

3 Fälschungen in der Kunstgeschichte – ein Perspektivwechsel

Wie gezeigt, fokussiert sich das bisherige Verständnis von Fälschungen auf deren Abgrenzung von den ausgewiesenen Originalen vielfach im Rekurs auf das betrügerische Motiv des Fälschers oder windiger Experten und Händler. Dies vermag jedoch wenig über die weitergehende Funktion und Wirkung von Fälschungen zu verdeutlichen. Um die Wechselwirkung von Fälschungen mit der Geschichte der Kunst zu verstehen, um ihre Aussagekraft über ein Kunstwerk analysieren zu können, um sie als Zeitdokumente für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen und schließlich auch um Prävention zu betreiben, bedarf es eines Blickwechsels von der bisherigen Perspektive, die von der Kunst ausgehend die Fälschung betrachtet, hin zu einer Betrachtung der Kunst durch Fälschungen. Nicht mehr der Fälscher, sondern dessen Fälschungen stehen hierbei im Zentrum der Untersuchung, sodass keine intentionale, sondern eine werkimmanente Erforschung und Klassifizierung von Kunstfälschungen betrieben wird.

Dabei gilt es nicht, die zuvor in der Fälschungsforschung erlangten Erkenntnisse zu negieren, sondern sie weiterzudenken und für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen. Hierfür ist eine transdisziplinäre Neubetrachtung des Fälschungsbegriffs anhand (kunst-)historischer, etymologischer und philosophischer Gesichtspunkte instruktiv. In den Fokus genommen werden dabei vor allem der jeweilige Zeitgeschmack, gesellschaftliche Hintergründe, der Entwicklungsstand der Kunstgeschichte und des Kunstmarktes sowie die Wechselwirkungen der Fälschungen mit den jeweils zugrunde liegenden Originalen, um die Kunstfälschungen nicht zuletzt in die Kunstgeschichte einordnen zu können. Denn „[...] jeder gelungene Betrug [erzählt] mehr über die Betrogenen als den Betrüger [...]“⁷⁵, wie Ursula Scheer in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung den Fall von Belle Gibson resümiert, die mit einer erfundenen Krebserkrankung von der Schulabbrecherin zur Medienqueen mit unzähligen

75 Scheer, Ursula: Erfundene Krebserkrankung, Ein Millionengeschäft, aufgebaut auf einer Lüge, in: FAZ.net, 24. 04. 2015, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/belle-gibsons-erfundene-krebserkrankung-machte-sie-beruehmt-13555569.html> (26. 07. 2021).

Anhängern avancierte.⁷⁶ Somit vermag eine werkimmanente Analyse von Kunstfälschungen Erkenntnisse über die jeweilige Gesellschaft zu liefern, aus der sie hervorgegangen sind, einen Blick ins Herz der Kunstrezeption zu eröffnen und ihre Wirkung und Verankerung in der Kunstgeschichte zu erklären.

3.1 Von der Intention des Fälschers zum Kontext der Fälschung

Roesslers eingangs genanntes Zitat – „[...] solange es Menschen gibt, wird es Sammler und – Fälscher geben.“⁷⁷ – ist insofern richtungsweisend, als es Kunstfälschungen nicht nur mit der bloßen Existenz von Kunst in Verbindung bringt, wie etwa Schüller – „Das Thema der Kunstfälschung ist »aktuell« [Hervorhebung im Original]. Es ist aber so alt wie die Kunst.“⁷⁸ –, sondern auch als ein Gesellschaftsphänomen erachtet. Deutlich wird hierbei zunächst die seinerzeit noch nachwirkende Ansicht, nicht der Fälscher, sondern die Händler und Sammler seien für den Betrug verantwortlich zu machen. Denn das Bild des Fälschers und sein Anteil am Betrug mit der Fälschung wird erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts relativiert, indem ihm zumindest eine Teilschuld an der Fälschung zugesprochen wird. Beispielhaft sind hierfür von der Tendenz her bereits Eudels Buch *Le Truquage* und dann insbesondere Tietzes Aufsatz *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung*, der verstärkt die Funktion des Fälschers und seine Verantwortung analysiert.⁷⁹ Eine Folge dieser Schwerpunktverlagerung vom

76 Ihren angeblichen Hirntumor im Endstadium will Gibson dabei rein mit natürlicher Kost kuriert haben. Mit einer App, einem Buch zur gesunden Ernährung in der Bestsellerliste und Millionen von Anhängern im Internet hatte sie es binnen eines Jahres geschafft, ein eigenes Finanzimperium zu errichten. Scheer, Ursula: Erfundene Krebserkrankung, Ein Millionengeschäft, aufgebaut auf einer Lüge, in: FAZ.net, 24.04.2015, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/belle-gibsons-erfundene-krebserkrankung-machte-sie-beruehmt-1355569.html> (26.07.2021).

77 Arthur Roessler im Vorwort zur Neuausgabe von Eudel, Paul: Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. V. Bei jener Neuherausgabe handelt es sich zugleich um eine ergänzte und teils gekürzte Übersetzung von Paul Eudel: *Le Truquage, Les Contrefaçons Dévoilées*, Paris 1884. Die erste deutsche Übersetzung und Bearbeitung von Bruno Bucher erschien sodann als: Eudel, Paul: *Die Fälscherkünste (Le Truquage)*, autorisierte Bearbeitung von Bruno Bucher, Leipzig 1885.

78 Schüller, Sepp: Fälscher, Händler und Experten, Das zwielichtige Abenteuer der Kunstfälschungen, München 1959, S. 9.

79 Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman *A Modern Antique*, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 36.

schuldigen Händler respektive Sammler zum Fälscher als Betrüger ist auch die gegenwärtig gültige Deutung von Kunstfälschungen, wonach der Fälscher vollumfänglich als Betrüger für seine Fälschung verantwortlich ist, sowohl – wie bereits Jahrhunderte zuvor – im juristischen als nunmehr auch im moralischen respektive ideellen Sinne.

In Folge der zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzenden Professionalisierung der Kunstgeschichte und des Sammelwesens wandelt sich entsprechend auch die Rezeption des Fälschers vom talentierten „Sklassen“ skrupelloser Kunsthändler zum eigenverantwortlichen Betrüger. Denn nicht zuletzt verwässern Fälschungen die Chronologie der Kunstgeschichtsschreibung, die man gerade erst im Begriff war, zu systematisieren. Die moralische Verurteilung des Fälschers ändert jedoch nichts an der grundlegenden Funktionsweise von Fälschungen. So zielen Fälschungen auf eine Erfüllung der Desiderate gerade der Sammler und Experten, sodass sie oftmals die Vorstellungen spiegeln, mit denen man Kunst zu der jeweiligen Zeit betrachtete. Möglich ist diese Wirksamkeit von Fälschungen, da ein Rezipient grundsätzlich aus dem Kunstwerk nur das herauslesen kann, was er zuvor in dieses hineinprojiziert hat.⁸⁰ Ähnlich drückt es auch der Schriftsteller Max Goldt aus, wenn er beim Publikum eines Konzerts oftmals eine Vorliebe für bekannte und weniger für neue Stücke diagnostiziert: „Das Publikum honoriert immer eher den Stillstand als den Wandel. [...] Das Publikum klatscht doch nicht, weil ein Lied besonders gut ist, sondern weil es ein Lied bereits kennt. Es beklatscht sein eigenes Gedächtnis [...]“⁸¹ Selbstverständlich ist dieses Zitat von Goldt nicht auf alle Künste allgemeingültig anwendbar. Auch im Bereich der Musik möchte man Goldt zuweilen widersprechen. Allerdings drückt es etwas aus, das vor allem im Falle von Fälschungen greift. Denn Fälschungen schmeicheln dem Betrachter, sei er Experte oder Laie, der in dem Werk sein eigenes Wissen bestätigt sieht, allerdings unter dem Deckmantel der Originalität.

Kunstfälschungen verhüllen ihre eigentliche Identität wie hinter einer Kulisse, mit der sie die Wunschvorstellungen des Betrachters befriedigen. Die Adaption des Zeitgeschmacks kommt also einer inneren Notwendigkeit der Kunstfälschung gleich. Tietze hebt eben diese Zeitverhaftetheit der Kunstfälschung hervor und merkt dabei an, dass auch Fälscher legitime künstlerische Methoden anwenden, allerdings mit einer vergleichsweise verschobenen Zielsetzung.⁸² Auch der Philosoph Alfred Lessing beschreibt in seinem 1965 erschienen Aufsatz *What is Wrong with a Forgery?* Fälschungen als Auseinandersetzungen mit dem Werk des Künstlers, die erst durch außerkünstlerische Überlegungen zum Wert des Kunstwerks problematisiert würden und stellt dabei die normative Festlegung des negativ besetzten Begriffs der Fälschung

80 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 27.

81 Goldt, Max: Okay Mutter, ich nehme die Mittagmaschine, Beste Kolumnen, Zürich 1999, S. 262.

82 Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 228f. Siehe auch: Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 28.

gegenüber dem positiv besetzten Begriff der Echtheit infrage.⁸³ Döhmer bezieht sich rund 45 Jahre später auf Tietze, indem er bemerkt, Fälschungen gehörten keiner „objektiv-materialen“, sondern einer „subjektiv-intentionalen“ Kategorie an, und er führt aus: „[Die] Kunstfälschung bedient sich legitimer künstlerischer Methoden unter Veränderung ihrer Zielsetzung.“⁸⁴ Diskussionswürdig ist die Schlussfolgerung Döhmers insofern, als auch die künstlerische Methodik und die Materialität Rückschlüsse auf die Authentizität eines Werkes ermöglichen, die mit Döhmer jedoch kategorisch ausgeschlossen werden. Zudem nährt diese These die seit 1978 unverändert festgefahrene Definition von Fälschungen rein aufgrund ihrer betrügerischen Absicht, die oftmals jedoch schwer nachzuweisen oder teils gar nicht rekonstruierbar ist.

