Arnold Jacobshagen
Friederike Mühle
Susanne Schrage (Hrsg.)

Original und Fälschung

Umstrittene Autorschaft in Musik und Kunst



MUSIK - KULTUR - GESCHICHTE

Königshausen & Neumann

Jacobshagen / Mühle / Schrage (Hrsg.)

Original und Fälschung

MUSIK – KULTUR – GESCHICHTE

Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Herausgegeben von
Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Michael Rappe

Band 23 – 2025

Original und Fälschung

Umstrittene Autorschaft in Musik und Kunst

Herausgegeben von
Arnold Jacobshagen
Friederike Mühle
Susanne Schrage

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2025
Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7
D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung unter Verwendung eines Portraits Joseph Haydns von Thomas Hardy (1792)
Redaktionelle Mitarbeit: Saskia Keindorf und Johanna Blitsch

Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: Sowa Sp. z o.o., Piaseczno, Polen
Printed in the EU

ISBN 978-3-8260-9549-8
eISBN 978-3-8260-9550-4

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhalt

Vorwort 7

Henry Keazor
Kunstfälschungen: Wann ist „falsch“ wirklich falsch? 13

Michele Calella
Der Wert des Namens: Autorschaft, Autorität und Authentizität in Musik und Musikwissenschaft 31

Esther Dubke
Kompositorische Kollaboration und kollektive Autorschaft in Ordinarien der Münchner Hofkapelle unter Orlando di Lasso? 49

Claudio Bacciagaluppi
Laus Deo. Autorschaft in der neapolitanischen Kirchenmusik 91

Sabine Meine
Venetian Ballads of Italian Masters oder: Wie man mit Lokalkolorit und großen Namen Verlagsgeschäfte machen kann 121

Claudio Toscani
Original oder Fälschung? Der Fall Pergolesi 139

Thomas Enselein
Versuch über die wahre Art eine Haydn-Sonate zu rekonstruieren. Ein Bericht aus der Tonsatzwerkstatt 155

Klaus Oldemeyer
Ist die Klavierfantasie d-moll eine authentische Komposition von Mozart? Versuch einer Kompositionskritik 183

Johannes Schild
Ein „Meister in der Copie“? Zur umstrittenen Originalität von Brahms’ Musik 237

Felix Heupel
Handwerk versus Kreativität. Temp-Tracks in der Medienkomposition 259

Valentin Hadrich
„Alles nur geklaut?“ Original und Bearbeitung in der Popmusik 267

Tobias Hartmann
Digital Audio, Sampling und die Rechte von UrheberInnen 291

Axel Grätz
Künstliche Intelligenz, Kunst und das Urheberrecht 311

Personenregister 319

Vorwort

„Von wem stammt das Werk?“ Diese Frage wird meist als erstes gestellt, sobald ein Publikum mit ihm noch unbekannter Musik, Kunst oder Literatur konfrontiert wird. Werk und Autorschaft sind zwei zentrale Kategorien in allen Künsten – und zugleich stehen sie im Zentrum umfassender Kontroversen. Zum Schutz des geistigen Eigentums wird der Zusammenhang von Werk und Autorschaft heute durch das Urheberrecht geregelt – ein Rechtsgebiet, das sich jedoch erst im Laufe des 19. Jahrhunderts konsolidierte. In älterer Zeit war die Autorschaft von musikalischen oder literarischen Kunstwerken dagegen oftmals ungewiss. Besonders im 18. Jahrhundert wurden berühmten Komponisten wie Giovanni Battista Pergolesi oder Joseph Haydn viele Werke fälschlich zugeschrieben. Der Aufschwung des Musikverlagswesens und die Tatsache, dass sich Musikalien besser verkaufen ließen, wenn ein berühmter „Markenname“ angegeben wurde, waren hierfür maßgeblich. Musikalische Fehlzuschreibungen haben daneben häufig ihre Ursache in einer problematischen Quellenüberlieferung. In unzähligen Fällen sind Werke anonym überliefert, was oftmals zur Folge hatte, dass ihnen in späteren Zeiten aus unterschiedlichen Gründen und mit divergierenden Absichten Komponistennamen zugeordnet wurden. Zu solchen (Fehl-)Zuschreibungen konnte es beispielsweise in Verlagen, Kopistenwerkstätten oder Bibliotheken kommen. Hierfür bietet die Haydn-Überlieferung zahlreiche Beispiele. Zudem liegt ein großer Teil seiner Werke nur in nicht-autorisierten oder autorfernen Quellen vor, in denen der Notentext mit zunehmender Distanz zum Autor durch Zutaten und Fehler beeinträchtigt ist. Problematisch ist die Zuschreibung insbesondere dann, wenn das Werk eines Komponisten nicht im Autograph erhalten ist und sich auch keine „authentischen“ Abschriften ermitteln lassen, die bestimmten dokumentierten Aufführungen zugeordnet werden können oder als Stichvorlagen einzelner Verlage dienten.

Der vorliegende Band vereint Beiträge internationaler Expertinnen und Experten, die das Thema „Original und Fälschung“ aus verschiedenen Perspektiven beleuchten und dabei juristische, kunsthistorische und vor allem musikalische Aspekte aus unterschiedlichen Epochen und Kontexten in den Blick nehmen. Sie gehen zurück auf eine Ringvorlesung, die im Sommersemester 2023 im Kammermusiksaal der Hochschule für Musik und Tanz Köln stattfand. Diese Vortragsreihe wurde in Verbindung mit dem Forschungsprojekt „Made by Haydn? Studien zu Joseph Haydn fälschlich zugeschriebenen Werken“ durchgeführt, das vom Institut für Historische Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Tanz Köln und dem Joseph Haydn-Institut getragen und von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert wurde.

In einem Einführungsbeitrag stellt Henry Keazor anhand einschlägiger kunstgeschichtlicher Beispiele fundamentale Fragen zu Wesen und Auswirkungen von Kunstfälschungen. Dabei stellt er heraus, dass es sich vor allem um Verfahren der Wiederholung bzw. des Pasticcio handelt, mit denen ein bestimmtes Thema variiert wird (was deutliche Parallelen zu entsprechenden Verfahren in der Musik aufweist). Zugleich lässt sich an den Verfahren von Kopie, Pasticcio, Stilaneignung und objektiver Verfälschung eine juristische Bewertung der Urheberverhältnisse vornehmen.

Für die Musikwissenschaft beleuchtet Michele Calella in seinem grundsätzlichen Beitrag die musikhistoriographischen Auswirkungen von Anonymität, Fehlzuschreibungen und wachsender kanonischer Autorität. Dabei zeigt er auf, dass sich das frühneuzeitliche Konzept der musikalischen Autorschaft im 18. und 19. Jahrhundert durch die Ästhetik der Tonkunst verfestigte und die für das musikalische Urheberrecht zentrale Kategorie des Werkes als originäre geistige Schöpfung in den Mittelpunkt rückte. Heute stellen die digitale Welt des Internets, die kollektiven und anonymen Modelle des Wiki-Prinzips und die neuesten Entwicklungen der Künstlichen Intelligenz dieses traditionelle Konzept der Autorschaft und das damit verbundene Prinzip der auktorialen Authentizität vor große Herausforderungen.

Dass in früheren Jahrhunderten Konzepte von gemeinsamer Autorschaft den Alltag bestimmen konnten, und zwar nicht nur in Malerwerkstätten, sondern auch in frühneuzeitlichen Hofkapellen, weist Esther Dubke in den Ordinarien der Münchner Hofkapelle unter Orlando di Lasso nach. Dabei nimmt sie vor allem den Überlieferungsbefund unterschiedlicher Autorenzuschreibungen ernst und erarbeitet daran anknüpfend methodische Ansätze zur Analyse der personellen und künstlerischen Verflechtungen der musikalischen Institutionen des 16. Jahrhunderts.

An konkreten Beispielen neapolitanischer Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts untersucht Claudio Bacciagaluppi die Verbreitungswege musikalischer Werke, die im liturgischen Gebrauch in der Regel nur handschriftlich und oftmals anonym überliefert wurden.

Sodann zeigt Sabine Meine auf, wie Londoner Verlagsstrategien große Komponistennamen zusätzlich als verkaufsfördernde Maßnahme mit dem Lokalkolorit Venedigs verbanden. So trugen die Drucke des Verlages Walsh dazu bei, dass venezianische Bootslieder weit über Venedig hinaus bekannt wurden und sich ihr Gattungsprofil ab der zweiten Jahrhunderthälfte verändern sollte, einschließlich ihrer Kommerzialisierung und Standardisierung.

