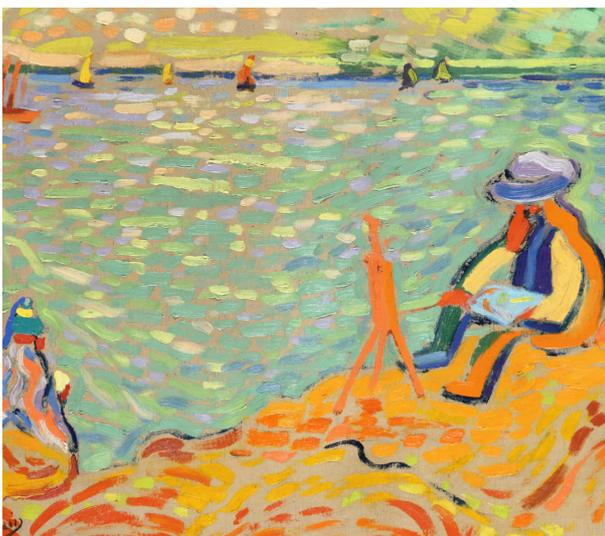


»Imagines ad aemulationem excitant«

Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen
Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher
Überbietungsdynamiken

Tina Öcal



Dieser Beitrag geht als aktualisierte Version aus folgendem Artikel hervor: 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.

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-25941

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594>

Stand: 23.04.2014

„Imagines ad aemulationem excitant”¹

Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken

Tina Öcal

1. *Imitatio*, *Aemulatio*, *Superatio* als Termini frühneuzeitlicher Ästhetik

Folgt man dem italienischen Humanisten Lorenzo Valla (1405–1457), so gelten die drei Formen der Nachahmung *imitatio*, *aemulatio* und *superatio* als grundlegende Überbietungsdynamiken der Frühen Neuzeit sowohl in der Literatur als auch den Bildkünsten.² Entsprechend formuliert Valla im Rahmen seiner akademischen Inauguralrede vom 18. Oktober 1455 am Studium Urbis in Rom:

”Denn es ist von Natur aus so angelegt, dass nichts richtig fortschreiten und wachsen kann,

was nicht von mehreren betrieben, bearbeitet und verbessert wird – insbesondere wenn diese miteinander wetteifern und um das Lob kämpfen. [...] Jeder erfindet etwas anderes, und was jemand bei einem anderen als herausragend erkannt hat, das versucht er selbst nachzuahmen, dem gleichzukommen und es zu übertreffen [*imitari*, *aemulari*, *superare*]. So werden die Studien befeuert, vollzieht sich Fortschritt, wachsen die Künste und gelangen zur Vollendung, und dies umso besser und schneller, je mehr Menschen an ein und derselben Sache arbeiten.”³

Mit diesem Dreiklang der *imitatio*, *aemulatio* und *superatio* formuliert Valla gleichsam eine aufeinanderfolgende Hierarchie, wonach künstlerischer Fortschritt zunächst in der

¹ Pietro Paolo Vergerio: De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae libellus in pates duas (1492). In: Attilio Gnesotto (Hg.): Atti e Memorie della Reale Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova, Nuova Serie 34, 1917/18, S. 75–157, hier: S. 103.

² Vallas Ausweitung des ursprünglich der Rhetorik entstammenden Begriffs der *aemulatio* auf die Bildkünste ist insbesondere von historischer Relevanz. Überbietung ist somit nicht mehr nur ein Prinzip der Literatur, sondern der Künste schlechthin. Zudem eröffnet dies die Möglichkeit, fortan nicht mehr nur antike Klassiker, sondern ebenso zeitgenössische, jedoch kanonisierte Werke als Vorbilder zu erwähnen. Dieses sowohl diachrone als auch synchrone Vorgehen fügt also dem aemulativen Weiterführen von Idealen eine überzeitliche Komponente hinzu.

³ „Igitur quod ad primam attinet partem, scientiarum omnium propagandarum apud nos, ut mea fert opinio, auctor extitit magnitudo imperii illorum. Namque ita natura comparatum est, ut nihil admodum proficere atque excrescere queat, quod non a plurimis componitur, elaboratur, excolitur, praecipue aemulantibus invicem et de laude certantibus. Quis enim faber statuarius, pictor item et ceteri, in suo artificio perfectus aut etiam magnus extitisset, si solus opifex eius artificii fuisset? Alius aliud invenit, et quod quisque in altero egregium animadvertit, id ipse imitari, aemulari, superare conatur. Ita studia incenduntur, profectus fiunt, artes excrescunt et in summum evadunt, et eo quidem melius eoque celerius, quo plures in eandem rem homines elaborant: veluti in extruenda aliqua urbe et citius et melius ad consummationem pervenitur, si plurimorum quam paucissimorum manus adhibeantur, ut apud Virgilium”. 1. Lorenzo Valla in: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich/Bleuler, Anna Kathrin/Jonietz, Fabian (Hg.) (2011): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27. Berlin, Boston, S. 1–32, hier: S. 20. 2. Lorenzo Valla: *Oratio habita in principio sui studii die 18 octobris 1455*. In: Lorenzo Valla: *Opera Omnia (1540)*, Nachdruck hrsg. v. Eugenio Garin, Bd. 2. Torino 1962, S. 281–286, hier S. 282. Die bei Eugenio Garin aufgeführte Rede Vallas, die weniger eine Antrittsrede, wie der Titelzusatz „in principio sui studii” missverstehen lässt, als vielmehr eine Eröffnungsrede des neuen Semesters ist, folgt im Wortlaut der Venezianischen Handschrift und nicht den beiden unvollständigen sich aber ergänzenden Florentiner Handschriften.

nachahmenden Annäherung an ein Vorbild gründet, zu einer Überbietung führt, um sich schließlich in der dadurch angeregten Neuschöpfung, also *superatio* zu manifestieren. Zudem versteht Valla insbesondere den Begriff der *aemulatio* als Handlung, die auf ein spezifisches Ziel ausgerichtet ist, wodurch die rein mediale und materielle Dimension der *aemulatio* an den Rand gedrängt wird zugunsten einer Performanz oder eines „Überbietungsgestus“⁴ wie Jan-Dirk Müller und Ulrich Pfisterer vorschlagen.