Döhmers im Rekurs auf Tietze entwickelte These ließe sich also wie folgt abwandeln: [Die] Kunstfälschung bedient sich legitimer künstlerischer Methoden [und der Kunstgeschichte] unter Veränderung [ihres Kontextes]. Denn der aus Döhmers subjektiv-intentionaler Kategorie abzuleitende Betrug, also die gelungene und nicht bloß beabsichtigte Fälschung, ist erst möglich und tatsächlich wirksam, wenn ein Betrogener und damit ein Rezipient vorhanden ist, dessen Rezeption in einen bestimmten Kontext des Werkes eingebettet ist.⁸⁵ Denn das Ästhetische ist ein Resonanzphänomen

- 83 Lessing, Alfred: What is Wrong with a Forgery?, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No. 4 (Sommer 1965), S. 461–471. In Lessings Ausführungen bleibt jedoch ungeklärt, was genau er unter einer „rein ästhetischen Betrachtungsweise“ versteht, die er als Lösung des Konflikts falsch-echt respektive gut-schlecht in der Betrachtung von Kunstwerken vorschlägt. Denn wie Keazor richtigstellt, sind „ästhetische Erfahrungen und die Wahrnehmung von Schönheit stets an individuelle Erfahrungen und Zusammenhänge einerseits und an allgemeine Werturteile andererseits rückgebunden.“ So entstammen allgemeine Werturteile einer gesellschaftlichen Übereinkunft und bilden somit ein übergreifendes Konstrukt, aus dem heraus etwas im allgemeinen, je zeitgebundenem Geschmack als schön gilt. Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 29f.
- 84 Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 77. Zum handwerklichen Repertoire des Fälschers zählt Döhmer beispielsweise die Replik, die Kopie und das Pasticcio. Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 76f.
- 85 Dass Wahrnehmung im Allgemeinen kontextbasiert ist, wird unter anderem durch die sogenannte Ebbinghaus-Täuschung deutlich, die zwei gleich große Kreise je nach Größe der umgebenden Kreise kleiner oder größer erscheinen lässt. Neuere Forschungsergebnisse verdeutlichen zudem, dass nicht nur derartige bottom-up Prozesse, also äußere Reize, sondern auch top-down Prozesse, also Reize innerhalb des wahrnehmenden Individuums wie Wissen, Erfahrung, Motivation und Emotion, die Wahrnehmung beeinflussen. Hloucal, Teresa-Maria: *Kontextabhängigkeit visueller Wahrnehmung, Der Einfluss der aktuellen Befindlichkeit auf die Wahrnehmung neutraler Stimuli in free-viewing-tasks – Eine Eyetrackingstudie*, Dissertation Universität Osnabrück 2010, online einsehbar unter: <https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-201101177678> (26.07.2021). Grundsätzlich zur Kontextabhängigkeit der Wahrnehmung siehe: Zitko, Hans: *Kunstwelt, Mediale und systemische Konstellationen*, erschienen in der Reihe: *Fundus Bücher*, Nr. 191, hrsg. v. Jan-Frederik Bandel und Harald Falckenberg, Hamburg 2012, S. 24f.

in der Innenwelt des Wahrnehmenden und seine Rezeption eine zweite Werkschöpfung.⁸⁶ Auch in der Jurisprudenz ist die Fälschung nicht als solche strafbar, sondern ihr tatsächlicher oder versuchter Verkauf; Fälschungen werden in der Rechtsprechung als Urkundenfälschung und Betrug geahndet.⁸⁷ Neben der handwerklich gelungenen Ausführung ist folglich auch die überzeugende Vermarktung der Fälschung und damit der Kontext entscheidend, in dem die Fälschung auftritt.⁸⁸

In ihrem Artikel *Fixed Price?* kommt die Kulturhistorikerin Katy Barrett zu dem Schluss, dass es vor allem die Geschichten sind, die einem Werk, ganz gleich ob unvollständig, unversehrt oder gefälscht, eine gewisse Aura verleihen, wodurch es dem Betrachter ermöglicht wird, das Kunstwerk in der Gegenwart als ein historisches Objekt wahrzunehmen.⁸⁹ Beispielhaft führt Barrett dafür den Vandalismus von Vladimir Umanets an Mark Rothkos (1903–1970) *Black on Maroon* auf (Abb. 1). Dabei signierte Umanets, dessen richtiger Name Włodzimierz Umaniec ist, am 7. Oktober 2012 in der Londoner Tate Modern das Gemälde Rothkos im Stil eines Graffiti-Tags mit schwarzem Autolack und dem Text „Vladimir Umanets 12 a potential piece of yellowism“. Er habe dabei, so Umanets, den Wert des Werkes erhöhen wollen und zugleich die Aufmerksamkeit auf Yellowism lenken wollen.⁹⁰ Das 2010 von den beiden Begründern Umanets und Marcin Lodyga als Phänomen und weniger als Bewegung verstandene Yellowism wird von einem Manifest begleitet, in dem die Autoren mitteilen, dass bereits der Kontext eines Kunstwerkes Kunst sei: „We believe that the context for works of art is already art.“⁹¹ In der Tat erlangte das Rothko-Gemälde erhöhte Aufmerksamkeit nach der Aktion Umanets, die nach der Restauration des Gemäldes zu einem Teil der Geschichte und damit des Kontextes des Werkes wurde.

In den Sprachwissenschaften bezeichnet der Kontext die „Umgebung einer sprachlichen Einheit“⁹², die zum Verständnis einer Aussage unverzichtbar ist. Die Soziologie unterscheidet weiterhin den normativen Kontext, also soziale Normen, die die

86 Zitko, Hans: Kunstwelt, Mediale und systemische Konstellationen, erschienen in der Reihe: Fundus Bücher, Nr. 191, hrsg. v. Jan-Frederik Bandel und Harald Falckenberg, Hamburg 2012, S. 173–175.

87 § 267 Urkundenfälschung des Strafgesetzbuches, online einsehbar unter: https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/_267.html (26. 07. 2021) sowie §263 Betrug des Strafgesetzbuches, online einsehbar unter: https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/_263.html (26. 07. 2021).

88 Phillips, David: Forgery, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, Band 11: Ferrara to Gainsborough, London 1996, S. 305–311, hier: S. 305.

89 Barrett, Katy: *Fixed Price?*, in: *Apollo*, 14 January 2014, online einsehbar unter: <https://www.apollo-magazine.com/fixed-price/> (26. 07. 2021).

90 Palmer, Ewan: *Vandal Vladimir Umanets Jailed for Two Years for Defacing Mark Rothko Painting*, in: *International Business Times*, 13. 12. 2012, online einsehbar unter: <http://www.ibtimes.co.uk/vladimir-umanets-jailed-mark-rothko-painting-yellowism-414769> (26. 07. 2021).

91 Umanets, Vladimir und Marcin Lodyga: *Manifest Yellowism*, online einsehbar unter: <http://www.thisisyellowism.com/External-Resemblance> (26. 07. 2021).

92 Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache (WDG), online einsehbar unter: <http://www.dwds.de/?view=1&qu=Kontext> (26. 07. 2021).

Kommunikation beeinflussen, und den situativen Kontext, der äußere Einflüsse umschreibt, die im Moment der Kommunikation oder Interaktion Einfluss auf sie nehmen können.⁹³ Diesen Motiven folgend, bringt die Kunstfälschung die künstlerischen Mittel, derer sie sich bedient, in einen irreführenden Zusammenhang respektive in eine falsche Umgebung. Dabei instrumentalisiert die Kunstfälschung Methoden der Kunst(-geschichte) und verändert ihren Kontext situativ, also angepasst an eine bestimmte Zeit, in der die Fälschung als Original lanciert werden soll. Diese situative Kontextveränderung von anerkannten künstlerischen Methoden und kunsthistorischen Zusammenhängen ist die Zeitmarke einer Fälschung, an der sich etwa die Wandlung des Zeitgeschmacks ablesen lässt, durch die eine Fälschung aber in einer anderen Epoche als solche entlarvt werden kann. Folglich sind die künstlerischen Komponenten der Kunstfälschung – Farbe, Form, Stil, Sujet, selbst eine nachgeahmte Signatur – jeweils für sich betrachtet durchaus wahrheitsfähig, nur ist es ihre Platzierung in einem entsprechenden Zusammenhang nicht mehr. So reproduziert etwa der britische Künstler Gavin Turk nicht nur den Stil seiner künstlerischen Vorbilder wie Joseph Beuys (1921–1986) oder Andy Warhol (1928–1987), er kopiert zugleich ihre Signaturen. Doch Turk veränderte in der Zusammenführung jener Komponenten nie den Kontext der Appropriation Art, also der künstlerischen Aneignung anderer Kunstwerke, wodurch er seine Betrachter nie über seine eigene Urheberschaft an dem Werk im Unklaren ließ. Im Falle der Fälschungen Wolfgang Beltracchis hingegen, die ebenfalls die nachgeahmte Signatur des jeweiligen Künstlers enthalten, sind es fingierte Provenienzen und das Verschweigen der eigenen Urheberschaft, die dem Rezipienten vorgeben, es handle sich hier um ein Werk eines Künstlers wie Heinrich Campendonk oder Max Ernst. Beltracchi hat folglich den Kontext der künstlerischen Komponenten, die er verwendete, verändert. Somit entsteht durch die Kunstfälschung unter Anwendung legitimer künstlerischer Methoden, aber mittels fingierter Provenienzen ein falsches Verständnis ihrer eigenen Identität.

Hierbei wird deutlich, dass die Kategorien Fälschung und Original keine feststehenden Entitäten des Kunstwerks sind, sondern zeitgebundene Zuschreibungsphänomene. Mit dem Stand der Forschung, den kulturellen Vorlieben und gesellschaftlichen Entwicklungen wandelt sich auch die Rezeption eines Werkes, sodass die Zuschreibungen Original und Fälschung als Epochen-, Gesellschafts- und Kulturphänomene bezeichnet werden können. Diese Überlegungen folgen den Gedanken des Kunsthistorikers Lars Blunck und erweitern sie zugleich um die Kategorie der Fälschung. In Anlehnung an den Philosophen Nelson Goodman (1906–1998), der die Definition dessen, was Kunst sei, aus ihrer ontologischen Fixierung löst, indem er nach dem „wann“ etwas Kunst sei fragt, entwickelt Blunck die entsprechende Frage: „Wann ist

93 Fuchs, Werner / Klima, Rolf / Lautmann, Rüdiger / Rammstedt, Otthein / Wienold, Hanns (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie, Opladen 1973, S. 368.

ein Original?“.94 In beiden Fällen werden die Begriffe Original und Kopie korrelativ und als wandelbare Zuschreibungen betrachtet.95

Goodman zählt zu einem der wenigen, der die Definition von Fälschungen nicht am Subjekt, also dem Fälscher orientiert, sondern in erster Linie vom Objekt ausgeht. So lautet seine These: „A forgery of a work of art is an object falsely purporting to have the history of production requisite for the (or an) original of the work.“96 Demnach könnten aber auch Werke der Appropriation Art als Fälschungen verstanden werden. Elaine Sturtevant (1924–2014) etwa schuf nicht nur die berühmten Blumen Warhols nach, sie nutzte dafür auch die Materialien und Werkzeuge Warhols mit dessen Anleitung und Einverständnis.97 Sturtevants Blumen geben also ebenfalls vor, die Produktionsgeschichte der Blumen Warhols zu haben. Sie geben allerdings nicht vor, das Original Warhols zu sein. Insofern ließe sich Goodmans These wie folgt ändern: Eine Fälschung eines Kunstwerks gibt vor, den Status eines Originals zu besitzen. Zusammen mit der abgewandelten These Döhmers gelesen, könnten Fälschungen also wie folgt greifbar gemacht werden: Die Kunstfälschung bedient sich legitimer künstlerischer Methoden und der Kunstgeschichte unter Veränderung ihres Kontextes, um den Status eines Originals vorzugeben.