Für die Frage der Authentizität stellen die Werke von Giovanni Battista Pergolesi einen besonderen Fall dar: Wenigen authentischen Werken stehen rund zehnmal so viele Fehlzuschreibungen gegenüber. Claudio Toscani eruiert mögliche Ursachen dieses Phänomens, das durch Pergolesis

ursprünglich lokal begrenzte Berühmtheit und eine spätere Legendenbildung nach seinem frühen Tod angeheizt wurde. Die Bemühungen der Musikwissenschaft der letzten 50 Jahre, echte von unechten Werken zu trennen, werden im Musikbetrieb allerdings nur zögerlich rezipiert.

Keinem anderen Komponisten wurden jemals so viele Werke fälschlich zugeschrieben wie Joseph Haydn. Neben den knapp 1.200 erhaltenen Werken Haydns lassen sich ca. 1.300 Fehlzuschreibungen identifizieren, und in fast allen Werkgruppen gibt es eine größere Zahl unechter Werke. Diese wurden überwiegend während der Arbeiten an der Haydn-Gesamtausgabe im Joseph Haydn-Institut Köln in jahrzehntelanger Arbeit identifiziert. Sie werden nun im Rahmen des von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Forschungsprojekts „Made by Haydn?“ in eine Datenbank eingearbeitet, die auch die tatsächlichen Komponisten (soweit identifizierbar) erfasst. Im Bereich der Instrumentalmusik stehen bei den Haydn fälschlich zu geschriebenen Werken diejenigen Gattungen an der Spitze, für deren Entwicklung Haydn eine Vorreiterrolle zukommt, nämlich Sinfonien und Streichquartette. Den 107 authentischen Sinfonien (Werkgruppe I sowohl im Hoboken-Verzeichnis als auch in der neuen Gliederung der Joseph Haydn Werkausgabe / JHW) stehen rund zweihundert Fehlzuschreibungen gegenüber. Auch bei den Streichquartetten überwiegen die 90 Fehlzuschreibungen die Zahl der 68 echten Quartette.

Bei den Klaviersonaten von Haydn ist zumindest unter den frühen Werken eine definitive Abgrenzung der echten Werke von den unechten bis heute nicht endgültig möglich. Daher wurden neben philologischen Methoden oft auch Stilanalysen eingesetzt, um Fehlzuschreibungen zu identifizieren. Thomas Enselein wählt als Tonsatzlehrer den umgekehrten Weg, die Analyse von Haydns Stil für eine Rekonstruktion einer Haydn-Sonate zu nutzen und auf diesem Wege ein tieferes Verständnis für die Kompositionsstruktur zu entwickeln.

Eine Analyse der harmonischen Tiefenstruktur wiederum unternimmt Klaus Oldemeyer, um Mozarts Urheberschaft an der Fantasie d-Moll (KV 397 bzw. 385g) zur Diskussion zu stellen. Obwohl von dieser Fantasie kein Autograph überliefert ist, wurde ihre Authentizität in der Forschung bislang nicht in Frage gestellt, da es sich um eine der bekanntesten, beliebtesten und meistgespielten Klavierkompositionen „Mozarts“ handelt. Auch die unlängst veröffentlichte neue digitale Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses behauptet die Echtheit des Werkes, ohne dafür einen belastbaren Beleg anzuführen (https://kv.mozarteum.at/de). Dort heißt es, das Werk sei 1782 entstanden, „erhalten“ und „vollendet“, und die Echtheit sei „gesichert“. Die beiden einzigen in der digitalen Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses benannten Quellen sind indes der Erstdruck von 1804 sowie eine Abschrift aus dem mittleren 19. Jahrhundert. Oldemeyer zeigt zahlreiche aus der

Frühromantik vertraute pianistische Techniken in dem Werk auf und weist erstmals darauf hin, dass die harmonische Struktur der Fantasie-Einleitung vermutlich auf die Untergangsszene Don Giovannis am Ende des zweiten Aktes der gleichnamigen Oper zurückgeht und mit ihren unheimlichen Bass-Synkopen deutlich hörbar an *Don Giovanni* anknüpft. Diese Erkenntnis würde es nahelegen, dass die Fantasie jedenfalls erst nach 1787 (dem Entstehungsjahr des *Don Giovanni*) komponiert wurde, und nicht bereits 1782 (unabhängig davon, ob sie von Mozart oder einem anderen Autor stammt). Zugleich verweist der Verfasser auf den Unterschied zum vollen Orchestersatz in der Oper und merkt an, das „Synkopieren mittels einer nachschlagenden leeren Oktav" würde „auf dem Klavier ausgesprochen ungeschickt und plump" wirken. Hierbei handelt es sich nach Auffassung Oldemeyers um eines von zahlreichen in der Fantasie zutage tretenden Diskrepanzen zwischen der Konzeption und der Ausarbeitung des Werkes, was auf eine schriftliche Fixierung einer am Klavier erfundenen Improvisation hindeuten könnte. Selbst wenn eine solche Improvisation von Mozart aufgeschrieben worden wäre, hätte er sie in der vorliegenden Form, so das Fazit des Verfassers, keinesfalls als Druckvorlage für eine Publikation verwendet.

Das Postulat der Originalität wurde im 19. Jahrhunderts besonders nachdrücklich erhoben. Diese Forderung richtete sich bei einigen Zeitgenossen auch als Kritik an Johannes Brahms, dem bisweilen vorgeworfen wurde, ein „Meister in der Copie" zu sein und „die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren", beherrscht habe. Johannes Schild untersucht diesen geläufigen Topos der Brahms-Rezeption und analysiert zahlreiche bemerkenswerte Beispiele aus dem Gesamtwerk. So arbeitet Schild beispielsweise anhand des Schlussstücks von Brahms' 13 Kanons op. 113 den Unterschied zwischen Brahms' Zitiertechnik und einer bloßen Kopie heraus.

Die Frage nach Originalität und Nachahmung thematisiert auch Felix Heupel am Beispiel der in Filmmusik üblichen Platzhalter-Praxis der Temp-Tracks. Diese werden aus einem Repertoire von Klassik, Jazz, Pop oder bereits existierender Medienmusik ausgewählt, um von vornherein die Wirkung von Musik in die Filmproduktion einzubeziehen. Heupel zeigt auf, wie diese Praxis die erst am Ende hinzugefügten Neukompositionen bis hin zu einem Plagiatsverdacht beeinflussen kann.

Heute und in Zukunft stellen ganz neue Herausforderungen das Konzept der Autorschaft in Frage, denn Kunstwerke können medial reproduziert und auch mit Hilfe von künstlicher Intelligenz geschaffen werden. Tobias Hartmann reflektiert die Frage, inwieweit Sampling als künstlerischer Prozess zu bewerten ist, vor dem Hintergrund deutscher Gerichtsentscheidungen und aktueller Änderungen des deutschen Urheberrechts und plädiert für Lösungsansätze jenseits von Einzelfall-Entscheidungen.

Valentin Hadrich arbeitet in den Coverversionen des Songs „Beggin'" die Anteile von Bekanntem und Neuem heraus. Er reflektiert, wie sich in Coverversionen die Praxis der Musikindustrie niederschlägt, an Vertrautes anzuknüpfen, um die Sehnsucht, Muster wiederzuerkennen, zu bedienen. Gleichzeitig zeigt er auf, in welchem Ausmaß Kopieren und Nachahmen eine nicht gering zu schätzende Lern-Grundlage kreativer Prozesse bilden.

Zuletzt führen die aktuellen Entwicklungen, kreative Prozesse durch KI generieren zu lassen, Axel Grätz zu der urheberrechtlichen Frage, ob eine Künstliche Intelligenz auch als Urheber eines Kunstwerks eingeordnet werden könne. Zentral dabei ist nicht nur, wer Autor:in eines Werkes ist, sondern – spätestens seit dem von Roland Barthes postulierten „Tod des Autors" – auch die Frage, welche Rolle der Autorschaft überhaupt für die Bewertung und Rezeption eines Kunstgegenstandes beigemessen wird bzw. werden sollte.

Unser Dank gilt in erster Linie den Autorinnen und Autoren für die überaus produktive und angenehme Zusammenarbeit sowohl bei der Vortragsreihe als auch bei der Redaktion des Bandes. Darüber hinaus danken wir der Hochschule für Musik und Tanz Köln für die repräsentative Ausrichtung der Ringvorlesung und der Fritz Thyssen Stiftung für die Finanzierung des Forschungsprojekts. Ein herzlicher Dank geht auch an Saskia Maria Keindorf und Johanna Blitsch für redaktionelle Mitarbeit. Markus Heinlein sei für die grafische Gestaltung des Covers herzlich gedankt. Nicht zuletzt danken wir dem Verlag Königshausen und Neumann und hier insbesondere Caroline Pabst und Heike Hanenberg für die Betreuung dieses Buchprojekts.

