung kann nicht mit einer Verletzung von Bestimmungsrechten einhergehen, da für sie keine Urheberin bzw. kein Urheber verantwortlich zeichnet, die bzw. der als Verletzerin oder Verletzer solcher Rechte in Frage käme. Auch unter den Kopien, die selbst Artefakte sind, finden sich allerdings nicht ausschließlich Artefaktkopien.

Denn Kopien von Nicht-Artefakten zählen auch dann nicht zu den Artefaktkopien, wenn sie selbst Artefakte sind. Ein Beispiel für eine solche Kopie ist etwa eine Kunstblume, bei der es sich um ein Artefakt handelt, das die Kopie einer nicht-artifiziellen Vorlage ist. Insofern an Nicht-Artefakten wie der Blume keine Bestimmungsrechte bestehen, die verletzt werden könnten, vermag die Hervorbringung derartiger Kopien ebenso wenig Bestimmungsrechte zu verletzen. Innerhalb der Klasse der Kopien, die Artefakte sind und Artefakte zur Vorlage haben, bedarf es einer weiteren Binnendifferenzierung, um die Artefaktkopien von anderen Kopien zu unterscheiden: Wählen wir als Maßstab einen weiten Kopiebegriff, so zählen zu den Kopien sämtliche Resultate von Kopierhandlungen, darunter auch genuine Musik-CDs, die Vervielfältigungen eines Glasmasters sind. Bei diesen CDs handelt es sich allerdings nicht nur um Kopierresultate, sondern zugleich auch um Originale, d.h. um als solche autorisierte genuine Realisierungen eines Design-Plans. Auch solche Kopierresultate, die Originale sind, wollen wir hier außer Acht lassen: Bei Artefaktkopien handelt es sich um Kopierresultate, die keine Originale sind. Dass die Produktion von Kopierresultaten, die Originale sind, nicht mit einer Verletzung von Urheber-Bestimmungsrechten einhergeht, liegt auf der Hand: Für die Entstehung von Originalen ist eine Einwilligung der Design-Plan-Urheberin bzw. des Design-Plan-Urhebers vorausgesetzt. Kopierresultate, die Originale sind, werden also stets im Einklang mit den Bestimmungsrechten von Design-Plan-Urheberinnen und Design-Plan-Urhebern hervorgebracht.

Schließlich gilt es im letzten Schritt zugunsten eines für unsere Zwecke handhabbaren Begriffs der Artefaktkopie noch solche Kopien auszuschließen, die Kopien anderer Kopien sind, Kopien höherer Ordnung also. Zwar erscheint es als plausibel, dass sowohl Kopien erster als auch Kopien höherer Ordnung die Bestimmungsrechte von Urheberinnen bzw. Urhebern verletzen können. Allerdings gestalten sich Fälle, in denen wir es mit Kopien höherer Ordnung zu tun haben, äußerst kompliziert. So muss eine Kopie z , deren Vorlage y eine Kopie eines Originals x ist, mit x nicht sonderlich viel gemein haben – denn die Relation *Hat-signifikante-Ähnlichkeit-mit* ist nicht transitiv. Wir können uns dies an einem Beispiel vor Augen führen: Mein Arbeitszimmer ziert eine seinerzeit im Berliner Kunsthaus Tacheles erworbene Kopie der *Mona Lisa*, für die die Künstlerin Ludmila Michailovna Kalmaeva verantwortlich zeichnet. Die Kopie zeigt eine Frau, deren Gesichtszüge, Bekleidung und Pose denen der Frau in Leonardo da Vincis Gemälde unverkennbar ähneln, die jedoch vor einer Kachelwand posiert, vor ihr ein Teller mit einigen Münzen und über ihr ein Schild mit Piktogrammen und Pfeilen, das den Weg zur Damentoilette und zur Her-

rentoilette weist. Nun könnte ich ohne weiteres eine Kopie dieser Kopie anfertigen, indem ich minutiös den Bildaufbau, die Farbgebung und die vielen kleinen Details übernehme. Statt einer Frau könnte meine Kopie der Kopie jedoch einen Mann zeigen, der zwar die Pose der Frau übernimmt, aber statt eines Gewands einen Pullover und keine langen Haare, sondern eine Kurzhaarfrisur trägt. Es ist durchaus denkbar, dass es mir gelingt, auf diese Weise eine Kopie zu produzieren, die der *Mona-Lisa*-Kopie von Kalmaeva offenkundig sehr stark ähnelt, ohne jedoch der *Mona Lisa* selbst in nennenswertem Umfang zu gleichen. Meine Kopie zweiter Ordnung ist zwar eine Kopie der *Mona-Lisa*-Kopie von Kalmaeva, die dieser signifikant ähnelt, aber sie weist keine signifikante Ähnlichkeit mit Leonardo da Vincis *Mona Lisa* auf. Zur Vermeidung solcher Komplikationen beschränke ich mich hier daher auf Kopien erster Ordnung und schließe Kopien höherer Ordnung aus der Klasse der Artefaktkopien aus (Abb. 1).

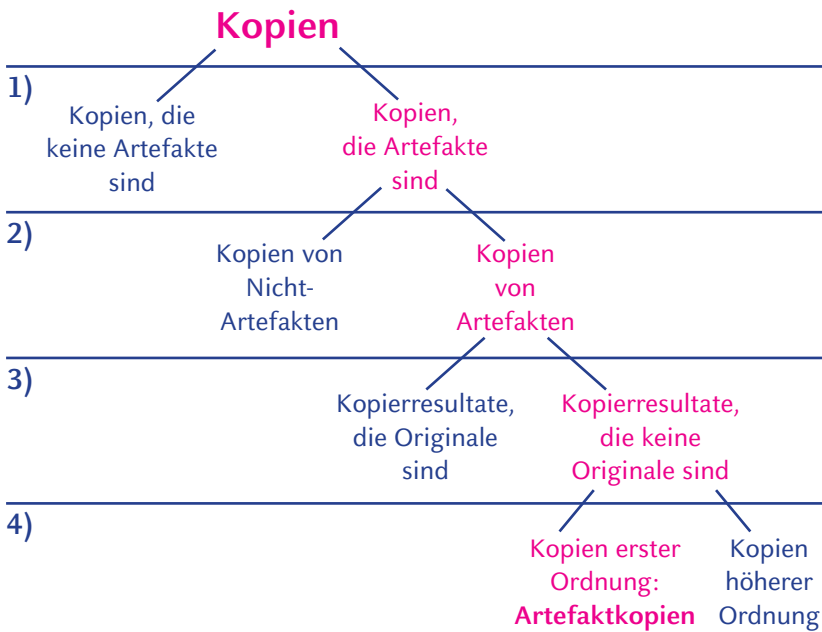


Abb. 1: Eingrenzung der Klasse der Artefaktkopien in vier Schritten

Artefaktkopien sind somit nicht-originale Kopien erster Ordnung, wobei sie selbst ebenso wie ihre Vorlagen Artefakte sind. Da es sich bei ihnen und ihren Vorlagen um Artefakte handelt, ergibt sich aus der oben skizzierten dualen Artefaktontologie eine viergliedrige Typologie der Artefaktkopien (Abb. 2).

	konkrete Kopie	abstrakte Kopie
konkrete Vorlage	Exemplarkopie	Exemplar-basierte Kopie
abstrakte Vorlage	Design-Plan-basierte Kopie	Design-Plan-Kopie

Abb. 2: Viergliedrige Typologie der Artefaktkopien

Am Beispiel der Exemplarkopie werde ich nun deutlich machen, was Artefaktkopien im Einzelnen auszeichnet, um auf dieser Grundlage schließlich aufzeigen zu können, warum die Produktion bestimmter Artefaktkopien Urheber-Bestimmungsrechte zu verletzen vermag. Exemplarkopien sind konkrete Kopien, deren Vorlage ein Exemplar ist. Wenn ich mein Smartphone als Vorlage nutze, um eine konkrete Kopie davon herzustellen, dann habe ich im Erfolgsfalle eine Exemplarkopie hervorgebracht. Die folgenden Bedingungen müssen erfüllt sein, damit wir es mit einer Exemplarkopie zu tun haben:¹⁷

Die Ähnlichkeitsbedingung

(ÄB) Exemplar und Exemplarkopie müssen einander in signifikanter Weise ähneln, d.h. beide müssen demselben generellen Typ perceptiv

17 Zur ausführlichen Begründung und Erläuterung vgl. *Amrei Bahr* 2016 (Fn. 5).

zugänglicher Gegenstände angehören und die Signifikanz der Ähnlichkeit muss für einschlägige Expertinnen bzw. Experten ersichtlich sein.

Die Bedingung, dass Exemplar und Exemplarkopie demselben generellen Typ perzeptiv zugänglicher Gegenstände zugehörig sind, schließt aus, dass etwa eine Fotografie eines dreidimensionalen Gegenstands als dessen Exemplarkopie zählt – eine aus Expertinnen- bzw. Expertensicht als signifikant erscheinende Ähnlichkeit liegt ohne Frage auch hier vor, aber nichtsdestotrotz erscheint die Bezeichnung „Kopie“ nicht treffend für die zweidimensionale Abbildung von etwas Dreidimensionalem.

Die Bedingung des Vorliegens einer Intention als Ursache der signifikanten Ähnlichkeit

(BIUÄ) Eine Exemplarkopie muss mit der Intention hergestellt worden sein, einen dem fraglichen Exemplar signifikant ähnelnden Gegenstand zu produzieren, und unter den Ursachen der signifikanten Ähnlichkeit muss sich diese Intention finden.

Exemplarkopien können nicht versehentlich oder zufällig hervorgebracht werden. Ihre Entstehung bedarf – ebenso wie die Entstehung anderer Artefakte – des Vorliegens einer Intention. Überdies darf auch die Ähnlichkeit der Exemplarkopien zu genuinen Exemplaren sich nicht dem Zufall verdanken, sondern muss auf diese Intention zurückgehen. Anderenfalls wäre ein Gegenstand, den ich als entsprechend ähnlich intendiert habe, auch dann eine Exemplarkopie, wenn die Ähnlichkeit völlig unabhängig von meinen Absichten zustande kommt.

Die Bedingung der Hervorbringung durch eine nicht-autorisierte Exemplar-Urheberin bzw. einen nicht-autorisierten Exemplar-Urheber

(BHNU) Eine Exemplarkopie muss von jemandem hervorgebracht werden, der zum Zeitpunkt und im Kontext ihrer Entstehung keine autorisierte Exemplar-Urheberin bzw. kein autorisierter Exemplar-Urheber ist.

Die Bedingung (BHNU) stellt sicher, dass es sich bei den in Rede stehenden Gegenständen auch tatsächlich um eine Kopie handelt. Denn damit dies der Fall ist, muss ihre Urheberin bzw. ihr Urheber eine Kopistin bzw. ein Kopist sein und keine autorisierte Exemplar-Urheberin bzw. kein autorisierter Exemplar-Urheber. Wer dazu autorisiert ist, genuine Exemplare eines Design-Plans hervorzubringen, kann prinzipiell keine konkreten

Artefaktkopien hervorbringen, da alle den Design-Plan realisierenden Gegenstände, die sie oder er produziert, automatisch zu genuinen Exemplaren werden.

Die drei Bedingungen können nun als Grundlage dienen, um auch die anderen drei Typen von Artefaktkopien näher zu bestimmen (Abb. 3).¹⁸

	Signifikante Ähnlichkeit zwischen ...	Intention zielt auf jeweilige Ähnlichkeit und zählt zu ihren Ursachen	Ausschluss des Originalstatus
Exemplarkopie (EK)	EK und Vorlage-Exemplar		Kopist ist kein autorisierter Exemplar-Urheber
Design-Plan-basierte Kopie (DPBK)	DPBK und genuinen Exemplaren des Vorlage-Design-Plans		Kopist ist kein autorisierter Exemplar-Urheber
Design-Plan-Kopie (DPK)	DPK und Vorlage-Design-Plan		Kopist hat nicht die Rechte am Vorlage-Design-Plan
Exemplar-basierte Kopie (EBK)	Realisierungen der EBK und des Vorlage-Exemplars		Kopist hat nicht die Rechte am Design-Plan, den das Vorlage-Exemplar realisiert

Abb. 3: Definition des Begriffs ARTEFAKTKOPIE

*Das Verletzen moralischer Urheber-Bestimmungsrechte durch Kopierhandlungen, die in konkreten Kopiefälschungen, Plagiaten und Schwarzkopien resultieren*¹⁹

Wie sich gezeigt hat, erscheint es plausibel, Design-Pläne als Gegenstände von Bestimmungsrechten aufzufassen. Inwiefern aber kann sich die Produktion von Artefaktkopien auf die an ihnen bestehenden Bestimmungsrechte auswirken? Wie wir sehen werden, ist es die Anfertigung konkreter Kopiefälschungen, Plagiate und Schwarzkopien, die Urheber-Bestimmungsrechte verletzt. Dabei kommt dem Aspekt der signifikanten Ähnlichkeit eine Schlüsselrolle zu: Da eine so große Ähnlichkeit zwischen kon-

18 Zur detaillierten Übertragung der Bedingungen auf die drei verbliebenen Typen von Artefaktkopien vgl. *Amrei Bahr*, 2016 (Fn. 5).

19 In diesem Abschnitt entwickle ich einige Definitionen aus *Amrei Bahr*, 2013 (Fn. 5) weiter.

kreten Artefaktkopien und genuinen Exemplaren besteht, dass konkrete Artefaktkopien selbst von Expertinnen bzw. Experten für genuine Exemplare gehalten werden könnten, ist konkreten Kopien ein Substitutionspotenzial zu eigen, können sie doch genuine Exemplare ersetzen. Die Rechte (*RVE*) und (*RKV*) antizipieren dieses Substitutionspotenzial: Sie sollen Urheberinnen und Urheber von Design-Plänen vor den Gefahren schützen, die mit der Herstellung konkreter Artefaktkopien einhergehen, denen ein solches Potenzial in besonderer Weise zukommt. Während die Produktion konkreter Kopiefälschungen und konkreter Plagiate das Recht (*RVE*) verletzt, zieht die Produktion konkreter Schwarzkopien²⁰ eine Verletzung des Rechts (*RKV*) nach sich.

Betrachten wir zunächst das Recht (*RVE*) und seine Verletzung durch die Herstellung konkreter Kopiefälschungen und Plagiate. Zwar betrifft (*RVE*) nicht ausschließlich konkrete Artefaktkopien, denn vorgebliche Exemplare müssen nicht zwingend Kopien sein. Bei gefälschten Medikamenten etwa kann es sich um vorgebliche Exemplare handeln, die mit tatsächlichen Exemplaren dieser Medikamente annähernd nichts gemein haben. Jemand kann behaupten, dass es sich bei bestimmten Tabletten um genuine Exemplare eines Design-Plans zur Herstellung eines Medikaments gegen Kopfschmerzen handelt, selbst, wenn diese Tabletten tatsächlichen genuinen Exemplaren, die diesen Design-Plan realisieren, in keiner relevanten Hinsicht ähneln: Die fälschlicherweise als genuin ausgegebenen Tabletten könnten eine andere Farbe, Form und Größe haben als die Originaltabletten, sie könnten anders schmecken als diese und obendrein vollkommen andere oder gar überhaupt keine Wirkstoffe enthalten. Diesen gefälschten Tabletten fehlt somit eine wesentliche Eigenschaft von konkreten Artefaktkopien, nämlich die Eigenschaft der signifikanten Ähnlichkeit mit genuinen Exemplaren. Nichtsdestotrotz kann ihre Produzentin bzw. ihr Produzent die Tablettenfälschungen als Original-Exemplare des Medikaments ausgeben, selbst wenn der Mangel an Ähnlichkeit den Verkauf erschweren mag: Die signifikante Ähnlichkeit, die vorgeblichen Exemplaren zu eigen ist, die zugleich Kopien sind, erhöht ohne Frage die Chance, Kundinnen bzw. Kunden dafür zu finden. Aus diesem Grund sind viele vorgebliche Exemplare tatsächlich konkrete Artefaktkopien – ich bezeichne sie als *Täuschungskopien*. Die Täuschungsabsicht, die diesen Artefaktkopien zu ihrem Namen verhilft, betrifft ihren Status: Sie werden als Exemplare ausgegeben, obwohl es sich um Artefaktkopien handelt. Zwei Arten von konkreten Täuschungskopien lassen sich unterscheiden: kon-

20 Zur Definition des Begriffs der Schwarzkopie vgl. S. 193.

krete Kopiefälschungen und konkrete Plagiate. Betrachten wir zunächst die Kopiefälschungen. Sie werden von der Kopistin oder dem Kopisten als genuine Exemplare eines Design-Plans ausgegeben. Wir können den Begriff KONKRETE KOPIEFÄLSCHUNG wie folgt bestimmen:

- (KKF) Eine Artefaktkopie y , die einen Design-Plan x realisiert, ist eine konkrete Kopiefälschung genau dann, wenn
- (KKF1) für die Herstellung von y die Absicht leitend war, sie als genuines Exemplar von x auszugeben und
 - (KKF2) y von einer Expertin bzw. einem Experten für ein genuines Exemplar von x gehalten werden könnte.