3.2 Die Entlarvung der Fälschung als Statuswandel des Werkes

Worin unterscheiden sich Fälschung und Original maßgeblich, wenn wir die von uns teils noch heute geschätzte „idea“ des Künstlers ebenso in einer Fälschung sehen können, zumindest solange diese als Original gilt? Stellt sich ein Original als Fälschung heraus, verliert meist das faktisch unveränderte Werk die Gunst des Betrachters und

94 Blunck, Lars: Wann ist ein Original? in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): Original und Fälschung, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011, S. 9–29, hier: S. 9.

95 Ibid., S. 10.

96 Goodman, Nelson: Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis 1976 (2), S. 122. Erste Auflage Indianapolis 1968. In der Übersetzung von Jürgen Schläeger aus dem Jahr 1973 heißt es: „Die Fälschung eines Kunstwerks ist ein Objekt, das fälschlicherweise vorgibt, eine Produktionsgeschichte zu haben, die zu dem (oder einem) Original des Werks gehört.“ Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, übersetzt von Jürgen Schläeger, Frankfurt 1973, S. 131. In der Übersetzung von Bernd Philippi aus dem Jahr 1995 heißt es wiederum: „Die Fälschung eines Kunstwerkes ist ein Gegenstand, der fälschlicherweise vorgibt, eine Entstehungsgeschichte zu besitzen, die für das (oder ein) Original unerlässlich ist.“ Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, übersetzt von Bernd Philippi, Frankfurt 1995, S. 120f.

97 Vahrson, Viola: Die Radikalität der Wiederholung – Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevants, München 2006, S. 61.

wo zuvor noch das „Wahre, Schöne und Gute“ wertgeschätzt wurde, werden oftmals Mängel entdeckt, die zu einer sowohl handwerklichen als auch ästhetischen Abwertung des Werkes führen können, obwohl derselbe Betrachter auf dasselbe Werk blickt.⁹⁸

Es handelt sich hierbei zunächst um eine kontextbasierte Wandlungsfähigkeit in der Rezeption ein und desselben Gegenstandes, was eine grundlegende Eigenschaft von Kunstwerken ist. Diese Wandlung der Rezeption und damit der Erscheinung eines Werkes gilt also generell für ästhetische Objekte, unabhängig davon, ob sie gefälscht oder original sind. Der Prozess der Entlarvung eines Originals als Fälschung ist jedoch eine Zäsur, durch die ein Statuswandel des Werkes eintritt. Während Originale also bei gewandelter Rezeption und Erscheinung immer noch einen gleichbleibenden Status als Originale aufweisen, findet bei Fälschungen durch ihre Entlarvung eine Änderung ihres Status statt. Mit dem Status ändert sich auch der gesamte semantische Raum des Werkes, was zuweilen dazu führt, dass das physisch unveränderte Werk gegenteilig zu seinem vorhergehenden Status als Original bewertet wird. Hier vollzieht sich eine Umdeutung von Zeichen, etwa der Bildsprache, aufgrund eines veränderten Kontextes, sodass eine entlarvte Fälschung im Blick des Betrachters auch materiell und ästhetisch eine Wandlung zu erfahren scheint.

Im Gegensatz zu den sogenannten Kippbildern handelt es sich bei Fälschungen jedoch um eine irreversible Metamorphose, denn wir werden eine entlarvte und in der Gesellschaft als solche anerkannte Fälschung nie wieder so sehen können, wie zu jenem Zeitpunkt, als die Fälschung noch als Original galt.⁹⁹ Zwar kommen auch Rehabilitierungen von Fälschungen als Originale vor, doch ist unsere Rezeption schon bereits durch die negative Konnotation des Fälschungsbegriffes vorbelastet, sodass ein Original, das einmal als Fälschung galt mit einem Makel belastet ist. Kippbilder allerdings, wie etwa die sogenannte Rubin'sche Vase, können immer wieder changierend oder teils sogar gleichzeitig – siehe hierzu etwa die Kippfigur *Sara Nader*, entwickelt und gestaltet von dem amerikanischen Psychologen Roger N. Shepard, die zugleich die Wahrnehmung des Saxophonisten als auch des Frauenportraits zulässt – in unterschiedlichen Variationen gesehen werden (Abb. 2–3).¹⁰⁰ Insofern muss Doll widersprochen werden, wenn er Fälschungen als Diskursphänomene mit Kippfiguren vergleicht, die zunächst authentisch erscheinen und dann als falsch wahrgenommen werden. Doll

98 Das bekannte Phänomen, dass eine Fälschung, wenn sie als solche entlarvt wird, mit einem Mal alle Wertschätzung verliert, die sie zuvor noch als vermeintliches Original hatte, beschreibt bereits Hans Tietze. Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 212.

99 Öcal, Tina: Shape-shifters of Transculturation: Giovanni Bastianini's Forgeries as Embodiment of an Aesthetic Patriotism, in: Faking, Forging, Counterfeiting, Discredited Practices at the Margins of Mimesis, hrsg. v. Becker, Daniel / Fischer, Annalisa / Schmitz, Yola, Reihe: Edition Kulturwissenschaft 128, Bielefeld 2018, S. 111–126, hier: S. 111.

100 Schönhammer, Rainer und Jakob Steinbrenner: Kippbild, in: Image, Ausgabe 30, 06/2019, S. 101–120, hier: S. 106, online einsehbar unter: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/37788ccfef4596eae267239fecf0ba8b.pdf> (26. 07. 2021).

stellt hierbei die Frage, was Fälschungen zunächst authentisch erscheinen lässt und warum diese Erscheinung von Authentizität nach ihrer Entlarvung verloren geht.¹⁰¹ Dabei übersieht Doll eben jenen Aspekt des Reversiblen der Kippfiguren, der im Falle von Fälschungen nicht existiert. Vielmehr gibt es auch Einzelfälle, bei denen sich im sinnlichen Erscheinungsbild der Fälschung nichts durch die Entlarvung ändert. So können Sammler ein Werk nach seiner Entlarvung ebenso aufgrund seiner ästhetischen Qualitäten wertschätzen wie zuvor. Hierbei handelt es sich allerdings um einen seltenen souveränen Umgang mit Kunst. Prinzipiell ist der Statuswandel, den Fälschungen durch ihre Entlarvung erfahren, jedoch irreversibel. Nach einer gewissen Zeit kann hierbei ein weiterer Wandel in der Rezeption eintreten, etwa wenn die Fälschung dann aufgrund ihres kriminellen Kontextes wertgeschätzt wird. Auch bedeutet der Statuswandel einer Fälschung nicht ausschließlich eine Abwertung. Einige der Fälschungen Bastianinis etwa erfuhren durch ihre Entlarvung gar eine Aufwertung, da man sie nun dem durch die Benivieni-Affäre berühmt gewordenen Bastianini zuordnen konnte. Dieses Phänomen ist darauf zurückzuführen, dass sich auch das semantische Profil der Zuschreibung Fälschung ändern kann. Im 19. Jahrhundert etwa gab es eine Phase, in der man Fälscher wie Bastianini für ihr handwerkliches Geschick lobte und dessen Fälschung als ein ästhetisch gelungenes Werk.

Richtung Ende des 19. Jahrhunderts setzte wieder eine sukzessive Abwertung von Fälschungen ein, die auch zu einer ästhetischen Abwertung des Werkes führte. Denn erst nach der Entlarvung einer Fälschung können ihre Schwachstellen bemerkt werden, was der Kunsthistoriker Martin Kemp als fälschungstypische Kaskade bezeichnet: „Once you know that it’s a forgery, you notice what is wrong with it.“¹⁰² Psychologisch ist dieser Vorgang vergleichbar mit der sogenannten *Healing Grid Illusion* (Abb. 4). Forscher der Universitäten Amsterdam, Utrecht und Sussex publizierten 2017 ihre Ergebnisse zur Erforschung der Illusion von Uniformität mit dem Ergebnis, dass die detaillierte periphere Wahrnehmung teilweise auf einer Rekonstruktion von Realität basiert. Denn das Gehirn ersetzt Details, wenn der eigentliche Sehstimulus gering ist.¹⁰³ Hierfür entwarfen die Forscher in fünf Experimenten unterschiedliche Grafiken zu Form, Orientierung, Helligkeit, Identität und Bewegung, die jeweils im Zentrum einen Ausgangsstimulus enthalten, während die Peripherien jeweils leicht

101 Doll, Martin: Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012, S. 21.

102 Martin Kemp in seinem Vortrag: It doesn't look like Leonardo: The Inside Stories of Leonardos and Non-Leonardos, gehalten am 08. 02. 2014 auf dem View Festival of Art History in London. Öcal, Tina: F for Festival – Von den Beltracchi-Festspielen zum View Festival of Art History, in: arthistoricum.net Fachinformationsdienst Kunst, 05. 03. 2014, online einsehbar unter: <http://blog.arthistoricum.net/beitrag/2014/03/05/f-for-festival-von-den-beltracchi-festspielen-zum-view-festival-of-art-history/> (26. 07. 2021).

103 Otten, Marte / Pinto, Yair / Paffen, Chris L. E. / Seth, Anil K. und Ryota Kanai: The Uniformity Illusion: Central Stimuli Can Determine Peripheral Perception, in: Psychological Science 2017, Vol. 28(1), S. 56–68, hier: S. 1.

vom Zentrum abweichende Stimuli aufweisen.¹⁰⁴ Das sogenannte *Healing Grid* etwa zeigt im Zentrum ein gradwinkliges Gitter, während die Peripherien leichte Deformationen zeigen. Bei längerer Betrachtung des Zentrums tritt ab etwa drei Sekunden eine Illusion von Uniformität ein, sodass auch die eigentlich deformierten Peripherien des Gitters gradwinklig erscheinen. Die Ergebnisse der internationalen Forschergruppe unterstützen die These, dass detaillierte visuelle Strukturen vom Gehirn ergänzt werden und dass die Illusion von Uniformität direkt in die Wahrnehmung einfließen kann.¹⁰⁵ Die wahrgenommene Realität ist demnach, wenn auch nicht willkürlich so doch eine Konstruktion des Gehirns. Dieses wahrnehmungspsychologische Beispiel zeigt bereits, wie stark Vorgänge der Illusionsbildung in den Wahrnehmungsprozess einfließen.