Köln, im Juli 2025

Arnold Jacobshagen
Friederike Mühle
Susanne Schrage

Henry Keazor

Kunstfälschungen: Wann ist „falsch“ wirklich falsch?

Ein Titel – drei Fragestellungen

Die als Titel zu diesem Beitrag gewählte Formulierung kann auf drei Weisen verstanden werden, die thematisch miteinander verbunden sind:
1. Wann wird der Begriff der Fälschung eventuell falsch verwendet?
2. Wann werden möglicherweise falsche Aussagen über das angebliche Wesen der Fälschung artikuliert? und:
3. Was ist – moralisch betrachtet – falsch an der Fälschung, also worin liegt deren Problematik begründet?

1. Die falsche Verwendung des Begriffs „Fälschung“: Erwerben Personen Kunstwerke, die sich dann nicht als das erweisen, was sie zu sein schienen, äußern sie sich anschließend nicht selten dahingehend, dass sie auf eine „Fälschung“ hereingefallen seien. Tatsächlich aber ist aus dem bloßen Umstand, dass ein Kunstwerk sich nicht als „Original“ erweist,[1] noch nicht automatisch zu schließen, dass es sich stattdessen um eine Fälschung handelt: Ebenso gut kann man es dabei mit einer Kopie, einem Pasticcio oder einer Nachahmung zu tun haben, die ohne betrügerische Absicht geschaffen und dann lediglich falsch zugeschrieben wurden.

2. Falsche Aussagen über Fälschungen: Immer wieder konnte und kann man die über den Fälscher Wolfgang Beltracchi getroffene Aussage lesen, dass das Besondere an ihm gewesen sei, dass er nicht, wie andere Fälscher, lediglich die Werke anderer kopiert, sondern in deren Stil neue Werke erfunden habe.[2] Tatsächlich ist es aber gerade im höherpreisigen Gemälde-Kunstmarkt geradezu geboten, dass Fälscher nicht einfach existierende Kunstwerke wiederholen, sondern vielmehr vermeintlich neu entdeckte Werke des jeweiligen Künstlers bzw. der jeweiligen Künstlerin schaffen. Denn nicht allzu viele Künstler:innen haben von ein und demselben Motiv mehrere Versionen geschaffen, so dass es verräterisch wäre, wenn von einem

1 Zu den Gründen der hier verwendeten Anführungszeichen siehe hier weiter unten im Abschnitt „Zwischen "Original" und Nachahmung“.

2 Vgl. dazu z.B. bereits Niklas Maak, „Alles war absurd einfach“, in: *FAZ*, 30.09.2011 (https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/kunstfaelscher-prozess-alles-war-absurd-einfach-11411088.html [22.12.2023]): „Er fälscht nicht in dem [sic!] er Kopien herstellt.“ Vgl. dann ebenso später Robert Heidemann, „F wie Fälscher #2 – Wolfgang Beltracchi“, in: *Arttrado*, 6.12.2017 (https://arttrado.de/news/faelscher-die-die-welt-bewegten-2-wolfgang-beltracchi/ [22.12.2023]), wo es heißt: „Insbesondere zeichnet Beltracchi aus, dass er seine Werke nicht kopiert, sondern gänzlich neue Gemälde erschafft, mit neuen Titeln.“

berühmten Bild, von dem man weiß, wo es aufbewahrt wird, mit einem Mal weitere Exemplare auftauchen.

3. Die Problematik der Fälschung: Was ist – moralisch – falsch daran? Zudem wird in der Öffentlichkeit die Frage aufgeworfen, was denn so schlimm an Fälschungen sei, sie richteten doch keinen großen Schaden an, außer für jene in ihren Augen irre geleiteten Sammler:innen, die bereit sind, für ein wenig Farbe auf Papier oder Leinwand unverhältnismäßig hohe Beträge zu zahlen und denen dies daher nicht nur nicht weh tue, sondern geradezu recht geschehe.

Tatsächlich aber stehen hinter Fälschungen Betrugsdelikte, deren Aufklärung Steuergelder kostet. Darüber hinaus vermögen sie es, das Vertrauen in den Markt langfristig zu erschüttern: Nachdem der erwähnte Beltracchi mit seinen Fälschungen nach Gemälden Heinrich Campendonks entlarvt worden war, wurde selbst zweifelsfreien Werken auf dem Kunstmarkt für eine gewisse Zeit mit großem Misstrauen begegnet, so dass die Bilder des Künstlers kaum gehandelt wurden.[3] Zudem stellen Fälschungen auch einen Schaden für die gefälschten Künstler:innen dar, die sich, da oftmals nicht mehr am Leben, gegen die ihnen untergeschobenen Werke nicht mehr wehren können. Durch sie wird, wie nachher noch zu sehen sein wird, zuletzt auch die (Kunst-)Geschichte verfälscht, die anhand der uns vorliegenden Kunstwerke geschrieben wird.

Zwischen „Original“ und Nachahmung

1968 hat der amerikanische Philosoph Nelson Goodman in seinem Buch *Languages of Art* zwischen „autographischen“ Künsten wie der Malerei oder der Skulptur auf der einen und „allographischen“ Künsten wie dem Theater oder der Musik auf der anderen unterschieden.[4] Während bei Ersteren das Kunstwerk mit dem materiellen Träger identisch ist und mithin, wird dieser Träger gefälscht, auch das ganze Kunstwerk falsch ist, ist das

3 Vgl. z.B. Christian Herchenröder, „Zu wenig Nachfrage für Moderne und Gegenwartskunst bei Lempertz“, in: *Handelsblatt*, 06.12.2023 (https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/auktion-zu-wenig-nachfrage-fuer-moderne-und-gegenwartskunst-bei-lempertz/100002396.html [22.12.2023]).

4 Goodman veröffentlichte seine Überlegungen hierzu 1968 in einer ersten Fassung des Buches: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968. Er überarbeitete seine Gedanken hierzu weiter und legte diese in einer zweiten Auflage des Buches dar, auf die er sich selbst auch immer wieder bezieht: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976. Dort finden sich die Konzepte dargelegt insbesondere in Kapitel III in den Abschnitten 3 und 4. Vgl. dazu auch: Nelson Goodman, „Über die Identität von Kunstwerken“, in: Reinold Schmücker (Hrsg.), *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst* (= *KunstPhilosophie*, 2), Paderborn ^{4}2014, S. 102–106.

eigentliche Werk bei den allographischen Künsten vom materiellen Träger unabhängig: Ein Musikstück kann auf einem handgeschriebenen Notenblatt oder einer gedruckten Partitur festgehalten sein, es ist aber nicht mit diesen materiellen Trägern identisch oder unlösbar verbunden, da das eigentliche Kunstwerk erst bei der Aufführung des auf dem Notenblatt oder der Partitur festgehaltenen Musikstücks entsteht.

Paradoxerweise ist jedoch auch die Kunstfälschung zunächst einmal nichts primär materiell Definiertes, denn alle Fälschungsformen beruhen eigentlich auf legitimen Verfahren und Techniken, die auch in der akademischen Kunstlehre noch immer Anwendung finden. Diese Formen stellen sozusagen die Zwischenstufen dar, über die man sich mimetisch von einem „Original" entfernt. Der Begriff wird hier wie zuvor in Anführungszeichen gesetzt, da es sich hierbei um etwas sehr Relatives handelt: Je nach Epoche und Kultur wird ein „Original" höchst unterschiedlich und gemäß sehr divergierender Kriterien definiert.[5] Zudem ist auch ein gefälschtes Kunstwerk streng genommen zunächst einmal ein aus Werkstoffen geschaffenes und materiell präsentes „Original", das dann erst durch seine weitere Verwendung zu einer Fälschung wird. Und da die „Fälschung" relativ zum „Original" ist, sich also sozusagen „ex negativo" auf es bezieht, wird auch dieser Begriff im Rahmen dieser Abhängigkeitskette hier in Anführungszeichen gesetzt.

