

ZUR SOZIOLOGIE DER KUNSTFÄLSCHUNG

Von Klaus Döhmer

1. Vorbemerkung

Zum Problemkreis „Kunstfälschung“ liegt inzwischen ein umfangreiches wissenschaftliches, vor allem aber populärwissenschaftliches Material vor. Der Betrachtungsschwerpunkt liegt dabei freilich zumeist entweder ausschließlich im juristischen oder im kunsthistorischen Bereich. Soziologische und sozialpsychologische Aspekte sind hier nahezu vollkommen ausgespart.¹

Das Kunstfälschertum als Derivat gesellschaftlichen Bewußtseins aufzuzeigen, soll im Folgenden versucht werden.

2. Begriffe

In kriminologischer Hinsicht ist Kunstfälschung aus jenem Rechtskomplex zu lösen, der im engeren Sinn Fragen des geistigen Eigentums zum Gegenstand hat, d. h. sie ist gegen den Plagiatsbegriff abzusetzen, von dessen rechtlicher Situation sie gleichsam die Umkehrung darstellt.

Auf kunsthistorischer Seite sind einzuführen verwandte Termini wie „Kopie“ als die Wiederholung oder Nachbildung eines Kunstgegenstands durch fremde Hand, „Umbildung“ als die inhaltliche Abwandlung einer Vorlage, „Replik“ oder „Reprise“ als die meist gleichzeitige Zweitauflage durch den Künstler selbst oder Mitglieder seiner Werkstatt, „Fassung“ als die in wesentlichen Punkten abweichende Replik, „Imitation“ als die Übernahme stilistischer oder motivischer Eigenart eines Künstlers oder einer Schule, „Pasticcio“ als die Collage von Zitaten verschiedener Herkunft zu einem neuen Ganzen, „Reproduktion“ als die entweder originale (Holzschnitt, Lithographie) oder übertragene (z. B. Offset-Druck) grafische Technik, „Restaurierung“ schließlich als die Wiederherstellung eines ursprünglichen materiellen Zustands eines Kunstwerks.

Bezeichnen diese Begriffe einerseits legitime künstlerische Verfahren, so erweisen andererseits gerade sie sich als fester Bestandteil des technischen Repertoires der Kunstfälschung: Replik und Kopie — lange Zeit die ausschließlichen Möglichkeiten einer Vervielfältigung überhaupt, darüber hinaus auch

¹ Erste Versuche in dieser Richtung:

Thomas Würtenberger: *Das Kunstfälschertum*. Weimar 1940. S. 57 ff. — Ders.: *Der Kampf gegen das Kunstfälschertum in der deutschen und schweizerischen Strafrechtspflege*. Wiesbaden 1951.

offizielle Pflichtübung des Malschulbetriebs, schaffen die handwerklichen Voraussetzungen für eine manipulierte Verwechslung von Original und Nachbildung. Fassung und Umbildung — Ergebnisse unabdingbarer Studien- und Vervollkommnungsprozesse künstlerischen Schaffens — erschließen dem Fälscher den Bereich der Skizze, des Torsos und der motivischen Variante. Stilistische Eigenart inspirieren ihn zu Neuschöpfungen in der Manier eines Meisters, einer Schule, einer Epoche. Grafische Reproduzierbarkeit erleichtert ihm die unbegrenzte Fortführung ausgelaufener oder limitierter Auflagen. Restaurierung schließlich nimmt er zum Vorwand, durch Hinzufügen oder Unterdrücken originaler Details die Objekte in seinem Sinn umzudeuten. Neben den außerkünstlerischen Eingriffen in die Authentizität eines Kunstobjekts wie dem Anbringen, Verändern oder Beseitigen einer Signatur, der Umdatierung oder Eliminierung jeglichen datierenden Hinweises, der künstlichen Alterung mittels chemischer oder physikalischer Manipulationen, endlich dem Beibringen oder Erstellen von Stammbäumen und Expertisen sind damit die wichtigsten Verfahrensweisen des Fälschertums vorgestellt. Grundsätzlich läßt sich hieraus bereits dies folgern: Kunstfälschung bedient sich legitimer künstlerischer Methoden unter Veränderung ihrer Zielsetzung. Sie ist damit keine objektiv-materiale, sondern eine subjektiv-intentionale Kategorie.

“Falseness is a subjective human value; it does not inhere in the object itself . . . Thus the important fact is, that falsity is not a property of the object in question but is an aspect of judgement concerning the relation of the object to the idea and intention of its creation and distribution. A relative judgement therefore is required in deciding what is false. In making the decision one must determine what qualities the object should possess and whether it does possess them or pretends to possess them.”²

Dieses stets der historischen Relativierung bedürftige Verhältnis von objektivem Befund und der Intention seiner Verbreitung erlaubt freilich nur eine sehr globale definitorische Erfassung des Kunstfälschertums und seiner sozialen Rolle, d. h. man würde ohne Rücksicht auf Motivation und Wirkung als Kunstfälscher bezeichnen denjenigen, der zu Täuschungszwecken Angaben über die Identität eines Erzeugnisses der Bildenden Kunst oder des Kunsthandwerks fingiert, verändert oder unterdrückt.

Lediglich indirekt ist das Kunstfälschung erst konstituierende intentionale Moment in die rechtliche Würdigung dieses Tatbestands eingegangen: Keines der gültigen Strafgesetzbücher benennt diesen Deliktbereich ausdrücklich, die

² Encyclopedia of world art. 5. Sp. 333 f.

Rechtsprechung subsumiert ihn stets anders benannten strafrechtlichen Tatbeständen z. B. Betrug, Urkundenfälschung oder Falschbeurkundung. „Nicht die Kunstfälschung ‚an sich‘ wird bestraft, sondern die ihr innewohnende Fälschung oder der Betrug. Auf einen Paragraphen gegen ‚Fälschung von Werken der Kunst‘ kann sich der irreführte Käufer oder der Schöpfer eines Kunstwerks nicht stützen.“³

3. *Geschichtliches*⁴

Kunstfälschung in einer historischen Gesamtschau darzustellen, kann hier nicht geleistet werden, es sei denn, man gibt sich zufrieden mit dem Gemeinplatz, das betrügerische Nachahmen von Kunstwerken sei „so alt wie die Kunst selbst“ (Schüller). Für den thematischen Einstieg scheint mir die Auswahl dreier historischer Zustände geboten, die in der Geschichte des Fälschertums deutliche Zäsuren markieren: Roms späte Republik, das ausgehende Quattrocento und die erste Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts.

Die Eingliederung Griechenlands in den römischen Provinzenverband (146 v. Chr.) geht im Bereich des zeitgenössischen Kunstbetriebs mit einer ausgesprochenen Hausse des Kopistenwesens einher, das sich zur Entwicklung neuartiger Techniken gezwungen sieht, etwa jenes von Lukian im „Zeus tragikos“ beschriebenen Abgußverfahrens. Das Entstehen der Massenkopie steht am Anfang einer ersten Krise künstlerischer Originalität und fordert zum erstenmal auch zu ihrer kriminellen Nutzung heraus. Bereits Horaz referiert den Fall eines gewissen Damasippus, der durch gefälschte Kunstwerke ein Vermögen verliert.⁵

Nach einer rückläufigen Bewegung in Spätantike und Mittelalter verzeichnet die Geschichte des Kunstfälschertums einen erneuten Höhepunkt im 15. Jahrhundert. Das wiedererwachte Interesse am klassischen Erbe eröffnet vornehmlich der Antikenfälschung günstige Arbeits- und Absatzbedingungen. Bereits zu Beginn des Quattrocento werden in Sammlungen gefälschte Altertümer nachgewiesen.⁶ Illustre Beispiele für das Verhältnis der Renaissance zu Original und Nachbildung sind Ghibertis griechische und römische Medaillen und Michelangelos „Schlafender Cupido“, der — antiken Vorbildern nachempfunden und durch Vergraben künstlich gealtert — 1496 als antikes Ori-

³ Frank *Arnaud*: Kunst der Fälscher, Fälscher der Kunst. Neu bearb. München/Zürich 1964. S. 380.