Auf Fälschungen übertragen ließe sich hiermit erklären, warum wir selbst weniger überzeugende Fälschungen auch über einen längeren Zeitraum als Originale betrachten und das gleiche Werk nach seiner Entlarvung zuweilen komplett abwerten. Denn die zentrale Vorstellung Originalität exkludiert alle etwaigen Störfaktoren, sodass ein in unserem Gehirn konstruiertes einheitliches Bild entsteht, das eben jener Vorstellung entspricht. Umgekehrt ist es nach der Entlarvung das Wissen über die Fälschung, das zu einem Dominoeffekt führt, sodass hierdurch die von Kemp angesprochene Kaskade eintritt. In Erweiterung zu den Ergebnissen der internationalen Forschergruppe kann somit auch Wissen als ein Aspekt der Uniformität angesehen werden. Denn die Dichotomie Original und Fälschung ist in erheblichem Maße kontextbasiertes Wissen, das allerdings die Rezeption des Werkes auf ähnliche Weise beeinflusst. Folglich ist für ein Verständnis des Fälschungsbegriffs auch ein Blick auf seine Entwicklung in unterschiedlichen Kulturen von Bedeutung, woraus sich zugleich seine bis heute unverändert moralisch negativ gefärbte Konnotation erklären lässt.

3.3 Etymologische Aspekte der Kunstfälschung

Entstanden ist der heute im Deutschen gebräuchliche Begriff der Fälschung aus dem mittelhochdeutschen Adjektiv *vals(ch)*, das im Westmitteldeutschland des 12. Jahrhunderts für „treulos, unredlich, unwahrhaft, unecht, irrig, trügerisch“ stand. Das mittelhochdeutsche *vals(ch)* geht wiederum auf das altfranzösische *faus* oder auf das noch ältere *fals* respektive *faux* zurück, das schließlich dem lateinischen Partizipialadjektiv *falsus* für „erdichtet, unecht, falsch, trügerisch“ zu *fallere* für „betrügen, täuschen, irreführen“ entstammt. Abgeleitet von dem mittelhochdeutschen Verb *velschen*, althochdeutsch *(gi)falscōn* im 9. Jahrhundert und *(gi)felsken* im 10. und 11. Jahrhundert, gelangte das mittelhochdeutsche *vals(ch)* ebenso wie das mittelniederländische *vals*

104 Ibid., S. 61.

105 Ibid., S. 66.

durch die Dichtungen Heinrich von Veldekes (1150-ca.1190) nach Osten. Durch Martin Luthers (1483–1546) Bibelübersetzungen blieb die frühneuhochdeutsche Substantivierung Falsch für „Unredlichkeit, Betrug“ in „ohne Falsch“, mittelhochdeutsch *āne vals(ch)*, bis heute erhalten.¹⁰⁶

Die negativ konnotierte moralische Komponente des im Deutschen gebräuchlichen Fälschungsbegriffs lässt sich folglich aus seiner Etymologie erklären, die bis heute die Definition von Fälschungen in der Kunstgeschichte beeinflusst. Untermuert wird diese moralische Komponente der Wortfamilie Fälschung durch die Etymologie des Substantivs Fälscher, das sich aus dem mittelhochdeutschen *valschære* respektive *velschære* für „Treuloser, Verleumder, Betrüger, Falschmünzer, Ketzer“ bildete. Das Substantiv Fälschung für „betrügerische Nachahmung“ ist allerdings erst seit dem 16. Jahrhundert bekannt.¹⁰⁷ Dies macht deutlich, dass der Begriff der Fälschung erst mit der Entwicklung einer Vorstellung von Originalität und dem Selbstverständnis des Künstlers während der Renaissance entstanden ist und somit eng mit der jeweiligen Auffassung von Originalität verbunden ist.¹⁰⁸

Veraltet aber weiterhin, wenn auch selten, im Deutschen gebräuchlich, sind darüber hinaus Begriffe wie das lateinische *Falsum*, das von *falsus* abgeleitet vor allem im 16. und 17. Jahrhundert Verwendung fand und heute synonym für Fälschung steht,¹⁰⁹ Falschkunst wie er in dem von Paul Westheim (1886–1963) herausgegebenen *Kunstblatt* titelgebend für Fälschungen eingesetzt wird,¹¹⁰ oder Falsifikat, ein Begriff, der insbesondere ab Mitte des 18. Jahrhunderts Konjunktur hatte, heute jedoch eher seltener gebräuchlich ist. Zu dieser Wortgruppe gehört auch der Begriff *Spuria*, der sich aus dem lateinischen *spurius* ableitet und im Englischen zu *spurious* wurde, dessen Bedeutung sich von ursprünglich „uneheliche Tochter“ zu später „gefälschte

106 Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, online einsehbar unter: <http://www.dwds.de/?view=1&qu=Fälschung> (26.07.2021), sowie Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin / Boston 2011 (25. Auflage), S. 275.

107 Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, online einsehbar unter: <http://www.dwds.de/?view=1&qu=Fälschung> (26.07.2021), sowie Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin / Boston 2011 (25. Auflage), S. 274.

108 Siehe hierzu Kapitel 3.4.

109 Siehe hierzu etwa Corino, Karl (Hrsg.): *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik*, Frankfurt 1996, S. 10. Beispielhaft für die Verwendung des Begriffs *Falsum* ist auch der Grundsatz der scholastischen Logik: „*ex falso (sequitur) quodlibet*“ (aus Falschem folgt Beliebiges) Duden, online einsehbar unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/ex_falso_quodlibet (26.07.2021). Demnach darf entweder aus einem logisch falschen Satz oder aus zwei widersprüchlichen Sätzen jede beliebige Aussage folgen. Denn widersprechen sich die Prämissen zweier Aussagen, kann die Konklusion *x*-beliebig sein, weil sie durch den Widerspruch irrelevant geworden ist.

110 „Achtung Falschkunst!“, in: *Das Kunstblatt*, hrsg. v. Paul Westheim, Nr. XIV, März 1930, S. 93 und S. 193–204.

Schriftstücke“ wandelte.¹¹¹ Eine Besonderheit stellt schließlich die *pia fraus* dar, die sich aus dem Lateinischen als „frommer Betrug“ und somit als „Täuschung in guter Absicht“ übersetzen lässt und der griechischen Mythologie entstammt. So berichtet Ovid (43 v. Chr. – ca. 17 n. Chr.) in seinen *Metamorphosen* von einem Kreter, der sich so sehr einen Sohn wünschte, dass er androhte, eine Tochter bei der Geburt zu töten. Tatsächlich wurde er Vater einer Tochter, die auf Anraten der Göttin Isis von der Mutter jedoch als Junge ausgegeben wurde, um dem Tod zu entgehen. Erleichtert wurde diese fromme Täuschung durch ihren Namen Iphis, den der Kreter für einen Sohn wählte und der in der Antike für beide Geschlechter galt. „Inde incepta pia mendacia fraude latebant“.¹¹²

Im Englischen gibt es im Kern drei Ausdrücke, die Fälschungen bezeichnen können. Der Begriff *forgery*, der auf das Verb *forge* zurückgeht, das dem französischen *forge* sowie dem lateinischen *fabricare* entstammt und zunächst herstellen oder konstruieren bedeutet. Seine Bedeutung als „etwas in betrügerischer Imitation herstellen“ erhält der Begriff erstmals 1330 als sich der buchstäbliche in einen übertragenen Sinn des Begriffes wandelte.¹¹³ Zudem bezeichnet im Englischen auch der Begriff *fake* eine Fälschung. Jedoch handelt es sich hierbei um einen Begriff unklarer Herkunft. Es ist zu vermuten, dass es sich bei diesem Begriff um eine Variante des älteren *feak* oder *feague* handelt, die sich beide wiederum von dem deutschen *fegen* oder seinem niederländischen Äquivalent herleiten und im englischen Sprachgebrauch ausräumen oder plündern bedeuten. In Samuel Rids¹¹⁴ *Martin Mark-All, Beadle of Bridewell*, einer Geschichte über Zigeuner und Gangster von 1610, wird ein „*feager of loges*“ als jemand bezeichnet, der mit falschen Dokumenten bettelt. Von da an ging das heute im Englischen gebräuchliche *fake* vom Slang in die Umgangssprache über und wird im Sinne einer „betrügerischen, gefälschten Sache oder Person“ verwendet.¹¹⁵

111 Siehe hierzu etwa Kölzer, Theo: Urkundenfälschung im Mittelalter, in: Corino, Karl (Hrsg.): Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik, Frankfurt 1996, S. 15–26, hier: S. 17.

112 Ovid: *Metamorphoses*, 9. Buch: Iphis, 711. „Niemand entdeckte den Trug, den liebende [fromme] Täuschung begonnen“. Übersetzung von Herman Breitenbach mit einem Korrekturvorschlag der Autorin von „liebende“ in „fromme“, zitiert nach Pvbliivs Ovidivs Naso, *Metamorphoses – Verwandlungen, Eine Auswahl, Übersetzung und Einführung* von Hermann Breitenbach, München 2003, S. 104f.

113 „*forge*, v.1“, in: Oxford English Dictionary Online, März 2016, Oxford University Press, online einsehbar unter: <https://www.oed.com/> (26.07.2021).

114 Die Lebensdaten Rids sind nicht zuverlässig überliefert.

115 „*fake*, n.2“, in: Oxford English Dictionary Online, März 2016, Oxford University Press, online einsehbar unter: <https://www.oed.com/> (26.07.2021). Doll verwendet den Begriff des *fake* wiederum als eine Täuschung, bei der die Entlarvung von Anbeginn mit enthalten sei. Doll, Martin: *Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012, S. 7 u. S. 24f. Problematisch ist dies jedoch aufgrund seiner Missverständlichkeit, denn im Englischen hat sich hierfür der mittlerweile auch im Deutschen gebräuchliche Begriff des *hoax* etabliert, der eine im Nachhinein aufzulösende Fopperei oder einen Scherz darstellt, wie dies

Insbesondere das Beispiel des Begriffs *fake* zeigt, auf welchen Umwegen sich im europäischen Sprachraum einst neutrale Umschreibungen in Bezeichnungen einer betrügerischen Absicht mit negativen Konnotationen verwandelten. Die Übertragung des Begriffs *fake* ins Deutsche, teilweise mit einer veränderten Bedeutung – *Fake* wird teils als Kunstform teils aber auch als synonym für Fälschung verwendet –, führt nicht zuletzt zu weiteren Irritationen im Gebrauch des Wortes.