Als zentraler Begriff frühneuzeitlicher Ästhetik entwickelt sich *aemulatio* zunächst aus den aristotelischen Theorien zu *μίμησις* (Mimesis) und *ζήλος* (Zelos) und verleiht dabei der (Bild-)Realität (als rezipierbare Erscheinung) im Gegensatz zur (Bild-)Fiktion (als Imagination des Bildes) die Qualität, sich am Ideal zu messen, dieses zu verbessern und weiterzuentwickeln.⁵ Das Ideal ist also zugleich Motivation und Ziel dieses Wettstreits, der eher als ein spielerischer denn als ein kämpferischer zu verstehen ist. Deutlich wird hierbei auch das Horaz'sche Prinzip der „ut pictura poesis“⁶, das auch in umgekehrter Richtung Anwendung finden konnte, indem spezifische Kategorien und Beispiele der Rhetorik und Dichtung auf die Bildkünste übertragen wurden. Auch der Paragone der Künste per se ist diesem Prinzip immanent, der schließlich in Charles-Alphonse Dufresnoys (1611–1668) Bildgedicht *De arte graphica* (1668) kulminiert.⁷ Signifikante Beispiele derartiger Überbietungsdynamiken sind

sowohl der bekannte Wettstreit zwischen Michelangelo und Raffael als auch das Schaffen Donatellos, der sich höchstwahrscheinlich in den frühen 1430er und 1440er Jahren antiken Vorbildern wie dem Bildhauer Polyklet, zunächst in Form der *imitatio*, dann gesteigert zu einer *aemulatio* bis hin zu einer *superatio* näherte, die sich als Überwindung des antik-heidnischen durch den modernchristlichen Künstler manifestierte.⁸ Insofern ist sowohl der Begriff der *imitatio* als auch *aemulatio* nicht ein rein kunsttheoretischer oder poetologischer Fachterminus, sondern weist vielmehr grundlegende anthropologische Dimensionen auf. Ziel war es, nicht nur das Werk nach diesem Ideal auszurichten, sondern gleichsam den gesamten Menschen.⁹ Folglich reicht dieses agonale Prinzip über die Künste per se hinaus, indem es zwar deren Paragone einbezieht, ebenso aber auch die höfische Kultur, die sich beispielsweise in humanistischer Panegyrik oder in Zeremonien und Festen spiegelt. *Aemulatio* kann insofern auch als Dispositiv im Sinne Michel Foucaults aufgefasst werden oder als „Epochensignatur“¹⁰ wie Müller und Pfisterer anregen. Systemtheoretisch betrachtet handelt es sich hierbei gar um die frühneuzeitliche Idealform eines sozialen Gesellschaftssystems unter dem Primat der Überbietungsdynamik als spezifische Interaktions- und Kommunikationsstruktur. *Aemulatio* wird so zur grundlegenden relationalen Kommunikationsform der italienischen Frührenaissance. Gefördert wurde diese Wettstreitatmosfera durch die seit dem

⁴ Müller/Pfisterer, 2011 (wie Anm. 3), S. 1.

⁵ Vgl. Müller/Pfisterer, 2011 (wie Anm. 3), S. 7.

⁶ Wie in der Malerei, so in der Dichtung. Horaz: *Ars Poetica*, 361. Vgl. ebenso: Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica*/Die Dichtkunst, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 2008, S. 26.

⁷ „Ut Pictura Poesis erit, similisque Poesi/Sit Pictura; refert par aemula quaeque sororem,/Alternantque uices et nomina; [...]“ Charles-Alphonse Dufresnoys: *De arte graphica*, hrsg. v. Christopher Allen, Yasmin Haskell und Frances Muecke, Genf 2005, S. 178. „Dichtung sei wie Malerei, und Malerei sei wie Dichtung; sie sind Schwestern und Rivalinnen; sie tauschen ihre Rollen und Namen; [...]“ Müller/Pfisterer, 2011 (wie Anm. 3), S. 9, Fußnote 29.

⁸ Müller und Pfisterer verweisen in diesem Kontext auch auf den Wettstreit Baccio Bandinellis und Benvenuto Cellinis mit Michelangelo und der Antike oder auf die Kontrahenten Hans Baldung Grien versus Albrecht Dürer. Vgl. Müller/Pfisterer, 2011 (wie Anm. 3), S. 9.

⁹ Jacob Burckhard stellt gerade einmal zwei Jahre nach Darwins Evolutionstheorie, die „den dauernden Kampf der ‚Geeignetsten‘ ums Überleben zum naturgegebenen Fundamentalprinzip erhoben hatte“, in seiner „Cultur der Renaissance in Italien“ (1860) den „Krieg als Kunstwerk“ im Italien um 1500 als charakterisierend dar. Vgl. Müller/Pfisterer, 2011 (wie Anm. 3), S. 2.

¹⁰ Müller/Pfisterer, 2011 (wie Anm. 3), S. 1.

15. Jahrhundert verstärkt zirkulierende Kunstliteratur, wodurch Termini und Diskurse unmittelbarer transportiert wurden und deutlicher zwischen erstrebenswerten und eher zu verwerfenden Denkmodellen oder Referenzen unterschieden wurde.

Im Manierismus kam sodann die Idee des idealen Künstlers auf, der von allen großen Meistern die je besten Eigenschaften synkretistisch in sich vereinte. Auch der Begriff der *imitatio* bildete sich im Lauf des 15. und 16. Jahrhunderts in Form einer entweder möglichst exakten Naturnachahmung oder einer die Wirklichkeit übersteigernden Idealisierung des Wettstreits mit der Realität heraus.¹¹ Dabei divergiert *imitatio* zwischen der Nachahmung äußerer, sichtbarer Vorbilder sowohl der Natur als auch der Antike und der Sichtbarmachung innerer, vom Künstler imaginerter Bilder und oszilliert somit zwischen diesen beiden Polen der Empirie und Reflexion. Nachahmung im Sinne der *imitatio* vereint somit sowohl das Phänomenale als auch Ideale. Folglich findet nicht eine triviale Übertragung der Dinge der sichtbaren Welt in die spezifische Form des Kunstwerks statt, sondern die künstlerische Form entsteht vielmehr durch die gezielte Auswahl idealer Merkmale des Vorbildes und ihren Zusammenfluss im Kunstwerk. Nachahmung als Idealisierung dieser Vorbilder unterliegt also primär künstlerischer Selektion und zielt eher auf eine Sichtbarwerdung, gar Evidenz der künstlerischen Idee im formalen Ausdruck als auf eine schlichte Ähnlichkeit der äußeren Formen. Entsprechend der während der griechischen Antike vorherrschenden

Auffassung, Kunst sei „gereinigte Natur“¹², entstanden somit neue, die Wirklichkeit der Natur überhöhende Formen. Infolge dessen ist der Künstler nicht bloß Imitator, sondern zugleich Schöpfer, wenn er seinem inneren Ideal folgend die von der Natur geschaffenen Formen selektiert und reproduziert. Eben jene Gedanken verankert Giorgio Vasari (1511–1574) wiederum als ‚la terza maniera‘ im Disegno, das neben der Nachahmung der Natur insbesondere künstlerischer Perfektion bedarf. Gleichsam immanent ist Vasaris ‚terza maniera‘ die Grenzüberschreitung und Befreiung vom Regelzwang (*licenzia*), die überhaupt erst künstlerische Einbildungskraft (*invenzione copiosa*) ermöglichen. Dies mündet sodann in einer Schönheit, die über das wahrnehmbare Äußere hinausgeht und dem Dargestellten Anmut verleiht (*una grazia che eccedesse la misura*).¹³ Doch bereits der Hochscholastiker Bonaventura (1221–1274) definiert in seinen „Sententiae“ Schönheit als eine größtmögliche Ähnlichkeit des Dargestellten mit der Welt des Sichtbaren und Seienden und zugleich mit der Introspektion und den inneren Bildern des Künstlers.¹⁴ Das Werk bezieht sich demzufolge als Abbild (*imago*) auf die formale, äußere Welt und als Gemälde (*pictura*) auf die künstlerische Invention und Imagination, wodurch ästhetischer Genuss und Reflexion im Betrachter entstehen, nicht zuletzt da Nachahmungen identitätsstiftend wirken, indem sie im Betrachter, Platon zufolge, jene Urbilder hervorrufen, die sowohl dem Göttlichen als auch jeder menschlichen Seele innewohnen.¹⁵ Dabei ist

¹¹ Vgl. Müller/Pfisterer, 2011 (wie Anm. 3), S. 10f. Hierin gründet zudem der Wettstreit der Künstler mit der schaffenden und ewig währenden (göttlichen) Natur (*Natura naturans*), der die von Menschen erschaffene ‚zweite Natur‘ in ihrem Vermögen, entweder bestmöglich zu täuschen oder noch vollkommener als die erschaffene Natur (*Natura naturata*) zu sein, gegenübergestellt wird.

