

Klaus Niehr

## **Schwierige Verhältnisse. Nachahmung – Plagiat – Fälschung in der Kunst<sup>1</sup>**

Um es überflüssigerweise gleich vorweg zu sagen. Natürlich gibt es Kunstfälschungen. Und die während der letzten Jahre publik gewordenen, sicherlich nur die Spitze eines gewaltigen Eisbergs bildenden Skandale um vermeintliche Gemälde der Klassischen Moderne aus Ateliers unserer Tage sowie die Aufarbeitung der dahinter stehenden kriminellen Machenschaften durch die Justiz, haben gezeigt, dass wir es gerade auf diesem Gebiet mit einem Phänomen zu tun haben, das nicht allein außerordentlich häufig ist und öffentlichkeitswirksam daherkommt, sondern auch in hohem Maße einkommensfördernd sein kann.

Doch diese so eindeutige Sachlage verdeckt eine sehr vielschichtige Problematik. Keineswegs nur bei einem Rückblick in die Geschichte zeigt sich nämlich, wie komplex es um das Thema bestellt ist, das ebenso schnell wie unpräzise mit dem Schlagwort „Fälschung“ oder – neuerdings besonders gern – mit dem nicht minder omnipräsenten und wenig eindeutigen „Plagiat“ umschrieben wird. Denn was eigentlich klar zu sein scheint, löst sich auf in eine Vielzahl von Verfahren, die allesamt eines gemeinsam haben: die Verarbeitung und Nutzung bereits existierender Ideen oder Arbeiten sowie die bewusste Adaption bestimmter zeit- oder personenbezogener Eigenarten. Von Fälschungen im engeren Sinn, also mit Betrugsabsicht und vielleicht Hoffnung auf finanziellen Vorteil geschaffenen Werken, wird man aber nur bei einem Teil der unter diesen Bedingungen entstandenen Produkte sprechen wollen. Deshalb mag es hilfreich sein, unterschiedliche Arten des Kopierens und Zitierens, des Reproduzierens und Variierens, des Wiederholens und Übersetzens näher zu beleuchten und ihre Rolle im Gegenstandsfeld der bildenden Kunst zu diskutieren.

Schon Albrecht Dürer sah sich mit dem Phänomen konfrontiert. Ans Ende seiner lateinischen Ausgabe der *Apokalypse*, ans Ende der Bucheditionen der *Kleinen* und der *Großen Holzschnittpassion* wie des *Marienlebens* (alle 1511) ließ er eine Warnung vor unerlaubten Nachdrucken setzen:

„Wehe dir, Betrüger und Dieb fremder Arbeitsleistung und Erfindung, lass es dir nicht einfallen, deine dreisten Hände an unsere Werke zu legen! Wissen nämlich, dass uns das Privileg durch den ruhmreichsten Römischen Kaiser, Maximilian, erteilt ist, dass niemand in Nachschnitten diese Bilder drucken oder gedruckt innerhalb der Grenzen des Reiches verkaufen darf. Wenn du dem aber in Missachtung oder aus verbrecherischer Habgier zuwiderhandelst, sei gewiss, dass du nach Wegnahme deines Besitzes mit der schärfsten Strafe rechnen musst.“ (Übersetzung nach: H. Rupprich [Hg.], Dürer. Schriftlicher Nachlass I, Berlin 1956, S. 76 u.a. Scherbaum, Albrecht Dürers ‚Marienleben‘, Wiesbaden 2004, S. 207).

---

<sup>1</sup> Der Vortrag wurde in der Plenarsitzung am 25.05.2018 gehalten.

Auch die durch den Rat der Stadt Nürnberg diesbezüglich ausgesprochenen Androhungen weisen in die gleiche Richtung. Ganz offensichtlich waren nach der Erstausgabe der *Offenbarung* 1498 sehr schnell „Raubkopien“ erschienen, die den raschen Erfolg des Originals beim Publikum ausnutzten. Tatsächlich hatten Zeitgenossen keine Scheu, im Stile Dürers zu produzieren und dabei sogar das berühmte Monogramm des Meisters einzusetzen.