Damit es sich bei einer konkreten Artefaktkopie um eine Kopiefälschung handelt, müssen somit zwei jeweils notwendige und zusammen hinreichende Bedingungen erfüllt sein. Die zweite Bedingung ist erforderlich, um sicherzustellen, dass die in Rede stehende Artefaktkopie tatsächlich für ein genuines Exemplar des Design-Plans x gehalten werden könnte, womit ihr ein besonders großes Substitutionspotential zukommt.

Konkrete Plagiate teilen eine Eigenschaft mit konkreten Kopiefälschungen: Auch sie werden von der Kopistin bzw. dem Kopisten als genuine Exemplare eines Design-Plans ausgegeben. Darüber hinaus kommt ihnen allerdings eine weitere charakteristische Eigenschaft zu: Die Kopistin bzw. der Kopist muss zudem behaupten, sie oder er sei die Urheberin oder der Urheber dieses Design-Plans, obwohl dies tatsächlich nicht der Fall ist. Daraus ergibt sich die folgende Definition des Begriffs KONKRETES PLAGIAT:

- (KP) Eine Artefaktkopie y , die einen Design-Plan x realisiert, ist ein konkretes Plagiat genau dann, wenn
- (KP1) für die Herstellung von y die Absicht leitend war, sie als genuines Exemplar von x auszugeben und
 - (KP2) y von einer Expertin bzw. einem Experten für ein genuines Exemplar von x gehalten werden könnte und
 - (KP3) die Urheberin bzw. der Urheber, die bzw. der y hervorbringt, fälschlicherweise behauptet, die Urheberin bzw. der Urheber von x zu sein.

Nun dürfte sich bereits abzeichnen, warum die Produktion konkreter Täuschungskopien – sei es konkreter Kopiefälschungen, sei es konkreter Plagiate – (RVE) verletzt und damit die Möglichkeiten der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans, nach Belieben mit ihrem bzw. seinem Design-Plan zu verfahren, limitiert. Die Problematik lässt sich anhand zweier Beispiele verdeutlichen.

Die Firma Fischer produziert den berühmten Fischer-Dübel, ein Produkt, das ausgesprochen häufig kopiert wird. Oft wird dabei sogar großer Aufwand betrieben: Selbst der Schriftzug, der sich auf einem genuine Exemplar des Dübels findet, wird regelmäßig von den Kopistinnen reproduziert.²¹ Es liegt auf der Hand, dass solche konkreten Kopiefälschungen des Dübels (*RVE*) verletzen und somit die Möglichkeiten der Firma Fischer einschränken, ihr Originalprodukt zu verkaufen. Dies ist allerdings nicht die einzige Hinsicht, in der das Bestimmungsrecht der Firma Fischer in Mitleidenschaft gezogen wird: Die konkreten Kopiefälschungen des Dübels sind oftmals billig produziert und von minderer Qualität, die Wahrscheinlichkeit, dass sie zerbrechen, ist daher sehr hoch. Diese Minderwertigkeit der Kopiefälschungen führt aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer Schädigung der Reputation des Fischer-Dübels. Dies spielt eine entscheidende Rolle für das Bestimmungsrecht der Firma Fischer, zumal es sich bei dem Dübel um ein Produkt handelt, das eine durchschnittliche Kundin bzw. ein durchschnittlicher Kunde mehrfach erwirbt. Ist ein vermeintlicher Originaldübel der Firma Fischer fehlerhaft, so kann sich dies auf zukünftige Kaufentscheidungen der Kunden auswirken.

Es ist völlig klar, dass konkrete Kopiefälschungen wie die des Fischer-Dübels außerdem die Möglichkeiten zum Verkauf des Originalprodukts verringern. Dieses Problem tritt jedoch im Falle von konkreten Plagiaten sogar noch in verschärfter Weise auf, wie das folgende Beispiel zeigt. Die Firma Enercon produziert eine spezielle Windenergeturbine, die E 40. Diese Turbine ist nicht nur kopiert worden, sondern die Kopierenden aus den USA behaupteten sogar, die Urheber des Design-Plans für die Turbine zu sein. Dies führte dazu, dass Enercon der Export seiner Turbinen in die USA untersagt wurde, da die Behauptung im Raum stand, dass es sich eigentlich um ein Produkt der USA handle, das Enercon widerrechtlich kopiert habe.²² Ein konkretes Plagiat erschwerte es der tatsächlichen Urheberin bzw. dem tatsächlichen Urheber des Design-Plans somit nicht nur, weitere genuine Exemplare des Design-Plans zu veräußern, sondern schränkt unter Umständen auch die Möglichkeiten ein, diese Exemplare erfolgreich als die Originale anzubieten, die sie tatsächlich sind. Konkrete Täuschungskopien werfen somit eine ganze Reihe von Problemen auf.

21 Vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/NYXLI5ZPORQVAEQXF NCD2V7WARNUEJ4T>, abgerufen am 23.12.2019.

22 Vgl. <http://www.informatik.uni-oldenburg.de/~iug14/is/aktuell.html>, abgerufen am 23.12.2019.

Wie aber verhält es sich nun mit konkreten Kopien, die keine Täuschungskopien sind? Wie sich nachfolgend zeigen wird, hat auch die Produktion dieser Kopien ein gefährdendes Potenzial für die Bestimmungsrechte der Urheberinnen bzw. Urheber von Design-Plänen, und zwar insofern, als sie das Recht (*RKV*) betrifft.

Anders als das Recht (*RVE*), das sich nicht allein auf das Anfertigen von Kopien bezieht, betrifft das Recht (*RKV*) ausschließlich Kopierhandlungen: Es reguliert die Herstellung einer bestimmten Art von Kopien, nämlich von nicht autorisierten konkreten Verbreitungskopien. Solche Kopien werden auch als Raubkopien oder – etwas neutraler – als Schwarzkopien bezeichnet. Was aber ist eine Schwarzkopie? Wir können den Begriff KONKRETE SCHWARZKOPIE, der auf Realisierungen von Design-Plänen anwendbar ist, wie folgt definieren:

- (KSK) Eine Artefaktkopie *y*, die einen Design-Plan *x* realisiert, ist eine konkrete Schwarzkopie genau dann, wenn
- (KSK1) für die Herstellung von *y* die Absicht leitend war, *y* zu verbreiten und
 - (KSK2) die Urheberin bzw. der Urheber von *x* die Kopistin bzw. den Kopisten, die bzw. der *y* hervorbringt, nicht zur Herstellung von konkreten Verbreitungskopien autorisiert hat und
 - (KSK3) *y* von einer Expertin bzw. einem Experten für ein genuines Exemplar von *x* gehalten werden könnte.

Auch die Verletzung des an einem Design-Plan bestehenden Rechts (*RKV*) durch die Anfertigung einer nicht autorisierten konkreten Verbreitungskopie lässt sich anhand eines Beispiels deutlich machen: Simon's Cat ist eine animierte Katze, die aus der Feder des Trickfilmzeichners Simon Tofield stammt. Eine Firma bat Tofield, die erste kurze Animation mit dieser Katze ins Internet stellen zu dürfen, und Tofield willigte ein. Die Folge war, dass innerhalb weniger Minuten konkrete Schwarzkopien der Animation auf der Videoplattform YouTube verfügbar waren, die tausende Male angeklickt und angeschaut wurden, ohne dass Tofield davon profitiert hätte.²³ An diesem Beispiel zeigt sich, dass eine konkrete Verbreitungskopie auch dann eine Nachfrage befriedigen kann, wenn sie nicht als Original ausgegeben

23 Vgl. *Matt Warman*, Simon's Cat – Will viewers fund a longer film?, *The Telegraph* vom 19.7.2014, online unter <https://www.telegraph.co.uk/technology/news/10975708/Simons-Cat-will-viewers-fund-a-longer-film.html> (zuletzt abgerufen am 23.12.2019).

wird – und damit einen Verlust für die Urheberinnen bzw. Urheber von Design-Plänen erzeugt.

III.

Copy, right?! Moralische Urheber-Bestimmungsrechte und juristische Urheberrechte: Die vorangehenden Überlegungen haben zum einen gezeigt, dass es plausibel ist, Design-Pläne als Gegenstände moralischer Urheber-Bestimmungsrechte auszuweisen. Zum anderen haben sich konkrete Kopiefälschungen, Plagiate und Schwarzkopien als diejenigen Kopien erwiesen, deren Herstellung diese Bestimmungsrechte verletzt. Juristische Urheberrechte und ihre Verletzung durch Kopierhandlungen haben somit eine Entsprechung auf der Ebene der Moral. Inwieweit sich die juristischen Rechte durch die moralischen Urheber-Bestimmungsrechte fundieren lassen und wie mit etwaigen Diskrepanzen zwischen den entsprechenden moralischen und juristischen Rechten umzugehen ist, muss an dieser Stelle offenbleiben. Da eine Klärung dieser offenen Fragen sowohl philosophischer als auch juristischer Expertise bedarf, ist ihre überzeugende Beantwortung nur im interdisziplinären Austausch zu erwarten, wie er auch im Rahmen dieses Bandes geführt wird.

7. Original, Kopie und Fälschung im Recht

Thomas Dreier

I.

Fragen nach dem Original und der Kopie, vor allem aber nach der Fälschung sind moralisch kodiert. Daher ist insoweit nicht zuletzt auch das Recht angesprochen, das neben Erwägungen der Wirtschaftlichkeit und der Praktikabilität zugleich moralische Wertungen aufnimmt, die es in die Form normativer Definitionen und Regelungen überführt. Zugleich zählt „die juristische Bestimmung eines Artefakts und einer Handlungsweise zur ‚Umfangbestimmung‘ des symbolischen Kosmos“,¹ der den Raum zwischen tradierten historischen Begriffen und rationalen Erklärungs- und Systematisierungsmustern überspannt. Das Begriffsfeld von Original, Kopie und Fälschung wäre nur unvollständig umschrieben, würde man nicht auch das Recht mit in den Blick nehmen. Rechtliche Definitionen, Verbote und Gebote geben den Rahmen vor, durch den legitime Handlungsspielräume eingegrenzt werden, und innerhalb dessen das Feld zur Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung der Gesellschaft strukturiert wird. Zugleich entfalten die im Recht enthaltenen Definitionen mehr noch als kunstgeschichtliche oder psychologische Begriffsbestimmungen normative Wirkung. Hinter rechtlichen Sollensbefehlen steht die Macht des staatlichen Normgebers, der das Monopol für sich beansprucht, Verletzungen mit den Mitteln hoheitlichen Zwangs durchsetzen zu dürfen und zu können. Damit kommt rechtlichen Begriffsbestimmungen in gewisser Weise ein höherer „Realitätsgrad“ zu als Begriffsbeschreibungen ohne normativen Charakter. Dieses Faktum verleitet jedoch allzu oft zu zwei Missverständnissen, die es aufzuklären gilt, ehe näher auf die Definition und Verwendung der Begriffe Original, Kopie und Fälschung im Recht eingegangen werden soll.

Ein bei juristischen Laien weit verbreitetes Missverständnis besteht zunächst in der Annahme, die Gesetze hielten für jeden Einzelfall eine eindeutige, genau vorherbestimmte Lösung bereit. Gemeinhin wird ange-

1 *Horst Bredekamp*, *Aby Warburg, der Indianer – Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Berlin 2019, S. 33.

nommen, dass der Gesetzestext auf jede Rechtsfrage eine konkret ausformulierte Antwort bereithält, oder dass sich diese zumindest vergleichbar einer einfachen mathematischen Rechenaufgabe mittels nur weniger logischer Zwischenschritte ermitteln lässt. Diesem Ideal verpflichtet war seinerseits in der Tat das Allgemeine Preußische Landrecht mit seinen über 19.000 Vorschriften. Bereits das 1900 in Kraft getretene, noch heute trotz mehrfacher Modifikationen geltende Bürgerliche Gesetzbuch (BGB) ist hingegen in erheblichem Umfang abstrakt formuliert. Die Vor- und Nachteile der beiden Ansätze liegen auf der Hand. Im einen Fall ist die Konkretheit um den Preis der Unübersichtlichkeit und geringeren systematischen Geschlossenheit der Gesetzesnormen erkauft. Im anderen Fall ist es erschwert, die rechtliche Antwort im konkreten Einzelfall aus den abstrakten Normen abzuleiten.

Das zweite Missverständnis ist eines der Juristen, die nicht selten die Vorstellung haben, der gesamte Raum des realen sozialen Lebens sei rechtlich überformt. Nach dieser Vorstellung erscheinen alle menschlichen Handlungen, die nicht rein selbstbezüglich sind oder lediglich der Sozial-sphäre zuzurechnen sind, wie auch die Beziehungen der Rechtssubjekte zur Umwelt vom Recht auf die ein oder andere Weise abgebildet. Die normativen Festlegungen werden folglich nicht selten als letztgültige Beschreibungen ontologischer Zusammenhänge aufgefasst. Diese Vorstellung der normativen Allzuständigkeit und Definitionsmacht des Rechts ist insbesondere im kontinental-europäischen Rechtskreis verbreitet. Vor allem im deutschsprachigen Sprachraum ist es ein nahezu juristischer Glaubenssatz, dass das Recht für alle lebensweltlichen Konfliktlagen eine Lösung bereithalte und sich alle Beziehungen zwischen Subjekten und Objekten mittels rechtlicher Normen umschreiben lassen. Für außerrechtliche Begriffsbestimmungen verbleibt danach nur wenig Raum.² Diese Vorstellung geht maßgeblich auf die vom österreichischen Rechtswissenschaftler Hans Kelsen propagierte Vorstellung zurück, dass sich das gesamte Rechtsgefüge von einer hypothetischen Grundnorm auf deduktive Weise als immer feiner ausdifferenzierte Pyramide von Normsätzen erzeugen ließe.³ Ein anderes Verständnis herrscht dagegen im anglo-amerikanischen Raum. Dort wird das Recht prinzipiell vom Einzelfall her

-
- 2 Überdies ist das Recht nur an einem Teil der Kommunikationen zwischen den einzelnen gesellschaftlichen Subsystemen wie insbesondere Markt, Technik und Sozialnormen beteiligt; s. *Thomas Dreier*, *Bild und Recht*, Baden-Baden 2019, S. 53 f.
 - 3 *Hans Kelsen*, *Reine Rechtslehre – Einleitung in die rechtswissenschaftliche Problematik*, Leipzig/Wien 1934. – Bei der Grundnorm handelt es sich um eine transzendentallogische Voraussetzung ohne Inhalt, deren Funktion es ist, den ansonsten

gedacht und allgemeine Rechtssätze – von ausformulierten Kodifikationen abgesehen – wenn überhaupt, nur induktiv erschlossen. Nach dieser Herangehensweise bleiben Lücken bestehen, für die das jeweilige Recht erst durch eine Entscheidung gefunden und ausformuliert wird, anstatt wie nach dem Verständnis der kontinentaleuropäischen Rechtssysteme durch die bereits verabschiedeten Rechtsnormen vorbestimmt zu sein.