Geht man Formen kurz durch, so stehen am Beginn besagtes „Original" und dessen autographe Replik (wobei „autograph" nicht zu verwechseln ist mit dem zuvor thematisierten „autographischen", sondern hier in dem Sinne verwendet wird, dass hier die/der Schöpfer:in des „Originals" identisch ist mit der Person, die das Werk ein zweites Mal ausführt – ein zwar in der Kunstgeschichte durchaus immer wieder vorkommender, aber durchaus nicht allzu geläufiger Fall).[6]

Sodann folgt die Kopie, bei der die Urheber:innen des „Originals" und dessen Wiederholung, im Unterschied zur autographen Replik, nicht identisch sind.[7]

5 Vgl. dazu z.B. Henry Keazor, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 32f.

6 Vgl. als Beispiel das Gemälde des französischen Barockmalers Nicolas Poussin, *Camillus und der Schulmeister von Falerii* (heute: Pasadena, Norton Simon Museum, 1635, Maße: 81 x 133 cm), das er zwei Jahre später noch einmal bei fast gleicher Komposition, aber in leicht anderen Maßen auf Wunsch eines Auftraggebers wiederholte (heute: Paris, Musée du Louvre, 1637, Maße: 101 x 137 cm). Zu den Gemälden vgl. Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris 1994, S. 254f., Nr. 109 und 122. Auch Vincent van Gogh wiederholte in seinem Werk immer wieder eigene Gemälde.

7 Als Beispiel hier wieder ein Gemälde Nicolas Poussins: Dessen *Pest von Ashdod* (heute: Paris, Louvre, ca. 1631, Maße: 148 x 198 cm) wurde von dem italienischen Maler Angelo Caroselli möglicherweise noch während der Vollendung des Originals auf Wunsch von dessen Besitzer selbst mit einigen abweichenden Details und

Beim Pasticcio hingegen wird nicht ein einzelnes Werk von anderer Hand wiederholt, sondern stattdessen Motive aus verschiedenen Werken zu einer neuen Komposition kombiniert (der Begriff ist der Kochkunst entlehnt: Bei einer Pastete – italienisch: „pasticcio" – wurden in der Frühen Neuzeit Essensreste verschiedener Mahlzeiten in einer Teighülle zu einem Gericht zusammengebacken).[8]

Zuletzt folgt die Stil-Imitation oder -Aneignung, bei der mehr oder weniger frei erfundene Motive in der künstlerischen Handschrift des/der nachgeahmten Künstler:in dargestellt werden, allerdings ohne jede Täuschungsabsicht: Der Rückbezug auf ein konkretes stilistisches Vorbild ist hier eher im Sinne der Reverenz und Huldigung zu verstehen.[9]

Natürlich handelt es sich bei diesen Kategorien um analytische Idealtypen, d.h. es kann durchaus sein, dass in einem Kunstwerk mit einer Kombination verschiedener Formen gearbeitet wird, indem ein Werk z.B. zwischen Pasticcio und Stil-Imitation changiert, wenn es zu übernommenen Figuren frei erfundenes, aber im Stil der imitierten Künstlerin bzw. des imitierten Künstlers gehaltenes Bildpersonal beigibt.

Vom Original …

So klar diese Unterscheidungen auf den ersten Blick scheinen, so sehr können sie selbst auf Ebenen eventuell problematisch werden, wo man dies gar

in veränderten Maßen kopiert (heute: London, National Gallery, ca. 1631, Maße: 129 x 205 cm). Zu diesen Bildern vgl. Thuillier, *Nicolas Poussin*, S. 251, Nr. 81 und Ausst.Kat. *Nicolas Poussin. I primi anni romani*, Mailand 1998, S. 112f., Nr. 41.

8 Zu einem wieder das Werk Nicolas Poussins betreffenden Beispiel vgl. Henry Keazor, *Nicolas Poussin*, Köln 2007, S. 95: Für die Verpackung eines Instant-Cappuccino der italienischen Firma Lavazza wurden Figuren aus verschiedenen Gemälden Poussins der Jahre zwischen 1627/28 und 1635 zusammen mit Motiven eines Gemäldes von Francesco Hayez (Odysseus am Hof des Alkinoos, Neapel, Museo di Capodimonte, 1814/15) zu einer neuen, in sich schlüssigen Szene kombiniert. Für den Begriff des „Pasticcios" vgl. Martha Kleinhans, *'Satura' und 'pasticcio': Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas*, Berlin ²2011, S. 18.

9 Ein prägnantes Beispiel hierfür stellt Johann David Passavants *Selbstbildnis vor italienischer Landschaft* (heute: Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, 1818) dar, das sich in Motivik, Darstellung und Stil klar auf Raffaels *Portrait eines Mannes mit Apfel (Francesco Maria della Rovere?*, heute: Florenz, Uffizien, 1503/04) bezieht. Allein dadurch aber schon, dass Passavant sein Gemälde auf Leinwand ausführt und nicht, wie Raffael, auf Holz, sowie durch sich moderner ausnehmende Elemente der künstlerischen Handschrift Passavants wird deutlich, dass das Vorbild hier nicht täuschend echt nachgeahmt, sondern auf es verwiesen werden soll. Zu Passavants Gemälde vgl. den Online-Eintrag des Museums: https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/selbstbildnis-mit-barett-vor-roemischer-landschaft (22.12.2023); zu dem Raffael-Bild vgl. ebenfalls den Online-Eintrag des Museums: https://www.uffizi.it/opere/giovane-pomo-raffaello (22.12.2023).

nicht vermuten würde. So würde man nicht erwarten, dass die Stufe der autographen Replik sich als problematisch erweisen könnte: Steht fest, dass diese von dem/der Urheber:in des „Originals“ geschaffen wurde, scheint es ausgeschlossen, dass es hier zu einem Fälschungsverdacht kommen kann. Tatsächlich jedoch ist hier ein Künstler wie der italienische Maler Giorgio de Chirico ein gutes Gegenbeispiel, denn nicht nur hat er sich selbst gefälscht, sondern die daraus hervorgegangenen Werke selbst als solche zu entlarven versucht: Das ihm zunächst zugeschriebene Gemälde *Piazza d‘ Italia (Souvenir d’ Italie II)*, mit „1913“ datiert und mit einer Signatur des Künstlers versehen (Abb. 1), wurde 1956 von der „Corte di Cassazione“, also dem Obersten Gerichtshofs in Italien, als eine in betrügerischer Absicht als Original ausgegebene Kopie beurteilt und verfügt, dass Datierung und Signatur entfernt werden müssten.



Abb. 1: Giorgio de Chirico, *Piazza d‘ Italia (Souvenir d’ Italie II)*, Öl auf Leinwand, 80 x 31 cm, Rom, Depot der Galleria Nazionale d‘ Arte Moderna, früher signiert („G. de Chirico“) und datiert auf 1913, tatsächlich wohl 1933 entstanden

De Chirico selbst hatte das Gemälde als „bruttissima e grottesca copia” („äußerst hässliche und groteske Kopie“) denunziert, als es 1947 in die USA ausgeführt werden sollte. Daraufhin hatte ein bis 1956 währender Rechtsstreit begonnen, der mit besagtem Urteil endete. Der Künstler behauptete, hinter der Fälschung stehe ein Komplott gegen ihn: Da man seinen ab 1919 von ihm gepflegten veränderten Malstil nicht schätze und verhindern wolle, dass dieser sich durchsetze, überflute man den Markt mit Fälschungen, die in dem von ihm zuvor praktizierten Stil gehalten seien. Tatsächlich war das Gemälde – seiner Datierung auf 1913 zum Trotz – auch erst 1933 gemalt worden…allerdings von de Chirico selbst. Er hatte das Bild in besagtem Jahr 1933 eigenhändig erstmals in eine in Zürich abgehaltene Ausstellung geschickt und dafür selbst eine Exponatliste geschrieben, auf der das Gemälde als „No. 2“ aufgeführt ist. Eben diese Zahl ist noch immer auf dem Keilrahmen des Bildes zu lesen, bei dem es sich mithin zweifelsfrei um eben dieses 1933 von de Chirico in die Ausstellung

geschickte Bild handelt. Damit ist es auch höchst unwahrscheinlich, dass es von jemand anderem gemalt worden war, denn es ist nicht vorstellbar, dass de Chirico ein mit seinem Namen signiertes Bild auf die Liste gesetzt und ausstellen gelassen hätte, wenn es tatsächlich gar nicht von ihm ausgeführt worden wäre. Es scheint vielmehr so, als habe der Maler diese und andere „Fälschungen" selbst in besagtem früherem Stil ausgeführt, um von diesen Gemälden, die auf dem Markt erfolgreicher waren als sein aktuelles Schaffen, selbst finanziell profitieren zu können. Das eigene Bild denunzierte er dann möglicherweise erst, um dem an der Ausfuhr in die USA interessierten Galeristen zu schaden.[10]