Im Falle der genannten und weiterer, teils genauer Kopien, teils freier Repliken aus dem frühen 16. Jahrhundert haben wir es mit Fälschungen zu tun, die darauf abzielten Käufer oder Sammler zu hintergehen, um Profit daraus zu schlagen. Und obwohl absichtlich irreführende, aus welchem Grund auch immer hergestellte Fälschungen schon aus der Antike und dem Mittelalter bekannt sind – man denke nur an Urkunden oder Reliquien –, handelte sich jetzt doch um eine neue Qualität derartiger Produkte. Denn die Täuschung des Publikums im Bereich bildender Kunst war vorher selten zu finden. Dementsprechend gehören auch die genannten Abwehrstrategien zu den frühen und – wie man sagen muss – kaum sehr wirkungsvollen Aktivitäten, um gegen solche Praktiken vorzugehen.

Fragt man nach den tieferliegenden Bedingungen der bewussten Hintergehung der Öffentlichkeit in dieser Angelegenheit, stößt man auf ein wichtiges Phänomen der Zeit: die seit der frühen Renaissance zu beobachtende explizite Hinwendung zum menschlichen Individuum als soziales und kulturelles Wesen sowie die daraus resultierende gesteigerte Hochschätzung geistigen Eigentums. Ergebnis ist eine neue Ideologie schöpferischer Potenz. Namen werden zu Markenzeichen. Für die Produkte berühmter Künstler entsteht ein Markt, Nachfrage und Preise steigen, Sammler sind bereit, sich finanziell zu engagieren, unter anderem deshalb, weil der Besitz solcher Produkte nicht allein als günstige Geldanlage erscheint, sondern auch Ansehen verspricht. Der begehrte Künstler aber rückt auf in den Rang eines Genies. Jedes Werk, von ihm ersonnen, von seiner Hand geschaffen, gilt als unwiederholbar. Zugleich ist es Dokument, das sich konstitutiv auf den Hersteller bezieht, etwas von seinem unverwechselbaren Geist und von seinen einzigartigen Fähigkeiten zum Ausdruck bringt, ja, nach dem Tod des Künstlers diesen reliquiengleich vertritt. Angesichts solcher Aufwertung fordern vermögende Auftraggeber seit dem 15. Jahrhundert immer wieder die Anfertigung bestellter Bilder oder Skulpturen ausschließlich durch den Leiter einer Werkstatt. Und selbstverständlich richtet sich die Bezahlung dabei nach dem Rang des Ausführenden. Allerdings kommt die hinter alledem stehende besondere Rolle des Produzenten in den einzelnen Kunstgattungen unterschiedlich zum Tragen: sehr stark in der Malerei, weniger deutlich in der Architektur, was mit den Methoden der Herstellung und der somatischen Nähe des Schöpfers zu seinem Werk zu tun hat.

Die skizzierte Entwicklung zeitigt soziale Folgen, die bis auf den heutigen Tag nachwirken. Der seinen Geist einsetzende und dadurch eine Sonderstellung einnehmende Künstler emanzipiert sich zunehmend vom mechanisch arbeitenden Handwerker. Schon in den *Vite*, den von Giorgio Vasari um die Mitte des 16. Jahrhunderts

verfassten Lebensbeschreibungen der berühmtesten Künstler tauchen nur „produktive“ Kunstschaffende auf; „reproduktive“, also etwa die nach Modellen arbeitenden Wachsformer und Metallgießer, werden ausgeschlossen. Dies weist auf den Vorrang geistiger Arbeit hin, die sich durch einen Prozess direkter Übertragung im Werk unmittelbar zu erkennen gibt.