Umgekehrt sind bei der nach Niklas Luhmann autopoietisch geschlossenen Konstruktion von Rechtssätzen und Gerichtsentscheidungen die rechtlichen Normen und Begriffe der unhintergehbare Horizont des Rechtssystems. Deren argumentatives Hintergehen ist danach jedenfalls im rechtlichen Normengefüge per definitionem ausgeschlossen. Die rechtliche Bewertung von Sachverhalten kann und muss sich aus der Binnenperspektive des Rechts demnach nicht mit der Kontingenz der Perspektiven nicht-rechtlicher Beschreibungen und Definitionen auseinandersetzen. Zugleich erscheint das dem Ideal der Widerspruchslosigkeit verpflichtete kontinental-europäische Rechtssystem als „einheitssüchtige Theorie“.⁴ Recht, so Luhmann, ist danach nicht in der Lage, Widersprüche als solche auszuhalten und ihnen im rechtlichen System einen festen Platz zuzuweisen. Stattdessen hat das Rechtssystem in Form der Auslegungsmethoden eine Reihe von methodischen Instrumentarien entwickelt, die mittels hermeneutischer, historischer, semantischer und teleologischer, d.h. zweckbezogener Argumente dazu angetan ist, Widersprüche zu entschärfen und das Rechtssystem in seiner Gesamtheit von Widersprüchen nach Möglichkeit freizuhalten. Das erklärt zum einen die große Bedeutung der sogenannten „Abwägung“ im Konflikt stehender Interessen vor allem im Bereich des Verfassungsrechts und der Grundrechte, wie sie etwa bei der rechtlichen Beurteilung der Zulässigkeit von Kopien von Personenbildnissen zum Tragen kommt. Zum anderen folgt aus der Methodenvielfalt der Auslegung, dass ein und derselbe Rechtsfall bzw. ein und dieselbe Rechtsfrage durchaus unterschiedlichen, konkurrierenden rechtlichen Antworten zugänglich sein kann, je nachdem, von welchen Prämissen ausgegangen oder welche Auslegungsmethode angewandt wird.

infiniten Regress zu beenden und das Rechtssystem einer Geschlossenheit zuzuführen. Weiteres Merkmal der reinen Rechtslehre Kelsens ist die strikte Trennung von Sein und Sollen, die zu einer Betonung des positiven Rechts und einer Ausklammerung eines „Natur“rechts führt.

- 4 Niklas Luhmann, *Autopoiesis als soziologischer Begriff*, in: Hans Haferkamp/ Michael Schmid, *Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung*, Frankfurt am Main 1987, S. 320.

Vergleichbares gilt für begriffliche Definition. Zwar legt das Ideal der Einheit der Rechtsordnung eine einheitliche Begriffsverwendung im Recht über die Grenzen einzelner Rechtsgebiete hinweg nahe, notwendig ist das jedoch nicht. Je nach Ziel und Zweck der einzelnen Gesetze kann ein und demselben Begriff im jeweiligen Gesetzeszusammenhang durchaus ein jeweils abweichender Inhalt zukommen. Zugleich weist das Rechtssystem als ein gesellschaftliches Subsystem durchaus Öffnungen zu anderen gesellschaftlichen Subsystemen auf, für die hier interessierenden Fragen also zur Kunst der Gesellschaft. Mitunter entlehnt das Recht Begriffe aus dem Bereich der Kunst – wie den Originalbegriff für das sogenannte Folgerecht der bildenden Künstler – für seine eigenen Zwecke und integriert sie ohne eigenständige Änderung in den eigenen Systemzusammenhang. Dadurch lösen sie sich zugleich von ihrem ursprünglichen Herkunftsort und vermögen in ihrer Verwendung im rechtlichen Zusammenhang mitunter durchaus eigenständige Bedeutung anzunehmen. Dem soll in den folgenden Abschnitten für die wichtigsten Begriffe des Feldes von Original, Kopie und Fälschung näher nachgegangen werden.

II.

Wendet man sich nun den Begriffsdefinitionen und deren Vorkommen im Recht zu, so ist zunächst innerhalb des Rechts die systematische Binnendifferenzierung zwischen Strafrecht und Zivilrecht von Bedeutung und innerhalb des Zivilrechts weiterhin diejenige zwischen Vertragsrecht und Urheberrecht. Dem Strafrecht geht es vornehmlich darum, mittels der Strafandrohung für bestimmte als besonders sozialschädlich eingestufte Handlungen das Allgemeininteresse general- wie spezialpräventiv vor gravierenden Störungen zu bewahren und diejenigen zu bestrafen, die den Strafnormen zuwiderhandeln. Das Zivilrecht zielt dagegen auf einen Ausgleich wirtschaftlicher Interessen und eine Verteilung des wirtschaftlichen Risikos zwischen den am Rechtsverkehr teilnehmenden privatautonom handelnden Akteure ab. Das dem Zivilrecht zuzurechnende Urheberrecht wiederum regelt die den Urhebern zukommenden Rechte an ihren Werkschöpfungen in Abwägung mit den Interessen der Werknutzer und der Allgemeinheit auf Zugang zu fremdem geistigem Schaffen. Hinzu kommen weitere Rechtsgebiete, die weniger im Fokus der allgemeinen Aufmerksamkeit stehen, wie das Zoll- und das Steuerrecht. Überwölbt werden sämtliche Rechtsgebiete vom verfassungsrechtlich garantierten Grundrechtsschutz, dem bei der Lösung einer zunehmenden Zahl von Fällen entscheidende Bedeutung zukommt.

Strafrecht

Nimmt man im Hinblick auf Original, Kopie und vor allem die Fälschung zunächst den strafrechtlichen Normenbestand in den Blick, so überrascht, dass das Strafrecht keinen eigenständigen Straftatbestand der Kunstfälschung bereithält. Es kennt kein Schutzgut der Reinhaltung des Gesamtbestands künstlerischer Werke eines Künstlers und auch keines der Unverfälschtheit des kollektiven Gedächtnisses in Bezug auf Kunstwerke. An der durch die Kunstfälschung verursachten Störung als solcher zeigt sich das Strafrecht also gar nicht interessiert. Abgehandelt werden Kunstfälschungen vielmehr vor allem im Rahmen der übergeordneten und nicht auf Kunstfälschungen beschränkten Delikte der Urkundenfälschung und insbesondere des Betrugs.

Eine Urkundenfälschung begeht nach der Formulierung des deutschen Strafgesetzbuches, „wer zur Täuschung im Rechtsverkehr eine unechte Urkunde herstellt, eine echte Urkunde verfälscht oder eine unechte oder verfälschte Urkunde gebraucht.“ Hinzu kommt die Urkundenunterdrückung, die begeht, wer „eine Urkunde oder eine technische Aufzeichnung, welche ihm entweder überhaupt nicht oder nicht ausschließlich gehört, in der Absicht, einem anderen Nachteil zuzufügen, vernichtet, beschädigt oder unterdrückt“.⁵

Da die Artefakte, die gefälscht werden, meist dem Fälscher gehören, spielt die Urkundenunterdrückung bei der Bekämpfung des Kunstfälschertums allerdings kaum eine Rolle. Aber auch das Delikt der Urkundenfälschung ist keinesfalls so umfassend, wie es auf den ersten Blick den Anschein haben mag.⁶ Zum einen ist ein Kunstwerk als solches zunächst noch keine Urkunde. Erst durch die Signatur – also die Anbringung des bürgerlichen Namens, Künstlernamens, einer Abkürzung oder eines identifizierenden Künstlerzeichens – wird es zu einer sogenannten zusammengesetzten Urkunde. Vor allem aber schützt das Delikt der Urkundenfälschung zum anderen nicht die Authentizität des Kunstwerks, sondern diejenige der Unterschrift in Bezug zum fraglichen Werk. Eine unechte Urkunde stellt danach nur her, wer ein eigenes oder fremdes Werk mit einem fremden Namen signiert, nicht hingegen, wer ein fremdes Bild mit seinem eigenen Namen versieht, um wie etwa Corot und auch de Chirico jüngeren Kolleginnen und Kollegen einen Gefallen zu tun. Im letzteren

5 §§ 267 Abs. 1, 274 Abs. 1 Nr. 1 StGB.

6 S. dazu *Haimo Schack*, Kunst und Recht, 3. Aufl., Tübingen 2017, S. 32 f., m.w.Nachw.

Fall handelt es sich lediglich um eine nicht strafbare schriftliche Lüge. Zugleich liegt eine strafrechtlich relevante Verfälschung einer echten Urkunde dann vor, wenn eine bestehende Signatur verändert und insbesondere durch eine andere ersetzt wird, so dass der Eindruck erweckt wird, das Bild stamme von einem anderen als dem wahren Urheber, oder wenn die Jahreszahl entfernt wird, um durch Zuordnung zu einer früheren Schaffensperiode eine Wertsteigerung zu erzielen. Eine Verfälschung kann auch dadurch erfolgen, dass zwar die Signatur bestehen bleibt, jedoch das Bild verändert wird. Damit ist zugleich die Frage nach dem Umfang zulässiger Restaurierungsmaßnahmen angesprochen, dem hier jedoch nicht weiter nachgegangen werden soll. Datiert der Künstler dagegen sein eigenes Werk zurück, so ist auch dies wiederum nur eine straffreie schriftliche Lüge. Die Urkundsdelikte erfassen durch die Strafbarkeit auch des Gebrauchmachens über die eigentlichen Fälscher hinaus zwar auch diejenigen, die mit gefälschten Werken handeln. Dennoch sind vom Strafrecht eben gerade nicht alle Veränderungen erfasst, auf die es der Kunstgeschichte wie dem Kunstmarkt im Hinblick auf die Beglaubigung von Originalen ankommt.

Diese Strafbarkeitslücken beruhen darauf, dass die Urkundsdelikte nur die Echtheit, nicht hingegen auch die Wahrheit des Inhalts von Urkunden garantieren sollen. Mit anderen Worten, es geht nur darum, dass eine Urkunde in dem Sinn authentisch ist, dass sie tatsächlich von demjenigen Aussteller stammt, von dem zu stammen sie vorgibt. Ob die in der Urkunde niedergelegte Aussage wahr ist, spielt für die Frage, ob eine Urkundenfälschung vorliegt, dagegen jedenfalls nach deutschem Recht keine Rolle.

Ergänzend sei noch auf das Urheberstrafrecht hingewiesen. Dieses stellt – allerdings nur bis zum Ablauf von 70 Jahren nach dem Tod des Urhebers – interessanterweise nicht nur das Anbringen der Unterschrift des behaupteten Urhebers auf der Kopie oder einer Umgestaltung des originalen Werkes unter Strafe, sondern auch die Anbringung der Signatur des wahren Urhebers ohne dessen Einwilligung auf einem von diesem stammenden Original. Gleiches gilt für die Verbreitung eines auf diese Weise bezeichne-

ten Artefakts.⁷ Ebenfalls strafbar ist die rechtswidrige Anfertigung und Verbreitung von Vervielfältigungsstücken.⁸

Da es Fälschern – von naiven Kopisten einmal abgesehen, die möglicherweise tatsächlich angenommen hatten, die bei Ihnen bestellten Kopien würden nicht als Fälschungen in den Handel eingeschleust⁹ – in der Regel auf den ergaunerten Gewinn ankommt, ist in der Praxis zumeist jedoch der Betrugstatbestand erfüllt. Dieser steht bei der Verfolgung von Kunstfälschungen eindeutig im Vordergrund. Mit Freiheitsstrafe bis zu fünf Jahren oder mit Geldstrafe wird bestraft, wer „in der Absicht, sich oder einem Dritten einen rechtswidrigen Vermögensvorteil zu verschaffen, das Vermögen eines anderen dadurch beschädigt, dass er durch Vorspiegelung falscher oder durch Entstellung oder Unterdrückung wahrer Tatsachen einen Irrtum erregt oder unterhält“. Bereits der Versuch ist strafbar.¹⁰ Wirken mehrere – also etwa der Fälscher selbst und weitere Mittelsmänner – zusammen, so ist der maximale Strafraum auf zehn Jahre erhöht.¹¹ Sind sich allerdings beide, Verkäufer wie Erwerber einig, dass es sich bei dem verkauften Werk um eine Fälschung handelt, so fehlt es dagegen an der Täuschungsabsicht und der Verkäufer geht berechtigterweise straffrei aus. Auch insoweit besteht also aus der Sicht der Reinhaltung des künstlerischen Werkbestandes eine Strafbarkeitslücke, die allerdings durch die Tatsache gerechtfertigt ist, dass die Freiheit der Nachahmung künstlerischer Vorbilder und sogar deren 1:1-Kopie durchaus berechtigt ist und aufrechterhalten werden soll.

Das Desinteresse des Strafrechts an der Reinhaltung der Kunst als Institution zeigt sich im Weiteren bei der Durchsetzung des staatlichen Strafan-

7 § 107 Nr. 1 und 2 UrhG. – Zu tun hat das damit, dass der Urheber im Rahmen des ihm nach § 13 UrhG zustehenden Namensnennungsrechts auch das Recht hat, nicht als Urheber genannt zu werden. Die Tat wird daher nur auf Antrag verfolgt, sofern die Staatsanwaltschaft nicht ein besonderes öffentliches Interesse an der Strafverfolgung erkennt (§ 109 UrhG).

8 § 106 UrhG.

9 Dahingehend hat sich etwa der englische Fälscher John Myatt eingelassen; s. *Laney Salisbury/Aly Sujo*, Provenance – How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 24; auch der deutsche Fälscher Edgar Mrugalla hat in seiner Selbstbiografie behauptet, er habe kopierte und mit falscher Signatur versehene Bilder mit der mündlich geäußerten Warnung verkauft, sie nicht als echt zu verkaufen; *Edgar Mrugalla*, König der Kunstfälscher, Berlin/Frankfurt 1993, S. 121.

10 § 263 Abs. 1 und 2 StGB.

11 § 263 Abs. 3 Nr. 1 StGB. – Einen solchen Fall gewerbsmäßigen Bandenbetrugs hat das LG Köln etwa beim Zusammenwirken von Wolfgang Beltracchi mit seiner Frau Helene und einem weiteren Mittelsmann angenommen.

spruchs. Im Rahmen des strafrechtlichen Gerichtsverfahrens werden keineswegs – wie man meinen könnte – alle Fälschungen aufgearbeitet. Im Gegenteil, Kosten und Zeitaufwand der Feststellung der Fälschung sowie Probleme bei der Ermittlung der subjektiven Täuschungsabsicht zwingen die Staatsanwaltschaft schon aus Gründen der Prozessökonomie dazu, die Anklage auf einige wenige Fälle zu beschränken, bei denen sie die genannten Nachweise möglichst einfach und sicher erbringen kann. So sind etwa im Fall von Wolfgang Beltracchi nur 14 der nach eigenem Bekunden rund 300 von ihm gefälschten Werke Gegenstand der Anklage gewesen. Im Strafprozess geht es eben nicht um die Wahrheitsfindung hinsichtlich aller in Frage kommender Artefakte. Im Vordergrund steht vielmehr die Bestrafung des Täters. Für diese reicht es jedoch aus, dass einige wenige Fälschungen nachgewiesen werden, um das insgesamt angemessene Strafmaß zu begründen. Aus der Sicht der Kunstgeschichte ist diese nicht erfolgte Aufklärung des Fälschungscharakters der übrigen Werke freilich ebenso enttäuschend wie für die Kunstgeschichtsschreibung schädlich. Die unterbliebene Aufklärung bezüglich der im Strafprozess nicht verhandelten Fälschungen fällt aber auch auf den Fälscher selbst zurück. Dieser darf von ihm gefälschte Werke nämlich solange nicht als von ihm gefälscht bezeichnen, wie er nicht beweisen kann, dass er sie tatsächlich gefälscht hat. Andernfalls riskiert er, vom Eigentümer des fraglichen Werkes – der sein zunächst für original gehaltenes Werk nicht als minderwertige Fälschung entlarvt oder auch nur bezeichnet wissen will – kostenpflichtig abgemahnt und schlimmstenfalls wegen sittenwidriger Schädigung verklagt zu werden. Der Nachweis der Fälschung fällt dem Fälscher jedoch umso schwerer, je sorgfältiger er bei der Anfertigung seiner Fälschung vorgegangen ist. So bleibt den Beteiligten des Kunstmarktes nichts anderes übrig als selbst für Aufklärung Sorge zu tragen. Doch bedarf es auch hierzu entsprechender Anreize, verdienen Händler wie Auktionatoren doch mehr am Verkauf für original gehaltener Werke als am Verkauf erkannter Fälschungen und selbst Werken, denen der bloße Verdacht einer Fälschung anhaftet.