¹² Vgl. Pochat, Götz: *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst* in: Naredi-Rainer, Paul (Hg.): *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*. Berlin 2001, S. 11–48, hier: S. 14.

¹³ Vgl. Pochat, 2001 (wie Anm. 12), S. 31 sowie Vasari, Giorgio (1568): *Proemio alla parte terza* in: *Le opere di Giorgio Vasari, le vite di più eccellenti pittori scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi Tomo IV*. Firenze 1878, S. 9ff.

¹⁴ „dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur.“ Ein Bild wird dasjenige genannt, was ein anderes ausdrückt und zugleich abbildet. Bonaventura: *Sententiae I, XXXI – Opera omnia, I*, 540. Sowie: „Imago dicitur pulcra, quando bene protracta est, dicitur etiam pulcra quando bene repraesentat illum, ad quem est.“ Das (Ab-)Bild wird als schön/gut bezeichnet, wenn es zum einen gut hervorgebracht ist und zum anderen denjenigen trefflich darstellt, von dem es stammt. Bonaventura: *Sententiae I, XXXI – Opera omnia, I*, 544, vgl. ebenso Pochat, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln 1986, S. 173.

¹⁵ Vgl. Pochat, 2001 (wie Anm. 12), S. 23.

zunächst die Wandlung vom Urbild (*εἶδος* – *eidos*) zum Abbild (*εἶδωλον* – *eidolon*) sowohl Sinnbild der Welterschaffung des Demiurgen als auch Analogie zur produktiven Tätigkeit des Künstlers. Während jedoch die Nachahmung im Sinne einer Verdopplung¹⁶ der sich als Schatten der Urbilder manifestierenden Phänomene aufgrund ihrer unüberbrückbaren Kluft zum Reich der Ideen, Platon folgend, als nicht erstrebenswert galt¹⁷, hebt Cicero in seiner Ästhetik die scharfe Trennung zwischen *eidos* und *eidolon* auf, indem er eine prinzipielle Verbindung der Innenwelt des Menschen zum Kosmos konstatiert.¹⁸ Gleich des Prinzips des *pars pro toto* oder des Aufgehens des Einen im Ganzen als Mikro- im Makrokosmos wirken, im Sinne Ciceros, die dem Kosmos immanenten Zahlenverhältnisse a priori im Menschen. Entsprechend finden auch die Zahlenverhältnisse äußerer, dem Kosmos entstammender Formen ihre Wiederholung in der menschlichen Seele wodurch Nachahmung als Aufdeckung einer inneren Gesetzmäßigkeit gilt. Auch der in der Tradition Ciceros sowie Quintilians, Horaz' und der Neuplatoniker stehende Augustinus (354–430) versteht das Kunstwerk in Analogie zur göttlichen inneren Ordnung und zum Kosmos, womit wiederum eine Zahlenästhetik als Offenbarung göttlicher Intelligenz einhergeht.¹⁹ Es ist eben jene Äquivalenz (*aequalitas numerosa*) als ein allem Sichtbaren und Seienden innewohnendes Prinzip, das der Mensch rational nachvollziehen kann und das ihn gleichsam an seinen Ursprung führt. Folglich wird Nachahmung als eine Annäherung an das metaphysische Urbild begriffen, das sich als göttliche Schönheit (*grazia*) in den

diversen Schöpfungshierarchien zeigt und im menschlichen Intellekt und der Ordnung der Dinge sein Pendant findet.²⁰ Das Wiedererkennen der eigenen inneren Gesetzmäßigkeiten im Kunstwerk wirkt als eine Form der Selbsterkenntnis und ist insofern identitätsstiftend. Denn durch die Verbindung zum eigenen Selbst findet zugleich eine Selbstverortung des Rezipienten im Kunstwerk statt, wodurch Identität, auch im Sinne Luhmanns, als Zusammenwirken von Selbst- und Fremdbeobachtung im Rahmen der Systemkommunikation generiert wird. Zwischen Rezipient und Kunstwerk, und damit einhergehend zwischen Rezipient und Kunstwelt, entsteht eine Art kommunikativer Vernetzung in Form einer transitiven ästhetischen Intimität, die einer wechselseitigen Verlebendigung gleichkommt. Doch Identitätsgenese soll in diesem Zusammenhang nicht nur existenzialistisch aufgefasst werden, sondern impliziert zugleich das Potenzial eines durchaus auch hedonistischen Lustgewinns. So bezeichnet auch Joseph Addison (1672–1719) neben den primären Lustgefühlen etwa in Betrachtung des Sublimen, Schönen oder Neuen durch Nachahmungen evozierte Assoziationen als sekundäre Form des Lustempfindens.²¹ Auf dem Fundament mitunter langjähriger Kennererschaft bereitet das Erkennen von Anspielungen und Zitaten in Kunstwerken folglich eine Art intellektueller Lust, begleitet von der grundlegenden Affirmation des eigenen Selbst respektive der eigenen Existenz im und durch das Kunstwerk. Doch sind es just Fälschungen, die derartige Anspielungen und Zitate geradezu konstitutiv verinnerlichen. Signifikant sind hierfür die Fälschungen Wolfgang Beltrac-

¹⁶ Vgl. Platon: *Politeia*, 596c–e, 605c.

¹⁷ Zugleich lässt Platon jedoch Sokrates im *Kratylos* betonen, dass Gemälde nicht nur die Natur wiederholen, sondern dass sie durch die Kunst des Auslassens das Wesen der Natur hervorheben. Vgl. Platon: *Kratylos*, 432d sowie Bredekamp, Horst: *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010, S. 39. Dieses scheinbare Paradoxon Platonischer Philosophie klärt sich jedoch dann auf, wenn man die Trennung Platons zwischen *Logos* und *Mythos* als „komplementäre Zugänge zur Wahrheit“ bedenkt. Vgl. Most, Glenn W.: *Platons exoterische Mythen, Platon als Mythologe. Neue Interpretationen zu den Mythen in Platons Dialogen*. Darmstadt 2002, S. 18.

¹⁸ Vgl. Cicero, Marcus Tullius: *Tusculanae disputationes*, I, 64.