Da die hier sich andeutende Differenzierung zwischen Handwerk und Kunst allerdings nur langsam vonstatten geht – Dürer ist ein sehr frühes Beispiel –, sind für zahlreiche Maler, Stecher und Schnitzer Probleme mit Nachahmern und Kopisten bis um 1800 eher selten. Denn bis weit in die Neuzeit hinein gilt die Ausübung von Malerei oder Bildhauerei zumeist als Handwerk. Künstler sind Angestellte, die nach Auftrag zu produzieren haben. Markenrechte oder ein Copyright existieren nicht. In dieser Situation gehört die wörtliche oder variierende Wiederholung einer vorliegenden Arbeit zum üblichen Verfahren der Produktion. Ja, sie bringt für Besteller wie Ausführende durchaus Vorteile, vereinfacht sie doch das Gespräch zwischen beiden Seiten. Verträge über neu zu schaffende Werke belegen dies immer wieder, indem sie Referenzarbeiten benennen, an denen sich die Auftragnehmer zu orientieren haben. Auch einzelne Graphiken Dürers werden auf diese Weise zu Modellen etwa für geschnitzte Reliefs, ohne dass dies zu Komplikationen oder Beschwerden geführt hätte.

Wo die Grenzlinien zwischen Nachahmung und Fälschung, akzeptierter Kopie oder Variation und betrügerischer Aneignung fremden geistigen Eigentums genau verlaufen, ist bei einer solchen Sachlage nur schwer auszumachen. Deutlich wird aus den Quellen allerdings, dass sich spätestens seit dem 17. Jahrhundert Änderungen abzeichnen. Denn während sich der Wandel vom künstlerisch arbeitenden Handwerker zum eigentlichen Künstler im heutigen Sinne vollzieht, mutiert auch das auf der Grundlage von älteren Ideen geschaffene Produkt von der allseits akzeptierten Replik, die sich der Tradition verpflichtet weiß und diese völlig unschuldig zur Schau stellt, zur schlecht beleumdeten, bewusst in Umlauf gebrachten Fälschung. In ihr spielen der ursprünglich für das Werk verantwortliche Künstler oder die besonders geschätzte Entstehungszeit eine zentrale Rolle, denn auf sie ist die Behauptung von Qualität ausgerichtet. Nicht zuletzt darin aber liegen auch die Unterschiede zwischen Fälschung, Kopie und Plagiat: Bei letzterem bleibt der Urheber der Idee verborgen; bei der Fälschung oder der Kopie wird gerade er – obwohl Fiktion – herausgestellt. Anders gesagt: Für das Plagiat ist das Bekanntwerden des geistigen Schöpfers eine Katastrophe, für die Fälschung wie für die Kopie wird ein solcher – sei es eine Person oder, bei angeblich anonym überlieferten Werken, eine Ort-Zeit-Konstellation – unbedingt gebraucht, denn ohne ihn ist das Produkt wert-, weil heimatlos.

Doch wie muss man das nach einem Vorbild oder im Geiste eines anderen Werks geschaffene Falsifikat einschätzen? Handelt es sich allein um Betrug, oder enthält es mehr Potenzial? Kann man es sehen als eigenständiges Werk, das eine spezifische Aussage transportiert, als kritische Auseinandersetzung mit gegebenen Fakten, als Kommentar zu einer existierenden Realität und Bestätigung ihrer Bedeutung, die durch Kopie oder Nachahmung Anerkennung erfährt? Solche Fragen laufen auf eine

Differenzierung und eine Auflösung extremer Positionen hinaus, bei denen es allein um den Unterschied zwischen „echt“ und „falsch“ geht, ohne dass weiter gefragt wird. Wenn die Notwendigkeit zu einer solchen Differenzierung gerade heute ins Blickfeld tritt, dann geschieht das sicherlich auch mit den aktuellen Erfahrungen auf dem Feld digitalisierter Bilder, bei denen sich die klaren Abgrenzungen zwischen „Original“ und „Kopie“ oder zwischen einem Urbild und den danach hergestellten Abbildern zunehmend verwischen und Eigentumsverhältnisse hinterfragt werden.