Schließlich leitet sich der dritte im Englischen für Fälschungen gebräuchliche Begriff *counterfeit* vom Altfranzösischen *contrefet* respektive *contrefaire* ab, dessen Äquivalent im Provenzalischen *contrafar*, im Katalanischen *contrafer* und im Italienischen *contraffare* ist.¹¹⁶ Der Begriff geht auf das Lateinische *contrā-facere* zurück: „etwas in Opposition oder Kontrast zu etwas herstellen“. Der Begriff *Contrāfactio* erscheint bereits in den Schriften des spätantiken römischen Staatsmannes und Gelehrten Cassiodor (485–580) und das entsprechende Verb ist im Mittelalterlatein gebräuchlich gewesen. Die Bedeutung des Begriffs sowohl im Englischen als auch Französischen und Italienischen ist jeweils: „hergestellt in Imitation dessen, was original ist“.¹¹⁷ In ihrer moralischen Wertfreiheit ist diese Bedeutung von allen bisherigen die instruktivste, da sie der Struktur von Fälschungen als einer Art Kontrafaktur¹¹⁸ von Vorbildern nahe kommt.

Die im europäischen Sprachgebrauch überwiegend negativ konnotierten Fälschungsbegriffe, mit Ausnahme von *counterfeit*, *contrefaçón* oder *contraffazione*, weisen somit alle die Gemeinsamkeit auf, dass ihnen der Betrug und die teils böswillige Täuschung quasi a priori inhärent ist. Die Fälschungsgeschichte in Europa ist somit auch etymologisch eine Geschichte der moralischen Verwerfung, sodass es kaum noch

übrigens auch Doll selbst feststellt. Doll, Martin: *Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012, S. 24f. Dieses Beispiel verdeutlicht umso mehr, wie wichtig eine klare Definition ist insbesondere in Anbetracht einer zunehmend internationalen Wissenschaftssprache mit entsprechenden Transferbegriffen.

116 Im Italienischen existiert darüber hinaus der Begriff *Falsificazione*, der teils synonym zu *Contraffazione* verwendet wird, jedoch auch im Italienischen eindeutiger mit der betrügerischen Absicht verbunden ist. So legt Cesare Brandi unter dem Eintrag *Falsificazione* den Schwerpunkt in der Definition von Fälschungen auf deren Absicht und nicht etwa auf deren unterschiedliche Produktionsmerkmale. Brandi, Cesare: *Falsificazione*, in: Istituto Per La Collaborazione Culturale (Hrsg.): *Enciclopedia Universale Dell'Arte*, Vol. V. *Eschimesi Culture – Germania*, Florenz 1958, Spalte 312–315, hier: Spalte 313.

117 „*counterfeit*, adj. and n.“, in: *Oxford English Dictionary Online*, März 2016, Oxford University Press, online einsehbar unter: <https://www.oed.com/> (26.07.2021).

118 Der Begriff *Kontrafaktur* bezeichnet die Umdichtung meist geistlicher in weltliche Lieder unter Beibehaltung der Melodie, wobei im Jazz auch häufig eine Umwandlung der Melodie unter Beibehaltung der Harmonik beobachtet werden kann. Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin / Boston 2011 (25. Auflage), S. 528 sowie Duden, online einsehbar unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kontrafaktur> (26.07.2021).

verwunderlich ist, dass die in der Kunstgeschichte bis heute gebräuchliche Definition von Kunstfälschungen auch durch jene negative Bedeutung determiniert ist.

Beispielhaft kontrastierend steht dem das türkische *sahtecilik* (Fälschung) und *sanat sahtecilik* (Kunstfälschung) gegenüber, die sich beide aus *sahte* für falsch ableiten.¹¹⁹ Dieses entstammt ursprünglich dem persischen *sāχte* für „angefertigt“. Das damit korrespondierende mittelpersische *sāχtan* für „angleichen, anfertigen“ hat sich aus dem Verb *saç-* für „beachten, beherzigen, passen, harmonieren, korrespondieren“ entwickelt.¹²⁰ Etymologisch betrachtet ist die Wurzel des Wortes *sahte* für fälschen im Gegensatz zu den größtenteils negativ konnotierten Etymologien für falsch in europäischen Sprachen also neutral wenn nicht positiv belegt. Auch das eher seltener gebrauchte türkische Wort *taklit* für Fälschung, das von dem Arabischen *klid* für „von der Quelle kommend“ und dem daraus gebildeten *taḳlid* stammt, ist als Gleichmachen, Kopieren neutral bis tendenziell positiv besetzt.¹²¹ Nicht zuletzt in der Wortbildung drückt sich also aus, dass Nachahmungen oder auch das Nacheifern in islamisch geprägten Kulturen als erstrebenswert und weniger moralisch verwerflich erachtet wurden, was sich beispielhaft an dem im 9. Jahrhundert berühmten Kalligrafen Ibn Al-Bawwab (961–1022) verdeutlichen lässt. Al-Bawwab erhielt den Auftrag, ein von dem ebenso angesehenen Kalligrafen Ibn Muqla (886–940) verfasstes Koranmanuskript zu vervollständigen, was er so originalgetreu ausführte, dass man keinerlei Unterschied zu den originalen Stellen erkennen konnte. Ganz bewusst verwendete Al-Bawwab hierfür altes Papier, das dem des originalen Manuskripts gleichkam und kopierte die Schrift sowie die Illuminationen besonders sorgfältig. Dabei verfasste Al-Bawwab seine Koranergänzungen zu einer Zeit, als man auch in Europa die *aemulatio*, also das Überbieten des Vorbildes, als eine besondere Fähigkeit eines Künstlers erachtete. Bis zu diesem Zeitpunkt sind kaum Fälschungen in der islamischen Kunst dokumentiert, auch wenn etwa das Hinzufügen von Signaturen zu Papierarbeiten im Zuge des Berühmtwerdens einzelner Kalligrafen im 9. Jahrhundert zunahm.¹²²

Erst im Zuge des Orientalismus in Europa und eines vermehrt internationalisierten Kunstmarktes im Laufe des 19. Jahrhunderts – nicht zuletzt aufgrund verbesserter Infrastrukturen wie etwa durch die Eröffnung des Suezkanals 1869 – entstanden allerdings

119 Man könnte hier eine Reihe von Beispielen des asiatischen Sprachraums aufführen, die jene These stützen würden. Doch grundlegend ist hier zunächst, eine weitere, bis heute im Fälschungskontext noch nicht beachtete Sichtweise aufzuführen, die eventuell auch zu einer weiteren Erforschung von Kunstfälschungen in orientalischen Kulturen führen könnte.

120 EtimolojiTürkçe, online einsehbar unter: <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/sahte> (26.07.2021).

121 Ibid.

122 Forgeries, in: *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, hrsg. v. Jonathan M. Bloom und Sheila S. Blair, Band II: Delhi to Mosque, Oxford 2009, S. 76 sowie Rice, David S.: *The Unique Ibn Al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library*, Dublin 1955, S. 79f. Ein Auszug des Buches mit jener Passage ist online einsehbar unter: <http://www.islamicmanuscripts.info/reference/books/rice-1980-unique-ibn-al-bawwab.pdf> (26.07.2021).

hauptsächlich für den europäischen Kunstmarkt und somit für europäische Augen Fälschungen im engeren Sinne.¹²³ In Syrien und Ägypten sind aus dieser Zeit äußerst hochwertige Metallarbeiten dokumentiert, wie sie für die Sultane der Mamluken von der Mitte des 13. bis Anfang des 16. Jahrhunderts gearbeitet wurden und im 19. Jahrhundert zu dem sogenannten Mamluken-Revival führten.¹²⁴ Eine ähnliche Entwicklung durchlief das der Fälschung implizite Nachahmen auch in Europa. So waren während der Renaissance Praktiken wie *imitatio* und *aemulatio*, also die Nachahmung und Überbietung, nicht verwerflich, sondern standen ganz im Gegenteil im Zeichen künstlerischer

123 Beispielhaft sind hierfür auch die Kultobjekte Afrikas, die im Zuge einer ästhetischen Entdeckung Afrikas im 19. Jahrhundert zu Handelsobjekten des europäischen Kunstmarktes wurden. Die dadurch beförderten Fälschungen afrikanischer Kultobjekte waren insbesondere für den europäischen Markt hergestellt worden, wie die 2012 im Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts in Baden-Baden gezeigte Ausstellung „Afrika mit eigenen Augen. Vom Erforschen und Erträumen eines Kontinents“ prägnant hervorhebt: „Was im Kult nur absoluten Wert haben konnte, erhielt in Europa einen Auktions- oder Versicherungswert. Aus dieser folgenreichen Umformung ergibt sich heute die intensiv emotionale Echtheitsdebatte im Handel mit afrikanischen Objekten, wobei die Motivation zur Fälschung letztlich vom europäischen Handel in das afrikanische Handwerk eingeführt wurde.“ Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts, Baden-Baden, Programmorschau 2012, S. 1, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

124 Zwar wurden diese Werke zunächst offen als Kopien des 19. Jahrhunderts verkauft, doch wurden sie auf dem Kunstmarkt und auch durch naiv-positivistische Zuschreibungen schnell zu vermeintlichen Originalen. Forgeries, in: *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, hrsg. v. Jonathan M. Bloom und Sheila S. Blair, Band II: Delhi to Mosque, Oxford 2009, S. 76. Einem Bericht des türkischen Ministeriums für Kultur und Tourismus zufolge, galten im August 2012 mehr als 200 Werke im staatlichen Kunst- und Skulpturenmuseum in Ankara als vermisst. Weitere 46 Werke wurden später durch Kopien ersetzt darunter Werke von Künstlern wie Şevket Dağ (1876–1944), Şefik Bursalı (1903–1990), Hikmet Onat (1882–1977) und Zühtü Müridoğlu (1906–1992). Die systematische Entwendung von Kunstwerken in öffentlichen Museen durch Minister und Militärangehörige ist seit dem Militärputsch 1980 gängige Praxis. Auch der seinerzeit amtierende Kultusminister Ertuğrul Günay gestand, acht Gemälde als Dekoration für sein Ministerium entwendet zu haben, brachte die Werke jedoch später wieder zurück in der Hoffnung, als gutes Beispiel für weitere Entwender vorangehen zu können. Forbes, Alexander: Türkische Regierungsangehörige am Verschwinden von über 200 Kunstwerken aus dem Staatlichen Kunstmuseum in Ankara beteiligt – viele Schätze durch Kopien ersetzt, in: *Blouin Artinfo*, 07. 08. 2012, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin sowie Skandal in der Kunstszene: Mehr als 200 Kunstwerke aus staatlichem Kunstmuseum Ankara verschwunden, in: *Deutsch-Türkische Nachrichten*, 09. 08. 2012, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin. Die entwendeten Originale zierten jedoch nicht nur die Büros türkischer Regierungsbeamter, sondern wurden teils auch auf dem Kunstmarkt weiterverkauft. Zudem ist der Kunstmarkt in der Türkei mittlerweile genauso verwässert von Kunstfälschungen, wie die internationalen Märkte. Dennoch sind in der Türkei kaum Anklagen respektive Strafprozesse wegen Kunstfälschungen zu verzeichnen, wie der Istanbuler Galerist Haldun Dostoglu berichtet. Forged painting of Turkish artist Nejad Melih Devrim discovered at Sotheby's, in: *Hürriyet Daily News*, 29. 01. 2014, online einsehbar unter: <http://www.hurriyetdailynews.com/Default.aspx?pageID=517&nID=61676> (26. 07. 2021).