Vertragsrecht

Im Vertragsrecht, das die Beziehungen zwischen Verkäufer und Käufer eines Kaufgegenstandes und mit diesem auch eines Kunstwerks regelt, geht es jedoch ebenfalls nicht explizit darum, ob es sich bei dem Kaufgegenstand um ein Original, eine Kopie oder um eine Fälschung handelt. Stattdessen steht der Begriff des Mangels der Kaufsache im Zentrum der

gesetzlichen Regelung.¹² In seiner Definition spiegelt sich wider, inwieweit das Recht Erwartungshaltungen der am Kauf Beteiligten schützt.¹³ Zugleich enthält die Regelung eine Risikoverteilung für den Fall, dass die Erwartungen des einen oder des anderen Teils der Transaktion nicht erfüllt werden.

Ein Mangel im Sinne der gesetzlichen Regelung liegt dann vor, wenn die Ist-Beschaffenheit einer Sache von deren Soll-Beschaffenheit abweicht. Die Beschaffenheit der Kaufsache wird durch alle relevanten Eigenschaften bestimmt, die der Kaufsache auf Dauer anhaften. Dazu zählt – auch im Hinblick auf die gewöhnliche Verwendung – unbestritten, ob es sich um ein Original oder bloß um eine Kopie oder gar um eine Fälschung handelt. Das Gleiche gilt für die Echtheit der Signatur, die Übereinstimmung mit einem Werkverzeichnis und die Provenienz.¹⁴ Nicht als Eigenschaft angesehen wird dagegen der fluktuierende Marktwert, ist dieser doch nur eine externe Bewertung des Kaufgegenstandes, in die auf Seiten der Käufer häufig deren Affektionsinteresse und bei Spekulationskäufen überdies die nicht der Kaufsache selbst anhaftende Erwartung der Preisentwicklung einfließt.

Da das Kaufrecht die Erwartungshaltungen der am Kauf Beteiligten – also die Antwort auf die Frage, wie denn die verkaufte Sache konkret beschaffen sein soll – nicht objektiv vorschreibt, sondern den Parteien zur Aushandlung überlässt, ist für das Vorliegen eines Mangels im Sinne des Kaufrechts entscheidend, welche Beschaffenheit die Sache nach der Vereinbarung der Parteien haben soll. Wie schon im Strafrecht, gilt auch hier, dass dann, wenn Verkäufer und Käufer übereinstimmend von einer Fälschung ausgehen, es sich nicht um einen Mangel im Sinne der kaufrechtlichen Regelung handelt, so dass insoweit auch keine Ansprüche gegenüber

12 §§ 434 ff. BGB.

13 Das betrifft nach deutschem Recht nur die Erwartung in Bezug auf das Vorliegen eines Originals; nicht geschützt ist hingegen das Vertrauen des Käufers auf die Zuschreibung durch den Verkäufer; *Haimo Schack*, Kunst und Recht (Fn. 6), S. 199.

14 S. dazu und zur Einordnung weiterer Abweichungen sowie zum Folgenden einschließlich der Rechte des Käufers beim Vorliegen eines Mangels, der verschärften Haftung bei arglistigem Verschweigen des Mangels und der diesbezüglichen Verjährungsfristen insgesamt sowie die Haftung des Verkäufers beschränkenden Vereinbarungen und deren Gültigkeit im Rahmen Allgemeiner Geschäftsbedingungen *Haimo Schack*, Kunst und Recht (Fn. 6), S. 194 ff.; *Katharina Garbers-v.Boehm*, Rechtsbeziehungen im Kunstmarkt, in: Klaus Ebling/Winfried Bullinger (Hrsg.), Praxishandbuch Recht der Kunst, München 2019, S. 165 ff.

demjenigen bestehen, der mit der Fälschung handelt.¹⁵ Das gilt ebenso, wenn beide – Verkäufer wie Käufer – über die Echtheit nur spekulieren. Denn auch dann ist die Echtheit gerade nicht vereinbart. Erst soweit die gesollte Beschaffenheit nicht eigens vereinbart worden ist, gilt eine Sache nach dem Gesetz dann als frei von Sachmängeln, wenn sie sich „für die ihr nach dem Vertrag vorausgesetzte Verwendung eignet“, oder – lässt sich auch eine solche nicht feststellen – „wenn sie sich für die gewöhnliche Verwendung eignet und eine Beschaffenheit aufweist, die bei Sachen gleicher Art üblich ist und die der Käufer nach der Art der Sache erwarten kann“.¹⁶ Erwarten darf der Käufer darüber hinaus Eigenschaften, die er „nach den öffentlichen Äußerungen des Verkäufers, des Herstellers oder seines Gehilfen insbesondere in der Werbung oder bei der Kennzeichnung über bestimmte Eigenschaften der Sache erwarten kann“.¹⁷ Damit sind auch Angaben, die Drucker multipler Werke hinsichtlich der Auflagenhöhe machen,¹⁸ in die kaufrechtliche Haftung ebenso einbezogen wie Angaben seitens der am Verkauf für den Verkäufer beteiligten Kunsthändler und Versteigerer. Damit kommt es letztlich auf die Beschreibung des zum Verkauf anstehenden Werkes insbesondere in Verkaufs- und Versteigerungskatalogen an. Wer als Käufer ein Werk „aus der Werkstatt“ oder „dem Umfeld“ eines bestimmten Künstlers erwirbt, kann sich nicht darauf berufen, dass es sich nicht um ein Original handelt. Das gilt ebenso für ein erheblich unter dem Marktwert angebotenes Werk. Ein Mangel liegt erst dann vor, wenn das Werk in Wahrheit von einem anderen als dem angegebenen Urheber stammt. Ob es sich dabei um eine Fälschung oder lediglich um eine fälschliche Zuschreibung handelt, spielt insoweit keine Rolle. Freilich kann sich der Käufer die Eigenschaft als Original vom Verkäufer

15 Anders liegt der Fall, wenn beide Parteien gutgläubig vom Vorliegen eines Originals oder einer Kopie bzw. einer Fälschung ausgehen, die sich dann als Fälschung oder Kopie bzw. als Original erweist. Hier können die Parteien ihre Willenserklärung gegebenenfalls nach § 119 Abs. 2 BGB wegen Eigenschaftsirrturns anfechten, sofern die irrig angenommene verkehrswesentliche Eigenschaft für die Abgabe der Willenserklärung ursächlich gewesen ist; dazu eingehend *Haimo Schack*, Kunst und Recht (Fn. 6), S. 211 ff.

16 § 434 Abs. 1 Satz 1 Nr. 1 und 2 BGB.

17 § 434 Abs. 1 Satz 2 BGB. – Das gilt nur dann nicht, wenn der Verkäufer die Äußerung nicht kannte und auch nicht kennen musste, dass sie im Zeitpunkt des Vertragsschlusses in gleichwertiger Weise berichtet war oder dass sie die Kaufentscheidung nicht beeinflussen konnte.

18 S. dazu *Felix M. Michl*, Die limitierte Auflage – Rechtsfragen zeitgenössischer Fotokunst, Heidelberg 2016, S. 265 ff. und zum Haftungsanspruch wegen Vertragsverletzung S. 175 ff.

auch explizit zusichern lassen. Erweist sich das erworbene Werk im Nachhinein dann nicht als Original, so haftet der Verkäufer aufgrund seines zuvor abgegebenen Garantieverprechens.

Insgesamt knüpft das Kaufrecht also sowohl im Rahmen der Vereinbarung wie auch der Verwendung vornehmlich an den tatsächlichen Entstehungszusammenhang des fraglichen Artefakts an. Ausgeblendet bleibt dabei, dass es sich insoweit nur um einen zunächst lediglich behaupteten Entstehungszusammenhang handelt, also um ein Wissen, das vom fraglichen Artefakt grundsätzlich nur getrennt besteht. Gerade deshalb, und weil die privatautonome Entscheidungsfreiheit der an einem Verkaufsgeschäft Beteiligten nicht eingeschränkt werden soll, bleibt die rechtsverbindliche Beschreibung der Eigenschaften des Kaufgegenstandes weitestgehend den Vertragsparteien überlassen.

Urheberrecht

Eine wiederum andere Zielrichtung verfolgt das Urheberrecht. Ihm geht es um den Schutz des Urhebers „in seinen geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk und in der Nutzung des Werkes“. Damit dient es – so die programmatische Formulierung des deutschen Gesetzestextes – „zugleich der Sicherung einer angemessenen Vergütung des Urhebers für die Nutzung“ seiner Werke.¹⁹ Neben der Adressierung persönlichkeitsrechtlich kodierter Interessenkonflikte zielt das Urheberrecht also auf eine angemessene Beteiligung der Urheber und Urheberinnen an den Erlösen der Verwertung ihrer Werke. Im Zentrum steht damit das Werk, das seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als ein immaterielles verstanden wird und sich von seinen materiellen Vervielfältigungsstücken unterscheidet.²⁰

Was unter Vervielfältigungsstück – das deutsche Recht verwendet im Gegensatz zum englischen „copy“ nicht den Begriff der Kopie – zu verstehen ist, ist in den Urheberrechtsgesetzen der einzelnen Staaten zumeist nicht eigens definiert. Ein gewisser Hinweis findet sich jedoch für das europäische wie auch das deutsche Recht, wenn es dort heißt, dass es weder auf die Dauer der Existenz noch auf das Herstellungsverfahren oder

19 § 11 UrhG.

20 Zur Entwicklung s. *Ludwig Gieseke*, Vom Privileg zum Urheberrecht, Baden-Baden 1995; *Eckhard Höffner*, Geschichte und Wesen des Urheberrechts, 2 Bde., München 2010.

die Zahl der hergestellten Exemplare des Werkes ankommt.²¹ Zwar hätte es nahegelegen, auch im deutschen Urheberrecht insoweit von Kopie zu sprechen. Da es dem Urheberrecht jedoch um die Zuordnung der Verwertungserlöse ankommt, die Dritte mit der Verwendung des geschützten Werkes des Urhebers erzielen, reicht die urheberrechtliche Definition der Vervielfältigungsstücke weiter als die kunstgeschichtliche der Kopie. Wie vom BGH entschieden, zählen zu den Vervielfältigungen „nicht nur Nachbildungen, die mit dem Original identisch sind; vom Vervielfältigungsrecht des Urhebers werden vielmehr auch solche – sogar in einem weiteren Abstand vom Original liegende – Werkumgestaltungen erfasst, die über keine eigene schöpferische Ausdruckskraft verfügen und sich daher trotz einer vorgenommenen Umgestaltung noch im Schutzbereich des Originals befinden, weil dessen Eigenart in der Nachbildung erhalten bleibt und ein übereinstimmender Gesamteindruck besteht.“²² Im urheberrechtlichen Sinn ist also auch eine Fotografie und selbst das nur daumennagelgroße Vorschaubild eines Gemäldes, das die Google-Bildersuche als Ergebnis anzeigt, eine Vervielfältigung dieses Gemäldes. Um auch im kunstgeschichtlichen Sinn als Kopie zu gelten, sind hingegen weit größere Ähnlichkeiten insbesondere hinsichtlich der Materialität – Medium, Farbauftrag, Pinselduktus usw. – als die Wiedererkennbarkeit der bloßen Form der Bildgestaltung erforderlich. Nicht mehr von einer Vervielfältigung, sondern von einer Bearbeitung ist im Urheberrecht die Rede, wenn das vorbestehende Werk auf eine nicht unerhebliche Weise umgestaltet wird. Verblasst das ursprüngliche im nachgeschaffenen Werk trotz einiger weniger Übernahmen dagegen, so ist der Bereich des urheberrechtlichen Schutzes verlassen.²³ Nur ergänzend sei angemerkt, dass das US-amerikanische Copyright insoweit die allgemein gefasste Schrankenbestimmung des sog.

21 Art. 2 der InfoSoc-Richtlinie 2001/29/EG („unmittelbare oder mittelbare, vorübergehende oder dauerhafte Vervielfältigung auf jede Art und Weise und in jeder Form ganz oder teilweise“); § 16 Abs. 1 UrhG („gleichviel ob vorübergehend oder dauerhaft, in welchem Verfahren und in welcher Zahl“).

22 BGH GRUR 2014, 65, Rn. 36 – Beuys-Aktion; s. auch OLG Hamburg ZUM 1998, 938 (originalgetreu nachgemalte Kopien als Vervielfältigungen im urheberrechtlichen Sinn).

23 Das deutsche Urheberrecht spricht hier von freier Benutzung, § 24 UrhG; zur einschränkenden Auslegung durch den EuGH, der (Teil)Kopien nur dann zulässt, wenn diese von einer gesetzlich geregelten Ausnahmebestimmung – sog. Schranke – gedeckt sind, und der den deutschen § 24 UrhG daher mit dem Unionsrecht nicht für vereinbar hält, s. EuGH, Rs. C-476/17, ECLI:EU:C:2019:624 – Pelham.

„fair use“ bereit hält,²⁴ der anhand von vier im Gesetz umschriebenen Faktoren – Zweck und Art der Verwendung, insbesondere gewerbsmäßig oder nicht-gewerbsmäßige Nutzung sowie umgestaltende Nutzung („transformative use“) oder bloße Übernahme, Art des Werkes, Umfang und Bedeutung des verwendeten Auszugs im Verhältnis zum ganzen Werk, sowie Auswirkung der Verwendung auf den Wert und die Verwertung des geschützten Werks – den Bereich zustimmungs- und auch vergütungsfreier Übernahmen fremden geistigen Schaffens umschreibt.

Kennt das deutsche Urheberrecht auch nicht den Begriff der Kopie, sondern nur den des Vervielfältigungsstücks, so kennt es immerhin den Begriff des Originals. Machte man mit dem Verständnis des Werkes als eines immateriellen ernst, so erschiene genau genommen bereits das Original als die erste materielle Vervielfältigung des urheberrechtlich geschützten immateriellen Werkes.²⁵ Gleichwohl unterscheidet das deutsche Urheberrecht an mehreren Stellen zwischen Original und Vervielfältigungsstücken.²⁶ Dass es sich dabei letztlich nur um ein Überbleibsel der herkömmlichen außerrechtlichen Unterscheidung materieller Originale und Kopien handelt, erweist sich daran, dass Original und Vervielfältigungsstücke in den meisten dieser Fälle urheberrechtlich gleich behandelt werden. Lediglich das Folgerecht – also das Recht des Urhebers eines Werkes der bildenden Künste oder eines Lichtbildwerkes, am Weiterverkaufserlös von ihm geschaffener Werke beteiligt zu werden²⁷ – besteht nur hinsichtlich Originalen, nicht hingegen auch hinsichtlich Vervielfältigungsstücken. Im Weiteren ist die Zwangsvollstreckung gegen den Urheber wie auch seinen Rechtsnachfolger wegen Geldforderungen in die ihm gehörenden Originale der Werke nur zulässig, wenn der Urheber bzw. sein Rechtsnachfol-

24 § 107 des US-amerikanischen Copyright Act (Title 17 U.S.C.). – S. dazu aus dem deutschsprachigen Schrifttum nur *Achim Förster*, Fair Use – Ein Systemvergleich der Schrankengeneralklausel des US-amerikanischen Copyright Act mit dem Schranken-katalog des deutschen Urheberrechtsgesetzes; Tübingen 2008.

25 Das ist bei Copyright-Gesetzen des anglo-amerikanischen Rechtskreises anders, die für den Schutz die Fixierung in körperlicher Form voraussetzen, die dann als erste Instantiierung und nicht als Vervielfältigung des Werkes erscheint. Daher bedarf es dort für den Fall einer nicht körperlich fixierten erstmaligen Mitteilung des Werkes eines zusätzlichen Schutzes, der die zeitliche Lücke zwischen erstmaliger Mitteilung und erstmaliger Fixierung schließt (für live aufgeführte Musikwerke durch die sog. bootleg-Gesetze).