Und wie sieht es mit denen aus, die man ‚Fälscher‘ nennt? Wenn wir sie nur als ‚Betrüger‘ klassifizieren, verdeckt dies nicht viel von den individuellen Charakteren und von den Absichten, die hinter den mit hohem Aufwand realisierten Arbeiten stehen? Denn außer dem, der finanzielle Vorteile erwartet oder Ruhm erhofft, gibt es ja durchaus andere Typen auf diesem Gebiet: den genialen Neuerfinder, der die Anfertigung „fehlender Bilder“ im Werk eines Künstlers als intellektuelle Herausforderung begriff; den Moralisten, der Markt und Kritiker ins Zwielicht führen und ihnen so einen Spiegel vorhalten will; aber auch den von der Kunstwelt Enttäuschten, der Rache übt wegen empfundener Zurücksetzung usw. Hinsichtlich der Resultate mögen ihre Produkte gleich sein; hinsichtlich der hinter diesen Produkten wirkenden Ideen sind sie es nicht.

Verkompliziert wird die Lage dadurch, dass nicht allein Werke der sog. Hochkunst in den Strudel der Fälschung geraten können. Auch das Handwerk hat seine Probleme mit bössartigen Täuschungen. Hier liegt der Schwerpunkt aber vor allem auf Materialfälschungen. Sie lassen sich durch zahlreiche Hinweise erschließen: Schon in Verordnungen des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit wird Goldschmieden die Verarbeitung unedler Metalle verboten; denn es bestand die reale Gefahr, dass beispielsweise vergoldete Bronzen in Umlauf kamen und so minderwertiges Material und minderwertige Produkte einem ahnungslosen Publikum untergeschoben wurden. Das galt nicht nur bei Luxusgegenständen: Auch die im 19. Jahrhundert die Gemüter erhitzende sog. „Brotverfälschung“ durch Beifügung fremder Zutaten gehört hierher.

Und tritt nicht selbst die Wissenschaft als „Fälscherin“ auf, wenn sie, vielleicht aus Effekthascherei, vielleicht aus Fahrlässigkeit, eine Realität rekonstruiert, die sich als unwahr erweist? Inwieweit es dabei auch um Betrug geht, sei dahingestellt. Die Folgen können allerdings gravierender sein. So wurde 2016 aufgrund vorschneller Schlüsse und oberflächlicher Beobachtungen der sog. „Wolfram“, eine im Erfurter Dom aufgestellte monumentale Bronzefigur des 12. Jahrhunderts, als ursprüngliches Inventar der städtischen Synagoge deklariert. Aus der daraufhin betriebenen Umcodierung des Werks als „Raubkunst“ resultierte schließlich die Aufforderung, das Stück an die jüdische Gemeinde zurückzugeben. Gerade noch rechtzeitig setzte sich die Vernunft, in diesem Falle die faktenbasierte wissenschaftliche Expertise durch und die Aufregung legte sich wieder.

„Gute Fälscher“, also die, welche ihr Handwerk verstehen, sind Kenner und Spezialisten, die es zu einer gewissen Berühmtheit bringen können: Der sog. *spanish for-*

ger, ein bis heute nicht namentlich identifizierter Experte auf dem Gebiet mittelalterlicher Buchmalerei, schuf im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Miniaturen, die lange als echt galten. Han van Meegeren, der sich in den 1920er und 1930er Jahren auf die Herstellung von Werken Vermeers konzentrierte, hatte selbst anerkannte wissenschaftliche Koryphäen zu täuschen vermocht und wurde erst durch eine kuriose Selbstanzeige überführt. Auch im Falle des in der Nachkriegszeit tätigen Lothar Malskat und seiner erfundenen mittelalterlichen Wandmalereien in der Lübecker Marienkirche führte eine Selbstbezeichnung zum sicheren Nachweis des Betrugs. Alle drei besaßen ein untrügliches Gespür für die ästhetischen Präferenzen und Bedürfnisse ihrer Zeit. Instinktsicher bedienten sie eine – auch politisch geförderte – Suche nach Identität.