¹⁹ „In omnibus tamen cum mensuras et numeros et ordinem vides, artificem quaere nec alium invenies, nisi ubi summa mensura et summus numerus et summus ordo est, id est deum, de quo verissime dictum est, quod omnia in mensura et numero et pondere disposuerit“ Augustinus: *De Genesi adversus Manicheos* 1, 26. Auch hier findet sich der von Augustinus vielzitierte Spruch Salomons wieder: „omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.“ *Liber Sapientiae*, 11, 20. Vgl. auch Pochat, 2001, (wie Anm. 12), S. 19.

²⁰ Vgl. Pochat, 2001, (wie Anm. 12), S. 33.

²¹ Vgl. Pochat, 2001, (wie Anm. 12), S. 36f.

chis nach Max Pechstein, die in Form eines Medienwechsels Zeichnungen des Künstlers, die als original anerkannt sind, in vermeintliche Gemälde überführten. Im Falle der Fälschung „Liegender Akt mit Katze“ etwa diente die Kreidezeichnung zum einen als Provenienz, indem man das nun entdeckte Ölgemälde aus der bereits existierenden Zeichnung hinsichtlich der Motivähnlichkeit ableitete und legitimierte. Zum anderen fand jedoch eine Aufwertung des Gemäldes und eine Abwertung der Zeichnung statt, da diese nun lediglich als Vorstudie zu dem eigentlichen in Öl gearbeiteten Werk rezipiert wurde. In der Fälschung „Matisse peignant“ nach André Derain fällt weiterhin ein zwar zunächst ungenau wirkender Duktus auf, dieser ist allerdings derart überzogen, dass gerade dadurch eine Rückkopplung auf die originale Zeichnung möglich wird.²²



Abb. 1: Wolfgang Beltracchi: Matisse peignant, Fälschung nach André Derain, 2004

Denn die plump anmutende, vegetabilen Deformationen ähnelnde Darstellung der Ehefrau Matisse ermöglicht nur dem Kenner die Herstellung der Verbindung zwischen jenem Gemälde und der vermeintlich korrespondierenden Zeichnung. Der dadurch evozierte Lustgewinn verhindert jedoch gerade jeglichen Argwohn und tarnt die Fälschung als vermeintliches Original. Wird eine Fälschung als solche entlarvt, gleicht dies einem doppelten Verlust. Nicht nur bricht mit dem Kontext der Fälschung das korrespondierende Pendant zum eigenen Selbst auf immer

weg, auch die Möglichkeit des Lustgewinns ist irreversibel erloschen.

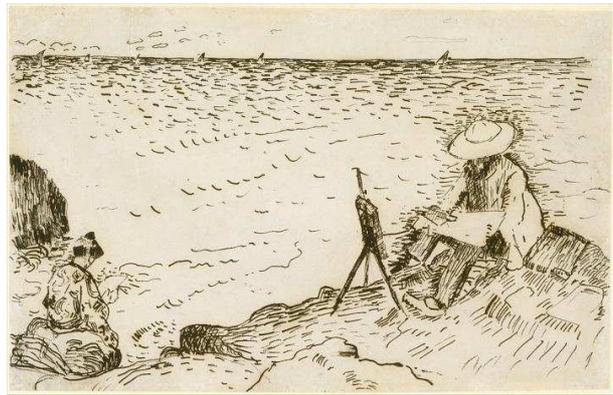


Abb. 2: André Derain: Henri Matisse peignant Madame Matisse en Kimono, 1905, Metropolitan Museum of Art, New York

Hinzu kommt, dass ehemals positiv besetzte Verbindungen zwischen Rezipient und ‚Kunstwerk‘ aufgrund der nun folgenden Missbilligung oder gar Diffamierung durch Teile des übrigen sozialen Gesellschaftssystems nun in ihr Gegenteil verkehrt werden. Die Lust am Spiel mit Zitaten sowohl der Künstler als auch der Rezipienten ist jedoch auch ein grundlegendes Moment postmoderner Reproduktionsformen in der Kunst, die geradewegs zu einem Wiederaufleben frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken führen.

2. Die Renaissance der Reproduktion in der Postmoderne

Elaine Sturtevant als prominente Vertreterin der ab 1977 aufkommenden Appropriation Art perfektioniert das Prinzip der *imitatio* regelrecht, wenn sie für die Wiederholung der Siebdrucke Andy Warhols dessen Originalmaterialien verwendet. So schmelzen im Schaffen Sturtevant, aber auch aller übrigen Vertreter der Appropriation Art, die zuvor noch hierarchisch aufeinanderfolgenden Schritte der *imitatio*, *aemulatio* und *superatio* zu ihrer eigenen Idealisierung und Perfektionierung zusammen. Dennoch zielt diese Kunst der Aneignung weniger auf das Resultat einer perfekten Kopie, sondern gründet vielmehr in der Rekontextualisierung des prototypischen

²² Ich danke Prof. Dr. Henry Keazor (Heidelberg) für diesen Hinweis.

Kunstwerks und damit auch in dem Wunsch des Künstlers nach Selbstverortung im eigenen Vorbild im Prozess der Werkgenese. „Needless to say, we are not in search of sources or origins, but structures of signification: underneath each picture there is always another picture”²³, formuliert sodann Douglas Crimp als vom diskursiven Milieu des französischen Poststrukturalismus geprägter Mitbegründer der Appropriation Art und bringt damit gerade jenen prozessualen und performativen Charakter zum Ausdruck, den bereits Valla betont. Dabei sind es der Bruch mit der Tradition und die vehemente Verweigerung von Originalität in jeglicher Ausprägung, die zur Maxime erkoren werden. Zugleich wird in dieser grundlegenden Abgrenzung zur künstlerischen Tradition jedoch das eigene Anderssein artikuliert, wodurch wiederum einmal mehr dem Originalitätsimperativ Folge geleistet wird.²⁴ Vor diesem Hintergrund schlussfolgert auch Christoph Zuschlag: „Im Kopieren liegt die Originalität, die Kopie ist das Original.”²⁵

Blickt man also in die zeitgenössische Kunst mit ihren unterschiedlichen Formen der Reproduktion, so erfährt die 1455 von Valla erstmals in dieser Deutlichkeit formulierte Theorie der *Trias imitatio, aemulatio* und *superatio* nicht nur eine erneute Renaissance, sondern gar eine Weiterentwicklung. Eine dieser Reproduktionsformen stellt Yan Leis ikonoklastische Blendung der aus der Virtualität des Internets in die Materialität der Leinwand reproduzierten Bilderfluten im Rahmen seines „Limited Art Project (2011–2012)” auf der Kasseler dOCUMENTA 13 dar. Künstler wie Goran Djordjevic und Gavin Turk sprengen dabei jegliche Grenzen zwischen Original und Kopie, wenn der Wunsch nach Verschmelzung mit dem Künstlervorbild nicht mehr nur zu einer Kopie der Werke an sich, sondern zugleich der entsprechenden Künst-

lersignatur führt. So hat Djordjevic das Stadium der Rezeption und aemulativen Weiterverarbeitung literarischer Vorbilder längst überwunden, wenn er Schriften als und im Namen von Walter Benjamin verfasst. Turk hingegen wiederholt beispielsweise Arbeiten Andy Warhols bis hin zur Signatur oder er überformt das Gesicht Joseph Beuys derart, dass er sowohl psychisch als auch physisch qua seines Gesichtes in seinem künstlerischen Vorbild aufgeht.