⁴ Hierzu: Frank *Arnaud*: a.a.O. (Anm. 3) und Sepp *Schüller*: Fälscher, Händler und Experten. München 1959.

⁵ *Horaz*: Satiren. II, 3. Vers 18—23.

⁶ Bildende Kunst. Hrsg. von Werner Hofmann. 2, 1962. S. 146.

ginal verkauft wird,⁷ bevor der Künstler selbst die Täuschung aufdeckt. Im 16. und 17. Jahrhundert hat sich das Fälschertum in Italien und Spanien bereits als wirtschaftlich relevante Branche des Kunsthandels etabliert. Dürer muß in Venedig gegen die ungebetenen Nutznießer seiner Arbeiten gerichtlich vorgehen. Lorrain sieht sich genötigt, seine Produkte in einem sog. „Liber veritatis“ mit Skizze, Datierung und Verbleib zu authentisieren.

Beschränkte sich das Interesse der Fälscher neben der griechischen und römischen Antike zunächst auf die jeweils zeitgenössische Kunst, so umfaßt das Tätigkeitsfeld des Fälschertums seit Beginn des 19. Jahrhunderts im Zuge einer pluralistischen Geschmackserweiterung das bewegliche Kunstgut aller Zeiten und Kulturen, von der Vorzeit bis in die unmittelbare Gegenwart. Zugleich ist das 19. Jahrhundert die Zeit der großen archäologischen Entdeckungen, und proportional zur Fülle des nun zugänglich werdenden Materials breitet sich erneut die Antikenfälschung aus.

Als Erscheinungsform gesellschaftlichen Bewußtseins wird Kunstfälschung auf der Folie der hier angedeuteten geschichtlichen Situationen darzustellen sein.

4. Sozialpsychologische Aspekte

Unsere Aufmerksamkeit gilt zunächst dem Kunstfälscher selbst, seiner Persönlichkeitsstruktur und sozialen Lage sowie den in ihm tatwirksamen Motiven. Gleichsam als Motto soll dabei Durkheims Feststellung vorangestellt werden, daß die Formen abweichenden Verhaltens strukturell jeweils durch die vorherrschenden Erscheinungsweisen sozialer Anpassung bedingt seien, daß mithin Abweichung weniger Eigenschaft des Handelnden selbst als vielmehr Funktion jenes Normenkanons sei, gegen den sie sich richtet. Gleichfalls Parsons' Konzeption individueller Bedürfnisbefriedigung, die sich sowohl hinsichtlich ihrer Ausrichtung als auch ihrer Modalität an den Normvorgaben eines übergreifenden sozio-kulturellen Systems orientiert,⁸ legt die Vermutung nahe, Aussagen über die Täterpersönlichkeit als einer zunächst lediglich individuellen Bedürfnis- und Motivationsträgerin lasse Rückschlüsse zu auch auf die sie tragende gesellschaftliche Situation.

Beim Versuch einer Tätertypologie des Kunstfälschertums zeichnen sich — in Anlehnung an die Terminologie Sauer⁹ und Würtenbergers¹⁰ — zwei

⁷ Giorgio Vasari: *Künstler der Renaissance (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, Ausz. dt.)*. Hrsg. von Fritz Schillmann. Wiesbaden/Berlin 1959. S. 324 f.

⁸ Emile Durkheim: *Les règles de la méthode sociologique*. Paris 1895. — Talcott Parsons: *Structure of social action*. 2. ed. 1952.

⁹ W. Sauer: *Kriminalsoziologie*. Berlin 1933. S. 407.

¹⁰ Thomas Würtenberger: a.a.O. (Anm. 1). Kampf. S. 28.

psychische Grundtypen deutlich ab: Der „reine Irreführungstypus“ oder Kunstfälscher im engeren Sinn und der „gewinnsüchtige Betrügerstypus“ oder Kunstbetrüger.

Der Motivationsschwerpunkt liegt beim *Irreführungstyp* auf der Täuschung als solcher. Diese verdankt ihr Entstehen freilich unterschiedlichen Einzelantrieben. Zu nennen sind:

1. Übersteigertes Selbstwertgefühl. Diese Haltung ist geprägt von einem kriminologisch zunächst neutralen Vergnügen am Artistischen, am virtuosen Umgang mit den handwerklichen Mitteln, an der künstlerischen Herausforderung eines bewunderten Vorbilds. Damit kann sich das Bedürfnis verbinden, die Autorität von Institutionen, Normen, ja eines sozialen Subsystems insgesamt zu unterlaufen, mit ihren eigenen Mitteln ad absurdum zu führen, sich gewissermaßen als geheimer Regisseur ins gesellschaftliche Theatrum Mundi und seine Rollenführung einzuschalten.¹¹ Es ist dies die Haltung ausgeprägter, jedoch stark angepaßter Persönlichkeiten. Ihre soziale Abweichung besitzt im Grunde eher systemerhaltende Qualität, also gleichsam Kompensations- und Ventilfunktion.

2. Geltungsbedürfnis. Diese Gruppe profitiert vornehmlich von einer noch zu würdigenden Eigenschaft der Kunstfälschung: ihrem Sensationswert. Die Möglichkeit, sich auf eine Weise, deren Faszination gesellschaftliche Vernunft weitgehend erliegt, Prominenz zu verschaffen, stellt für einen anteilmäßig nicht unerheblichen Täterkreis eine starke Motivation dar. Charakteristisch für diese Kategorie ist im Gegensatz zu anderen Tätergruppen die demonstrative Selbstanzeige. Dieses Verhalten ist eine geradezu integrierende Handlungskomponente von Kunstfälschung aus Geltungsdrang. Die Zielvorstellung dieses Tätertyps wird ja gerade dadurch verwirklicht, daß die Täuschung nur so lange aufrecht erhalten bleibt, als nötig ist, sich und die eigene Virtuosität möglichst effektiv in Szene zu setzen. Diese Tätergruppe dürfte sich vornehmlich aus dem Kreis der „verkannten Genies“ rekrutieren, Künstlern also, deren Werk nach einem Wort Tucholskys „im Papierkorb der Geschichte unten zu liegen“ gekommen ist. Das Bewußtsein eigenen Könnens bei fehlender Resonanz in Fachkritik und Öffentlichkeit, nicht zuletzt das permanente Ärgernis arrivierter Namen lassen Künstler von zumindest im Reproduktiv-Handwerklichen überdurchschnittlicher Begabung zu Fälschern werden. Das Bedürfnis, diese Begabung spektakulär un-

¹¹ In diesem Zusammenhang ist die „Tree-Art“-Affäre der Kunstsammlung Gelsenkirchen zu erwähnen, über die der Spiegel Ende November 1970 berichtete.

ter Beweis zu stellen und die Chance einer späten Rache am etablierten Kunstbetrieb und der Fragwürdigkeit seiner Beurteilungskriterien sind hier zu einer Antriebseinheit verbunden. Selbstzeugnis Alceo Dossenas: „Jawohl, ich war's, ich bin's. Ich habe diese viel bestaunten und bewunderten Plastiken geschaffen, alle diese Sarkophage, Madonnen mit Bambinis, Angelinis, Reliefs, all diese Dinge . . . Und so sind aus meiner Hand alle die Plastiken hervorgegangen, die es wahrhaft verdienen, ebenso geschätzt zu werden wie echte Donatellos, Verrocchios, Fiesoles . . .“¹² Der Holländer Han van Meegeeren: „Die Meister der Malerei sind in Holland nicht ausgestorben. Ich beispielsweise, Han van Meegeeren, bin genauso groß, wie Rembrandt und Vermeer gewesen sind.“¹³