Analoges trug sich hinsichtlich in der Werkstatt eines Künstlers wie Jörg Immendorff verkaufter Repliken zu: Auch hier kam es zu Rechtstreitigkeiten in Bezug auf eine Wiederholung des Gemäldes *Ready-Made de l'histoire dans Café de Flore* von 1987, die von der Witwe des Malers auch erst zu einer Fälschung erklärt worden, die vernichtet werden müsse, dann aber vor Gericht als in der Werkstatt des Künstlers legal erstandene Replik rehabilitiert wurde.[11]

…zur Fälschung

Noch häufiger als diese hier die Regel bestätigenden Ausnahmen sind jedoch jene Fälle, in denen Kopien, Pasticci und Stil-Imitationen zu Fälschungszwecken genutzt werden: So überliefert bereits Giorgio Vasari den Fall, dass die Florentiner Familie der Medici gehalten war, ein Gemälde Raffaels an den Herzog von Mantua abzutreten. Die Medici gaben daraufhin bei dem Künstler Andrea del Sarto eine Kopie in Auftrag, welche sie anstelle des Originals nach Mantua schickten, um das Original behalten zu können.[12]

Der holländische Maler Han van Meegeren wiederum bediente sich des Pasticcios, als er 1937 die Fälschung eines vermeintlich von Jan Vermeer stammenden Gemäldes schuf (Abb. 2 auf der folgenden Seite). Er verquickte hierfür Motive aus zwei Gemälden Caravaggios (Abb. 3 und 4) mit Vermeers Stil sowie den für ihn als typisch empfundenen Farben Gelb und Blau, um so eines der für den holländischen Barock-Maler raren und bis dahin vergeblich gesuchten Werke mit religiösem Sujet zu gestalten.

10 Zu diesem Fall vgl. Paolo Baldacci / Gerd Roos (Hrsg.), *Giorgio de Chirico. Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie II), 1913 [luglio-agosto 1933]. Il più clamoroso sequestro del dopoguerra. Verità processuale e verità storica* (= *Contributi al catalogo di Giorgio de Chirico,* 2), Mailand 2013.

11 Vgl. dazu Keazor, *Täuschend echt!*, S. 91f.

12 Vgl. ebd., S. 34.



Abb. 2: Han van Meegeren, *Das Emmaus-Mahl,* Öl auf Leinwand, 118 cm x 130.5 cm, links oben signiert mit „I.V.Meer“, Fälschung im Stil Jan Vermeers, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1937





Abb. 3 und 4: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Das Emmaus-Mahl*, Öl und Tempera auf Leinwand, 141 × 196.2 cm, London, National Gallery, 1601/02 und: Öl auf Leinwand, 141 × 175 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, 1606

Der Rekurs auf Caravaggio war dabei nicht zufällig, denn zum einen werden beide Künstler als „Meister des Lichts" gefeiert, zum anderen gibt es die Vermutung, dass Vermeer in Italien gewesen sein und dort Werke Caravaggios gesehen haben könnte: Eine Hypothese, die van Meegerens Fälschung, solange sie für ein Original gehalten wurde, auf perfide Weise zu bestätigen schien, was sie für die Kunstgeschichte zunächst noch attraktiver machte.[13]

All diesen Beispielen ist gemein, dass hierbei Werke nicht als das ausgegeben wurden, was sie tatsächlich waren, also Kopien oder Pasticci. Die Objekte wurden also erst in dem Moment zu Fälschungen, in dem diese Sachverhalte bewusst verschwiegen bzw. camoufliert wurden. Dies festzuhalten, ist insofern wichtig, als z.B. ein Fälscher wie Wolfgang Beltracchi im Nachhinein von sich behauptete, er habe gar nicht gefälscht, sondern eine Art von „Konzeptkunst" geschaffen, bei der er das Œuvre verstorbener Künstler kreativ und jenseits von bloßen Kopien und Pasticci durch Stilaneignung weitergedacht und „ergänzt" habe.[14] Derartigen Äußerungen ist jedoch gleich in zweifacher Hinsicht zu widersprechen: Denn zu einen bedient auch er sich des Verfahrens der Kopie, wenn er etwa die Originalzeichnung Max Pechsteins *Liegender weiblicher Akt mit Katze* (Berlin, Brücke-Museum, Kreide und Aquarell auf Papier, 34,5 × 45,5 cm, 1909) lediglich maßstabsvergrößert und im Medium eines Gemäldes wiederholt (*Liegender Akt mit Katze*, von Beltracchi mit „MP" signiert und auf 1909 datiert, Öl auf Leinwand, 55,2 × 60,5 cm, 2003) bzw. einen Holzschnitt Johannes Molzahns (*Energien entspannt*, 382 x 288 mm, 1919), ebenfalls vergrößert und in Farben wiederholt, die – wie im Falle der Vermeer-Fälschung van Meegerens (Abb. 2) – eine kunstgeschichtliche Hypothese vermeintlich bestätigt (*Energie entspannt*, von Beltracchi mit „J. Molzahn" signiert, 69 x 68 cm, 1985): Ihr zufolge hätte sich Molzahn stark von den Schöpfungen seiner Zeitgenoss:innen Robert und Sonia Delaunay sowie Umberto Bocci-

13 Vgl. dazu ebd., S. 204f.

14 „Natürlich ist meine Kunst eine Art Konzeptkunst", wird Wolfgang Beltracchi zitiert von APA, „Kunstforum Wien zeigt echte Beltracchis", in: *Salzburger Nachrichten*, 02.09.2019 (https://www.sn.at/kultur/allgemein/kunstforum-wien-zeigt-echte-beltracchis-75673579 [22.12.2023]). Vgl. dazu auch Wolfgang Beltracchi / Helene Beltracchi, *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 220: „Manchmal malte ich auch Gemälde, die der Maler meiner Ansicht nach hätte malen müssen und mit denen ich in seinem Werk eine Leerstelle auszufüllen oder eine Serie zu vervollständigen meinte." Diese Sichtweise wird inzwischen auch von anderen wiederholt wie z.B. der der in Zürich ansässigen Redakteurin Kristina Piwecki, die wie folgt in Bezug auf Beltracchi zitiert wird: „Er hat die Künstler nicht gefälscht, er hat sie ergänzt." Vgl. dazu Pascal Zeder, „Der Meisterfälscher zu Besuch an der Uni Luzern. Wolfgang Beltracchi ‚fälscht' weiterhin Bilder, und das ganz legal", in: *Zentralplus*, 28.02.2018 (https://www.zentralplus.ch/kultur/wolfgang-beltracchi-faelscht-weiterhin-bilder-und-das-ganz-legal-823593/ [22.12.2023].

onis beeindrucken lassen, in deren Farben die Fälschung daher auch gehalten ist.[15] Selbst bei dem berühmten *Roten Bild mit Pferden*, über das Beltracchi dann zu Fall kam, handelt es sich letzten Endes um ein Pasticcio aus verschiedenen Motiven, die Gemälden von Heinrich Campendonk entnommen sind.[16]

Hätte Beltracchi nun mit diesen Werken eine Art von „Konzeptkunstwerk" schaffen und nicht fälschen wollen, hätte er dies bei der Vorstellung der Bilder unter Angabe seiner Autorschaft und Erklärung seiner Absicht tun können – die Kunstgeschichte kennt z.B. mit den Bildern der Malerin Elaine Sturtevant bereits analoge Unternehmungen. Sie hatte im Rahmen der sogenannten „Appropriation Art", einer Strömung, bei der es darum geht, die Aneignung der Werke anderer Künstler:innen zum Gegenstand des neu geschaffenen Werkes zu machen, Werke anderer wiederholt – allerdings nicht in täuschender Absicht und stets unter klarem Verweis auch auf ihren Anteil an diesen Wiederholungen, mit deren Hilfe sie provokante Fragen nach dem Wesen von Originalität und Kreativität aufwerfen wollte.[17] Beltracchi hingegen verschleierte nicht nur sich als wahren Urheber der von ihm geschaffenen Werke, sondern versuchte, auch aktiv zu täuschen, indem er seine Fälschungen mit irreführenden Merkmalen versah, die ihnen sowohl eine vermeintlich längere zurückliegende Geschichte als auch eine illustre Provenienz aus z.T. sehr renommierten Sammlungen zu attestieren schienen. Damit beging er eine objektive Verfälschung der von ihm geschaffenen Werke, die im Folgenden als Strategie erläutert und von ihrem Pendant, der subjektiven Verfälschung, abgegrenzt werden soll.