und handwerklicher Qualität.¹²⁵ Im Fälschungskontext wird die Nachahmung allerdings zur Camouflage.¹²⁶ Denn hier geht es weniger um eine Überbietung des Vorbildes, sondern um die Tarnung der eigentlichen Identität des Werkes. Eben dadurch wird die Fälschung zu einem Teil der Rezeptionsgeschichte des Kunstwerks, denn Tarnung bedeutet vor allem auch die Adaption des je zeitgebundenen Blicks auf das Kunstwerk.¹²⁷

3.4 Zur Idealisierung des Originals

Bis ins 19. Jahrhundert bleiben Kopien als Formen der Nachahmung und Überbietung ein gängiger Bestandteil der Künftlerausbildung an Akademien und ein anerkanntes Mittel, um sich stilistisch den Vorbildern zu nähern und zugleich einen eigenen Stil auszubilden. Mit dem Erstarken des Autonomie- und Originalitätsdiskurses im Bildungsbürgertum des späten 18. Jahrhunderts gewinnt jedoch die Idee des Originalgenies an Bedeutung, mit der eine sukzessive Abwertung von Nachahmungen einherging. Die Fundamente der Geniethorie sind bereits in der Renaissance zu finden, als die Distanz zwischen Künstler und Kunstwerk aufgehoben wurde,¹²⁸ indem Künstler ihre Werke signierten sowie ihre Apotheose einleiteten. Hinter der später folgenden Idealisierung des Originals stand zum einen die Kompensation für das Fehlen einer adeligen Herkunft, da es nun auch mit Leistungsbereitschaft und Talent für Individuen wie Künstler möglich war, zu Ruhm und Ehre zu gelangen.¹²⁹ Zum anderen waren es aber auch ökonomische Interessen, die die Idealisierung des Originals befeuerten, in dessen Folge es einem Schöpfer möglich wurde, Rechte als Urheber an seinen Originalen geltend zu machen und somit daran zu verdienen.¹³⁰

125 Siehe hierzu Kapitel 4.2.2.1.

126 Siehe hierzu auch nochmals Döhmer und Tietze, die von der Verwendung legitimer künstlerischer Praktiken bei Fälschungen unter veränderter Zielsetzung sprechen. Kapitel 3.1.

127 Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago*, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel et al., Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 186f., online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021) sowie Keazor, Henry und Öcal, Tina: *Faire (l')Époque*, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen*, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin 2014, S. 15–57, hier: S. 32.

128 Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 85.

129 Ullrich, Wolfgang: Gurskyesque: Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers, in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung*, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011, S. 93–113, hier: S. 104f.

130 *Ibid.*, S. 107.

Die Wurzeln dieser Vorstellung von Originalität reichen bis in die Antike zurück. Aufgrund des hohen Aufkommens von gefälschten Schriften, legten Bibliothekare in der Antike einen Kanon der anerkannten Schriftsteller fest. Dabei wurden für jeden Schriftsteller Listen, sogenannte Pinakes geführt, die sowohl die echten als auch die gefälschten Werke enthielten. Dieses Vorgehen bezeugt, wie auch Grafton feststellt, dass man bereits in der Antike eine klare Vorstellung von echt und falsch hatte und auch entsprechende Texte zu unterscheiden wusste. Dabei wurden echte Schriften eines Autors als *gensioi*, also rechtmäßig, bezeichnet, ein Ausdruck, der zugleich für eheliche Kinder verwendet wurde, während das Wort *nothoi* sowohl Fälschungen von Werken eines Autors als auch Bastarde, also nichteheliche Kinder, bezeichnete.¹³¹ Entsprechend schlussfolgert Grafton: „Echte Schriften hatten, kurz gesagt, eine organische Verbindung zu dem Schriftsteller, der sie erzeugt hatte [...]“.¹³² Originalität ist also gleichgesetzt mit einer gesellschaftlich anerkannten genealogischen Abkunft, die gleichsam die Gene, das Erbgut des Erzeugers in sich trägt.

Immanuel Kants (1724–1804) Geniebegriff zufolge bestimmt sich das Kunstwerk als eine individuelle, einmalige und neuartige Schöpfung. In seiner „Kritik der Urteilskraft“ löst Kant die Tradition der Mimesis in der Kunst von einem schöpferischen Subjekt ab. Damit rückt die Naturbegabung des Genies in den Vordergrund, das durch Einbildungskraft und Verstand aus sich selbst heraus schöpferisch tätig wird. „Darin ist jedermann einig, daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sei.“¹³³ sowie „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt“.¹³⁴ Folglich ist das Kunstwerk Ausdruck künstlerischer Imagination und Individualität und dessen Rezeption die Herstellung von Intimität zum Künstlergenius. In der Moderne beginnt die Auffassung vom genialen Künstler und vom auratischen Original zu bröckeln. Roland Barthes (1915–1980) etwa stuft in seinem Aufsatz *Der Tod des Autors* das schöpferische Subjekt des Künstlers herab und diagnostiziert einen Geltungsverlust des Originals.¹³⁵ „Das Kunstwerk wird nun als Teil eines unendlichen ‚Texts‘ gedacht, als Produkt von Diskursen und Kontexten“.¹³⁶

131 Grafton, Anthony: Fälscher und Kritiker, *Der Betrug in der Wissenschaft*, Berlin 2012, S. 18 (deutsche Erstausgabe: Berlin 1991). Die englische Erstausgabe erschien 1990 in Princeton unter dem Titel: *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*.

132 Grafton, Anthony: Fälscher und Kritiker, *Der Betrug in der Wissenschaft*, Berlin 2012, S. 18.

133 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790), S. 308, Zeile 20f. sowie grundlegend zu Kants Geniebegriff: Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790), S. 307–319, zitiert nach der Akademieausgabe von Kants Gesammelten Werken, online einsehbar unter: <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/aa05/> (26. 07. 2021).

134 *Ibid.*, S. 307–319, §46.

135 Barthes, Roland: *The Death of the Author*, in: *Aspen*, no. 5–6, 1967, online einsehbar unter: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes> (26. 07. 2021).

136 Rosen, Philipp von: *Fälschung und Original*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 93–95, hier: S. 95.

Der Kunstmarkt hingegen orientiert sich auch gegenwärtig am Originalitätsbegriff des 19. Jahrhunderts, wonach Echtheit oftmals Nicht-Reproduzierbarkeit bedeutet. Auf dieser Basis erklärt sich, dass eine Abgrenzung von allen als moralisch verwerflich eingestuftem Reproduzierbarkeiten wie Fälschungen der Aufrechterhaltung jenes imperativischen Systems von Originalität dient. Nicht ohne Grund hat sich im Europäischen Sprachgebrauch vielmehr der negativ konnotierte Begriff der Fälschung oder *forgery* durchgesetzt und nicht etwa der weitaus neutralere, wenn nicht tendenziell positiv belegte Begriff des Counterfeit, wie im Kapitel zuvor dargelegt. Im Gegensatz zu aktuellen Entwicklungen in der Kunst wie etwa der Appropriation Art sind die bis heute festgeschriebenen Begriffe der Originalität und Fälschung also auch ein Konstrukt und Instrument des Kunstmarktes und einer noch auf Beständigkeit und Chronologie ausgerichteten Kunstgeschichte. Entsprechend sieht der Kunsthistoriker Massimo Ferretti in der normativ betrachteten Idee der Fälschung den Kern einer Kunstbetrachtung, „die Kunst nach ökonomischen Maßstäben und nach solchen der Kontemplation bewertet.“¹³⁷ Fälschungen sind dabei zugleich der Katalysator des Kunstsystems, denn jede entlarvte Fälschung steigert kontrastierend den Wert des Originals. So können sich Originale in ihrer Einmaligkeit einmal mehr von Fälschungen abheben, da der Prozess der Entlarvung wie eine Katharsis des Kunstsystems wirkt. Fälschungen und Originale sind also wechselseitig miteinander verbunden: Ohne eine Idee von Originalität gäbe es keine Vorstellung von Fälschungen, doch ohne Fälschungen würden Originale keine Rückbestätigung ihrer Einmaligkeit erfahren.

3.5 Abgrenzung und Differenzierung des Fälschungsbegriffs

Darüber hinaus liegt eine Schwierigkeit in der Definition von Fälschungen nicht nur, wie der Semiologe Umberto Eco (1932–2016) schreibt,¹³⁸ in der Schwierigkeit, Begriffe wie Originalität zu definieren, sondern auch in ihrer Abgrenzung von anderen Formen der Fälschung. Die Publikation *Fälschungserkennung* etwa subsummiert unter dem Begriff der Fälschung neben Kunstfälschungen auch Medikamentenfälschungen

137 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 235.

138 Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, aus dem Italienischen von Günter Memmert, München/ Wien 1992 (Die Originalausgabe erschien 1990 in Mailand unter dem Titel „I limiti dell’interpretazione“), S. 217. Dabei basiert auch Ecos Definition von Fälschungen auf der Intention zum Betrug und ist somit keine Neuerung in der Betrachtung von Fälschungen, sondern lediglich eine Wiederholung mit dem Vokabular der Semiotik. Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, aus dem Italienischen von Günter Memmert, München, Wien 1992 (Die Originalausgabe erschien 1990 in Mailand unter dem Titel „I limiti dell’interpretazione“), S. 225.

und selbst „faule Pakete“, wie sie aus der globalen Finanzkrise, die sogenannte Subprimekrise, ab 2007 bekannt sind.¹³⁹ Der Begriff der Fälschung wird dadurch zu einem Oberbegriff sämtlicher Betrugsdelikte und kann so kaum noch präzise für die jeweilige Disziplin definiert und angewandt werden. So sind Medikamentenfälschungen im Unterschied zu Generica oftmals eine Kopie des Originals mit minderwertigen Wirkstoffen, deren Anwendung sogar bis zum Tod führen kann. Die hier auftretenden Phänomene und Wirkungen sind also kaum mit Kunstfälschungen vergleichbar.