Als weitere Spielart des Irreführungstyps kann 3. der Fälscher mit ausgesprochen hochstaplerischen Neigungen gelten.¹⁴ Hinweise auf derartige psychische Disposition liefern typische, den eigentlichen Vorgang begleitende, ihn zum Teil stützende Verhaltensmodi. So zeichnet sich das Auftreten dieses Tätertyps durch eine auffallende Inkongruenz von gewählter Rolle und tatsächlichem gesellschaftlichen Status aus, die sich konkretisiert in der Korrektur und Fiktion biographischer oder beruflicher Daten, Vorspiegelung gehobener sozialer Stellung, Annahme von Adelsprädikaten und akademischen Titeln u. ä. Das Persönlichkeitsbild läßt im allgemeinen schließen auf erhöhte Einbildungskraft, starkes Überzeugungsvermögen, hervorragende Menschenkenntnis und eine ausgesprochene Vorliebe für die große Geste — Schauspielertum bis zur vollkommenen Identifikation mit der gewählten Rolle. Täuschung wird hier zum Selbstzweck und streift nicht selten die Grenze des Pathologischen, einer „psycho imaginative“,¹⁵ die den Kunstbetrug hier lediglich als Episode einer insgesamt phantastischen Autobiographie verstehen läßt. Der van Gogh-Fälscher Otto Wacker (1932) und der Pariser Maler Georges Khoury-Comnène (1947) seien hier stellvertretend genannt.¹⁶

Als der zweite beider Fälschergrundtypen bezieht der *Kunstbetrüger* seine Motive nicht weiter differenzierbar aus der Möglichkeit, Fälschungen von Kunstgegenständen für sich oder andere wirtschaftlich nutzbar zu machen. Täuschung und erst recht nicht die künstlerische Eigenart der betroffenen Objekte oder Persönlichkeiten sind hier nicht Ziel, sondern lediglich ein sich anbietendes Verfahren, das sich den wirtschaftlichen Gesichtspunkten stets unterzuordnen

¹² Sepp Schüller: a.a.O. (Anm. 4). S. 270.

¹³ ebd.

¹⁴ F. Berger: Der rückfällige Betrüger. In: Krimin. Abhandlungen. 1929. H. 7.

¹⁵ A. Vayson de Pradenne: Les fraudes en archéologie préhistorique. Paris 1932. S. 581 ff.

¹⁶ Thomas Würtenberger: a.a.O. (Anm. 1). Kampf. S. 26 f.

hat. Das Hauptgewicht der Fälschertätigkeit wird hier also weniger auf der Herstellung gefälschter Objekte liegen, als vielmehr auf ihrem Vertrieb und den damit verbundenen Manipulationen wie dem Erstellen und Beibringen von Expertisen, der Korrektur von Stammbäumen und der geschickten Lancierung.

Anders als beim Irreführungstypus, den man vorzugsweise unter praktizierenden Künstlern — unter Einbeziehung sämtlicher kunstnahen Berufszweige wie Kunstschmiede, Kunstschreiner, Restauratoren, Stecher und Steinmetze — zu suchen hat, trifft man bei den verschiedenen Varianten des Kunstbetrugs vornehmlich auf Händler und Sammler, deren nicht selten bedeutendes stilkritisches Wissen in Verbindung mit merkantilem Geschick sie für die betrügerische Manipulation von Kunst in besonderer Weise qualifiziert. Häufig sind es getäuschte Sammler, die teils aus Furcht vor Prestigeverlust einen Mißgriff durch Weiterveräußerung ungeschehen zu machen suchen und so zu Fälschern werden.

Einen letzten (sozialpsychologisch freilich irrelevanten) „Täter“kreis bilden schließlich die Künstler selbst, dort nämlich, wo ihre spezifische Arbeitsweise oder ihr Authentisierungsverfahren betrügerischer Nutznießung allzu sorglos Vorschub leistet. Die fast sprichwörtliche Verbreitung von Corot-Fälschungen („Corot hat etwa 3000 Werke geschaffen. Davon befinden sich allein 5000 in den USA“) ist ohne Zweifel zurückzuführen auf die Gewohnheit des Künstlers, Arbeiten seiner Freunde oder Schüler auf deren Bitten hin mit seiner Signatur zu versehen, so wie dies bereits von Praxiteles berichtet wird.¹⁷ Schwieriger noch ist die urheberrechtliche Situation von Schüler- und Werkstattarbeiten zu beurteilen, an denen der leitende Meister selten mit mehr als der abschließenden Signatur beteiligt ist, im übrigen eine Form der Arbeitsteilung, die bis ins 18. Jahrhundert selbst bei Künstlern von Rang als legitimes Verfahren galt. Die Fragwürdigkeit der Begriffe „Original“, „authentisch“ und schließlich des Fälschungsbegriffs selbst ist damit bereits angedeutet.

Müßig, darauf hinzuweisen, daß angesichts weitgehender Motivverschränkung einer idealtypischen Differenzierung wie der vorstehenden kaum mehr als methodische Bedeutung zukommt.

5. Soziologische Aspekte

Die im engeren Sinn soziologische Darstellung der Fälschungsproblematik

¹⁷ G. Bazin: Corot. Paris 1942. S. 64 ff. — Fritz Mendax (Pseud.): Aus der Welt der Fälscher. Stuttgart 1953.

wird sich im Folgenden auf zwei Themen beschränken können: 1. Welchen Platz nehmen Kunst und Künstler im gesellschaftlichen Bewußtsein einer jeweiligen historischen Situation ein? und 2. Welche Bedürfnisse und Erwartungen trägt Gesellschaft in einer bestimmten historischen Situation an ihre Kunst heran? Dabei wird man nicht zuletzt dem Verhältnis von Kunst und ihrer Vermarktung nachzugehen haben, die beide fraglos in einer engen Wechselbeziehung stehen.

„Es ist aber ein soziologisches Gesetz, daß der soziale Wert des Geistes sich nach der sozialen Geltung derer richtet, die ihn produzieren“. Diese Feststellung Karl Mannheims¹⁸ setzt voraus, daß die gesellschaftliche Geltung dieser Produzenten von Geist stets historischer Relativierung bedarf. Bereits wortgeschichtlich nachweisbar gilt dies selbstverständlich auch für den Künstler. So begegnet uns schon die Bezeichnung selbst, „artiste“ in einer unserem Verständnis nahekommenen Verwendung, erst spät, nämlich 1762 im Dictionnaire der Französischen Akademie, nachdem sie seit 1629 ausschließlich für das Theater üblich geworden war.¹⁹ Der antike Maler, Bildhauer oder Architekt kann letztlich nicht als Künstler in einem dem Fälschungsbegriff zugrundeliegenden Sinn bezeichnet werden; er muß vielmehr als Vertreter eines Gewerbes gelten, das im Gegensatz zu den „artes liberales“ den „artes mecanicae“, d. h. dem Handwerk zuzuschlagen ist. Die strenge Trennung im antiken Sozialgefüge zwischen der Lohnabhängigkeit des Handarbeiters und der zweckfreien Tätigkeit des Vollbürgers verweist den Produzenten von Kunst in das untere Drittel der sozialen Hierarchie. Philipp von Makedonien tadelt (nach Xenophon) seinen Sohn, als er ihn bei einem Gastmahl vollendet Flöte spielen hört: „Schämst du dich nicht so gut [wie ein Berufsspieler nämlich] zu spielen?“²⁰ „Jeder bewundert den Zeus des Phidias, aber wer möchte deshalb Phidias sein?“, heißt es bezeichnenderweise in einem antiken Bonmot.²¹

Die für die Fälschungsproblematik grundlegende Frage der Authentizität stellt sich für die *Antike* daher keineswegs aus der Sicht einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit und ihres Schaffens, als vielmehr global im Hinblick auf eine im Augenblick allgemein goutierte Faktur. Der Authentizitätsbegriff verkürzt sich damit zu einer Art handwerklichem Gütezeichen, etwa das „Made in Greece“ römischer Griechenlandrezeption des ersten vorchristlichen

¹⁸ Karl Mannheim: *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*. Leiden 1935. S. 77.