26 §§ 6 Abs. 2; 10 Abs. 1; 17 Abs. 1–3; 18; 25 Abs. 1 und 2; 26 Abs. 1–4; 27 Abs. 2; 44 1–2; 69c Nr. 3; 107 Abs. 1 Satz 1 und 2; 114 Abs. 1 und 2; 116 Abs. 1 und 2 Satz 2; 137e Abs. 2 UrhG.

27 § 26 UrhG.

ger einwilligt. Bei Vervielfältigungsstücken bedarf es einer solchen Einwilligung dagegen nicht.²⁸

Eine Definition des Begriffs des Originals, die es von Vervielfältigungsstücken abgrenzt, sucht man im deutschen Urheberrechtsgesetz allerdings vergeblich. Immerhin versteht der europäische Rechtsrahmen des Folgerechts, der aufgrund des Vorrangs des Unionsrechts auch für das nationale Recht entscheidend ist, unter dem Begriff des Originals einen Bestand traditioneller Werkformen und setzt voraus, dass die dazu gehörigen einzelnen Werke entweder „vom Künstler selbst geschaffen worden sind oder es sich um Exemplare handelt, die als Originale von Kunstwerken angesehen werden“.²⁹ Für multiple Kunstwerke übernimmt das Recht zugleich eine in der Praxis des Kunstmarkts gängige Übereinkunft, dass diese dann als Originale anzusehen sind, wenn sie „vom Künstler selbst oder unter seiner Leitung in begrenzter Auflage hergestellt wurden“ und sie „in der Regel nummeriert, signiert oder vom Künstler auf andere Weise ordnungsgemäß autorisiert“ sind. Damit rekuriert das Rechtssystem insoweit explizit auf einen Begriff und eine Praxis, wie sie im Definitionszusammenhang eines anderen gesellschaftlichen Subsystems, nämlich dem System der Kunst, gebräuchlich ist. Es handelt sich also ganz im Sinne Luhmanns um eine strukturelle Kopplung, und – da der Begriff des Originals auch im Kunstsystem Wandlungen unterliegt und durch dem Kunstsystem immanente Operationen immer wieder umgeformt und neu erzeugt wird – zugleich um eine operative Kopplung.³⁰ Auch die Rechtsprechung verfährt mitunter ähnlich, wenn sie von einem Original verlangt, dass der Künstler das

28 §§ 114 und 116 UrhG. – Darüber hinaus unterscheidet die Strafvorschrift des § 107 UrhG geringfügig zwischen der Anbringung der Urhebersignatur auf einem Original (grundsätzlich dem Urheber vorbehalten), und der Anbringung auf einem Vervielfältigungsstück (unzulässig nur dann, wenn dadurch der Anschein eines Originals erweckt wird).

29 Art. 2 Abs. 1 der Folgerechtsrichtlinie 2001/84 EG; als Kategorien genannt sind „Werke der bildenden Künste wie Bilder, Collagen, Gemälde, Zeichnungen, Stiche, Bilddrucke, Lithographien, Plastiken, Tapisserien, Keramiken, Glasobjekte und Lichtbildwerke“.

30 Niklas Luhmann, *Das Recht der Gesellschaft*, Frankfurt 1995, S. 440 ff. – Wenig Beachtung hat dabei in der urheberrechtlichen Literatur gefunden, dass sich der Begriff des Originals im System der Kunst nach anderen zeitlichen Maßstäben ändert, als innerhalb des Urheberrechts. Weit deutlicher wird die zeitliche Asynchronität hingegen bei der Definition von Kunst im Kontext des Verfassungsrechts, bedarf die Interpretation der Kunstfreiheit des Art. 5 Abs. 3 GG doch der permanenten (Nach)Justierung an den sich im System der Kunst wandelnden Kunstbegriff. Die Aufarbeitung entstandener und immer aufs Neue sich asynchron vollziehender Entwicklungen durch das insoweit nachhinkende Recht ist

betreffende Artefakt „eigenhändig geschaffen hat, zur Schöpfung einen eigenhändigen Beitrag geleistet hat oder sie durch Anweisungen gestalterisch vorgegeben oder doch wesentlich geprägt hat“.³¹ Vergleichbare Kopplungen finden sich im Rückgriff auf die „für Kunst empfänglichen und mit Kunstdingen vertrauten Verkehrskreise“,³² deren Urteil die deutschen Gerichte heranziehen, wenn über die urheberrechtliche Schutzfähigkeit von Werken der bildenden Kunst in Abgrenzung zu Werken der angewandten Kunst zu befinden ist.³³

Die urheberrechtliche Literatur³⁴ stellt vor allem auf die Eigenhändigkeit der Herstellung der konkreten Verkörperung des Werkes ab, ausreichend ist nach ihr jedoch auch die Anleitung oder Aufsicht des Herstellungsprozesses nach den Plänen des Künstlers. Die Einschaltung von Hilfspersonen macht diese dagegen weder zu Urhebern, noch handelt es sich bei unter deren Mithilfe hergestellten Werkexemplaren um von diesen stammende Originale. Die persönliche Anwesenheit des Künstlers beim Herstellungsvorgang ist nicht erforderlich. An seiner Aufsicht fehlt es jedoch, wenn er zum Herstellungszeitpunkt bereits verstorben ist. Damit scheiden posthume Abgüsse und Abzüge aus der Sicht des Urheberrechts nach weitverbreiteter Ansicht als Originale aus.³⁵ In der Praxis haben sich die Verwertungsgesellschaft BildKunst und der Arbeitskreis deutscher

gerade Aufgabe und zugleich Kern der Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts.

31 OLG Düsseldorf NJW 2014, 3455.

32 Seit RGZ 139, 214 (218); vom BGH übernommen seit GRUR 1957, 291 (291) – Europapost bis hin zu GRUR 1987, 803 (904) – Le Corbusier Möbel. Mit der Gleichstellung der Schutzvoraussetzungen von Werken der bildenden und der angewandten Kunst durch BGH GRUR 2014, 175 – Geburtstagszug ist der Anlass für diese Differenzierung jedoch weitgehend entfallen.

33 Zur Frage der Definitionskompetenz s. *Nicole Fallert*, Definitionskompetenz – Wer entscheidet, was als Kunst gilt?, GRUR 2014, 719.

34 S. zur Auslegung dieses vom UrhG vorausgesetzten Begriffs *Wolfram Hamann*, Der urheberrechtliche Originalbegriff der bildenden Kunst, Frankfurt 1980; zusammenfassend *Winfried Bullinger*, Grundlagen des Urheberrechts, in: Klaus Ebling/Winfried Bullinger (Hrsg.), Praxishandbuch Recht der Kunst (Fn. 14), S. 50 ff.; *Haimo Schack*, Kunst und Recht (Fn. 6), S. 17 ff.

35 *Winfried Bullinger*, Grundlagen des Urheberrechts (Fn. 34), S. 50; a.A. *Peter Raue*, Der postmortale Guss – (k)ein Rechtsproblem, in: Uwe Blaurock/Joachim Bornkamm/Christian Kirchberg (Hrsg.), Festschrift für Achim Krämer, Berlin 2009, S. 651 (659 ff.): postmortale Anfertigung eines Gusses kein Sachmangel; wer ein zu Lebzeiten des Künstlers gegossenes Exemplar erhalten wolle, müsse sich dies im Rahmen einer Erklärung des Veräußerers zusichern lassen. – Das berührt jedoch nicht das unbestreitbar bestehende Recht der Erben des Künstlers, posthume Güsse anzufertigen und Dritten bis zum Ablauf der urheberrechtlichen

Kunsthandel hingegen darauf verständigt, dass posthume Güsse „zum Umsatz mit Kunst des 20. Jahrhunderts“ gelten und mithin bei der Pauschalierung der Abgabe des Folgerechts und im Rahmen des Künstlersozialversicherungsgesetzes zu berücksichtigen sind.³⁶ So wird praktisch handhabbar gemacht, was im Recht nicht hinreichend praktisch ausgestaltet ist. In Bezug auf multiple Kunstwerke ergibt sich aus der Definition der Folgerechtsrichtlinie, dass Originale im urheberrechtlichen Sinn nicht notwendig Unikate sein müssen. Wo im Einzelfall die Grenzen verlaufen, ist letztlich von Kunstgattung zu Kunstgattung verschieden. Dabei wird, wie oben angedeutet, in erheblichem Umfang auf im Kunsthandel übliche Abgrenzungen Bezug genommen, die sich – wie etwa bei der Unterscheidung zwischen nummerierten Grafikexemplaren und „Épreuves d’artiste“ sowie bei der Unterteilung fotografischer Abzüge in „Vintage Prints“, „Period Prints“ und „Modern Prints“³⁷ – je nach Werkgattung mitunter erheblich unterscheiden.

Im Gegensatz zum Begriff des Originals, der vom Urheberrecht wenn auch nicht näher definiert, so doch immerhin vorausgesetzt wird, kommt der Begriff der Fälschung im Urheberrecht nicht vor. Das rührt daher, dass es dem Urheberrecht nicht um die Unterbindung subjektiver Täuschungshandlungen geht, sondern darum, für die objektive Rechtmäßigkeit der Herstellung und des Vertriebs von Vervielfältigungsstücken Sorge zu tragen. So lautet das Begriffspaar der Unterscheidung im Urheberrecht nicht Original und Fälschung, sondern rechtswidrige und rechtmäßige Vervielfältigung. Die Rechtswidrigkeit resultiert dabei daraus, dass das betreffende Vervielfältigungsstück ohne Zustimmung des Urhebers und auch ohne gesetzliche Erlaubnis – Privatkopie, Zitat u.a.³⁸ – hergestellt oder verbreitet wird. Gegen Stilkopien lässt sich mit Hilfe des Urheberrechts ohnehin nicht vorgehen, schützt letzteres doch nur die konkrete Form und nicht einen abstrakten Stil. Das gilt unabhängig davon, dass dem Stil am Markt neben der Herkunft vom vorgeblichen Urheber durchaus eine besondere monetäre Wertschätzung zukommen kann. Tangiert ist immer-

Schutzfrist von 70 Jahren nach dem Tod des Urhebers die Anfertigung von Abgüssen zu untersagen.

36 Peter Raue, Der postmortale Guss (Fn. 35), S. 651 (655).

37 Winfried Bullinger, Grundlagen des Urheberrechts (Fn. 34), S. 52; Felix M. Michl, Die limitierte Auflage (Fn. 18), S. 101 ff.

38 Zu Einzelheiten s. die sog. urheberrechtlichen Schrankenbestimmungen der §§ 44a ff. UrhG.

hin jedoch das allgemeine Persönlichkeitsrecht des gefälschten Künstlers, dessen Werk durch die Fälschungen in ein in Teilen falsches Licht gerät.³⁹

Zoll- und Steuerrecht

Auch das Zollrecht nimmt im Rahmen der Umschreibung vom Einfuhrzoll ausgenommener Kunstwerke auf Originale Bezug. Die Definition von Kunst orientiert sich dabei jedoch zum einen an traditionellen Herstellungsweisen, die stark durch Eigenhändigkeit geprägt sind. Zum anderen wird der Begriff des Originals auch im Steuer- und Zollrecht vorausgesetzt und nicht näher definiert.⁴⁰ Da es dort darum geht, Kunstwerke vom Einfuhrzoll auszunehmen, erfolgt die Grenzziehung durch die Zollbehörden und die Rechtsprechung tendenziell restriktiv. Dabei wird in Kauf genommen, dass neben industriell gefertigten Gebrauchswerken auch bestimmte Formen moderner Kunst – z. B. Lichtkunstwerke, Videoinstallationen oder Fotografien – zumeist nicht als originale Kunst, sondern als zollpflichtige gewerbliche Erzeugnisse und Handelswaren klassifiziert werden.⁴¹ Das Bundesverfassungsgericht hat in der daraus folgenden Differenzierung zwischen bis 2014 umsatzsteuerlich begünstigten Originalstichen, -schnitten und -radierungen einerseits und nicht begünstigten Siebdrucken

39 BGH GRUR 1995, 668 – Emil Nolde (Unterschieben im Stil Emil Noldes gemalter und mit seinem Namenszug versehener Aquarelle). In diesem Fall sah das Gericht das Persönlichkeitsrecht Emil Noldes auch 30 Jahre nach dessen Tod noch nicht als erloschen an.

40 Gemeinsamer Zolltarif, Kapitel 97, Nr. 01–03 sowie gleichlautend Nr. 53 a–c der Anlage zu § 12 II UStG („Gemälde, z.B. Ölgemälde, Aquarelle, Pastelle“ und Zeichnungen, vollständig mit der Hand geschaffen [ausgenommen technische Zeichnungen ... und handbemalte oder handverzierte gewerbliche Erzeugnisse]; Collagen und ähnliche dekorative Bildwerke“; „Originalstiche, -schnitte und -steindrucke“; sowie „Originalerzeugnisse der Bildhauerkunst, aus Stoffen aller Art“). S. dazu *Reinhard Rüsken*, Einfuhr von Kunstgegenständen, in: Klaus Ebling/Winfried Bullinger (Hrsg.), *Praxishandbuch Recht der Kunst* (Fn. 14), S. 579 ff.; *Haimo Schack*, *Kunst und Recht* (Fn. 6), S. 394.

41 S. Anhang Ziff. 1 (Video-Sound-Installationen) und Ziff. 2 (Lichtinstallationen) der Klassifikationsverordnung (EU) Nr. 731/2010 der Kommission v. 11.8.2010, ABl. EU L 214, S. 2; zu Fotografien s. EuGH Rs. C-1/89, Slg. 1989, 4432 – Raab (Robert Mapplethorpe: Einordnung in den Papiertarif) und zu Gebrauchsgegenständen, selbst wenn diese in Handarbeit gefertigt sind, C-228/89, Slg. 1990, I-3387 – Farfalla (manuell gefertigte Paperweights keine „Originalerzeugnisse der Bildhauerkunst, aus Stoffen aller Art“, sondern bloße Handelsware).

andererseits keine Verletzung der verfassungsrechtlich garantierten Kunstfreiheit gesehen.⁴²

Rechtsfolgen

Damit verbleibt zuletzt die Frage, wie sich das Recht in der Frage der Beseitigung von Fälschungen und urheberrechtswidrigen Kopien positioniert.

Damit ein Werk von einer Rechtsfolge erfasst werden kann, muss dessen Eigenschaft als Fälschung zunächst einmal aufgedeckt und mit hinreichender Sicherheit nachgewiesen sein. Im Zivilverfahren trägt der Kläger die Darlegungs- und Beweislast für seine Behauptung, es handle sich bei einem ihm als Original verkauften Werk um eine Fälschung. Dieser Nachweis muss dem Erwerber erst einmal gelingen. Eine Fälschung aufzudecken ist der Fälscher als Beklagter jedoch nicht verpflichtet. Vergleichbar muss im Strafverfahren die Staatsanwaltschaft in Vorbereitung der Anklage hinreichende Beweise sammeln, die den Tatbestand jenseits vernünftiger Zweifel belegen und die Schuld des Angeklagten feststellen.

Gelingt dieser Nachweis, so geht es darum, dass das einmal in Erfahrung gebrachte Wissen um den tatsächlichen Entstehungszusammenhang eines konkreten Artefakts nicht wieder von diesem getrennt wird oder gar wieder in Vergessenheit gerät. Verhindert werden muss, dass einmal als Fälschung erkannte Werke nicht erneut als echte Werke in Verkehr gebracht und zur Täuschung gebraucht werden. Erreichen lässt sich das auf zweierlei Weise, zum einen im Wege der „Todesstrafe“,⁴³ also der Vernichtung, und zum anderen im Wege der Kennzeichnung des fraglichen Artefakts als Fälschung.

Beide Reaktionen – die Vernichtung wie auch die Kennzeichnung – sehen sich jedoch gravierenden Einwänden ausgesetzt. Zum einen können sich die beurteilenden Experten irren. Auch mögen im Nachhinein neue Informationen bekannt werden, die das zuvor nach bestem Wissen und Gewissen ermittelte Ergebnis in einem anderen Licht erscheinen lassen. Selbst wenn sich Experten nicht irren sollten, unterliegt das Verständnis dessen, was ein Original ausmacht und welche Anforderungen an ein Artefakt gestellt werden, um als Original bezeichnet zu werden, nicht zuletzt

42 BVerfG NJW 1996, 1127; kritisch dazu *Robert Kirchmaier*, Abgaben auf die Einfuhr von Werken der Videokunst, KUR 2006, 78.