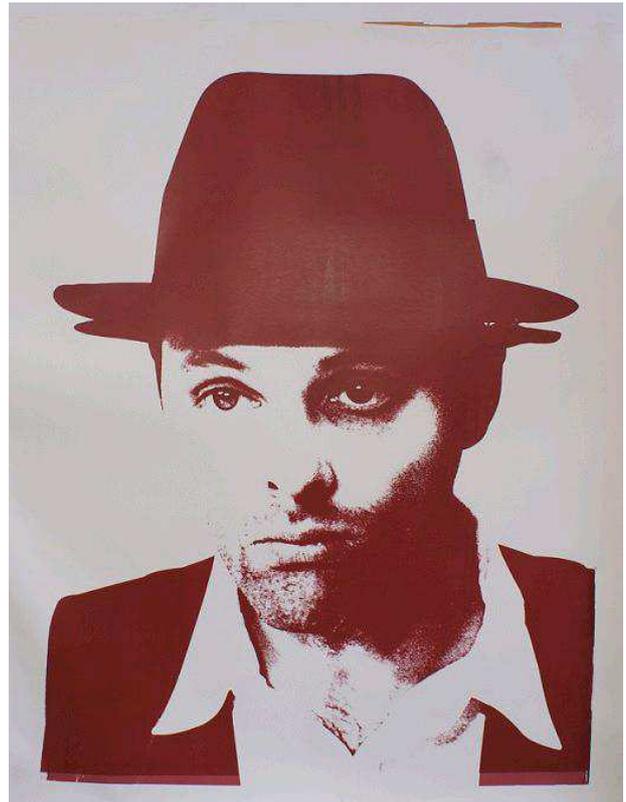


Abb. 3: Gavin Turk: *Beuys Red*, gedruckt im Stil der Siebdrucke Andy Warhols, 2009

Als Negation jeglicher Individualität kann dabei seine Anpassung der eigenen Signatur an den Stil des jeweiligen Künstlers aufgefasst werden, was wiederum prinzipielle Fragen

²³ Crimp, Douglas: Pictures. In: Wallis, Brian (Hg.): *Art After Modernism. Rethinking Representation*. Boston 1984, S. 175–187, hier S. 186.

²⁴ Vgl. Ullrich, Wolfgang: Gurskyesque. Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers. In: Nida-Rümelin, Julian et al. (Hg.): *Kunst und Philosophie. Original und Fälschung. Ostfildern 2011*, S. 93–113, hier S. 110.

²⁵ Zuschlag, Christoph: „Die Kopie ist das Original”. Über Appropriation Art. In: Mensger, Ariane (Hg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Karlsruhe. Bielefeld, Berlin 2012, S. 126–135, hier S. 134.

nach den Grenzen von Original, Kopie und auch Fälschung aufwirft.²⁶ Dabei verhalten sich die beiden Bildkategorien Original und Kopie konzeptuell zunächst ex negativo zueinander. Aufgrund ihres emblematischen Verweischarakters macht erst die Kopie aus einem Original ein solches. Umgekehrt kann eine Kopie evidentermaßen erst dann existieren, wenn ein entsprechendes Original dazu vorhanden ist.²⁷ Diese Überlegung Ariane Mensgers lässt sich reziprok auf die Bildkategorie der Fälschung ausweiten, indem auch diese sich zum Original ex negativo verhält. Auch die Fälschung existiert erst durch das Original und verweist gleichsam auf dieses. Aufgrund der den Kopien ganz eigenen Physis und Semantik geht Martina Długaiczek zudem von deren originärem Charakter aus, indem sie ihre Vorlage nicht nur spiegeln oder wiedergeben, sondern selbst in Aktion treten und somit das kulturelle Wissen (mit-)prägen.²⁸ Derart nahezu bis zur Unkenntlichkeit verwischte Grenzen zwischen Original und Kopie führen folglich dazu, dass auch der Übergang zur Kunstfälschung eine osmotische Durchlässigkeit erfährt, bis hin zu dessen völliger Auflösung. Dies insbesondere dann, wenn Fälschungen jenseits einer Betrugsintention betrachtet werden, die gerade im Nachgang oftmals kaum rekonstruierbar ist und zudem keine objektive Klassifizierung darstellt. Betrachtet man Fälschungen allerdings losgelöst von der Person des Fälschers als Faktum mit einer entsprechenden Eigenrealität, ermöglicht dies eine differenzierte Untersuchung ihrer jeweiligen reproduktiven und produktiven Bildanteile, die ihrerseits wiederum Aufschluss über die Methodik des Fälschers geben können. Demzufolge ist Vallas Theorie, nicht nur auf die künstlerische Praxis anwendbar, sondern auch und gerade auf das Vorgehen von Fälschern.

3. *Imitatio*, *Aemulatio*, *Superatio* als Reproduktionsrituale der Fälschungen Wolfgang Beltracchis

Regelrecht paradigmatisch sind hierfür die Fälschungen Wolfgang Beltracchis, die bereits in sich die von Valla thematisierten drei Formen der Wiederholung vereinen. Indem Beltracchi zunächst einzelne Elemente seiner Vorbilder nachahmend übernimmt, folgt er dem Prinzip der *imitatio*. Diese imitierenden Elemente fungieren gleichsam als Wiedererkennungsmarkierungen, um die entsprechende Zuschreibung zum Werk eines bestimmten Künstlers zu ermöglichen, sodass die *imitatio* zum entscheidenden und eigentlichen Konnex zwischen Fälschung und Original wird. Korrespondiert die *imitatio* im Falle einer künstlerischen Kopie also reziprok wertsteigernd mit dem Original, wird sie im Fälschungskontext zur Camouflage, um die Fälschung authentisch erscheinen zu lassen. Als *aemulatio* kann sodann die ingeniöse Ausgestaltung der dadurch entstandenen Zwischenräume bezeichnet werden. Denn nicht zuletzt veranschaulichen solch aemulative Neudefinitionen, dass Beltracchi sein jeweiliges Vorbild derart verinnerlichte, dass er, sicher nicht ohne die entsprechende Hybris, quasi im Geiste des Künstlers dessen Werk den eigenen Überlegungen folgend weiterführte. Diese pasticcioartigen Kombinationen einzelner Bildfragmente, wie sie charakteristisch sind für seine Fälschungen nach Heinrich Campendonk, weisen vermehrt produktive Anteile auf, wohingegen seine frühen Fälschungen Johannes Molzahns von einem verstärkt reproduktiven Anteil gekennzeichnet sind. So erweiterte Beltracchi vorhandene Werke Molzahns beispielsweise durch seine Fälschung *Frauenmond III* (Abb. 4), die Molzahns *Frauenmond II* (Abb. 5) folgt.