Denn Kunstfälschungen haben immer etwas mit dem Geschmack einer Epoche zu tun, mit kulturellen Interessen, Wünschen und Moden und nicht zuletzt mit wirtschaftlichen Konjunkturen. So gibt es Fälschungen antiker Bronzen im Italien der Frühen Neuzeit, die deshalb einen besonders hohen Stellenwert einnehmen konnten, weil man in einer Kultur lebte, die die Rückbesinnung auf die Antike zum wichtigen Motiv von Politik und Ästhetik erklärte. Und das 19. Jahrhundert stellt mittelalterliche Skulpturen in großer Zahl her, teils – völlig unproblematisch – als fabrikmäßig produzierte Stücke, die in Verkaufskatalogen präsentiert wurden und regulär gekauft werden konnten, teils aber auch gezielt als Fälschungen, die sich eine wachsende Begeisterung für die vorreformatorische Zeit zu Nutze und aus dieser Begeisterung Geld machten. Weil aber Fälschungen zumeist nur in eine bestimmte, manchmal eng begrenzte Situation passen, funktionieren sie nicht immer gleich. Ihre im Vorhinein schwer einzuschätzende Wirkung entfaltet sich lediglich in spezifischen Zusammenhängen; fehlen diese, kann die vorgetäuschte Fassade der Echtheit auseinanderbrechen und das Werk steht als minderwertiges Produkt da („fake fails“).

Zum Fälscher gehört als Gegenpart der geschulte Kenner, der das Falsche entlarven will und davon überzeugt ist, durch seine Methoden der Untersuchung das Falsifikat entdecken zu können. Zwischen beiden existiert eine natürliche Konkurrenz, wobei Fälscher immer einen Schritt weiter sind als diejenigen, welche ihnen das Handwerk zu legen trachten. Das wundert auch nicht weiter: Denn evaluierende Kritik hatte sich ja unter anderem an der Fälschung geschult. Die Entstehung historisch-kritischer Wissenschaft während des 17. Jahrhunderts unter der Prämisse genauer Autopsie und das hierfür eingesetzte Verfahren des *discrimen veri ac falsi* basierte schließlich auf dem Vergleich von Werken, die ihre wahre, das heißt ihre „gute“ und „schlechte“ Beschaffenheit unter dem unbestechlichen Auge des Experten preisgeben mussten. So jedenfalls behauptet es die Meistererzählung von der Geburt der Wissenschaft, die sich damit auf eine ethische Komponente beruft und diese in ein rührendes Szenario gießt: Der auf Abwege geratene, im fälschenden Produzieren fast perfekte Lehrmeister wird von seinen Schülern geschlagen.

Aber ein solches Schwarz-Weiß-Bild taugt mittlerweile nicht mehr viel. Denn auch hier ist Differenzierung verlangt. Neben das „echte“ Falsifikat tritt nämlich seit längerem schon eine wie kaum jemals zuvor in Massen produzierte Kunstware, die

eine nie gesehene Nähe zu bekannten Artefakten besitzt und in dieser Qualität die „Erosion eines Strebens nach Originalität“ (W. Ullrich) auf den Punkt bringt. So sind wir in unseren Tagen mit einer Flut von perfekten Kopien konfrontiert, die alles sind, nur keine absichtliche Täuschung. Im chinesischen Künstlerdorf Dafen produzieren heutzutage mehr als 12.000 Maler jährlich bis zu 50 Millionen Bilder: Repliken berühmter Gemälde von beeindruckender mimetischer Qualität. Nachahmung – Plagiat – Fälschung? Oder nicht doch eine neue Art von Werken, die wir mit dem begrifflichen Instrumentarium, das an der alten dualen Vorstellung von originaler und reproduzierter Kunst geschärft wurde, noch nicht zu fassen in der Lage sind?