43 *Haimo Schack*, Kunst und Recht (Fn. 6), S. 31.

dem Wandel der Zeit. Zum anderen verstoßen Herstellung und Besitz von Kopien nicht per se gegen das Gesetz. Die Fälschungen können – wie der BGH in einer Entscheidung zu gefälschten Aquarellen, die mit der Signatur Emil Noldes versehen waren, ausgeführt hat – „für den jeweiligen Besitzer als künstlerisches Anschauungsobjekt durchaus ihren Wert haben“. Solange der Eigentümer oder Besitzer „die Fälschungen ausschließlich in seinem Privatbereich hält und sie nicht als echte Werke in Verkehr bringt oder in sonstiger Weise der Öffentlichkeit zugänglich macht“,⁴⁴ ist nicht einmal das Persönlichkeitsrecht des fälschlich als Urheber angegebenen Künstlers tangiert, schützt dieses den Künstler doch lediglich dagegen, in der Öffentlichkeit mit einem nicht von ihm stammenden Werk in Verbindung gebracht zu werden. Auch sind Anfertigung und Besitz urheberrechtlich geschützter Vervielfältigungsstücke im Rahmen der Privatkopie ohne Zustimmung des kopierten Urhebers zulässig, die auf diese Weise angefertigten Kopien und Bearbeitungen also auch nicht rechtswidrig.⁴⁵

Selbst wenn ein Artefakt zu Täuschungszwecken verwandt worden ist oder verwendet werden kann, ist es darüber hinaus immer zugleich ein Original des Fälschers. Hat ein Dritter es erworben, so steht es in seinem durch die Eigentumsgarantie des Grundgesetzes geschützten Eigentum. Zwar führt das Inverkehrbringen gefälschter Bilder zu einer Verzerrung des künstlerischen Gesamtbildes. Dem Eigentümer einer Fälschung kann jedoch nicht unterstellt werden, dass er diese zur Begehung künftiger Straftaten verwenden will, sei es, dass er die Signatur nachträglich entfernt, eine falsche Signatur anbringt oder künftige Erwerber auf andere Weise täuschen wird. Etwas anderes gilt nur dann, wenn der Eigentümer bereits versucht hat, die Fälschung als Original weiterzuverkaufen.

Aus diesen Gründen ist nicht allein die Vernichtung, sondern auch die Anbringung einer Kennzeichnung als Fälschung problematisch, die vom inkriminierten Werkexemplar nicht mehr entfernt werden kann. Wie schon die Vernichtung stünde die Endgültigkeit einer nicht mehr entfernbaren Kennzeichnung als Fälschung – und nur eine solche könnte der Gefahr einer Wiederverwendung in betrügerischer Absicht wirksam entgegenwirken – einer Korrektur des Urteils auf alle Zeiten entgegen. Selbst wenn man einen solchen Vermerk zulassen wollte, der später durch einen

44 BGH GRUR 1995, 668 (670) – Emil Nolde.

45 § 53 Abs. 1 Satz 1 UrhG; das gilt auch für Bearbeitungen, § 23 UrhG, sofern es sich nicht um die Ausführung von Plänen und Entwürfen von Werken der bildenden Künste handelt.

weiteren Vermerk gegebenenfalls korrigiert werden könnte, verbliebe doch ein Schatten auf dem betreffenden Werk, der sich in den meisten Fällen negativ auf dessen Marktwert auswirken würde. Hinzu kommt, dass eine Kennzeichnung als Fälschung lediglich den konkret behaupteten Entstehungszusammenhang dementiert, ohne zugleich mitzuteilen, welcher Entstehungszusammenhang für wahr erachtet wird.

Diesen Bedenken trägt das Recht in der Tat Rechnung. Aufgrund einer strafrechtlichen Verurteilung ist zwar grundsätzlich die Möglichkeit eröffnet, Fälschungen als Gegenstände einzuziehen, die zur Begehung oder Vorbereitung einer Straftat gebraucht worden sind. Allerdings müssen sie dazu regelmäßig im Eigentum eines Tatbeteiligten stehen oder es muss die Gefahr ihrer Verwendung zu weiteren Straftaten bestehen.⁴⁶ Auch in urheberrechtlicher Hinsicht ist die Vernichtung rechtswidriger Vervielfältigungsstücke nicht gänzlich ausgeschlossen.⁴⁷ Zulässig sind Einziehung und Vernichtung allerdings sowohl im Straf- als auch im Urheberrecht nur dann, wenn die Einziehung oder Vernichtung nicht unverhältnismäßig ist.⁴⁸ Unverhältnismäßig sind Einziehung und Vernichtung jedoch vor allem dann, wenn die Fälschung sich beim getäuschten Erwerber befindet. In der Tat erscheint es nicht gerechtfertigt, dass der betrogene Erwerber, der schon nicht wie beabsichtigt das Original erhalten hat, nun auch noch die Fälschung verlieren sollte. Daran ändert auch nichts, dass ihm bei Einziehung eine Entschädigung aus der Staatskasse zu gewähren ist.⁴⁹

Als weniger einschneidende Maßnahme kommt daher – wenn überhaupt, so allenfalls – eine Kennzeichnung in Betracht. Im Urheberrecht kann der in seinen Rechten verletzte Urheber die Fälschungen daneben auch selbst übernehmen.⁵⁰ Aber auch den zuvor im Hinblick auf eine endgültige, nicht wieder entfernbare Kennzeichnung geäußerten Bedenken

46 § 74 StGB; ähnlich auch § 110 UrhG; s. dazu BGH JZ 1988, 936 (mehrere signierte Fälschungen von Otto Dix). – Eingezogen werden können Tatmittel nach § 74a StGB auch bei Dritten nur dann, wenn diese leichtfertig zur Verwendung als Tatmittel beigetragen haben bzw. Tatobjekte gewesen sind, oder wenn sie sie in Kenntnis der Umstände, welche die Einziehung zugelassen hätten, in verwerflicher Weise erworben haben.

47 § 98 Abs. 1 UrhG.

48 § 74f Abs. 1 StGB und § 98 Abs. 4 UrhG.

49 § 74b Abs. 2 StGB. – Zur Bemessung der Entschädigung müsste jedoch ein Markt für Fälschungen angenommen werden, den das Gesetz gerade zu unterbinden sucht. Zum Fall einer Versteigerung von Fälschungen durch die Finanzverwaltung s. *Edgar Mrugalla*, König der Kunstfälscher (Fn. 9), S. 246.

50 So für das Strafrecht ausdrücklich § 74f Abs. 1 Nr. 2 StGB und für das Urheberrecht § 98 Abs. 3 UrhG (da der Urheber einen Wert erhält, ohne selbst Aufwen-

hat der Bundesgerichtshof Rechnung getragen und im Rahmen des Beseitigungsanspruchs⁵¹ grundsätzlich nur eine Entfernung der das Namensrecht⁵² verletzenden Signatur für gerechtfertigt erachtet, nicht hingegen die durch einen Gerichtsvollzieher vorzunehmende – nicht entfernbare – Kennzeichnung der Bilder als Fälschungen, die der Kläger in diesem Prozess beantragt hatte.⁵³

Hinzuzufügen sind diesem kurzen Abriss der Werkzeuge des Rechts, mittels derer Fälschungen und rechtswidrig hergestellte oder vertriebene Kopien aus der Welt geschafft werden können, abschließend noch zwei Bemerkungen. Da in vielen, wenn nicht gar den meisten Fällen die Vernichtung und selbst die Kennzeichnung eines Artefakts als Fälschung ausscheidet, bleibt denjenigen, die als Beteiligte des Kunstsystems daran interessiert sind, dass die Information über die Fälschung erhalten bleibt und dieser jederzeit zugeordnet werden kann, kaum ein anderer Weg offen, als dafür Sorge zu tragen, dass Fälschungen nachhaltig dokumentiert und diese Dokumentation ihrerseits gegenüber Fälschungen gesichert gespeichert und für Kunstkäufer leicht zugänglich gemacht wird.⁵⁴ Zum anderen bestehen zwischen den einzelnen nationalen Rechtsordnungen zum Teil erhebliche Unterschiede in der Frage, wie mit Fälschungen umzugehen ist. Vor allem in Ländern des romanischen Rechtskreises ist man eher bereit, Artefakte, denen einmal das Etikett der Fälschung angeheftet worden ist, in der Folge auch zu vernichten.

III.

Welche Erkenntnis lässt sich nun aus diesem Überblick des rechtlichen Umgangs mit Originalen, Kopien und Fälschungen gewinnen? Einmal mehr zeigt sich auch hier recht deutlich die Zweckgebundenheit der jeweiligen Begriffsdefinitionen und -verwendungen. Was im jeweiligen recht-

dungen für die Produktion gehabt zu haben, ist die Übernahme nur gegen Zahlung einer angemessenen Vergütung zulässig).

51 §§ 823 Abs. 1, 1004 BGB; ähnliches dürfte auch für den urheberrechtlichen Beseitigungsanspruch nach § 97 Abs. 1 UrhG gelten.

52 § 12 BGB.

53 BGH GRUR 1995, 668 – Emil Nolde.

54 Das kann durch die Dokumentation von Originalen in Werkkatalogen geschehen, oder aber durch Datenbanken, in denen aufgedeckte Fälschungen dokumentiert werden; s. die Datenbank kritischer Werke des Bundesverbandes deutscher Kunstversteigerer (BDK), <http://www.kunstversteigerer.de/datenbank-kritischerwerke>. Der Zugang ist allerdings den Mitgliedern des BDK vorbehalten.

lich zu bewertenden Sachzusammenhang als Original, Kopie, Fälschung oder verwandter Begriffe wie etwa demjenigen der Vervielfältigung verstanden wird, hängt zum einen von der Art des Konflikts ab, den es zu lösen gilt. Entscheidend sind zum anderen die Gerechtigkeitsvorstellungen, grundgesetzlichen Abwägungen und politischen Ziele, die der Gesetzgeber mittels der einzelnen Rechtsnorm zu verwirklichen sucht.

Dabei verbleiben unweigerlich normative Lücken, und zugleich wird das Recht nicht allen Fallkonstellationen gerecht. So vermögen weder das allgemeine noch das Urheberstrafrecht „den Rechtsverkehr umfassend vor Kunstfälschungen zu schützen, da sie das Schutzgut auf einen Teilbereich, nämlich das Urheberrecht und die Urkunde, verengen“.⁵⁵ Dem Vertragsrecht geht es, was Original und Fälschung anbelangt, weniger um die begriffliche Abgrenzung, als vielmehr unter dem Stichwort des Sachmangels um die Risikoverteilung in Bezug auf die Nachweisbarkeit tatsächlicher oder auch nur behaupteter Entstehungszusammenhänge und Provenienzen von Kunstwerken. Im Rahmen der Möglichkeit der privatautonomen Gestaltung der eigenen Rechtsverhältnisse überlässt das Recht die Ausgestaltung der Risikoverteilung den Parteien zur freien Disposition. Nur soweit strukturell bedingte Informationsasymmetrien zwischen den Vertragspartnern vorliegen, greift das Recht durch die Vorgabe von Sorgfalts- und Informationspflichten korrigierend ein, mit dem Ziel, berechnete Erwartungshaltungen vor allem des Käufers, in Einzelfällen aber auch des Verkäufers zu schützen, indem es etwa Mittelspersonen wie die Auktionshäuser zu möglichst wahrheitsgemäßen Angaben anhält. Ein wieder anderes Ziel verfolgt das Urheberrecht, mit dem der Gesetzgeber dafür Sorge tragen will, dass der Urheber für die Nutzung seiner Werke durch Dritte angemessen entlohnt wird. Mit Fragen der Fälschung hat das ersichtlich nichts zu tun. Das Steuer- und Zollrecht schließlich will zwar insbesondere eigenhändig verfertigte Kunstwerke abgabenrechtlich begünstigen, zieht die Trennlinie zwischen begünstigten und nichtbegünstigten Kunstwerken dann aber doch weniger vom Originalbegriff ausgehend als vielmehr gegenüber maschinell erzeugten Gegenständen, denen die steuer- oder zollrechtliche Vergünstigung verwehrt bleiben soll.

Nicht zu vergessen ist bei alledem, dass das Recht nicht immer eigenständige Definitionen vornimmt, sondern vor allem hinsichtlich des Originalbegriffs weitgehend auf dessen Umschreibung im Kunstmarkt zurückgreift und sich so für einen die gesellschaftlichen Subsysteme überschrei-

55 Haimo Schack, Kunst und Recht (Fn. 6), S. 34.

tenden Transfer im Sinne von Luhmann beschriebener Kopplungen durchaus als offen zeigt.

Zusammengefasst gibt es also nicht einmal im Rechtssystem „das“ Original, noch „die“ Kopie und auch nicht „die“ Fälschung. Und so wie schon das Recht die Begriffe des Feldes von Original, Kopie und Fälschung je nach Zielrichtung der einzelnen Rechtsgebiete nicht immer einheitlich versteht und umschreibt, so kann es auch keine die Grenzen der einzelnen Disziplinen der Kunstgeschichte, der Kunstphilosophie, der Soziologie und der Psychologie überschreitenden einheitlichen Definitionen der vorstehend untersuchten Begriffe geben.

Glossar

Der besseren Orientierung halber seien nachfolgend nochmals einige Kernbegriffe des erweiterten Feldes von Original, Kopie und Fälschung in Form kurzer Definitionen und Umschreibungen erläutert.¹ Dazu bedarf es folgender Erklärungen:

Zum einen sind die definatorischen Grenzen der einzelnen Begriffe durchaus nicht in jeder Hinsicht trennscharf. Zwar gibt es markante Grenzlinien (wie etwa diejenige der sich jedenfalls aus urheberrechtlicher Perspektive wechselseitig ausschließenden unfreien → Bearbeitung und der → freien Benutzung). In den meisten Fällen bestehen zwischen den einzelnen Begriffen jedoch durchaus Überlappungen (so etwa bei einer → Kopie, die zugleich als → Nachahmung oder → Bearbeitung, oder bei einem → Pastiche, das zugleich als → Kopie, → Teilkopie, → Stilkopie oder allgemein auch als → Nachahmung angesehen werden kann). Davon zeugen die zahlreichen Verweise innerhalb der einzelnen Begriffsdefinitionen.

Zum anderen gehören nicht alle Begriffe derselben Kategorie an. Teils heben sie auf objektive Eigenschaften eines → Artefakts ab, teils aber auch auf den mit der Schaffung oder Verbreitung verfolgten Zweck oder die subjektiven Absichten, mit denen ein bestimmtes Artefakt geschaffen wird bzw. hinsichtlich des Zusammenhangs, in dem es Verwendung finden soll. So kann ein Bild sowohl objektiv gesehen als → Kopie eines vorbestehenden Bildes und aufgrund seiner Verwendung zu einer subjektiven Täuschung zugleich als → Fälschung anzusehen sein. Bei der → Hommage kommt es entscheidend auf die ehrerbietige Intention des Schöpfers bzw. des Verwenders an, wobei zweitrangig ist, wie das als Hommage gedachte Werk in seiner objektiven Erscheinungsform am besten zu qualifizieren ist.

Wie alle Begriffe unterliegen auch die nachfolgend aufgelisteten Definitionen aus dem Feld von Original, Kopie und Fälschung darüber hinaus dem historischen Wandel. Das bekannteste Beispiel für ein gewandeltes Verständnis sind die veränderlichen Zuschreibungen als → Original, für die nach heutigem Verständnis Eigenhändigkeit des Künstlers oder doch

1 Weitergehende Ausführungen zur begrifflichen Umschreibung enthält der Beitrag von *Franziska Brinkmann* in diesem Band, S. 57.

zumindest die Herstellung unter dessen mehr oder minder strikter Kontrolle vorausgesetzt wird, wohingegen in früheren Zeiten an manchen Orten auch Werkstattarbeiten oder sogar Arbeiten aus dem Umfeld die Anforderungen erfüllten, die die seinerzeitigen Zeitgenossen an die Qualität als Original stellten. Weiterhin bestehen selbst bei gleichlautenden Begriffen in den einzelnen Sprachen teils nicht unerhebliche Unterschiede und Begriffsverschiebungen, auf die hier jedoch nicht weiter eingegangen werden kann.