Ähnlich differenziert werden muss bei literarischen Fälschungen, die zwar hinsichtlich einer gefälschten Provenienz mit Kunstfälschungen vergleichbar sind, jedoch unterschiedliche materielle und inhaltliche Eigenschaften haben. Während literarische Fälschungen oder Fälschungen von historischem Quellenmaterial oftmals mit dem Ziel einhergehen, politische Macht und Reichtum zu erlangen,¹⁴⁰ dienen Kunstfälschungen eher dem Zweck, die Kunstgeschichte umzuschreiben und pekuniäre Gewinne zu erzielen. Die Unterschiede zwischen literarischen sowie musikalischen Fälschungen und Kunstfälschungen basieren nicht zuletzt auf den medialen Eigenarten dieser Künste. Während literarische oder musikalische Werke gerade von ihrer Vervielfältigung leben – im Falle der Literatur die möglichst hohe Auflage des Textes, im Falle der Musik die mehrfache Aufführung der Komposition –, wird etwa das Gemälde oder die Skulptur grundsätzlich als einmalig betrachtet. Goodman bezeichnet Werke der bildenden Kunst insofern als autografisch im Vergleich zu musikalischen Werken.¹⁴¹ Denn wird die Skulptur zerstört, kann sie auch durch noch so viele Reproduktionen nicht ersetzt werden. Doch in der Musik kann eine verlorene Partitur oder in der Literatur das verlorene Manuskript dem Werk selbst nicht seine Existenz nehmen.¹⁴² Die Unterschiede in den künstlerischen Medien und Genres stellen entsprechend unterschiedliche Herausforderungen an Fälscher. In der Literatur etwa ist die Form des Plagiats verbreitet. Doch indem ein Plagiator den Text eines anderen Autors als seinen eigenen ausgibt, unterscheidet er sich diametral von einem Kunstfälscher, der

139 Müller-Straten, Christian: Fälschungserkennung, mit Beiträgen von Olga Perelygina und David Lowenthal, Band 1, München 2011, S. 16.

140 Rosen, Philipp von: Fälschung und Original, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 93–95, hier: S. 93. Dass Kunstfälschungen jedoch „so gut wie nie inhaltliche Ziele“ verfolgen, ist jedoch durch Fälscher wie Han van Meegeren widerlegbar, der mit seinen Fälschungen unter anderem Rache an den Experten nahm, die ihn als Künstler nicht anerkannten. Beltracchi behauptet von sich, dass er die Lücken der Kunstgeschichte durch seine Fälschungen ausbessern wollte. Siehe Kapitel 5.4.2.

141 Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, übersetzt von Bernd Philippi, Frankfurt 1995, S. 113. Die englische Originalausgabe ist erstmals erschienen unter dem Titel: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.

142 Kulenkampff, Jens: Die ästhetische Bedeutung der Unterscheidung von Original und Fälschung, in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung. Philosophie und Kunst*, Ostfildern 2011, S. 31–50, hier: 44f. sowie Goodman, Nelson: *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, London 1969, (Erstausgabe Indianapolis 1968), S. 117.

sein eigenes Werk als Werk eines anderen Künstlers präsentiert.¹⁴³ Darüber hinaus sind Geldfälschungen kaum noch mit Kunstfälschungen vergleichbar, da die Fälschungen hier als möglichst getreue Kopien direkt als Zahlungsmittel Einsatz finden, dabei keine Provenienz jenseits der Nennung der Notenbank benötigen, die gerade für Kunstfälschungen essentiell ist.

Wenn im Folgenden also von Fälschungen die Rede ist, so sind hiermit Kunstfälschungen gemeint in Abgrenzung zu literarischen, musikalischen, Medikamenten-, Geld- und sonstigen Fälschungen. Ausgehend von der zuvor entwickelten These, dass Fälschung und Original kontextuell bedingte Zuschreibungen eines Werkes sind, lassen sich Kunstfälschungen sowie Originale in weitere Untergruppen einteilen. Der Kategorie des Originals gehören dabei die Replik, die Kopie, die Nachempfindung oder Stilaneignung, das Pasticcio sowie die Werkstatt- und die Schülerarbeit an, die je nach Forschungsstand in ihrer Zuschreibung variieren können. Das wohl berühmteste Beispiel der letztvergangenen Zeit ist hierfür der *Mann mit dem Goldhelm*.¹⁴⁴ Galt das Gemälde noch bis in die 1980er Jahre als ein Original aus der Hand Rembrandts (1606–1669), rangiert es nun als Arbeit aus dem Umkreis des Meisters.¹⁴⁵

Repliken oder auch Reprisen sind wiederum durch den Künstler selbst oder seine Werkstatt vorgenommene, leicht variierende Zweitaufgaben eines Originals, während Kopien eine Wiederholung des Originals durch einen fremden Künstler darstellen.¹⁴⁶ Eine Kopie leistet oftmals einen Medientransfer, um beispielsweise ein Gemälde als Grafik über die eigenen Ländergrenzen hinaus bekannt zu machen. Insofern florierte die Praxis des Kopierens vor allem als Vervielfältigungsmittel in Zeiten vor der Fotografie. Aktuellere Kunststile wie die Appropriation Art bedienen sich der Kopie, nicht jedoch um ein Werk zu vervielfältigen, sondern vielmehr um die konzeptuelle Frage zu thematisieren, was ein Original ausmacht.

Ein seltenes und signifikantes Beispiel für eine Fälschung, die sich der künstlerischen Methode der Kopie bedient, ist das Portraitgemälde *Papst Leo X.* (1475–1521) von Andrea del Sarto (1486–1530) (Abb. 5). In seiner Lebensbeschreibung des Malers berichtet Giorgio Vasari (1511–1574), dass der Herzog von Mantua, Federico II.

143 Entsprechend schlägt Doll vor, das Plagiat als „abstrakten radikalen Gegenbegriff der Fälschung“ aufzufassen. Doll, Martin: Die Adresse des Fake, Über das Wahre im Fälschen, in: Barth, Thomas / Betzer, Christan / Eder, Jens und Katinka Narjes (Hrsg.): Mediale Spielräume, Dokumentation des 17. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Hamburg 2004, Marburg 2005, S. 153–160, hier: S. 159, FN 6, online einsehbar unter: http://www.mdoll.eu/publikationen_cc/MDoll_Adresse_des_Fake.pdf (26.07.2021).

144 Berlin, Gemäldegalerie, ca. 1650. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://smb.museum-digital.de/singleimage.php?resourcencr=66805> (26.07.2021).

145 Kelch, Jan (Hrsg.): Der Mann mit dem Goldhelm, Eine Dokumentation der Gemäldegalerie in Zusammenarbeit mit dem Rathgen-Forschungslabor SMPK und dem Hahn-Meitner-Institut Berlin, Berlin 1986.

146 Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Heft 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 76.

Gonzaga (1500–1540), 1520 um Raffaels (1483–1520) Portraitgemälde von Papst Leo X. bat (Abb. 6). Da der damalige Besitzer des Gemäldes, der Florentiner Stadthalter der Medici, Ottaviano de Medici (1484–1546), das Gemälde allerdings nicht herausgeben wollte, beauftragte er del Sarto, eine exakte Kopie des Werkes anzufertigen. Diese wurde von del Sarto mit einem unverdächtig erscheinenden Erkennungszeichen auf der Rückseite versehen,¹⁴⁷ um Fälschung und Original unterscheiden zu können, und anstelle des Originals dem Herzog von Mantua übergeben. Weder der Herzog noch sein Berater, Giulio Romano (1499–1546), hatten Zweifel an der Originalität des Portraits, in dem Romano gar die Pinselstriche wieder erkennen wollte, die er selbst an dem Werk als Schüler Raffaels ausführte.¹⁴⁸ Vasari war jenes Erkennungszeichen jedoch bekannt und wies schließlich darauf hin, dass es sich bei dem Gemälde um eine Fälschung handelt, worauf Romano entgegnete, dass er das Werk ebenso schätze wie das Original aus der Hand Raffaels.¹⁴⁹ Damit erkennt Romano die Fälschung als „originäre Leistung del Sartos“ an, im Gegensatz zu Ottaviano de Medici, der die Fälschung anfertigen ließ, gerade weil er dem Original einen höheren Wert zusprach.¹⁵⁰

Eine weitere Variante des Originals ist das *Pasticcio*, ein in der Kunst oftmals als Hommage verstandenes Verfahren, das einzelne Elemente verschiedener Kunstwerke aus dem *Ceuvre* eines anderen Künstlers zu einem neuen Werk zusammenführt. Es handelt sich um eine Methode, die auch bei Fälschungen zum Einsatz kommt, da sich hier diverse Echtheit suggerierende Bezüge zum Werk eines Künstlers herstellen lassen, wodurch die Fälschung an vermeintlicher Authentizität gewinnt.¹⁵¹ Die Stilaneignung oder Nachempfindung dagegen arbeitet zwar nach einem ähnlichen Prinzip, allerdings mit weniger expliziten Verweisen. Nicht einzelne Elemente werden dabei adaptiert; es geht vielmehr um Anklänge an den Stil eines Künstlers oder einer Epoche. Beispielhaft hierfür ist das Selbstbildnis vor römischer Landschaft des Malers Johann David Passavant (1787–1861) aus dem Jahr 1818 (Abb. 7). Darin macht Passavant deutliche Anleihen beim Portraitstil der Renaissance, etwa Raffaels, sodass das Werk stilistisch

147 Ich danke Henry Keazor (Heidelberg) für diesen Hinweis.

148 Vasari, Giorgio: *Das Leben des Andrea del Sarto* (1568), hrsg. v. Sabine Feser, Berlin 2005, S. 52–54. Es handelt sich hierbei um eine vielfach zitierte Geschichte, sodass an dieser Stelle exemplarisch die Wiedergabe von Lars Blunck aufgeführt werden soll, da sie die Quelle Vasaris ausführlich und aufschlussreich kommentiert. Blunck, Lars: Wann ist ein Original?, in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011*, S. 9–29, hier: S. 11f.

149 Vasari, Giorgio: *Das Leben des Andrea del Sarto* (1568), hrsg. v. Sabine Feser, Berlin 2005, S. 54f. sowie Blunck, Lars: Wann ist ein Original? in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011*, S. 9–29, hier: S. 15.

150 Blunck, Lars: Wann ist ein Original? in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011*, S. 9–29, hier: S. 16f.