## Literatur

arthistoricum.net und die Universitätsbibliothek Heidelberg stellen einen Überblick zum Thema Kunstfälschung, eine Online-Ausstellung sowie mit der *Bibliographie FAKE* ein entsprechendes Kontingent von Literatur zur Verfügung. Siehe unter:

<https://www.arthistoricum.net/themen/portale/fake>

<https://www.arthistoricum.net/themen/portale/fake/bibliographie>

<http://www.ub.uni-heidelberg.de/ausstellungen/fake2016/Welcome.html>

<http://biblio.ub.uni-heidelberg.de/fake>

Appreciating the Traces of an Artists's Hand. Hrsg. von Toshikaru Nakamura, Kyoto 2017.

Ausst.-Kat. Fälschung und Forschung, Essen 1976, <sup>2</sup>1979.

Ausst.-Kat. Originale echt / falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, Heidelberg 1999.

Ausst.-Kat. Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit. Hrsg. von Corinna Höper, Ostfildern-Ruit 2001.

Peter Bloch, Fälschung, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 5, 1973, Sp. 1407-1419.

Peter Bloch, Original – Kopie – Fälschung, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 16, 1979, S. 41-72.

Klaus Döhmer, Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 23, 1978, Heft 1, S. 76-95.

Martin Doll, Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012.

Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne. Hrsg. von Birgit Ulrike Münch, Petersberg 2014.

Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke, Frankfurt/Main 2006.

Faking, Forging, Counterfeiting. Discredited Practics at the Margins of Mimesis. Hrsg. von Daniel Becker u.a., Bielefeld 2018.

Karoline Feulner, Bestseller Marienleben. Verkaufsstrategien, Plagiate und Copyright, in: Ausst.-Kat. Dürer. Kunst – Künstler – Kontext. Hrsg. von Jochen Sander, München u.a. 2013, S. 235-239.

Anthony Grafton, Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship, Princeton 1990. Deutsche Ausgaben: Fälscher und Kritiker. Der Betrug in der Wissenschaft, Berlin 1991; Frankfurt/Main 1995; Berlin 2012.

Oliver Hahn u. Horst Czichos, Was ist falsch am falschen Rembrandt? Mit High-Tech den Rätseln der Kunstgeschichte auf der Spur, München 2011.

Henry Keazor, Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015.

Stefan Koldehoff u. Tobias Timm, Kunst und Verbrechen, Berlin 2020.

Otto Kurz, Fakes. A Handbook for Collectors and Students, London 1948, New York 21967.

Thierry Lenain, Art Forgery. The History of a Modern Obsession, London 2011.

Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900. Hrsg. von Marion Heisterberg u.a., Berlin 2018.

Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung. Hrsg. von Wolfgang Augustyn u. Ulrich Söding (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 26), Passau 2010.

Das Plagiat. Hrsg. von Christine Haug u. Vincent Kaufmann (Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft, Bd. 4), Wiesbaden 2014.

Re-Inventing Traditions. On the Transmissions of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination. Hrsg. von Joris K. Heyder u. Christine Seidel (Zivilisationen & Geschichte, Bd. 34), Frankfurt/Main 2015.

Stefan Römer, Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001.

Peter Schmidt, Die Anfänge des vervielfältigten Bildes im 15. Jahrhundert oder: Was eigentlich reproduziert das Reproduktionsmedium Druckgraphik?, in: Übertragungen. Form und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Britta Bußmann u.a. (Trends in Medieval Philology, Bd. 5), Berlin – New York 2005, S. 129-156.

Wolfgang Ullrich, Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen, Berlin 2009.

William Voelke u. Roger Wieck, The Spanish Forger, New York 1978.

Winnie Wong, Van Gogh on demand. China and the readymade, Chicago 2013.

Christopher Wood, Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art, Chicago 2008.

Thomas Württenberger, Das Kunstfälschertum. Entstehung und Bekämpfung eines Verbrechens vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Weimar 1940; Leipzig 21970.

Nach der Drucklegung ist erschienen:

Hubertus Butin, Kunstfälschung. Das betrügerische Objekt der Begierde, Berlin 2020.