²⁶ Vgl. Ullrich, Wolfgang: Rituale der Wiederholung. Zum wiedererwachten Interesse zeitgenössischer Künstler an Formen der Kopie. In: Mensger, Ariane (Hg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Karlsruhe. Bielefeld, Berlin 2012, S. 136–145, hier S. 139.

²⁷ Vgl. Mensger, Ariane: *Déjà-vu*. Von Kopien und anderen Originalen. In: Mensger, Ariane (Hg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Karlsruhe. Bielefeld, Berlin 2012, S. 30–45, hier S. 31.

²⁸ Vgl. Długaiczek, Martina: More than like. Die Originalkopie im 19. Jahrhundert. Ein Fallbeispiel. In: Mensger, Ariane (Hg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Karlsruhe. Bielefeld, Berlin 2012, S. 76–85, hier S. 76.



Abb. 4: Wolfgang Beltracchi: *Komposition (Frauenmond III)*, Fälschung nach Johannes Molzahn (1920), ca. 1985



Abb. 5: Johannes Molzahn: *Frauenmond II*, 1920, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland

Beltracchi oszilliert folglich zwischen den Polen der *imitatio* und *aemulatio*, zwischen Reproduktion und Produktion und zielt dabei auf eine *superatio*, die sich entweder als stilzitierende Totalfälschung im Gewand einer Neuschöpfung oder als Adaption manifestiert. Betrachtet man Beltracchis Methodik des Aufgreifens, Variierens und Zitierens, so wird gerade der Begriff der Adaption diesem

Vorgehen gerecht. Demzufolge handelt es sich bei seinen Fälschungen also nicht um Kopien in Form von originalgetreuen Duplikaten etwa zum Zwecke der Reproduktion, Vervielfältigung oder im Rahmen einer akademischen Künftlerausbildung. Ähnlich wie Turk strebt Beltracchi dabei nach einer Art symbiotischer Verschmelzung mit seinem entsprechenden Künstlervorbild, geleitet von der primären Intention, den jeweiligen Künstler zu übertreffen aber auch als Reverenzerweisung zu überhöhen. Zum Ausdruck kommt dies insbesondere in seiner Totalfälschung *Else Lasker-Schüler gewidmet* nach Campendonk (Abb. 6), die auf einem Gedicht Lasker-Schülers basiert, das Beltracchi, in den Spuren Campendonks wandelnd, als lyrische Vorlage ins Bild setzt. Beltracchi bedient sich also der Bildsprache Campendonks (vgl. Abb. 7), deren Nachahmung er bis in die Ununterscheidbarkeit treibt, um seiner eigenen Vorstellung einer möglichen Oeuvreeerweiterung des Künstlers Ausdruck zu verleihen. Zupasse kam ihm dabei sein, nach eigenen Angaben, intensives Einfühlungsvermögen in die Zeit, Biografie und den Stil des jeweiligen Künstlers.²⁹ Dem Kunsthistoriker Peter Bloch folgend, ist dieses besondere Einfühlungsvermögen zwar einer der grundlegenden Aspekte einer freien Fälschung, Beltracchi jedoch perfektioniert diese Eigenschaft, wenn er beispielsweise Max Ernst nicht nur verinnerlicht, sondern selbst zu Max Ernst wird.³⁰ Auch Beltracchis Methodik fußt also ebenso wie die Turks maßgeblich auf der Negation jeglicher Individualität. Zugleich jedoch, und hierin liegt der grundlegende Unterschied zu Turk, verlangt die *imitatio* im Fälschungskontext ein maximales Zurückdrängen der eigenen Handschrift zugunsten eines vollkommenen Eintauchens in die des jeweiligen Künstlers, um einerseits dem Gesetz der Serie Rechnung zu tragen und andererseits der Gefahr der Entlarvung zu entgehen. Nicht künstlerische Intention bedingt also die gänzliche Aufgabe des Selbst, sondern vielmehr bestmögliche Tarnung und Negation der eigentlichen Identität des ‚Werks‘.

²⁹ Vgl. Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: Sammlung Jägers, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln 1.9.2011–27.10.2011, S. 1f.

³⁰ Zu Bloch vgl. Bloch, Peter: Gefälschte Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 52–75, hier: S. 60. Zu Spies, der die Genialität des Fälschers Beltracchi als quasi einfühlsamen Klon Max Ernsts betont: vgl. Werner Spies im Interview mit Nina Plonka und Oliver Schröm: Charme habe ich nicht entdeckt ... In: Stern 8/2012, S. 132–136, hier: S. 136.



Abb. 6: Wolfgang Beltracchi: *Else Lasker-Schüler gewidmet*, Fälschung nach Heinrich Campendonk (1914), ca. 2000

Negation ist somit Selbstzweck und nicht performatives Erleben des Selbst im Anderen im Zuge der Werkgenese wie bei Turk. Zudem fußt der Gestus der Überbietung und Weiterführung des Künstlereoewres auf dem entscheidenden Vorteil Beltracchis, dass er im Gegensatz zum Künstler selbst sowohl den Verlauf der Historie als auch die mit den Jahren sich wandelnde Rezeption des Künstlers und seines Werks kennt. Mit dem panoptischen Blick der zeitlichen Distanz konnte Beltracchi somit dezidiert Lücken im Oeuvre des Künstlers aufspüren und eventuell unvollendete Stränge weiterführen. Diese Kombination aus intensivem Einfühlungsvermögen, fundierter Kenntnis der Historie und der Künstlerbiografie aber auch der Desiderate des Marktes und der Forschung macht Fälschungen im Allgemeinen und die Beltracchis im Besonderen geradezu unwiderstehlich, da sie nicht nur das Original in Teilen zu simulieren vermögen, sondern dieses zugleich dem zeitgenössischen Geschmack und Forschungsstand anpassen. Fälschungen bereinigen Originale geradezu vom Ballast der

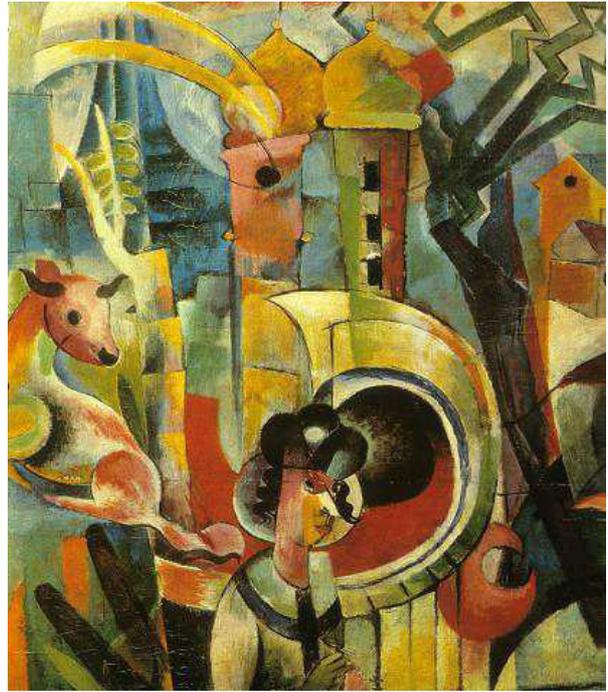


Abb. 7: Heinrich Campendonk: *Bayerische Landschaft*, 1913, Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld

Geschichte und lassen sie in neuem, gleichsam modernem Glanz erstrahlen.