¹⁹ Hanna Deinhard: *Bedeutung und Ausdruck*. Neuwied/Berlin 1967. S. 94.

²⁰ Xenophon: *Memorabilia*, 4, 7. Bei: Hanna Deinhard: a.a.O. (Anm. 19). S. 97.

²¹ ebd.

Jahrhunderts. „Authentisch“ bezeichnet hier kaum mehr als die technischen Vorzüge eines Objekts.

„Fälschung“ in klassischer Zeit richtet daher ihre Täuschungsintention kaum auf das Kunstwerk als eine wie immer geartete ästhetische Größe, sondern vorzüglich auf seine handwerklich-materiale Erscheinungsweise. Kriminologisch greifbar wird der Tatbestand „Kunstfälschung“ lediglich dort, wo er sich auf bestimmte Formen des Materialbetrugs beschränkt, wie ihn Plinius und Vitruv schildern. Die Tatsache, daß gewisse Materialien vom Auftraggeber ausdrücklich verlangt und gelegentlich aus Furcht, mit Minderwertigem bedient zu werden, unmittelbar an den Künstler geliefert wurden, weist auf den außerästhetischen Akzent antiken Authentizitätsverständnisses hin.²²

Aus dieser sozialen Bindung vermag sich der Künstler erst zu Beginn der Neuzeit zu lösen. Das Nachlassen kirchlicher Bauaufträge zwingt die hierarchisch gegliederten, in ihrer Gestaltungsfreiheit durch die unbedingte Weisungsbefugnis der Kirchenbehörden eingeschränkten Künstlerkollektive (Bauhütten), die in ihnen zusammengeschlossenen Baumeister, Maler und Bildhauer in eine gewisse Selbständigkeit zu entlassen. Mündete diese diesseits der Alpen ein in eine den Handwerkszünften nahestehende Organisationsform, so vermochte sich in Italien jener selbstbewußte Künstlertyp herauszubilden, der zwischen sich und dem Handwerker einen immer deutlicheren Trennungsstrich zu ziehen begann. Als einer der ersten weist Leonardo die traditionelle, handwerklich geprägte Werkstättenerziehung der Maler zurück und betont die Wissenschaftlichkeit und das Eigenschöpferische künstlerischer Tätigkeit. Zum erstenmal begegnen wir hier dem Postulat der Einzigartigkeit eines der Nachahmung nicht zugänglichen Kunsterzeugnisses.²³ In der Folge wird Künstlerindividualität in einer Weise aufgewertet, die den Geniekult der deutschen Klassik vorwegzunehmen scheint. In direkter Umkehrung der antiken Situation wird nun der Schöpfer teilweise wichtiger als die Schöpfung selbst. In seinen „Gesprächen über die Malerei“ läßt Francisco Hollanda Vittoria Colonna zu Michelangelo sagen: „Also halten auch in Rom jene, die Euch kennen, Eure Person höher als Eure Werke; diejenigen aber, die Euch nicht kennen, schätzen nur das, was geringer ist an Euch: das Werk von Eurer Hand.“²⁴ Die sich — nicht zuletzt auf Betreiben der Auftraggeber — zur festen Institution herausbildende Künstlersignatur ist ein Indiz für eine Individualisierung auch des Kunstgeschmacks. Die großen Namen be-

²² A.a.O. (Anm. 2). Sp. 335 f.

²³ Edgar Zilsel: Die Entstehung des Geniebegriffs. Tübingen 1926.

²⁴ Fr. Hollanda: Vier Gespräche über die Malerei. Wien 1899. S. 20 f.

ginnen ihre Suggestion auszuüben. Das gleichzeitige Fortbestehen des überlieferten Malschulbetriebs und die Organisation der Kunstproduktion in zunftgebundenen Werkstätten mag freilich dafür eintreten, daß sämtlichen historischen Voraussetzungen zum Trotz der Fälschungsbegriff im Bewußtsein des zeitgenössischen Kunstpublikums noch keine greifbare Größe darstellt. Derart auseinandergelagerte Bewertungen der Originalität eines Kunstwerks wie die Leonardos, der das „stultum imitatorum pecus“ schmätzt, und die Giulio Romanos in seiner Äußerung über del Sartos Raffael-Kopie („Dies Bild schätze ich nicht weniger, als wäre es von der eigenen Hand Raffaels, im Gegenteil, ich schätze es noch weit höher, denn es geht über die Natur, daß ein trefflicher Mann die Manier eines anderen so nachzuahmen und zu treffen vermag!“²⁵) — eine derartige Ambivalenz in der Bewertung der originalen künstlerischen Leistung ist eben nur aus dem Fortwirken handwerklich orientierter Kunstrezeption zu erklären, die das Original — pointiert ausgedrückt — lediglich als die optimale handwerkliche Lösung eines künstlerischen Problems versteht und Nachahmung nur aus Gründen ablehnt, die in deren minderen technischen Qualität zu suchen sind. Die Aufhebung rationaler Distanz zwischen Künstler und Kunstwerk, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Mythisierung des „Originals“ führt, ist der Renaissance unbekannt. Kompliziert wird deren Verhältnis zur Authentizität durch die Formulierung eines nahezu verbindlichen Schönheitskanons, der als fiktive Endstufe einer in ihrer Entwicklung unterbrochenen Natur (Zuccari: „Perfetta forma intenzionale“) den Künstler auf die Reproduktion gewisser formaler concetti von vornherein festlegte, ein Umstand, der einmal mehr Nachahmung als künstlerisches Verfahren legitimierte.²⁶ Humanistische Verwissenschaftlichung der Kunstproduktion trägt hierzu das ihre bei durch die Übernahme inhaltlicher Konventionen und die formale Anspielung auf berühmte Vorlagen: Das gelehrte Zitat, eingesetzt teils als Verständigungscode und Statussignal einer Elite, teils als Hommage an das bewunderte Vorbild, macht die Nachahmung und ihre künstlerische Legitimität vor allem zu einer eher philologischen Frage.

Die politischen Veränderungen von 1789 stehen auch am Beginn jenes Meinungsbildungsprozesses in Sachen Kunst und Künstlertum, der das öffentliche Bewußtsein bis auf den heutigen Tag prägt. Vorromantik und Sturm- und Drang schaffen die ideologischen Voraussetzungen. Ihre Verherrlichung des Originalgenies, jener extrem subjektivistische Irrationalismus, jene „akute Bürgertollheit“ (Hauser) schaffen ein gesellschaftliches Klima, das zunehmend

²⁵ Frank *Arnau*: a.a.O. (Anm. 3), S. 47.

