

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 vermessnen 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 Beltrachi/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 Kunstoffälschung 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 Sehsinns 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. Költzsch/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. Költzsch/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 Ebda., S. 52.

14 Ebda., 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 Betrugsparagraphen (§ 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 Urheberschaft Leonards 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, Dummkopf!, 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 Leonards 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 Emmausgangers, 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 Kunsthistorischen 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 Urheberschaft ein Sachmangel.³⁴ Die Kennerchaft wird zur stets neu zu debattierenden Methode der Wahl, um Werke einem Urheber – und damit einen Handelswert – 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 (Ruydsael-Fall).

35 *Ivan Lermolieff* (pseud. *Giovanni Morelli*), Kunstkritische Studien über italienische Malerei – Die Galerien Borghese und Doria Panfili 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 Werkstattangestellten 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 Plagiats 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 Plagiatsfällen. 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) erhelltend 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 verstellen lassen. Dies erklärt auch die herausgehobene Rolle der Signatur und der Signaturfälschung.⁵⁴

Fälschende nutzen diese Erwartungshaltungen für ihre Täuschungs-handlungen.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 Meegerens 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 Kunswissenschaft 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 Ausnahmee-

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 Perlenthorrring“ von Tracy Chevalier aus dem Jahr 2003, wie *Gregor J. M. Weber* in seiner Ausstellungsrezension

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 diskursspezifischen 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 Ebda., 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 Leonards.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 veritable 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 Kunstdälschung* (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 erkauft. 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 vorzutäuschen, 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 proffit qui reuindroit a la Chrestiente, s'il se faisoit inuento de tous les corps saintcz, & 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/ardok/volltexte/2008/579>>, S. 12. Zum Fall siehe *Henry Keazor*, Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstabfalschung, 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 Michelangolo 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 herrichtest, 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 Künstlerviten (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/ardok/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 ent-täuschte 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 Narrenschyff*, Basel 1494, im Abschnitt „Von achtung des gestirns“, der die Astrologie aufs Korn nimmt.

eines Kunstwerks. Es gibt eine Faustregel, um Fälschung und Plagiat von einander 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 Erfundung, in: Birgit Ulrike Münch/Andreas Tacke/Markwart Herzog/Sylvia Heudecker (Hrsg.), *Fälschung – Plagiat – Kopie*, Petersberg 2014, S. 52–69.
- 97 Theodor Hampe, Nürnberger Ratsverlasse 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 rasierte 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 Vilius 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 Kunstoffälschung 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 Kunstabegriffs 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' Medicis 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, Wissensspeicher 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, *Litographia 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 1812 brachte Georg Osegg auf die richtige Fährte. Das Forstger hat ihn noch gut in Erinnerung, als er zum erstenmal den „Hexenwald“ im Speisart 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 Osegg 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 Glaubhaftigkeit.

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 unhintergehbare 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