Schließlich werden die einzelnen nachfolgend genannten Begriffe in den verschiedenen Kunstgattungen durchaus mit gewissen inhaltlichen Verschiebungen, wenn nicht gar unterschiedlich verwandt. So steht beim → Pastiche in der Literatur die Stilimitation im Vordergrund, wohingegen in den bildenden Künsten die Montage unterschiedlicher Vorbilder in einen neuen Zusammenhang das entscheidende Merkmal darstellt. Unterschiedliche Begriffsdefinitionen und -verwendungen ergeben sich zum einen zwischen der Kunstgeschichte und dem Recht, handelt es sich bei den im Recht verwandten Begriffen in vielen Fällen doch um rechtsimmanente Definitionen, die mit der kunstwissenschaftlichen Verwendung und insbesondere mit der umgangssprachlichen Verwendung nicht notwendig übereinstimmen. Als Beispiel sei nur der kunstwissenschaftliche Begriff der → Kopie genannt, für den in der Regel eine gewisse Übereinstimmung hinsichtlich materieller Eigenschaften des kopierten → Originals vorausgesetzt wird. Der im Urheberrecht verwendete entsprechende Begriff der → Vervielfältigung setzt hingegen lediglich voraus, dass sie die wesentlichen Züge der Formgebung des vorgängigen Werkes übernimmt (so kann die Thumbnail-Wiedergabe eines Gemäldes, wie es sich in der Ergebnisliste einer Google-Bildersuche findet, in urheberrechtlicher Hinsicht durchaus als Vervielfältigung anzusehen sein, auch wenn kein Kunsthistoriker darin eine Kopie zu erblicken vermag).

Die in diesem Glossar aufgeführten Umschreibungen stellen vornehmlich auf den Gebrauch der genannten Begriffe im Bereich der bildenden, also der visuellen Künste ab. Sofern es angezeigt erscheint, wird zugleich auf abweichende rechtliche Begriffsdefinitionen und -verwendungen abgestellt.

Appropriation Art

Unter Appropriation Art (engl. *appropriation*, Aneignung) versteht man Kunstwerke, bei denen der Künstler ganz bewusst fremde, wiedererkennbare Werke in sein eigenes Werkschaffen übernimmt, ohne dabei über die fremde Urheberschaft täuschen oder seine eigene Urheberschaft verleug-

nen zu wollen. Mit Appropriation Art intendiert der Künstler also weder eine → Fälschung noch einen Raubdruck. Vielmehr geht es ihm bei Appropriation Art um die Thematisierung von Autorschaft, Originalität und Vervielfältigung. Dies kann im Wege der vollständigen Übernahme vorbestehender Werke (→ Kopie), der Übernahme nur einzelner Bildelemente (→ Teilkopie oder → Pastiche), teils auch als → Zitat ebenso erfolgen, wie im Wege der Übernahme fremder Bildkompositionen oder der → Nachahmung eines fremden Stils (→ Stilkopie). Auch die Verwendung fremder materieller Gegenstände (sog. Readymades) stellt eine Form der Appropriation Art dar. Appropriation Art ist damit eine besonders intensive Sonderform der Bezugnahmen auf fremde Werke und der Wiederholung in vorangegangenen Werken thematisierter Darstellungen. In urheberrechtlicher Hinsicht erscheint ein Werk der Appropriation Art als eine dem Urheber des appropriierten Werkes zustehende → Vervielfältigung und mithin als Verletzung des fremden Urheberrechts. Etwas anderes gilt nur dann, wenn man aufgrund der künstlerischen Strategie, der es nicht vornehmlich um das Kopieren geht, einen hinreichend großen inneren Abstand des appropriierenden vom appropriierten Werk und mithin eine urheberrechtsfreie → freie Benutzung anerkennt.

Artefakt

Artefakt (aus lat. *ars*, Kunst, Wissenschaft, Handwerk in Abgrenzung zur Natur, und dem Partizip Perfekt *factum*, gemacht) bezeichnet ein durch menschliche oder technische Einwirkung im Gegensatz zu einem durch natürliche Einflüsse entstandenen Produkt. In diesem Sinn wird der Begriff vor allem in der Philosophie verwendet, um Begriffe mit weitergehenden Konnotationen wie Objekt, Werk usw. zu vermeiden. Bei Fotografien und Computergrafiken bezeichnet Artefakt dagegen einen unbeabsichtigten Unterschied zur Bildquelle bzw. eine unerwünschte Anzeige in digitalen Bildern.

Bearbeitung

Von Bearbeitung spricht man eher im Bereich der Musik als in der bildenden Kunst. Verwendet wird der Begriff jedoch vor allem im Urheberrecht. Eine Bearbeitung kann entweder in der physischen Veränderung eines materiellen Werkes liegen oder in der Umgestaltung eines immateriellen Werkes im Zuge von dessen erneuter Verkörperung in veränderter Form. Beispiele im Bereich der bildenden Künste sind aus rechtlicher Sicht neben der teilweisen Übermalung die Umsetzung eines Werkes in ein anderes Medium (z.B. die Übersetzung eines Gemäldes in einen Stich) wie

auch die Umwandlung eines zweidimensionalen in ein dreidimensionales Werk und umgekehrt (sog. Dimensionsvertauschung). Teils wird insoweit aber auch von → Vervielfältigung gesprochen. Von einer Bearbeitung kann immer nur dann gesprochen werden, wenn das bearbeitete Werk in der Bearbeitung erkennbar bleibt. Ist das Ursprungswerk nach einem physischen Eingriff nicht mehr erkennbar, so handelt es sich um einen Fall der Werkzerstörung. Verblasst das immaterielle Werk in der zweiten Werkschöpfung, so handelt es sich urheberrechtlich um eine sog. → freie Benutzung. Eine Bearbeitung darf nach deutschem Recht – mit Ausnahme insbesondere der Ausführung von Plänen und Entwürfen eines Werkes der bildenden Künste – zwar ohne Zustimmung des Urhebers hergestellt, nicht jedoch vertrieben oder öffentlich zugänglich gemacht werden. Eine freie Benutzung ist hingegen auch ohne Zustimmung des Urhebers des unfrei benutzten Werkes sowie kostenfrei zulässig. Die Übernahme nicht isoliert geschützter Teile eines Werkes dagegen ist vom Urheberrecht ebenso wenig erfasst wie die Übernahme der einem fremden Werk zugrunde liegenden Idee und des Stils, in dem das erste Werk ausgeführt ist. Urheberrechtlich irrelevant sind auch Bearbeitungshandlungen von Werken, deren urheberrechtliche Schutzdauer abgelaufen ist (sog. gemeinfreie Werke).

Collage

Collage (von frz. *coller*, „kleben“) bezeichnet zunächst Kunstwerke, die aus ausgeschnittenen oder ausgerissenen Teilen fremder Bilder und Materialien (z.B. Zeitungsschnipsel) zu einer neuen Komposition zusammengeklebt sind. In einem weiteren Sinn kann auch die anderweitige Übernahme fremder Bildelemente in das eigene Werk als Collage bezeichnet werden. Es handelt sich dann zugleich um → Teilkopien, die zu einem → Pastiche zusammenmontiert und ggf. um weitere eigene Bildelemente ergänzt sind. Nicht als Collage, sondern als → Appropriation Art bezeichnet wird dagegen die Übernahme ganzer fremder Werke oder fremder Werkteile mit dem Ziel insbesondere der Thematisierung des Konzepts der Urheberschaft und der Eigenschaft als → Original.

Fälschung

Als Fälschung wird, im Gegensatz zum → Original, ein → Artefakt bezeichnet, das entweder von einem anderen Urheber stammt als von dem, von dem zu stammen es vorgibt, oder das unter anderen Umständen geschaffen und in Verkehr gebracht worden ist, als in seiner Provenienz behauptet wird. Entgegen dem alltäglichen Sprachgebrauch liegt der Cha-

rakter eines Gegenstandes als Fälschung also nicht in dessen Eigenschaften begründet, sondern ergibt sich erst aufgrund der Erzählung des Schöpfungs- und Verbreitungszusammenhangs, der einem Gegenstand von seinem Verfertiger oder einem Dritten, meist dem Verkäufer, beigegeben wird. Insofern setzt die Bezeichnung eines Artefakts als Fälschung zum einen in jedem Fall einen Akt der Kommunikation voraus. Zum anderen ist eine Fälschung durch das Element der mit der falschen Erzählung verbundenen Täuschung des Kommunikationspartners gekennzeichnet. Eine Fälschung ist also immer beides, ein → Original des Fälschers und zugleich eine Fälschung eines Werkes des gefälschten Künstlers. Lässt sich im Nachhinein nicht mehr feststellen, wer ein bestimmtes Werk geschaffen hat und unter welchen Umständen dies geschehen ist, so wandelt sich die Frage nach der Fälschung im Laufe der Zeit in eine Frage nach der Zuschreibung eines Werkes zu seinem vermuteten Urheber. Dass die Fälschung keine inhärente, objektive Eigenschaft eines Artefakts ist, spiegelt auch das Recht wider. So ist die genaue Kopie eines fremden Werkes als solche nicht strafbar, auch urheberrechtlich ist sie zulässig. In strafrechtlicher Hinsicht begründet erst die falsche, einem Werk beigegebene Erzählung dann, wenn sie in der Absicht vorgenommen wird, sich oder einem anderen einen Vermögensvorteil zu verschaffen, die Strafbarkeit als Betrug. Eine Urheberrechtsverletzung liegt nur dann vor, wenn eine zunächst zulässig als Privatkopie angefertigte → Vervielfältigung oder → Bearbeitung eines fremden Werkes in Verkehr gebracht wird (dies allerdings unabhängig vom Vorliegen einer Täuschungsabsicht). Da künstlerische Stile urheberrechtlich nicht geschützt sind, gilt das jedoch nicht für → Stilkopien, die aufgrund der Ähnlichkeit zu Werken eines bestimmten Künstlers dessen Urheberschaft suggerieren sollen. Insoweit kommt allenfalls ein Eingriff in das allgemeine Persönlichkeitsrecht des stilistisch nachgeahmten Künstlers in Betracht. Wird auf einem eigenen Bild eine fremde Signatur angebracht, so liegt darin ein Eingriff in das Namensrecht des auf diese Weise Benannten.

Fair use

Zusammenfassende gesetzliche Bezeichnung für die nach U.S.-amerikanischem Copyright erlaubnisfreien Nutzungshandlungen in Bezug auf fremde urheberrechtlich geschützte Werke („fairer Gebrauch“; s. 17 U.S. Code § 107; das – inhaltlich engere – Pendant im britischen Recht ist das *fair dealing*). Danach stellen bestimmte Handlungen, die zu Zwecken wie demjenigen der Kritik, der Kommentierung, der Nachrichtenberichterstattung, der Lehre (einschließlich mehrfacher Kopien zum Schulgebrauch),

der Wissenschaft oder der Forschung vorgenommen werden, als „fairer Gebrauch“ keine Urheberrechtsverletzung dar. Auch künstlerisches Schaffen wird im Rahmen des *fair use* als privilegierter Zweck angesehen. Ob eine Nutzung im konkreten Einzelfall als „fair“ anzusehen ist oder nicht, bestimmt sich anhand von vier Faktoren: (1) dem Zweck und Charakter der Nutzung (kommerziell oder nicht; umgestaltend oder nicht, sog. *transformative use*); (2) der Art des urheberrechtlich geschützten Werks; (3) des Umfangs und der Bedeutung des übernommenen Teils im Verhältnis zum urheberrechtlich geschützten Werk insgesamt; und schließlich (4) der Auswirkung der Nutzung auf den Wert und die Verwertung des geschützten Werks. Im Wege der Auslegung dieser vier Faktoren durch die U.S.-Gerichte ist eine umfangreiche Kasuistik entstanden.

Fake

Aus dem englischen in die deutsche Sprache übernommener Begriff, der auf die „Falschheit“ eines Objekts oder einer Handlung abstellt und zuletzt als Bestandteil von Fake-Accounts und vor allem Fake-News Konjunktur erfahren hat. Den Begriff des Fake im Zusammenhang mit Original, Kopie und Fälschung mit → Fälschung gleichzusetzen, greift insoweit zu kurz, als die englische Sprache für die Fälschung den Begriff der „forgery“ bereit hält. Beim Fake geht es also nicht primär um die mitunter gleichwohl intendierte Täuschung, sondern vornehmlich um den Gegensatz zu einer wie immer gearteten Authentizität, wobei das Verständnis dessen, was als authentisch erkannt wird, durchaus je nach Betrachtergruppe variieren kann. Der Begriff des Fake weist im Deutschen also eine erheblich modische Unschärfe auf.

Freie Benutzung

Freie Benutzung ist ein Begriff des deutschen Urheberrechts, der die Grenze zwischen erlaubnispflichtiger unfreier → Bearbeitung und zustimmungsfrei zulässigen Änderungen eines vorbestehenden urheberrechtlich geschützten Werkes markiert. Der unfreien Bearbeitung und der freien Benutzung ist gemeinsam, dass in beiden Fällen an ein fremdes urheberrechtlich geschütztes Werk angeknüpft wird und bestimmte geschützte Teile identisch (→ Teilkopie) oder in bearbeiteter Form übernommen werden. Der Unterschied besteht darin, dass bei einer Bearbeitung das fremde Werk sichtbar bleibt, wohingegen es bei einer freien Benutzung zwar noch erkennbar ist, hinter dem in freier Benutzung geschaffenen Werk jedoch verblasst (sog. äußerer Abstand). Ein solches Verblasen kann sich auch daraus ergeben, dass das zweite Werk das erste Werk zwar in des-

sen wesentlichen Zügen übernimmt, es jedoch in einen gänzlich anderen künstlerischen Zusammenhang einstellt (sog. innerer Abstand). Das ist z.B. bei der → Appropriation Art der Fall. Aber auch die Parodie wird nach deutschem Recht als ein Fall der freien Benutzung angesehen, da das deutsche im Gegensatz zum europäischen Urheberrecht jedenfalls bislang keine eigenständige Ausnahme für Parodien enthält. Im US-Copyright entspricht der freien Benutzung die zustimmungs- und kostenfreie Nutzung fremder geschützter Werke im Wege des sog. → *fair use*.

Hoax

Als Hoax (engl. für Jux oder Scherz) wird in der Regel eine unzutreffende Information bezeichnet, die nicht allein und nicht mit der Absicht einer dauerhaften Täuschung geschaffen wird, sondern die auf ironische Weise mit der Grenzlinie zwischen der Schaffung des Scheins der Wahrheit und der Erwartung der Aufdeckung der Täuschung spielt. Im Bildbereich spricht man von einem Hoax demnach bei einer → Fälschung oder einem → Fake, das auf den ersten Blick den Anschein eines → Originals erweckt, von dem derjenige, der es in die Welt setzt, jedoch erwartet, dass die Betrachter die nicht ernsthafte Absicht einer Täuschung durchschauen und die anfängliche Täuschung letztlich aufgedeckt wird. Das weitgehend ironiefreie und für Ironie wenig empfängliche Recht berücksichtigt die fehlende absolute Täuschungsabsicht dagegen allenfalls dort, wo es auf die subjektiven Absichten des Täuschenden ankommt, nicht hingegen, wo objektiv auf das Vorliegen einer Täuschung oder – wie im Urheberrecht – auf die bloße → Kopie oder → Bearbeitung abgestellt wird.

Hommage

Unter einer Hommage versteht man einen öffentlichen Ehrenerweis auf einen Künstler oder ein Werk, dem man sich verpflichtet fühlt. Dadurch soll die Bedeutung hervorgehoben und dokumentiert werden, die das durch die Hommage geehrte Vorbild für das Schaffen desjenigen hat, der die Ehrung im Wege der Hommage ausspricht. Die Breite der Variationen, die Werke der Hommage annehmen können, ist groß. Sie reicht von → Kopien über → Bearbeitungen und → Collagen sowie Montagen bis hin zu → Nachahmungen, → Pastiches und → Stilkopien. Die Hommage kann sich jedoch auch auf eine bloße Widmung eines im Übrigen eigenständigen Werkes beschränken. Im Bereich der Fan-Kultur werden → Artefakte, deren Herstellung und Verbreitung der Hommage dienen, auch als Fan-Art bezeichnet.