Objektive und subjektive Verfälschung

Wie gesehen, sind es nicht spezifische materielle Eigenschaften, die das Wesen der Fälschung ausmachen, sondern dieses besteht vielmehr darin, dass etwas nicht als das ausgegeben wird, was es tatsächlich ist (z.B. eine Kopie, ein Pasticcio etc.), d.h.: Ein Objekt wird erst in dem Moment zu einer Fälschung, in dem diese Sachverhalte nicht transparent gemacht werden. Der entsprechende Vorsatz dazu kann wiederum anhand von Techniken nach-

15 Vgl. dazu Henry Keazor, „'Forging ahead!' Von Fälschungen und Büchern", in: Maria Effinger / Henry Keazor (Hrsg.): *Fake: Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, Ausst.Kat. Heidelberg: Winter Verlag, 2016, S. 9–25, hier S. 14.

16 Vgl. Henry Keazor / Tina Öcal, „Faire (l')Époque. Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen", in: dies. [Hrsg.], *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier S. 32.

17 Keazor / Öcal, „Faire (l')Époque", S. 47.

gewiesen werden, mit deren Hilfe eben diese tatsächlichen Sachverhalte verschleiert werden sollen. Wie oben schon angedeutet, ist hierbei einmal die objektive Verfälschung anzuführen. Sie besteht darin, dass ein zuvor hergestelltes Werk anschließend durch die Hinzufügung von Signaturen, gefälschte Sammler-Etiketten[18] oder auch durch künstliche Alterung (z.B. durch willkürlich provozierte Risse in der Maloberfläche, dem sogenannten Craquelée) dahingehend verfälscht wird, dass der Eindruck entsteht, es sei von einer anderen Hand (meist von einer/einem berühmten Künstler:in) und/oder je nachdem vor langer Zeit entstanden.

Wie bei den zuvor besprochenen Formen, die einer Fälschung zugrunde liegen können, gibt es auch eine legale Variante der objektiven Verfälschung: Auch wenn man diese Praxis inzwischen nicht mehr pflegt, galt es lange als ein mehr oder weniger akzeptiertes Verfahren, Kunstwerke der Vergangenheit dem jeweiligen Zeitgeschmack anzupassen. So übermalte man im 17. Jahrhundert Partien von Albrecht Dürers nach 1497 entstandenem *Paumgartner Altar* (heute: München, Alte Pinakothek): Man tilgte die als offenbar nicht maßstabsgetreu empfundenen kleinen Figuren der in der Mitteltafel dargestellten Stifterfamilie, vergrößerte die Seitenflügel und versah die dort zu sehenden Ritterfiguren des Heiligen Georgs und des Heiligen Eustachius mit Helmen, Rüstungen und Pferden. Darüber hinaus hinterfing man sie mit einer Landschaft, mit deren Hilfe alle Tafeln des Altars mittels einer durchgehende Horizontlinie verbunden wurden. Anfang des letzten Jahrhunderts entfernte man diese Eingriffe dann wieder, da sie als Verfälschung der ursprünglichen künstlerischen Absichten Albrecht Dürers beurteilt wurden.[19]

Gibt es eine „objektive" Verfälschung, dann ist daraus zu folgern, dass es dazu auch ein „subjektives" Pendant geben muss. Tatsächlich wird das betreffende Objekt im Fall der subjektiven Verfälschung – im Gegensatz zu deren objektiver Variante – selbst nicht verändert, aber der Rezeptionsrahmen des entsprechenden Werkes wird manipuliert, meistens durch sich darauf beziehende gefälschte oder suggestive Dokumente. So stahl der Betrüger John Drewe ab dem Ende der 80er Jahre in kunsthistorischen Referenzbibliotheken wie z.B. dem Institute of Contemporary Arts in London sowie der dort ebenfalls ansässigen National Art Library im Victoria and Albert Museum ältere Galerie- und Ausstellungs-Kataloge und fügte

18 Wolfgang Beltracchi z.B. klebte auf die Rückseiten seiner Fälschungen wiederholt Etiketten, die den irreführenden Eindruck erweckten, die Bilder hätten sich zuvor in so prominenten Besitz wie z.B. demjenigen Alfred Flechtheims befunden, einem zwischen 1906 und 1932 aktiven Sammler – mit dem Anbringen entsprechender Aufkleber auf die Fälschungen wurde indirekt auch eine Aussage über deren vermeintliches Alter suggeriert.

19 Vgl. dazu Gisela Goldberg, „Veränderungen von Bildern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Versuch einer Interpretation", in: *Städel-Jahrbuch*, Ser. NF, Vol. 9, 1983, S. 151–182.

diesen zu Hause Seiten mit Einträgen hinzu, in denen die von ihm bei dem Fälscher John Myatt in Auftrag gegebenen Fälschungen aufgeführt und zuweilen auch abgebildet waren; gelegentlich druckte er die Kataloge sogar ganz neu – anschließend stellte er die manipulierten bzw. gefälschten Kataloge in die Bibliothek. Bot er sodann eine der Fälschungen Myatts zum Verkauf an, konnte er auf diese manipulierte bzw. ebenfalls gefälschte Dokumentation verweisen, die für die scheinbare Authentizität der angebotenen Werke bürgte.[20] Myatts Werke wurden also nicht nachträglich noch einmal verändert, indem sie mit einem ein entsprechendes Alter suggerierenden Erscheinungsbild versehen wurden, sondern es waren die sie kommentierenden verfälschten Dokumente, die hier über den wahren Sachverhalt hinwegtäuschten.[21]

Es wird also deutlich, dass sämtliche, mit an sich zunächst legitimen Verfahren hergestellte Werke sodann als Fälschungen verwendet werden können. Damit können wir zu der eingangs bereits schon einmal behandelten Frage zurückkehren, wieso und inwiefern Fälschungen problematisch sein können.

Jenseits des dort Gesagten ist zudem festzustellen, dass Kunstwerke auch als Zeugnisse ihrer Zeit und das bedeutet auch: als historische Quellen verwendet werden, anhand derer wir Informationen über die jeweilige Zeit erhalten können: Wie haben die Menschen gewohnt? Was für Kleider haben sie getragen? Wie haben sie sich verhalten? Wäre die 1935/36 als Probestück nach dem Vorbild von Vermeers *Brieflesender Frau* von 1663/64 (heute: Amsterdam, Rijksmuseum) geschaffene *Partiturlesende Frau* für echt anerkannt worden, hätte uns dies die falsche Auskunft geben können, dass es im 17. Jahrhundert in den Niederlanden Personen gab, die musikalische Manuskripte am Tisch sitzend wie Bücher oder Briefe gelesen hätten.

Zudem kann man es als verwerflich betrachten, dass durch Fälschungen Werke in das Œuvre von Künstler:innen Einzug erhalten können, die gar nicht von ihnen stammen und gegen die sie sich oft – wenn sie bereits tot sind – auch nicht wehren können. Demgegenüber sind Künstler wie z.B. Henri Matisse oder Oskar Kokoschka zu Lebzeiten äußerst aggressiv gegen solche Verfälschungen ihres Schaffens vorgegangen, indem sie diese

20 Vgl. dazu Laney Salisbury / Aly Sujo, *Provenance. How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art*, New York 2010 und Effinger / Keazor (Hrsg.), *Fake: Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, S. 18, 159, 172–174.

21 Auch die erfundenen Provenienzen Wolfgang Beltracchis fallen in diese Kategorie. Er gab als Herkunftsquelle für die von ihm geschaffenen vermeintlichen Meisterwerke der Klassischen Moderne eine angebliche Kunstsammlung des Großvaters seiner Frau, Helene Beltracchi, an, deren Bestand sich angeblich aus Flechtheim früh abgekauften Bildern speiste. Tatsächlich aber besaß dieser Verwandte, Werner Jägers, gar keine Kunstsammlung – hätte man rechtzeitig zu ihm recherchiert, hätte auch auffallen müssen, dass er – um Flechtheim die kostbaren Werke abkaufen zu können – bereits mit Mitte 20 zu sammeln begonnen haben müsste.

verfolgten, aufspürten und – so sie ihrer habhaft werden konnten – zerstörten.[22] Anders als von einem Fälscher wie Beltracchi immer wieder behauptet, kann es sich bei solchen Fälschungen auch nicht um kreative Weiterführungen der bestehenden Werke[23] handeln – vielmehr geben diese lediglich Spiegelungen des Blicks der jeweiligen Zeit auf die betreffenden Künstler:innen wieder. Da die Fälschung überzeugen möchte, greift sie – wie z.B. bei einer Karikatur – für das jeweilige Schaffen scheinbar typisch Erscheinendes auf und verstärkt es noch. Allerdings verändert sich die Auffassung des als jeweils typisch Erachteten im Laufe der Zeit, so dass eine Fälschung gewissermaßen eine Momentaufnahme der damaligen Vorstellung vom stilistischen Erscheinungsbild einer Künstlerin oder eines Künstlers ist. Dies erklärt z.B. auch, wieso uns Han van Meegerens Vermeer-Fälschungen heute so gänzlich unüberzeugend anmuten: Seinerzeit, da eben das als typisch Empfundene widerspiegelnd, als Meisterwerke gefeiert, erscheinen sie vor dem Hintergrund unseres veränderten Blicks auf Vermeer heute als eher befremdlich.