Des Weiteren zeichnet sich Beltracchis Fokus vornehmlich auf Künstler der klassischen Moderne als ein übergeordnetes Charakteristikum seines Fälscherprofils ab. Noch im Zeitalter der Avantgarden wäre jedoch bereits die künstlerische Praxis des Kopierens respektive Nachahmens als Verrat an der Autonomie der Kunst gewertet worden, da das so entstandene Werk nicht mehr unabhängig, sondern vielmehr dem Vorbild untergeordnet wäre.³¹ Autonomie wurde während der gesamten Moderne gar erst als eine Voraussetzung für Originalität erachtet. Beispielhaft hierfür ist Willy Baumeisters Charakterisierung des Künstlers als nicht „nach der Natur, sondern wie die Natur“³² Schaffender, wodurch dieser quasi gottgleich wurde. Betrachtet man Beltracchis Vorgehen rein aus einer kunsthistorischen Perspektive, so führt er diesen Autonomie-Imperativ gerade dadurch ad absurdum, dass er just Künstler jener Avantgarden als Vorbilder seiner Fälschungen wählt. Seine Fälschungen wirken insofern, jedenfalls in der Retrospektion, subversiv. Als eine zumindest indirekte Intention Beltracchis kann schließlich die Nobilitierung der Fäl-

³¹ Vgl. Ullrich, 2012 (wie Anm. 26), S. 139.

³² Baumeister, Willy: *Über Kunst*. In: *Aussaat* 2, 1947, S. 116f.

schungen durch die Aufnahme in das jeweilige Werkverzeichnis oder in Ausstellungskataloge bezeichnet werden. Beltracchi schuf somit Werke im Geiste des Künstlers, um sie als gleichwertige, dem Künstler ebenbürtige Arbeiten in dessen Oeuvre einzureihen. In diesem Sinne ist Beltracchi auch methodisch noch ganz der *imitatio* verhaftet. Aemulativ wirkt sodann, dass er seine Fälschungen als Arbeiten bezeichnet, die im Werk des jeweiligen Künstlers nicht fehlen durften, die der Künstler selbst jedoch nicht mehr erstellen konnte. Eine Verselbstständigung bis hin zu einem Eigenleben erfahren die Fälschungen wiederum, wenn sie als „Schlüsselwerk der Moderne“³³ gefeiert werden und losgelöst vom eigentlichen Künstler-Oeuvre Rekordpreise erzielen und Rekordbewertungen erhalten. Sie sind insofern auch methodisch betrachtet *superatio*. Sowohl handwerklich als auch hinsichtlich der Methodik ist der konzeptuelle Dreiklang *imitatio*, *aemulatio* und *superatio* den Fälschungen Beltracchis als übergeordnetes Reproduktionsritual also gleich mehrfach immanent. Neben den Fälschungen an sich durchzieht dies auch die handwerkliche und methodische Ausformung der gefälschten Galerieaufkleber, die ihrerseits einen konstituierenden Teil der erfolgreichen Lancierung auf dem Kunstmarkt bildeten. Obgleich mit zunehmender Anwendung und Erfahrung eine Verfeinerung dieses Reproduktionsrituals eintrat, erfährt es zugleich eine Verfestigung und wird so zum wiederholten und in seiner Essenz gleichbleibenden ‚Zeremoniell‘. Ritualisierung findet gerade dann auch statt, wenn einmal erfolgreich lancierte Provenienzen, wie die der fiktiven Sammlungen Jägers und Knops, eine Spirale der Selbstlegitimierung entfachen. Einmal als scheinbar zuverlässige Herkunft anerkannt, befand man auch alle weiteren Sammlungsstücke jener Quellen für echt.

4. Fälschungen als Sehnsucht nach dem Original

Ritualisierung als Phänomen der gegenwärtigen Kunstwelt³⁴ aber auch der Gesellschaft per se stellt sich jedoch auch ein, wenn Wiederholbarkeit und Reproduzierbarkeit über die Maßen betrieben werden und infolge dessen substanzlose Ersatzoriginale evozieren, die sukzessive die Materialität und Haptik des Originals verdrängen. Mit dem Impetus der Erhabenheit werden immer neue Reproduktionstechniken gefeiert, die sich längst nicht mehr nur auf Bilder, sondern auch zumindest in Teilen auf den Menschen beziehen. Die der *imitatio* ursprünglich implizite Potenzialität der Vervielfältigung, Rezeption und Überbietung erscheint dadurch geradezu obsolet. Indem Reproduktion als unbekümmert sich selbstlegitimierender und in der Gewohnheit verfestigter Akt mitunter bis zum Exzess betrieben wird, findet also ihre eigentliche Ritualisierung statt. Reproduktion als Ritus wird somit zur Norm bis weder Anfang noch Ende jener Ersatzbilderfluten erkennbar sind. Eben dies ist es, was Jean Baudrillard mit seiner Definition des „Simulacrum der Simulation“ ausdrückt, wenn er die zunehmende Ununterscheidbarkeit von Bild und Abbild und die damit einhergehende Referenzlosigkeit der Bilder und Zeichen konstatiert. Ausgehend von den Massenmedien der Postmoderne zeichnet Baudrillard, aktueller denn je, ein Bild stetiger Bedeutungslosigkeit der Wirklichkeit gegenüber ihrem Abbild und dessen reziprok gesteigerter Wirkmacht gegenüber der Wirklichkeit.³⁵ Während, ganz im Sinne Walter Benjamins, qua Reproduktion und dem damit einhergehenden erweiterten Rezeptionsradius zwar einerseits die visuelle Omnipräsenz von Kunstwerken gesteigert wird, ist es die physische Präsenz des Kunstwerks, die mit

³³ Vgl. Baumer, Dorothea: Ein blauer Reiter prescht voran. In: Süddeutsche Zeitung, 5.1.2007, S. 18.

³⁴ Der Begriff der Ritualisierung meint im engeren Kontext dieses Beitrags zunächst festgefahrene und dadurch tendenziell unreflektierte Wiederholungen von Handlungen. Als darüber hinausgehendes Phänomen der aktuellen Kunst drückt Ritualisierung aber auch den Religionsstatus aus, den Kunstwerke und Künstler zuweilen erlangen und der sich bis in die Kunstwissenschaft fortführen lässt. Wolfgang Ullrich widmet diesem Themenkomplex eine fundierte Untersuchung in Buchform. Vgl. Ullrich, Wolfgang: An die Kunst glauben. Berlin 2011.