Kopie

In einem engeren Sinn bezeichnet der Begriff der Kopie die zweite und jede folgende erneute Instantiierung eines vorbestehenden Werkes, wenn dabei alle oder doch die meisten der dieses Werk charakterisierenden Eigenschaften übernommen werden. Findet ein Medienwechsel statt (es wird ein Gemälde in einen Stich übersetzt oder im Wege einer fotografischen Abbildung wiedergegeben), bei dem unter Beibehaltung der wesentlichen Formelemente bestimmte Eigenschaften des vorbestehenden Werkes verloren gehen, kann auch dies in einem weiteren Sinn noch als Kopie bezeichnet werden, doch spricht man in solchen Fällen eher von → Reproduktion. Im Urheberrecht wird statt des Begriffs der Kopie derjenige der → Vervielfältigung bzw. des Vervielfältigungsstücks verwendet. Kommt es zu größeren Abweichungen vom vorbestehenden Bild spricht man eher von einer → Bearbeitung oder einer → Nachahmung.

Montage

Der Begriff Montage wird wie derjenige der Assemblage mitunter für die Zusammenfügung bestehender Teile zu einem neuen Gesamtwerk verwendet, wobei partiell auch neue Teile eingesetzt werden. Er steht daher der → Collage sowie dem → Pastiche nahe und umfasst wie diese meist → Teilkopien.

Nachahmung

Unter Nachahmung versteht man die Anlehnung an ein oder mehrere vorbestehende Werke, nicht im Wege einer eins-zu-eins → Kopie oder der → Teilkopie, sondern im Wege der Schaffung eines formähnlichen Werkes. Insofern handelt es sich bei der Nachahmung meist um eine → Bearbeitung oder eine → Stilkopie eines oder mehrerer vorbestehender Werke. Werden dabei einige Teile aus fremden Werken übernommen, so kann man ebenfalls von einer → Stilkopie und je nach Lage des Falles einem → Pastiche oder einer → Collage sprechen. Der Begriff der Nachahmung ist wenig konturiert, setzt er doch nur das Anknüpfen an ein vorbestehendes Werk sowie eine gewisse erscheinungsmäßige Nähe zu diesem voraus. In der Kunstgeschichte wird daher mitunter auch von Wiederholung gesprochen.

Original

Als Original wird ein → Artefakt bezeichnet, das von demjenigen Urheber stammt, der es verfertigt hat, oder das unter Umständen geschaffen und in Verkehr gebracht worden ist, die dem Urheber nach Auffassung der Kunstgeschichte oder des Kunsthandels zugerechnet werden (z.B. die Anfertigung mittels Hilfskräften oder Maschinen unter Aufsicht und mit Überwachung oder Abnahme durch den Künstler). Anders als es der alltägliche Sprachgebrauch nahelegt, handelt es sich bei der Bezeichnung eines Objekts als Original ebenso wie beim antithetischen Begriff der → Fälschung nicht um eine Eigenschaft des betreffenden Gegenstands. Die Bezeichnung resultiert vielmehr erst aus der Bewertung von dessen Verhältnis zu seinem wahren Urheber. Welche Umstände gegeben sein müssen, damit ein Artefakt als Original angesehen wird (eigenhändige Anfertigung durch den Urheber, Arbeit aus seiner Werkstatt, Herstellung unter seiner Aufsicht usw.) ist letztlich kontingent und unterliegt dem zeitlichen Wandel. Zugleich werden bei unterschiedlichen Werkarten mitunter unterschiedliche Maßstäbe angelegt (so wurden Gemälde, die aus der Werkstatt eines Künstlers stammten, lange Zeit als Originale des die Werkstatt leitenden Künstlers angesehen und erst in jüngerer Zeit nicht mehr als Originale, sondern als Werkstattarbeiten eingestuft; zugleich hat die Einschaltung von Hilfspersonen und Maschinen etwa bei Stahlskulpturen, Druckgrafiken und Fotografien auch nach heutigem Verständnis nicht notwendig den Verlust der Einordnung als Original zur Folge). Da die Klassifizierung als Original nicht von dem Objekt innewohnenden Eigenschaften abhängt, kann auch ein Original zu einem späteren Zeitpunkt durchaus als Fälschung verwendet werden, vor allem indem es als das Werk eines anderen als des tatsächlichen Urhebers präsentiert wird. Das Urheberrecht verwendet den Begriff des Originals nur an wenigen Stellen und verweist insoweit zumeist auf die kunsthistorische bzw. kunstwissenschaftliche Definition. Ein Original muss nicht notwendig ein → Unikat sein. Auch multiple Werke können – wie limitierte Drucke und Güsse oder in zeitlichem Zusammenhang mit der Anfertigung einer Fotografie entstandene Abzüge und nicht zuletzt vom Künstler zu Lebzeiten autorisierte posthume Güsse – als Originale angesehen werden.

Pastiche

Der Begriff des Pastiche (frz. *pastiche*, Nachahmung und ital. *pasticcio*, Pasetete) wird in den einzelnen Kunstgattungen unterschiedlich verwendet. Im Bereich der bildenden Kunst bezeichnet er neben der → Nachahmung oder Übernahme eines Stils künstlerische Kompositionen, die aus unter-

schiedlichen Werken oder Werkteilen bestehen oder sich an solche stilistisch anlehnen. Insofern besteht eine Verwandtschaft zur → Collage.

Plagiat

Anders als bei einer → Fälschung, bei der ein eigenes Werk für ein fremdes Werk (oder ein fremdes Werk für dasjenige eines anderen) ausgegeben wird, wird beim Plagiat spiegelbildlich ein fremdes Werk als eigenes Werk ausgegeben. In beiden Fällen geht es jedoch um eine Zuordnungsverwirrung, bei der die wahre Herkunft verschleiert und über sie getäuscht werden soll. Im strikten Sinn setzt ein Plagiat die genaue Übernahme eines fremden Werkes oder von dessen Teilen voraus. Insofern handelt es sich dann zugleich um eine → Kopie bzw. → Teilkopie des fremden Werkes. In einem weiteren Sinn werden auch starke stilistische Anlehnungen als Plagiate verstanden. Umgangssprachlich umfasst der Begriff mitunter sogar die Aneignung fremder Ideen als eigene. Das Plagiat ist eher ein (wissenschafts)ethischer Begriff, der das moralische Unwerturteil in sich trägt. Das Urheberrecht kennt den Begriff des Plagiats dagegen nicht, sondern hebt allein auf die mit dem Plagiat einhergehende unerlaubte → Vervielfältigung sowie → Bearbeitung oder Umgestaltung des fremden Werkes ab, die die Grenzen eines zulässigen und ordnungsgemäß kenntlich gemachten → Zitats überschreitet.

Replik

Von einer Replik spricht man, wenn ein Künstler von einem Werk mehrere Fassungen anfertigt oder sie als solche anerkennt. Dabei kann es sich um möglichst detailgetreue → Kopien oder → Vervielfältigungen ebenso handeln wie um ähnliche Abhandlungen des gleichen Themas des zuvor geschaffenen Werkes. Die Abgrenzung zu Variationen desselben Themas ist fließend, da die Unterscheidung von Replik und Variation von einer wertenden Gewichtung der jeweiligen Abweichungen abhängt.

Reproduktion

Unter Reproduktion versteht man im Bereich der bildenden Kunst die erneute, wiederholende Wiedergabe eines vorbestehenden Werkes. Reproduktionen weisen eine breite Spannweite auf, von unterschiedlichsten technischen Reproduktionsverfahren (Abguss, Druck, Fotografie usw.), die als → Kopien und → Vervielfältigungen angesehen werden können, bis hin zu medialen Umsetzungen mit den auf die unterschiedlichen Medien zurückzuführenden Änderungen (z.B. schwarz-weiß Ausführung eines ein

farbiges Gemälde umsetzenden Stichs), die als → Bearbeitungen erscheinen können. Im deutschen Urheberrecht, das den Begriff der Kopie nicht kennt, wird insoweit unterschiedslos der Begriff der Vervielfältigung oder der → Bearbeitung verwandt, da die Intention des Urheberrechtsgesetzes allein auf die Duplizierung des immateriellen Bildes gleich in welcher Form gerichtet ist.

Stilkopie

Unter einer Stilkopie versteht man die → Nachahmung eines vorbestehenden Werkes, das nicht in seiner konkreten Form kopiert wird (→ Kopie), sondern das ein anderes oder ähnliches Motiv lediglich im Stil des vorbestehenden Werkes darbietet. Da Stile urheberrechtlich den nicht geschützten Ideen zugerechnet werden, verletzt eine Stilkopie nicht die Urheberrechte an den vorbestehenden Werken, in deren Stil es ausgeführt ist. Das gilt jedenfalls soweit die Stilkopie nicht den Gesamteindruck der Übernahme eines konkreten fremden geschützten Werkes erweckt (denkbar z.B. bei Malstilen wie dem des spanischen Künstlers Miró). Allerdings kann im Einzelfall insoweit eine wettbewerbswidrige Abnehmertäuschung liegen. Rechtlich relevant wird insoweit erst die Hinzufügung eines fremden Namens als Signatur, die das Bild bei entsprechender Verwendung in Täuschungsabsicht zu einer → Fälschung macht (sog. Stilfälschungen).

Teilkopie

Von einer Teilkopie ist die Rede, wenn die Vorlage nicht als Ganzes (→ Kopie; → Vervielfältigung), sondern nur in Teilen – bei Bildern also etwa nur ein Ausschnitt – kopiert wird. Je nach Art ihrer Verwendung kann eine Teilkopie zugleich als → Zitat und → Bearbeitung sowie je nach Art der Intention ihres Einsatzes als → Hommage, → Plagiat oder → Fälschung einzuordnen sein. Teilkopien können entweder für sich allein stehen, oder aber in einen anderen Zusammenhang (→ Collage, → Montage, → freie Benutzung) eingebettet sein. In urheberrechtlicher Hinsicht gesteht das deutsche Urheberrecht Teilen eines fremden Werkes, die übernommen werden, dann Schutz zu, wenn der Teil für sich genommen schutzfähig ist und insbesondere eine hinreichende Schöpfungshöhe erreicht. Urheberrechte anderer Staaten insbesondere aus dem anglo-amerikanischen Bereich („Copyright“) berücksichtigen insoweit zugleich das Verhältnis des übernommenen Teils zum Ganzen, dem dieser Teil entnommen ist (→ auch *fair use*).

Unikat

Unter einem Unikat (lat. *unus* einer, ein einziger) versteht man ein Kunstwerk, das nur als ein physisches Exemplar geschaffen worden ist. Unikate sind daher, sofern sie von dem Urheber stammen, von dem abstammen sie vorgeben, regelmäßig zugleich → Originale. Aber auch eine → Kopie kann, obwohl sie kein Original ist, ein Unikat sein, wenn sie aufgrund ihrer manuellen Erstellung einzigartige Züge aufweist. Keine Unikate sind dagegen multiple Kunstwerke, also Kunstwerke, die wie Druckgrafiken, Güsse, fotografische Abzüge usw. in größerer Zahl angefertigt werden. Unter bestimmten Voraussetzungen können jedoch auch multiple Kunstwerke als → Originale angesehen werden.

Vervielfältigung

Als Vervielfältigung wird jede erneute Instatiiierung eines vorbestehenden Werkes bezeichnet, sei es in Form des Nachmalens, eines Drucks, einer Fotografie oder einer Repräsentation in digitaler Form. Der Begriff wird teils synonym mit demjenigen der → Kopie verwendet, teils aber auch dann benutzt, wenn nicht alle das vervielfältigte Werk kennzeichnenden Merkmale nachgeahmt sind. Der Begriff der Vervielfältigung wird vor allem vom deutschen Urheberrecht verwendet und ist dort gesetzlich weit umschrieben als jede dauerhafte und selbst nur vorübergehende Duplizierung, unabhängig vom Medium in dem sie realisiert ist, und dem Verfahren, das zur Herstellung angewandt wurde. Im englischen Sprachgebrauch wird eine Vervielfältigung als „reproduction“ bezeichnet. Das verweist auf die Begriffsverwandtschaft mit der auch in Deutschland außerhalb des urheberrechtlichen Kontextes verwendeten Bezeichnung als → Reproduktion.

Zitat

Unter einem Zitat versteht man die Übernahme zumeist von Teilen eines fremden Werkes mit dem Ziel, einen inhaltlichen Bezug zwischen dem neuen und dem früheren Werk herzustellen. Erfolgt diese Bezugnahme mittels Bildern, so wird das Zitat dazu verwendet, eigene sprachliche Ausführungen mit visuellen Mitteln zu verdeutlichen, die ohne Zitat unvollständig und unverständlich blieben. Hauptanwendungsfall im Bildbereich ist das Zeigen bzw. der Abdruck eines Bildes, mit dem sich der umgebende Text auseinandersetzt. Erfordert die Bezugnahme, dass das ganze fremde Bild zur Kenntnis gebracht wird, so kann ausnahmsweise auch das Anführen des ganzen Bildes ein Zitat sein (sog. Bildzitat). Kunstgeschichtlich

fraglich ist jedoch, ob die bloße Gegenüberstellung fremder Bilder ohne begleitenden Text noch als Zitat anzusehen ist, mittels dessen ein rein mit visuellen Mitteln geführtes Argument verdeutlicht werden soll. In urheberrechtlicher Hinsicht handelt es sich insoweit in der Regel nicht mehr um ein Zitat, sondern um die bloße Vervielfältigung fremder Bilder oder Bildbestandteile im Wege der → Kopie oder der → Teilkopie. Etwas anderes gilt möglicherweise für die Übernahme fremder Bildbestandteile in → Collagen und die verfremdende Verwendung von Bildvorlagen, die als → freie Benutzung von der Kunstfreiheit gedeckt sein können. Ein urheberrechtliches Zitat bedarf lediglich der Quellenangabe, nicht hingegen der Zustimmung des zitierten Urhebers, noch ist für das Zitieren eine Vergütung zu entrichten. Das gilt seit einer 2018 in Kraft getretenen Gesetzesänderung auch hinsichtlich der fotografischen Abbildung, die den zitierten Gegenstand wiedergibt.

Autoren

Amrei BAHR

Dr. phil.; Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Philosophie der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; Forschungsschwerpunkt Artefaktphilosophie.

Franziska BRINKMANN

M.A. in Kunstgeschichte; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für angewandte Rechtswissenschaft, Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Karlsruhe; Promotionsprojekt zu den Gerichtsprozessen von Klaus Staeck.

Hubertus BUTIN

Kunsthistoriker, Publizist und Kurator, Berlin; Herausgeber des Werkverzeichnisses der Editionen Gerhard Richters und des Buches „Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst“ sowie Autor des Buches „Kunstfälschung – Das betrüglige Objekt der Begierde“, das im März 2020 im Suhrkamp Verlag erschienen ist.

Thomas DREIER

Prof., Dr. iur., M.C.J. (New York University); Leiter, Zentrum für angewandte Rechtswissenschaft, Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Karlsruhe, zugleich Honorarprofessor, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i.Br. und Senior Fellow, Käte Hamburger Kolleg „Recht als Kultur“, Bonn.

Oliver JEHLE

Prof. Dr. phil.; Leiter, Institut für Kunstgeschichte, Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Karlsruhe.

Henry KEAZOR

Prof., Dr. phil.; Professur für Neuere und Neueste Kunstgeschichte, Institut für Europäische Kunstgeschichte, und Fellow, Marsilius-Kolleg, Universität Heidelberg.

Autoren

Grischka PETRI

Privatdozent, Dr. iur., Dr. phil; Fellow am Käte-Hamburger-Kolleg „Recht als Kultur“, Bonn; wissenschaftlicher Mitarbeiter am Werkverzeichnis der Radierungen Whistlers an der University of Glasgow (2006–2011).