²⁶ „Re-Creation“; vgl. a.a.O. (Anm. 2), Sp. 336.

dem Determinismus feudalistischer Standesmoral und Klassensolidarität abschwört zugunsten der bürgerlichen Vorstellungen vom freien Kräftespiel. Exzessiver Subjektivismus als Antwort auf den Ständekosmos, Betonung des Unbewußten als Absage an den Aufklärungsrationalismus, die restaurative Entwicklung des *citoyen* zum *bourgeois*, die wirtschaftliche Ungeborgenheit der Kulturproduzenten nach dem Verlust adeligen Mäzenatentums, erste Anzeichen frühkapitalistischer Entfremdung, wie sie lange vor Marx Schiller diagnostiziert: „... der Genuß wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden. Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus...“²⁷ — alle diese Faktoren wirken mit am Entstehen eines neuen Künstlerbilds. Die durch nachrevolutionäre Entwicklungen der Bourgeoisie provozierten antibürgerlichen Affekte institutionalisieren sich zu jenem Antagonismus „Künstler-Publikum“, dem die Unangepaßtheit des Künstlers geradezu als Prüfstein seiner sozialen Rolle gilt; nach C. G. Jung ist sie gar „sein wahrer Vorteil, sie ermöglicht ihm, der großen Straße fernzubleiben, seiner Sehnsucht nachzugeben und das zu finden, was die anderen entbehrten, ohne es zu wissen“.²⁸ Am Ende dieses Prozesses stehen die klassischen Outsider-Formen des Kunstbetriebs: „verkanntes Genie“ und *Bohème*.²⁹

Das Heraustreten der Kunst aus ihrer sozialen Integriertheit und die sich daraus für den Künstler ergebenden sozioökonomischen Konsequenzen, nicht zuletzt das sich mehr und mehr entpolitizierende gesellschaftliche Ambiente, schufen im Künstler einen wachsenden Zwang zu Sublimation und quietistischer Verinnerlichung. Das künstlerische Selbstverständnis nimmt — ganz und gar kompensatorisch — in der Folge geradezu religionsähnliche Züge an. Eine übertriebene Fixierung des Produktionsvorgangs auf die Persönlichkeit des Künstlers betont einseitig das handwerklich indifferente Ingenium, bewertet schließlich die Leistungsfähigkeit höher als die Leistung selbst.³⁰ Die Distanz zwischen Schöpfer und Schöpfung, wie sie noch den Geniebegriff der Renaissance relativiert hatte, ist aufgehoben. Das Kunstwerk wird zum persönlichsten Ausdruck eines individuellen Erlebnisses, seine Rezeption zur ästhetischen Intimität zwischen Künstler und Kenner.

Der sich hieraus entwickelnde Originalitätsbegriff ist vornehmlich bestimmt durch die Inkommensurabilität und Einmaligkeit der künstlerischen Leistung.

²⁷ Über die ästhetische Erziehung. 6. Bei: Hanna *Deinhard*: a.a.O. (Anm. 19). S. 107 f.

²⁸ Seelenprobleme der Gegenwart. Zürich 1931. S. 72.

²⁹ Rolf-Dieter *Herrmann*: Über das gesellschaftliche Sein des Künstlers. In: *Zeitschr. f. Ästhetik u. Allg. Kunstwiss.* N. F. 13. 1968. S. 114 ff.

³⁰ Hanna *Deinhard*: a.a.O. (Anm. 19). S. 106.

Das Original als Autograph, als die unmittelbare materielle Verbindung zum Genius erhält bereits als solches künstlerische Qualität.

Vor dem Hintergrund eines gewandelten Kunst- und Authentizitätsverständnisses profiliert sich die kriminologische Eigenart von Kunstfälschung mit ungewohnter Deutlichkeit: Zunächst erwächst der Fälscherzunft im Typus des „verkannten Genies“ ein motivationsstarkes Täterpotential. So macht sich der künstlerisch gescheiterte Irreführungsfälscher nun die Magie der großen Namen, des Künstler-Establishments zunutze, rückt die Frustration seiner eigenen Unbedeutendheit in den Kunstkreis anerkannter Autorität.

Der neue Authentizitätsbegriff bildet in der Folge eine ästhetische Moral aus, die der Nachschöpfung, der Imitation, der Kopie bereits per definitionem die höheren künstlerischen Weihen vorenthält. Vorgetäuschte Authentizität wird mithin nicht danach bewertet, inwieweit hier geringere für hohe künstlerische Qualität (was immer das sei) ausgegeben werden soll, sondern nach der Gegenwart jenes Qualitätsausweises par excellence: der Aura unmittelbarer Begegnung mit dem künstlerischen Genius. Die Vorstellung, dem Werk eines bestimmten Meisters, einer bestimmten Epoche gegenüberzustehen, löst Suggestivkräfte aus, die jenseits kunsthistorischer oder ästhetischer Rationalität die eigentlichen Maßstäbe für die Bewertung von Kunsterzeugnissen setzen. Nur so ist jene Spannung zu erklären zwischen der Konstanten des objektiven Sachverhalts und der Variablen des ästhetischen Urteils, die es mit sich bringt, daß Kunstgegenstände, solange sie für „echt“ gehalten werden, höchste ideale und materielle Würdigung erfahren, um dann, als Fälschung erkannt, von einem Augenblick zum anderen ihre künstlerische Identität einzubüßen.³¹

Der innere Widerspruch dieses Originalitätsverständnisses und die damit verbundene inhaltliche Relativität des Fälschungsbegriffs mag mit einer Äußerung Rodins belegt werden, dessen Position zweifellos den Extremwert der aufgezeigten Entwicklung darstellt: „Ein Werk von mir ist echt, wenn ich die Erlaubnis gegeben habe, es abzugießen; es ist falsch, wenn man das ohne meine Einwilligung tut. Für eine Statuette hatte ich nur einen einzigen Abguß bewilligt; man hat aber nun zwei Exemplare gemacht... Sie sind beide vollendet. Und dennoch ist eine falsch, aber welche?“³²

Einen nicht unwesentlichen Einfluß auf den Originalitätsbegriff des 19. Jahrhunderts hat der Historismus, konkret die sich als Universitätsdisziplin etablierende Kunstgeschichte genommen. Ihre These vom Quellencharakter

³¹ Hans Tietze: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung. In: Zeitschr. f. Ästhetik u. Allg. Kunstwiss. 27, 1933. S. 236 ff.

³² Sepp Schüller: a.a.O. (Anm. 4). S. 278.

des Kunstwerks und das damit verbundene Postulat archäologischer statt wie bisher ästhetischer Integrität erweitert das Repertoire des Kunstfälschertums um die Techniken und Zielsetzungen der denkmalserhaltenden Restaurierung.

Scheint sich die Kunstrezeption des 19. Jahrhunderts auch weitgehend im statistisch relevanten „öffentlichen Bewußtsein“ der *Gegenwart* fortzusetzen, so ist doch spätestens seit Duchamps Ready Mades eine Entwicklung eingeleitet, die das künstlerisch Konstitutive kaum noch in den Phänomenen als in den ihnen vorausgehenden Prozessen, ja schließlich nur mehr in der Reflektion dieser Prozesse zu suchen gestattet, ein Vorgang, der in der sog. Konzept-Kunst seinen vorläufigen Grenzwert erreicht hat. Neue Kommunikationsformen von Kunst wie *Ars Multiplicata* und *Happening* machen eine Revision des traditionellen Originalitäts- und Authentizitätsverständnisses unumgänglich.