³⁵ Vgl. Baudrillard, Jean: Agonie des Realen, aus dem Französischen übersetzt von Lothar Kurzawa und Volker Schaefer. Berlin 1978, S. 14 sowie Baudrillard, Jean: Requiem für die Medien. In: Baudrillard, Jean: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen, aus dem Französischen übersetzt von Hans-Joachim Metzger. Berlin 1978, S. 83–118 und Baudrillard, Jean: Simulacres et Simulation. Paris 1981.

der Reproduktion schwindet und nahezu gänzlich ausradiert wird, da die materielle Präsenz des Kunstwerks mit der Reproduktion nicht mittransportiert werden kann. Galten insbesondere im Barock schlechte Kopien der Originale noch als probates Mittel, um „künstlerische Rache“ an mitunter erfolgreicherer Kollegen zu üben³⁶, können gegenwärtig nicht etwa Hochglanzabbildungen in Ausstellungskatalogen, sondern Leonardos „Mona Lisa“ auf Taschentüchern oder Botticellis „Geburt der Venus“ auf Tragetaschen als wohl zerstörerischste Form der Massenreproduktion bezeichnet werden. Nicht der Rezeptionsradius der ohnehin bekannten Werke wird somit erhöht, sondern vielmehr ihr eigenes Zerrbild generiert und verbreitet. Der bequeme, ritualisierte und längst kaum noch hinterfragte Umgang mit Reproduktionen führt somit zu eklatanten Veränderungen in unserer Wahrnehmung. Nicht das Urbild wird zum Richtwert unseres visuellen Gedächtnisses, sondern das Abbild, nicht das ehemals vielgelobte Musée imaginaire des Connaisseurs, sondern ein Musée reproduite. Doch lassen sich derartige Vorgänge nicht erst in der Gegenwart beobachten, sondern spätestens mit den frühen Anfängen der industriellen Kopierbarkeit von Kunstwerken. Signifikant sind hierfür die Schilderungen des Kunsthistorikers Hermann Grimm (1828–1901), der zu Beginn des letzten Jahrhunderts von seiner Enttäuschung berichtet, als er erstmals Raffaels „Sixtinische Madonna“ in natura sah. So unterschied sich das Original grundlegend von den zu einem visuellen Maßstab herangereiften Kopien Raffaels, die Grimm seit seiner frühen Kindheit umgaben.³⁷ Erlangt die Reproduktion also visuelle Mustergültigkeit, wirkt sie sich qua Rezeption und der damit einhergehenden visuellen Projektion in Form einer Transformation des originalen Kunstwerks aus. In der Rezeption des Betrachters findet gleichsam

eine Reproduktion der Reproduktion statt, sodass auch hierdurch die Materialität des Kunstwerks verdrängt wird, indem dieses nun lediglich als Vergleichsobjekt und nicht mehr als Ursprung der Reproduktion rezipiert wird. Da Wahrnehmung bekanntlich nicht ein rein passiver Vorgang der Informationsaufnahme ist, sondern zugleich aktiv den betrachteten Gegenstand in seiner für den Rezipienten individuellen Erscheinung verändert, ist der Prozess der Transformation in und durch die Rezeption ein grundlegender Aspekt jeglicher Wahrnehmungsvorgänge. Reproduktionen, wenn sie in derartiger Vehemenz wie gegenwärtig betrieben werden, transformieren also auch unseren Blick für die Haptik und Materialität des (künstlerischen) Gegenstandes.

Die physische Abwesenheit des Originals sowie die durch Reproduktionen mithin generierten Zerrbilder jener Originale führen jedoch simultan zu einer wachsenden Sehnsucht nach dem Original. Fälschungen sind hierbei geradezu die logische Konsequenz in einer sich quasi selbst reproduzierenden und simulierenden Gesellschaft, verkörpern sie doch mehr denn je den damit einhergehenden Wunsch nach Authentizität und Echtheit. „Noch nie standen die Originale – ökonomisch wie kulturell – so hoch im Kurs wie heute“³⁸ resümiert auch Lothar Müller und Pia Müller-Tamm schlussfolgert, dass der gegenwärtige Kult um das Original in allgegenwärtigen, „billigen Ersatzbildern und virtuellen Sekundärwelten“³⁹ gründet. Gerade dann also, wenn die Reproduktion zum Ritual wird, wenn leichtfüßig geradezu leichtsinnig mit Bildern und ihren Abbildern hantiert wird, steigt das Begehren nach Einmaligkeit als Gegenentwurf zur Beliebigkeit einer reproduzierten Ersatzvielfalt. Treffen allerdings Reproduktionsgedanke und Originalitäts-Imperativ aufeinander, werden also möglichst viele

³⁶ Vgl. Keazor, Henry: Die Kopie als Risiko und Chance. Nicolas Poussin: Re-produktive versus dokumentarische Kopie. In: Mensger, Ariane (Hg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Karlsruhe. Bielefeld, Berlin 2012, S. 54–63, hier: S. 56.

³⁷ Vgl. Grimm, Herman: *Das Leben Raffaels*. 4. Aufl. Stuttgart, Berlin 1903, S. 328f. sowie Betz, Juliane: Ein „Bedürfnis und Eigentum Aller“. Die Verbreitung von Kunst durch Reproduktionen im 19. Jahrhundert. In: Mensger, Ariane (Hg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Karlsruhe. Bielefeld, Berlin 2012, S. 86–95, hier: S. 93.

³⁸ Müller, Lothar: Denn wahr ist nur das Original. In: *Süddeutsche Zeitung*, 7.9.2011, S. 11.

³⁹ Vgl. Müller-Tamm, Pia: Die Kunst der Wiederholung und das Museum, Vorwort. In: Mensger, Ariane (Hg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Karlsruhe. Bielefeld, Berlin 2012, S. 19–23, hier S. 20.

dieses einen Originals verlangt, fungieren Fälschungen geradezu als Antwort auf die Sehnsucht nach dem Original, indem sie liefern, wonach der Markt begehrt.⁴⁰ Als Allegorie jener Begierde nach Einmaligkeit sind Fälschungen also insbesondere Phäno-

mene unserer Zeit und zugleich sind sie das Sinnbild von Reproduzierbarkeit par excellence.

Bildnachweis

Abb. 1: Landeskriminalamt Berlin, Rathgen Forschungslabor Berlin © Wolfgang Beltracchi.

Abb. 2: The Metropolitan Museum of Art; <http://www.metmuseum.org> (Stand: 20.09.2013) © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

Abb. 3: © Image courtesy of Gavin Turk/Live Stock Market, London.

Abb. 4: Landeskriminalamt Berlin © Wolfgang Beltracchi.

Abb. 5: Foto: Wolfram Schmidt Fotografie, Regensburg © Copyright und Werk-Dokumentation im Johannes-Molzahn-Centrum für Dokumentation und Publication ® in Kassel.

Abb. 6: Landeskriminalamt Berlin, Rathgen Forschungslabor © Wolfgang Beltracchi.

Abb. 7: Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Delaunay und Deutschland, Köln 1985, S. 255 © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

⁴⁰ Vgl. Öcal, Tina: Encore une fois? Die Wiedergeburt der Klassischen Moderne in den Fälschungen Wolfgang Beltracchis und ihre kunsthistorischen Dimensionen, Vortrag gehalten am 5. Juli 2012 an der Universität des Saarlandes, online verfügbar unter: http://www.lisa.gerda-henkel-stiftung.de/videos_watch.php?nav_id=3951 (Stand: 20.09.2013).