151 Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 76.

einem Werk des beginnenden 16. Jahrhunderts ähnelt, tatsächlich jedoch Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden ist und dies auch zu erkennen gibt.¹⁵² Neben der noch in geringerem Maße angewandten Kopie sind die Verfahren der Stilaneignung oder Nachempfindung sowie das Pasticcio beliebt, wenn nicht gar zentrale Mittel der Fälschung, sodass spätestens hieran die zuvor genannte These Döhmers plausibel wird, dass die Fälschung sich in der Regel legitimer künstlerischer Methoden bedient.

Entsprechend lassen sich Fälschungen nach der jeweils angewandten künstlerischen Methode in Gesamtfälschungen oder auch sogenannte freie Fälschungen, subjektive und objektive Verfälschungen sowie an der Grenze zur Restauration befindliche Hyperrestaurierungen einteilen. Als Gesamtfälschungen respektive freie Fälschungen lassen sich jene bezeichnen, die sich der Methode der Stilaneignung, Nachempfindung respektive des Pasticcio bedienen. Denn hier werden nicht einzelne Originale kopiert oder imitiert, sondern Zitate des Stils oder Sujets aus dem Œuvre eines Künstlers in einen neuen Kontext überführt. Entgegen der Darstellung Ferrettis, es handle sich hier um eine äußerst seltene und zudem kurzlebige Form der Fälschung, sind freie Fälschungen relativ häufig anzutreffen und schwer, mitunter gar nicht zu identifizieren.¹⁵³ Denn gerade Gesamtfälschungen, die nicht imitierend einem bestimmten Vorbild folgen, werden oftmals erst nach Jahrzehnten entlarvt, dann etwa, wenn sich der Zeitgeschmack und Forschungsstand geändert hat. Die im Folgenden thematisierten Fälschungen Bastianinis und Beltracchis stellen für ihre jeweilige Zeit herausragende Beispiele von Gesamtfälschungen dar. Demgegenüber sind Fälschungen, die ein Einzelwerk kopieren weitaus seltener als etwa Fälschungen, die zumeist seriell angelegte Papierarbeiten oder auch Plastiken, wie der Giacometti-Fall zeigte, kopieren. Denn das Risiko, durch das noch vorhandene Original entlarvt zu werden, ist schlicht zu hoch. Entsprechend kommt diese Methode im Bereich der Malerei und Skulptur kaum zum Einsatz. Ausnahmen sind das bereits erwähnten Gemälde *del Sartos* von Papst Leo X. oder auch das Gemälde *Vase de Fleurs (Lilas)* Gauguins, das der Kunsthändler und New Yorker Galerist Ely Sakhai von chinesischen Immigranten kopieren ließ.¹⁵⁴

Eine gleichsam alle Fälschungen mehr oder weniger begleitende Methode ist die subjektive Verfälschung. Hierbei wird eine Fälschung auf eine Originalität suggerierende Weise präsentiert. Zum Bereich der subjektiven Verfälschung zählen etwa gefälschte Provenienzen, die den Anschein von Originalität verstärken oder untermauern sollen. Besonders deutlich wird diese Methode im Falle des englischen Fälscherduos John Myatt und John Drewe. Während Myatt die Fälschungen herstellte, schleuste Drewe

152 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 35.

153 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 236.

154 Siehe Kapitel 2.4.

gefälschte Dokumente in Museumsarchive und Bibliotheken, um den Fälschungen eine Ausstellungshistorie zur Seite zu stellen, die für Museen als wichtiges Wert- und Originalitätskriterium fungiert. Das Besondere an diesem Fall ist, dass die Dokumente in den eigenen Archiven als derart überzeugend erachtet wurden, dass die Fälschungen Myatts nie technisch untersucht wurden.¹⁵⁵

Demgegenüber ist die objektive Verfälschung ein insbesondere in der Restaurierung entstandenes Verfahren, bei dem grundsätzlich originale Werke durch Anbringen einer falschen Signatur oder anderweitiger materieller Veränderungen dem jeweiligen Zeitgeschmack angepasst werden sollen. So wurde 1614 der sogenannte Paumgartner-Altar Dürers aus dem Jahr 1498/1503 den seinerzeit vorherrschenden ästhetischen Vorstellungen entsprechend übermalt. Heute ist in der Restaurierung ein Verfahren üblich, das den ursprünglichen Zustand des Werks, wenn möglich, wiederherstellt und dabei voll reversibel ist, damit etwaige Fehler leichter korrigiert werden können. Die objektiven Verfälschungen in der Restaurierung sind teils so weitreichend, dass sie mit dem Bereich der Fälschung interferieren, dabei aber auch den jeweils zeitspezifisch vorherrschenden Wertvorstellungen geschuldet sind.¹⁵⁶

Einen Schritt weiter geht die sogenannte Hyperrestaurierung. Im Englischen *restorgery* genannt, schlägt der Begriff die Verbindung von Restaurierung und Fälschung und meint die extreme Überrestaurierung eines oftmals unbekanntes Werkes, bei dem die modernen Anteile derart unkenntlich gemacht werden, dass der falsche Eindruck entsteht, es handle sich um ein Werk eines bekannten Künstlers.¹⁵⁷ Ein besonderes Beispiel hierfür ist der Maler-Restaurator Jef oder Joseph van der Veken (1872–1964), dessen geschickte Überrestaurierungen als Originale Rogier van der Weydens (ca. 1399–1464), Jan van Eycks (1390–1441), Hans Memlings (ca. 1433–1494) oder Jan Mostaerts (1475–1555) auf dem Kunstmarkt gehandelt wurden. Grundlage seiner Hyperrestaurierungen waren dabei alte, unbedeutende und schlecht erhaltene Werke, deren gut erhaltene Partien er restaurierte und durch frei erfundene Rekonstruktionen ergänzte. Problematisch wurden diese Werke jedoch ab 1920 als van der Vekens Komplize, der Brügger Bankier und Mäzen Émile Renders (1872–1956), die Werke nicht nur weiter verkaufte, sondern zugleich in Ausstellungen präsentierte und in die Forschungsliteratur einschleuste.¹⁵⁸ Denn van der Veken war mittlerweile dazu übergegangen, seine Werke teils willkürlich aus unterschiedlichen Zeiten und Kunstlandschaften zusammenzustellen, sodass der falsche Eindruck

155 Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 42f. Siehe auch Kapitel 5.5.

156 *Ibid.*, S. 37.

157 *Ibid.*, S. 38.

158 *Ibid.*, S. 39.

entstand, deutsche und flämische Meister des 15. Jahrhunderts wären nicht nur in Kontakt gewesen, sondern hätten zugleich auch Motive ausgetauscht.¹⁵⁹

Eine Mittelrolle zwischen Original und Fälschung nehmen hoaxes ein, die zuweilen mit einem aufklärerischen Anspruch täuschen, da sie stets so angelegt sind, dass sie zu einem späteren Zeitpunkt aufgedeckt werden sollen. Der Prozess der Täuschung und Entlarvung dient hierbei einem Hinweis auf Missstände im System der Kunst und kann zugleich als Scherz angelegt sein. Beispielhaft ist hierfür der 1973 in der Anthologie *Idea Art* erschienene Aufsatz *The Fake As More* von Cheryl Bernstein.¹⁶⁰ Als Ausstellungsbesprechung getarnt, erörtert der Beitrag die Bedeutung des Künstlers Hank Herron und dessen in einer New Yorker Galerie ausgestellten Kopien insbesondere der Werke Frank Stellas aus den Jahren 1961 und 1971. Dies erinnert an den amerikanischen Künstler Richard Pettibone, der bereits in den 1960er Jahren Werke berühmter Kollegen wie Robert Rauschenberg (1925–2008), Warhol und auch Stella in miniaturisiertem Maßstab kopierte.¹⁶¹ Vermutlich nimmt der Artikel Bernsteins hierauf Bezug, denn eine Erklärung, wie es Herron gelungen sein soll, das überaus umfangreiche und großformatige Werk Stellas in einer einzigen Galerie unterzubringen, bleibt in dem gesamten Artikel aus. Tatsächlich gibt es weder den Maler Hank Herron noch die Autorin Cheryl Bernstein. Hinter dem Hoax stecken vielmehr die amerikanische Kunsthistorikerin Carol Duncan und ihr Mann Andrew Duncan, die jenen Artikel in Komplizenschaft mit dem Herausgeber Gregory Battcock publizierten. Das Trio ging davon aus, dass der Artikel recht schnell selbst als Fälschung auffliegen würde, denn neben den fehlenden Erklärungen zur Realisierbarkeit der Ausstellung enthielt der Artikel teils entstellte Zitate seinerzeit aktueller französischer Philosophen. Ziel war es dabei, Kritik an der damaligen Rezensionspraxis zu üben, die lediglich eine um sich selbst kreisende Kunst auf ein theoretisches Gerüst stellte, ohne sie zu hinterfragen oder den gesellschaftlichen Kontext, also das Publikum zu thematisieren. Doch erst 13 Jahre später entlarvte der Kunsthistoriker Thomas Crow auf Hinweis von Carol Duncan in seinem 1986 erschienenen Artikel *The Return of Hank Herron* den Hoax.¹⁶² Der Hoax ist im Gegensatz zur Fälschung also gerade so angelegt, dass er zu einem bestimmten Zeitpunkt aufgedeckt wird, um einen Erkenntniseffekt zu erzielen. Wenn Hoaxes jedoch nicht als solche erkannt werden, können sich diese

159 In seinem Artikel „Cracks in Flemish Primitives“ wies Renders wiederum im ehrwürdigen englischen Burlington Magazine darauf hin, wie originale von falschen flämischen Gemälden zu unterscheiden seien, indem er just die Werke van der Vekens als Beispiele für die Originale heranzog und diese somit als solche adelte. Renders, Émile: Cracks in Flemish Primitives, in: The Burlington Magazine, No. 299, Vol. 52, Februar 1928, S. 58–67 sowie Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 39f.

160 Bernstein, Cheryl (alias Carol Duncan): The Fake as More, in: Battcock, Gregory (Hrsg.): Idea Art, A Critical Anthology, New York 1973, S. 41–45.

161 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 13.

162 Ibid., S. 14.

schleichend auch in Fälschung verwandeln. Zuweilen verschmelzen sogar Fälschungen und Hoaxes miteinander, wofür Henry Keazor den Begriff des „Foax“ entwickelte, der die Begriffe Hoax und Fake miteinander verbindet und an das Französische faux erinnert. Ein Foax hat dabei die Wirkung der Aufklärung, wenn etwa eine Fälschung die Funktion eines Hoax bekommt und so Missstände im Kunstsystem offenlegt.¹⁶³

163 Ibid., S. 15.