Für den Kunstfälscher stellt sich die Situation wie folgt dar: Die aktuelle Kunstpraxis spricht dem Original jeglichen künstlerischen Alleinvertretungsanspruch ab, ein neuer Originalitätsbegriff ähnlicher Verbindlichkeit bedarf noch der Definition. Der gesellschaftliche Bewertungsrahmen stützt sich noch auf die Kategorien der traditionellen Künstler- und Werk-Mythologie, während bereits diese Kategorien bei der Klassifizierung aktueller Erscheinungsformen von Kunst ins Leere gehen. Für den Kunstfälscher, der seinen Erfolg ja gerade der Existenz eines gesicherten ästhetischen Normenkanons verdankt, fallen die aktuellen künstlerischen Entwicklungen somit aus. Sein Interesse wird, ja muß sich auf Objekte richten, deren Einordnung in ein Bewertungssystem durch kunsthistorisch abgesicherte Geschmackskonventionen gewährleistet scheint, und ist damit — wie dieses Bewertungssystem selbst — notwendig rückwärtsorientiert: Vermeer (van Meegeren) und van Gogh (Otto Wacker), aber kaum Duchamp und Beuys taugen als Opfer aufsehenerregender Kunstskandale. Die Fälschungsaffären der letzten Jahre bestätigen diesen Befund.³³ Handwerkliche Indifferenz, Pluralismus der Techniken und Stile, Reproduzierbarkeit als Programm und die Verlagerung des schöpferischen Aktes in Auswahl und Benennung vorgefundener Wirklichkeit — Tendenzen heutiger Kunst — begünstigen betrügerische Manipulation offensichtlich nur vordergründig. Tatsächlich bedeutet die Verlagerung der Originalitätsforderung von der Ebene der Kunsterscheinungen selbst auf die der

³³ Einzelne Fälscherskandale: Spiegel-Artikel
Schöner Stammbaum. 1967, H. 22. S. 141. — Finger hoch. 1967, H. 33. S. 84 f. — Lauter Muckis. 1967, H. 50. S. 106 f. — Nur Gutes. 1968, H. 42. S. 97 f.

künstlerischen Innovation für das Fälschertum den Verlust jeden ästhetischen Beiwerks und die erzwungene Beschränkung auf die Kategorien des Marktes und seine praktische Vernunft.

6. *Kunst und Markt*

Erst die Einschätzung des Kunstwerks als eines autonomen Wertgegenstands nach formalen Gesichtspunkten jenseits aller inhaltlichen — z. B. kerygmatischen — Funktionalisierung schafft jenen pauschalen Kunstbedarf, der die Objekte dem merkantilen Gesetz von Angebot und Nachfrage unterwirft, und wie dem ästhetischen der Tausch-Wert des Kunstwerks zeitlich und logisch unmittelbar folgt, so wird Kunstfälschung als Betrugsdelikt in seinen Tatbestandsmerkmalen und seiner moralischen Bewertung erst präzisierbar vor dem Hintergrund eines vermarkteten Kunstbetriebs.

Die Marktsituation von Kunst ist freilich dadurch gekennzeichnet, daß der wirtschaftliche Bewertungsvorgang durch die nahezu beliebige Bandbreite des ästhetischen Urteils an prognostischer Verbindlichkeit einbüßt. Tausch- und Marktwert eines Kunstwerks und damit die Preisbildung sind das Ergebnis zahlreicher Einzelurteile ohne erkennbare, gewissermaßen hochrechenbare innere Gesetzmäßigkeit. Das dadurch den Kunstmarkt regierende Moment der Unsicherheit verleiht dem Kunstwerk die Qualität eines Wertpapiers und begünstigt bei den mit der wirtschaftlichen Umsetzung von Kunst Befassten den Typ des Spekulanten. Die schwer objektivierbare Verbindung von Anmutung und merkantiler Rationalität³⁴ bedeutet für das Kunstfälschertum die Favorisierung jenes Tätertyps, bei dem sich die Anpassungsfähigkeit und Überzeugungskraft des hochstaplerischen Irreführungsfälschers mit der kaufmännischen Erfahrung und Cleverneß des gewinnsüchtigen Betrügerotyps mischt. Der hierfür in Frage kommende Personenkreis wird mithin weniger in den Reihen der praktizierenden Künstler als bei Kunsthändlern und Sammlern zu suchen sein.

Die Geschichte jener Antriebe, die dazu führten, Kunstgegenstände losgelöst aus ihren funktionalen Zusammenhängen als Träger einer im weitesten Sinn ästhetischen Information zu erwerben und sie damit den Bedingungen des Marktes und dem Zugriff betrügerischer Manipulation auszusetzen, wird man um einer gewissen idealtypischen Vereinfachung willen im Rom des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts beginnen müssen.

Die in dieser Zeit einsetzende Griechenlandrezeption, wachsende wirtschaftliche Prosperität, nicht zuletzt auch das Fehlen einer originären Form kul-

³⁴ Vgl. die Äußerung eines Händlers, man habe Phantasie gekauft, die sich nicht verkaufen lasse. In: Spiegel. 1967, H. 33. S. 84.

tureller Selbstdarstellung führten zu einer ungewöhnlichen Nachfrage im Bereich griechischer Kunst, vor allem der Großplastik des 5. Jahrhunderts.³⁵ Das Sammeln von Kunst kommt zum ersten Mal auch außerhalb des Herrscherhauses bei breiteren Schichten, vornehmlich dem Großbürgertum, in Mode. „Zur Zeit des Kaiserreiches ist jeder vornehme Römer pflichtgemäß ein Kunstsammler“.³⁶ Diese Indienstnahme von Kunst als Trägerin von Statussymbolik erhält um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. eine gewisse intellektuelle Rechtfertigung durch jene allgemeine nostalgische Rückwärtsorientierung, wie sie sich bei Livius („Ab urbe condita“) als historiographisch verpackte Gesellschaftskritik äußert und schließlich, als schickes „Unbehagen“ an der Gegenwart durchaus gesellschaftsfähig, auf den Kunstgeschmack der Kaiserzeit wesentlichen Einfluß nimmt: „Adeo fucatae plus vetustati favet / Invidia mordax quam bonis praesentibus“.³⁷

Die entstehenden Sammlungen sind — wie bereits Winckelmann im Einzelfall nachweist³⁸ — reich an Objekten, die wir heute als Fälschungen bezeichnen müssen. „It was certainly for the new and rather unskilled collectors, that sculpture and silverware signed by Phidias, Polykleitos, and Praxiteles were made . . . or for whom artists of the time affixed to their own marble statues the name of Praxiteles“.³⁹ Es mag dahingestellt bleiben, ob „there was no fraudulent intention on the part of the artist, the owner or the intermediary merchant“,⁴⁰ sicher ist, daß der neuzeitliche Fälschungsbegriff in seiner deliktischen Bewertung wie seiner Auswirkung auf den Markt hier nicht unbesehen übernommen werden kann. Von Fälschung in Zusammenhang mit vorgetäuschter Urheberschaft und der Verwendung renommierter Namen wird man vor dem Hintergrund zeitgenössischen Kunst- und Künstlerverständnisses schwerlich sprechen können. Die Suggestion des Namens kann hier jedenfalls nicht reklamiert werden für die individuelle Faktur als vielmehr lediglich pars pro toto für die Provenienz einer künstlerischen Produktion in ihrer Gesamtheit. Das „opus Phidiae“ wird damit zum Gütesiegel, zum Markenzeichen für Griechisches überhaupt und damit zur Garantie eines gewissen Standards. Die Bedeutung dieser „Fälschungen“ für die Befriedigung eines akuten Kunstbedarfs und die gleichzeitige ästhetische Indifferenz dieses Bedarfs schließen den manipulativen Eingriff am Kunstobjekt in der

³⁵ Fritz *Mendax* (Pseud.): a.a.O. (Anm. 17). S. 34.

³⁶ L. Brieger: Die großen Kunstsammler. Berlin 1931. S. 5.

³⁷ *Phaedrus*: Fabulae 5, prol.

³⁸ Winckelmann weist die Unechtheit der Signatur auf einem Herkules des Lysipp und der Dioskuren des Monte Cavallo nach.

³⁹ A.a.O. (Anm. 2). Sp. 336.

⁴⁰ ebd.

Antike von jeder moralischen und damit deliktischen Bewertung aus, geben ihm vielmehr den Charakter eines angesichts der besonderen Marktsituation legitimen kaufmännischen Gebahrens.