Geschlossen werden soll hier mit der Diskussion eines Falles, der spezifischer auf den Untertitel dieses Bandes und den dort erscheinenden Begriff der „umstrittenen Autorschaften" rekurriert. Denn auch in der Kunstgeschichte wird man zuweilen mit schwer lösbaren Zuschreibungs-Rätseln konfrontiert, deren Lösungen von falsch signierten und zugeschriebenen Werken bis hin zu mit oder ohne Fälschungsabsicht hergestellten Kopien und Variationen reichen können. So wurde vor kurzem im Nachlass einer Privatsammlung ein in Öl auf Sperrholz gemaltes Werk entdeckt, das fünf Enten zeigt und wohl aus dem frühen 20. Jahrhundert stammt (Abb. 5).

22 Vgl. *Spiegel*-Interview mit Oskar Kokoschka: „Drei Fabriken fälschen meine Bilder", in: *Der Spiegel*, 24.10.1966, S. 170–173 (https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/46414933 [22.12.2023]) und (für Matisse) John Rewald, „Modern Fakes of Modern Pictures", in: *ARTnews* 52/1 (1953), S. 16–21 sowie S. 46–49, hier insbesondere S. 19.

23 Vgl. z.B. die Darlegungen Wolfgang Beltracchi zu seiner Molzahn-Fälschung in Beltracchi / Beltracchi, *Selbstporträt*, S. 215 sowie die Zitate aus einem Rückblick auf den Auftakt des Prozesses gegen Beltracchi an 02.09.2011: „Prozess gegen den Kunstfälscher Wolfgang Beltracchi beginnt", in: *Stichtag*, *WDR*, 02.09.2016 (https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag-wolfgang-beltracchi-100.html [22.12.2023]): „Seine eigenen Werke betrachte er eher als Versuch, bei den großen Meistern der Moderne wie Max Pechstein, Fernand Léger oder André Derain die Lücken zu schließen, gibt er an. Oder deren Malerei zu Ende zu denken: ‚Ich habe ja keine Bilder gefälscht. Das war ja eine Weiterführung. Ich habe nur die Signaturen gefälscht.' Und: ‚Ich malte Gemälde, die im Werk eines Künstlers eigentlich nicht hätten fehlen dürfen.'"



Abb. 5: Franz Gräßel (?), *Fünf Enten im Wasser*, Öl auf Sperrholz, 55 x 68 cm, links unten signiert mit „GRÄßEL“, Privatbesitz

Tatsächlich ist das Bild links unten in roten Großbuchstaben mit „Gräßel“ signiert. Es scheint sich mithin um das Werk des Künstlers Franz Gräßel (1861–1948) zu handeln, der, obwohl gerade er auch andere Genres bediente, der „Entenmaler“ genannt wurde, weil er diese Tiere häufig künstlerisch interpretierte.[24]

Stutzig machen an dem Gemälde allerdings zwei Dinge. Zum einen gleicht die Komposition einem bekannten Werk (Abb. 6) des für solche Themen ebenfalls berühmten, um drei Jahre jüngeren Malers Alexander Koester (1864–1932),[25] der wegen seiner zahlreichen und beliebten Enten-Darstellungen auch „Enten-Koester“ genannt wurde.[26]

24 Zu ihm vgl. Horst Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Gebhardt - Küstner* (= *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst*, 2), München 1982, S. 43 und Susanna Partsch, „Gräßel, Franz“, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (*AKL*), Bd. 60, München u.a. 2008, S. 53. Zu dem Geschäftsmodell, sich auf eine bestimmte Gattung von Tierbildern zu spezialisieren, vgl. Inés Pelzl, *Spezialisierung als Marktstrategie. Die Hundebilder des Münchner Tiermalers Richard Strebel (1861–1940)*, Dissertation Universität Würzburg, 2014 (https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/frontdoor/index/index/docId/10305 [22.12.2023]).

25 Zu diesem 2019 versteigerten Bild vgl. https://www.auktionen-in-heidelberg.de/produkt/0280-alexander-koester-fuenf-enten-im-wasser-signiertes-oelgemaelde-atelierrahmen/ (22.12.2023).

26 Zu ihm vgl. Ruth Stein / Hans Koester, *Alexander Koester 1864–1932. Leben und Werk,* Recklinghausen 1988.



Abb. 6: Alexander Koester, *Fünf Enten im Wasser*, Öl auf Malkarton, 38 x 63 cm, links unten signiert mit „A. KOESTER“, zuletzt: Kunsthandel

Gräßel und Koester waren also regelrechte Konkurrenten in dem bis heute auf dem Kunstmarkt äußerst beliebten und lukrativen Genre der Entenmalerei, wobei Koesters Arbeiten nach wie vor die etwas höheren Preise für sich reklamieren können. Lediglich hinsichtlich ihrer Farbigkeit weisen beide Bilder leichte Abweichungen auf, denn das durch die Signatur Gräßel zugewiesene Bild ist eher von gebrochenen Gelb- und Ockertönen geprägt, während das ebenfalls durch eine Signatur als ein Werk Koesters ausgewiesene Gemälde in hellerem, klarerem Kolorit, insbesondere bei dem in Weiß erstrahlenden Gefieder der Enten gehalten ist.

Zum anderen verwundert auch der Stil des mit „Gräßel“ signierten Bildes: Beide, Gräßel wie insbesondere jedoch Koester, entwickelten ihren Stil von einer zunächst noch sehr realistischen, detaillierten Darstellung in den 1890er Jahren hin zu einer immer freieren, großzügigeren, impressionistischeren Malweise. Während dies dezidiert Teil von Koesters Strategie war – er „blieb sein ganzes Leben dem Motiv Enten treu, veränderte aber seinen Malstil und blieb dadurch nachgefragt“[27] –, lässt sich Analoges bei Gräßel nur zaghaft und zudem seltener beobachten. Das mit seinem Namen bezeichnete Bild weist daher auf den ersten Blick viel eher die für den späteren Malstil Koesters typischen Elemente auf: Das Gefieder wird bunt angelegt, die Strukturen des Busches im Hintergrund in der Mitte bestehen lediglich aus raschen, in Grün ausgeführten Pinselhieben anstatt dass einzelne Blätter genau wiedergegeben werden. In derartiger Radikalität findet man ein solches Verfahren bei Gräßel eher selten. Zudem überrascht dessen angebliche

27 Pelzl, *Spezialisierung als Marktstrategie*, S. 125.

Signatur auf dem Bild, die von seinen sonst bekannten Signaturen (vgl. z.B. Abb. 7, wo Gräßel unten rechts in Schreibschrift anstatt in Großbuchstaben signiert) abweicht.[28]



Abb. 7: Franz Gräßel, *Enten*, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Öl auf Leinwand, 43 x 65 cm, rechts unten signiert und datiert mit „Franz Gräßel 1903/München"

Es ist ungewiss, in welchem Abhängigkeitsverhältnis die beiden Werke mit den fünf Enten zueinander stehen, aber auch wenn das fragliche Gemälde nicht datiert ist, scheint es angesichts des eher für den späteren Stil Gräßels stehenden Erscheinungsbildes offenbar dem aus der früheren Schaffensphase Koestlers verpflichtet. Es würde nun allerdings verwundern, wenn Gräßel just die Übernahme eines Motivs aus dem Werk seines Konkurrenten mit seinem eigenen Namen signiert haben sollte. Allerdings gibt es ein weiteres Gemälde, das (bis auf Abweichungen im Hintergrund, die wiederum starke Parallelen zu dem „Gräßel"-Bild aufweisen) die Enten Koesters ebenfalls übernimmt, jedoch mit „Max Rudolf Schramm-Zittau" (1874–1950) signiert ist (Abb. 8).[29]

28 Vgl. dazu den Online-Museums-Eintrag unter https://artuk.org/discover/artworks/ducks-84267 (22.12.2023).

29 Zu dem am 08./09.09.2004 in New York versteigerten Gemälde vgl. https://www.christies.com/en/lot/lot-4341681 (22.12.2023). Zu Schramm-Zittau, einem spätimpressionistischen deutschen Maler von Städte- und Tierbildern, der ab



Abb. 8, Max Rudolf Schramm-Zittau: *Fünf Enten im Wasser*, Öl auf Leinwand, 25,4 x 34,3 cm, links unten signiert mit „Rudolf Schramm-Zittau“, zuletzt: New York, Christie’s

Mit seinen vor und hinter den Enten aus dem Wasser aufsprießenden Pflanzen scheint es zudem einem anderen Gemälde Koesters zu folgen, das offenbar häufiger kopiert wurde (vgl. hier ein Beispiel: Abb. 9: Das Bild ist durch die unten links angebrachte Inschrift „n[ach] Koester“, die in der Typographie auch von den Originalsignaturen Koesters abweicht, diese also nicht zu imitieren versucht, klar als Kopie ausgewiesen).[30]

1934/35 als Professor für Tier- und Landschaftsmalerei an der Dresdner Kunstakademie lehrte, vgl. Tilo Böhmer, „Prof. Rudolf Schramm-Zittau (1874–1950), Impressionismus in des Wortes bester Bedeutung“, in: Frank Stübner (Hrsg.), *Oberlausitzer Hausbuch 2004*, Bautzen 2003, S. 67–69.