Zu Beginn der Neuzeit hat der Kunstmarkt mit einer gewandelten, weniger inhalts- oder funktionsbezogenen als formalen Würdigung des Kunstgegenstands zu rechnen. Damit ist die Voraussetzung geschaffen für eine umfassende Sammlertätigkeit auf fast allen gesellschaftlichen Ebenen. Neben das Kunstwerk als Statussignal oder „biblia pauperum“ tritt jetzt Kunst als ästhetischer Informationsträger. Nicht allein das Repräsentations-, sondern auch das Schmuckbedürfnis eines zu Wohlstand gekommenen Bürgertums gibt dem Kunsthandel, vornehmlich in den bürgerlichen Niederlanden, starken Auftrieb.⁴¹ Die mangelnde Urteilsfähigkeit der neuen Sammlerschicht im Verein mit erhöhter Nachfrage begünstigt — hierin der antiken Situation vergleichbar — das Entstehen einer ausgesprochenen Massenproduktion. Die parallel zu den Anfängen kapitalistischer Geldwirtschaft in Deutschland und Italien sich ausbildende Eigentumsideologie gewinnt als „geistiges Eigentum“ und in für den Süden und den Norden spezifischen Spielarten Einfluß auch auf den Bereich der immateriellen Güter. Geniebegriff und fürstliches Mäzenatentum Italiens stellen dieses geistige Eigentum zweifellos in einen anderen ökonomischen Zusammenhang als die fortbestehende handwerkliche Einstufung und die durch Konkurrenzdruck verschärfte wirtschaftliche Unsicherheit des deutschen Künstlers.⁴² Fälschung erhält hier einen unterschiedlichen ökonomischen und damit moralischen Stellenwert. Dürers Kampf gegen die Nachahmung und unerlaubte Verbreitung seiner populären Graphik ist unter diesen Voraussetzungen schwerlich zu deuten als Symptom eines sich entwickelnden künstlerischen Selbstbewußtseins und Authentizitätsverständnisses italienischer Prägung, verkörpert etwa in Fürstenprotégés wie Leonardo, Raffael, Tizian oder Michelangelo. Die im Norden verbreitete Kunstproduktion für einen *anonymen* Markt, durch die der Nachfrage zum erstenmal das Angebot als Einflußgröße entgegentritt, nicht zuletzt die diesseits der Alpen übliche Preisbildung nach handwerklich-materiellen Kriterien wie Länge der Arbeitszeit, Format der Darstellung, Verwendung kostbaren Materials, Sorgfalt der Ausführung lassen hier Kunstfälschung bereits als Kategorie merkantilen Wettbewerbs bedeutsam werden, jenseits eines für die *Renaissance* nachweisbaren Künstler- oder Authentizitätsverständnisses.

Die für Italien kennzeichnende Überbewertung der individuellen Leistung und die dort beginnende Fetischisierung der „großen Namen“ verleihen der

⁴¹ Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1967. S. 499 f.

⁴² Thomas Würtenberger: a.a.O. (Anm. 1). Kunstfälschertum. S. 64.

zunehmenden Verwendung des Künstlerzeichens eine rechtlich differenziertere Bedeutung für den Markt, als dies noch in der Antike der Fall war: Die Signatur ist nicht länger nur allgemeines Gütesiegel als vielmehr Authentisierung einer ganz spezifischen Produkteigenschaft, Beglaubigung persönlicher Urhebererschaft zum Schutz des Käufers, für den sich zunehmend die künstlerische Qualität eines Kunsterzeugnisses mit der Persönlichkeit eines bestimmten Künstlers verbindet.⁴³

Daß es dennoch nicht zu einer rechtlich eindeutigen Definition des Fälschungsbegriffs kommt, daß also das Verhältnis der Renaissance zum Original nicht nur in ideeller, sondern auch in materieller Hinsicht ambivalent bleibt, geht vornehmlich zu Lasten zeitgenössischer Antikenbegeisterung und ihrer eigenwilligen Definition künstlerischer Originalität: Die Nachahmung antiker Kunstwerke als Hommage an das antike Vorbild und als verbindliche Auseinandersetzung mit idealisierten Formkonventionen veranlaßte selbst etablierte Künstler wie Mantegna oder Michelangelo, sich gleichsam als programmatischen Pseudonyms jener antiken Namen zu bedienen, die das Mittelalter halb mythisch einer kleinen, aber einflußreichen Gebildeten-schicht überliefert hatte. Freilich: „Bei den Aufschriften ‚opus Phidiae‘ und ‚opus Praxitelis‘, mit denen die Rossebändiger am Quirinal versehen wurden, war freilich nicht so sehr eine Täuschung beabsichtigt, wie vielmehr der Wunsch entscheidend, die verehrten Werke durch Anrufung solcher Patrone an eine in geheimnisvollem Ruhm fortlebende Kunstwelt anzuknüpfen. Ähnlich sind die berühmten Künstlernamen aus der Antike, hinter denen oberitalienische Künstler der Renaissance die ihrigen verbargen ... klassizistische Bekenntnisse: nicht Vorspiegelungen von etwas Falschem, sondern Behauptungen von etwas sehr Echem“.⁴⁴ Authentizität ist hier von der materialen auf die mythisch-metaphorische Ebene einer Kontinuität des Kunstwillens verlagert. Damit aber ist Fälschung unter gewissen Voraussetzungen sanktioniert bzw. kann von Fälschung insofern gar nicht erst gesprochen werden, als der sie (gemäß voranstehender Definition) konstituierende Täuschungszweck in einer übergeordneten künstlerischen Intention aufgeht. Die eindeutige rechtliche und damit marktrelevante Würdigung des Tatbestands Kunstfälschung ist damit unmöglich geworden.

Bezeichnet Wackernagel⁴⁵ die allgemeine Situation des Kunstbetriebs bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts als eine „durchaus gesunde und wirtschaft-

⁴³ Für diese Entwicklung vgl. das „Euphronios epóiesen“ der griechischen Töpferei.

⁴⁴ Hans Tietze: a.a.O. (Anm. 31). S. 219.

⁴⁵ Vier Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens. Watten-scheid 1936. S. 26.

lich gesicherte", da „Produktion und Angebot . . . quantitativ wie qualitativ, in ihrer stilistischen Haltung und in der Preisgestaltung, nach wie vor in naher Übereinstimmung mit der Nachfrage, mit den ästhetischen Begriffen und Wünschen, wie mit der Kaufkraft des Publikums" standen, so verändern die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts die Absatzlage auf dem Kunstmarkt entscheidend. Die Resignation eines zu politischer Abstinenz verurteilten Bürgertums übertrug im Deutschland der Restauration zeitgenössischer Kunst vornehmlich kompensatorische Funktion. Das steigende Bedürfnis nach Kunstwerken als Medien der Erbauung und Entspannung, als repräsentativen Akzidenzien bürgerlichen Wohnstils favorisierte naturgemäß jenen idealisierenden Akademismus, der in seiner Wiederaufnahme überlieferten Formenguts und im Rückgriff auf historische Idealitätsvorstellungen, etwa denen des Cinquecento, der Realitätsverweigerung und dem sozialen Eskapismus der Erben zweier bürgerlicher Revolutionen am ehesten entgegenkam. Diese durch das Museum (einer Schöpfung des 19. Jahrhunderts) einseitig popularisierte Kunst weckt das kulturelle Bedürfnis breiter Schichten und löst in der Folge einen ungewöhnlichen Boom auf dem Kunstmarkt aus. Die Preisentwicklung⁴⁶ im Verein mit geschmacklicher Rückwärtsorientierung stellt für das Kunstfälschertum erneut eine starke Herausforderung dar. Kriminologisch relevant wird die scheinbar vermehrte Fälscheraktivität freilich erst im Zuge eines gewandelten Authentizitätsverständnisses und der sich daraus ergebenden moralisch und rechtlich eindeutigeren Bewertung des Kunstbetrugs: Erst jetzt wird als moralisch verwerflich erkannt, was unter anderen ideologischen Voraussetzungen künstlerische Legitimität beanspruchte bzw. als ästhetisch ambivalent eingestuft werden muß. Nicht zuletzt wird die Kriminalstatistik der Kunstfälschung im 19. Jahrhundert durch die Entwicklung verfeinerter kunsthistorischer und naturwissenschaftlicher Analyseverfahren relativiert werden müssen, die den Kunstbetrug überhaupt erst als solchen zu erkennen halfen.

Während sich der ästhetisch rückwärts orientierte Akademismus zur Publikumskunst schlechthin ausbildet, fällt das Schaffen der Avantgarde für die breitere Öffentlichkeit und das sie vermittelnde Museum praktisch aus, eine für die Künstler ungewohnte, ihre soziale Rolle gleichwohl bis heute fixierende Erfahrung. Dies aber bedeutete: Je distanzierter sich das Publikum den Avantgardisten gegenüber verhielt, desto enger banden sich diese notgedrungen an ihren Vermittler, ihren Händler, ihren Impresario. Die oft verzweifelte wirtschaftliche Lage des zeitgenössischen Künstlers und die damit

⁴⁶ Frank Arnau: a.a.O. (Anm. 3). S. 29 ff.

verbundene Abhängigkeit von einer Branche, deren Geschäftsusancen sich nicht selten an der Grenze betrügerischer Manipulation bewegten, zumindest durch hinreichende Gelegenheit dieser Versuchung stets ausgesetzt waren,⁴⁷ zwang auch Angehörige der jüngeren Künstlergeneration, so z. B. Vertreter des aufmüpfigen Salon des refusés von 1863, zu Kompromissen, deren Unterschiede zur betrügerischen Transaktion kaum noch auszumachen sind. Die soziale und ökonomische Isolation dieser Künstler und ihres Schaffens führte dem Fälschertum einen Tätertypus zu, bei dem sich die Motive des „Irreführungsfälschers“ mit denen des „gewinnsüchtigen Betrügers“ verbanden.

Das *moderne* Fälschertum hat mit einer in wichtigen Punkten veränderten gesellschaftlichen Reaktion auf Kunst zu rechnen: Aura und Authentizität sind als Konstitutiva ästhetischer Information suspendiert. Lediglich rudimentär wirken sie in jener Fetischisierung des Originals fort, wie sie von den „Originalgemälden“ und der „Originalgraphik“ massenhaft produzierter Kaufhauskunst erfolgreich betrieben wird. Die Authentizitätsforderung des 19. Jahrhunderts erscheint — sofern sie der Konsument überhaupt noch als Kriterium an die Kunstobjekte heranträgt — ohne das semi-religiöse Pathos jener Zeit heute nur noch durch kunsthistorisches Wissen vermittelt.

Weniger von der Authentizität des Einzelobjekts als von der traditionellen (wie das Beispiel Duchamps zeigt, kunstimmanent nicht abzubauenen) Illusion von Kunst als einer authentischen Repräsentantin vage definierter Geistigkeit. Hier hat Kunst als Mittel bildungsbürgerlicher Selbstdarstellung, zur Befriedigung eines diffusen „Kultur“-Bedarfs im Mittelstandsbereich, und als dekoratives Versatzstück einer Überflußgesellschaft ihren festen Platz, einer Gesellschaft freilich, in der die Kunstproduzenten selbst mit der Statistenrolle einer „infinitesimal kleinen Mikrogruppe“⁴⁸ vorlieb nehmen müssen. Das schwindende Ansehen ästhetischer Sensibilität im öffentlichen Bewußtsein etwa dort abzulesen, wo der Wahrheitsanspruch des Kunstwerks nicht einmal mehr einer ernstzunehmenden Auseinandersetzung für wert erachtet wird (der „Kunstskandal“ gehört der Vergangenheit an), hat von der Interaktion zwischen Kunst und Gesellschaft übrig gelassen, was bei ästhetischer Informationsvermittlung bisher lediglich als Derivat abfiel: Kunst in ihrer Eigenschaft als materieller Wertgegenstand — eine Funktion, zu der sich die Beteiligten heute bedeutend unumwundener bekennen als etwa noch um die Jahrhundertwende. Ein Kunsthändler: „Ein Bild ist stets soviel wert, wie der Kunde gerade in der Brieftasche hat“.⁴⁹ Ein Sammler von Pop-

⁴⁷ Thomas Württenberger: a.a.O. (Anm. 1). Kunstfälschertum. S. 82 f.

⁴⁸ Jürgen Claus: Kunst heute. Reinbek 1967. S. 14.

⁴⁹ Spiegel. 1968, H. 42. S. 97: Kunsthändler Kohn.

Art: „Diese Bilder sind wie Aktien“.⁵⁰ Wie ein Gleichnis mutet in diesem Zusammenhang die Verlagerung der Kunstszene von den Schauplätzen des vergangenen Jahrhunderts nach New York an. Erst die Notierungen der Kunstbörse, behutsam gesteuert durch das Votum einer kritischen Elite, garantieren gesellschaftliche Resonanz und damit materiellen Erfolg.⁵¹

Mit der zunehmenden Ausschaltung ästhetischer Unwägbarkeit in der Kunstrezeption büßt Kunstfälschung ihre manipulatorische Geheimwaffe ein, jene ideologische Verunklärung, die eine eindeutige rechtliche Würdigung bislang verhindert hatte. In der öffentlichen Einschätzung verliert der Tatbestand jenes Flair irregeleiteter Genialität, das dem Kunstbetrug stets den Charakter einer „literarischen“, einer im Grunde sympathischen Verfehlung mitteilt, in der sich ästhetisches und moralisches Ärgernis aufregend und zugleich niveauvoll verbinden.

Die sich in der Kunstrezeption durchsetzende Rationalität des Markts und ihre utilitaristische Moral entmythologisieren Kunstfälschung als Kavaliersdelikt und legen den *kriminellen* Gehalt des Tatbestands mit neuer Eindringlichkeit fest. Das Rechtsempfinden reagiert erwartungsgemäß, wenn es Kunstfälschung als abweichendes Verhalten nicht länger auf der Ebene von „Affäre“ und Gesellschaftsskandal, also im Sinne autonomer Individualität, sondern analog zur Fälschung von Dokumenten oder Zahlungsmitteln mit Rechtsfolgen, institutionalisierten Sanktionen gegen jene „Verletzung der publica fides“ beantwortet, „die das Vorgehen der Fälschung im juristischen Sinne recht eigentlich begründet“⁵² hat. Die zivil- und strafrechtliche Würdigung der betrügerischen Manipulation von Kunst ist der Versuch rationaler gesellschaftlicher Bewältigung des Problems Kunstfälschung, eines Problems, dessen soziale Bedeutung freilich bereits dadurch eingeschränkt ist, daß lediglich eine gesellschaftlich wenig repräsentative Mikrogruppe, Teile der Besitz- und Bildungsaristokratie, überhaupt zu den Betroffenen gehört. Wie die meisten „White Collar“-Delikte bleibt das Fälschen von Kunst für das allgemeine Rechtsbewußtsein ein Exotikum. Unter diesem Aspekt erhalte Kunstfälschung, ihrem dysfunktionalen Charakter als Verletzung eines Rechtsguts zum Trotz, eine geradezu gruppenintegrierende Funktion: gruppenintegrierend für die Masse der aufgrund ihrer wirtschaftlichen Situation vom Geschäft mit der Kunst Ausgeschlossenen.

⁵⁰ Spiegel. 1968, H. 11. S. 137: Sammler Kraushar.

⁵¹ Hierzu: G. Winkler: Biafra unterm Kopfkissen. In: Publik. 25. Okt. 1968. — Wieland Schmied: Stauend auf dem Markt. Über W. Bongard, Kunst und Kommerz. In: Der Spiegel. 1968, H. 12. S. 176.

⁵² Hans Tietze: a.a.O. (Anm. 31). S. 219 Bibliographisches: Frank Arnau: a.a.O. (Anm. 3). S. 411—419.