30 Zu der am 26.06.2021 im Auktionshaus Wendl in Rudolstadt versteigerten Kopie vgl. https://drouot.com/en/l/15325001-koester-alexander---kopie-nach (22.12.2023).



Abb. 9: Anonym: Kopie nach Alexander Koester, *Fünf Enten auf dem Wasser*, Öl auf Leinwand, 54 x 67 cm, links unten bezeichnet mit „n. Koester“, Kunsthandel

Fasst man das soweit Betrachtete zusammen, so gewinnt man den Eindruck, dass es sich bei allen hier besprochenen Werken um mit den Verfahren der Wiederholung bzw. des Pasticcio arbeitenden Variationen über ein Thema – nämlich die einander stets ähnliche Komposition – handelt. Als mögliche Lösungen bieten sich die Erklärungen an, dass schon das mit „Gräßel“ signierte Gemälde aus Privatbesitz (Abb. 5) entweder falsch signiert ist (wobei dies insofern überraschen würde, als eine Signatur mit derjenigen des höhere Preise erzielenden Koester dann naheliegender wäre) oder aber die hier thematisierten Künstler – Gräßel, Koester und Schramm-Zittau – sich schon zu Lebzeiten auch insofern einander Konkurrenz gemacht haben, dass sie alle die gleichen Motive durchvariierten, die im Kern jedoch jeweils auf Koester zurückzugehen scheinen: Je nach Erklärung würden die zuvor besprochenen Verfahren von Kopie, Pasticcio, Stilaneignung und objektiver Verfälschung hier eine entweder legitime, wenngleich, wie gesehen: die Urheberverhältnisse etwas verunklärende, oder eine illegitime und bewusst täuschende Anwendung gefunden haben.

Michele Calella

Der Wert des Namens: Autorschaft, Autorität und Authentizität in Musik und Musikwissenschaft

Im Klassikbetrieb, der sich heute um die Pflege der sogenannten Westlichen Kunstmusik bemüht, besitzt der Name der Komponist:innen ein großes kulturelles Gewicht, nicht anders als der von Maler:innen, Bildhauer:innen, Architekt:innen und Schriftsteller:innen in Bildender Kunst und Literatur. Eine wie auch immer geartete Änderung der Zuschreibung eines bekannten Werkes kann zu einem Prestigegewinn oder -verlust führen, je nachdem, wie hoch der ‚Wert' des neuen Namens ist. Das bitterste Schicksal ereilt in der Regel jene Kompositionen, deren Autor:innen unbekannt bleiben, denn Anonyma – denen ein biographischer Bezugsrahmen fehlt – scheinen in Konzertprogrammen und auf Tonträgern weniger attraktiv zu sein als Werke mit gesicherter Autorschaft: Sie können etwa nicht anlässlich eines Komponist:innenjubiläums intensiv aufgeführt, nicht in einer Gesamtausgabe ediert und schließlich nicht von einer örtlichen Gemeinschaft als Produkte ihres *genius loci* erkannt werden.

Die Strategien im Umgang mit solchen sogenannten Adespota sind unterschiedlich: Bei Aufführungen oder Aufnahmen, und heute auch auf Streaming-Portalen, kommt es häufig vor, dass man bei populären Stücken lieber den ‚falschen' Namen beibehält, als das Werk als anonym oder mit dem Namen der tatsächlichen, aber weniger bekannten Komponist:innen anzugeben. Man denke etwa an das Tommaso Albinoni zugeschriebene Adagio in g-Moll, das in Wirklichkeit eine 1958 entstandene Komposition von Remo Giazotto ist,[1] an das *Ave Maria* von Pierre-Louis Dietsch (1842), das auf einer Melodie von Jacob Arcadelt basiert und als dessen Komposition publiziert wurde,[2] oder an das bei heutigen Sänger:innen sehr populäre sogenannte „Ave Maria von Giulio Caccini", das eigentlich 1970 vom russischen Musiker Vladimir Vavilov komponiert und als anonym veröffentlicht, später aber Caccini zugeschrieben wurde.[3]

1 Eine aktuelle Diskussion über die Entstehungsgeschichte dieses Adagios ist im Wikipedia-Artikel „Adagio g-moll (Giazotto)" zu finden: https://de.wikipedia.org/wiki/Adagio_g-Moll_(Giazotto) (11.04.2024).

2 Über diese und andere Fälschungen von Dietsch vgl. Emile Haraszti, „Pierre-Louis Dietsch und seine Opfer (Arcadelt, Bellini, Liszt, Verdi, Wagner und Weber)", in: *Die Musikforschung* 8/1 (1955), S. 39–58, insb. S. 42–53.

3 Vgl. „Ave Maria (Vavilov)", https://en.wikipedia.org/wiki/Ave_Maria_(Vavilov) (11.04.2024).

Anders verhält es sich in der historisch-philologischen Musikforschung, die bekanntlich mit textkritischer Akribie an die Frage der Authentizität herangeht und vor allem im 20. Jahrhundert für die Aufdeckung einer Vielzahl falscher Zuschreibungen verantwortlich war. Da Musikgeschichte sehr gerne als Komponist:innengeschichte erzählt wird und Musikhistoriker:innen oft dem Fetischismus des Autornamens verfallen, ist auch ein musikhistoriographischer Interessenverlust an solchen Werken festzustellen.[4] Überhaupt kann die Entdeckung falscher Zuschreibungen im Werkkorpus von Komponist:innen gravierende Folgen für deren Image haben.

Josquin des Prez und Giovanni Battista Pergolesi können als typische Beispiele für diese Entwicklung angesehen werden: Beide Musiker wurden nach ihrem Tod verehrt und mythisiert, was die Verbreitung gefälschter Zuschreibungen unter ihrem Namen begünstigte. Pergolesi, der bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr populär war und im 19. Jahrhundert zum jung verstorbenen Meister der italienischen Musik verklärt wurde, war zweifellos der Komponist, dessen umfangreiches Œuvre nach dem Zweiten Weltkrieg das größte Misstrauen hinsichtlich seiner Authentizität erweckte. Textphilologische und stilistische Untersuchungen haben schließlich ergeben, dass etwa 90 Prozent der Werke, die in den Quellen seinen Namen tragen, ihm fälschlicherweise zugeschrieben wurden oder sogar bewusste Fälschungen sind, darunter auch jene, die Igor Strawinsky in seinem berühmten Ballett *Pulcinella* verwendet hat.[5] Die Authentizität einiger der populärsten Werke Josquins, darunter *Absalon fili mii* und *Planxit autem David*, die ihm in der traditionellen Musikgeschichtsschreibung den Ruf des ersten humanistisch geprägten Komponisten von musikalisch vermittelten Affekten einbrachten, ist in den letzten Jahrzehnten stark infrage gestellt worden.[6] Viele der falschen Zuschreibungen gehen vor allem auf eine Reihe von Musikdrucken zurück, die Josquins Popularität in protestantischen Musikkreisen nach seinem Tod bezeugen und noch steigerten: Der Musiker und Mediziner Georg Forster zitierte 1540 die Worte eines ‚großen Mannes', der gesagt haben soll, Josquin habe nach seinem

4 Dies gilt selbstverständlich erst für jene Epochen der Musikgeschichte, in denen den Autor:innen notierter Musik eine zunehmende historische Bedeutung zugeschrieben wird, d.h. seit dem 15. Jahrhundert. Über die stiefmütterliche Behandlung von Anonyma in der Musikwissenschaft vgl. Bernhard Janz, „Schall und Rauch? Überlegungen zur Relevanz von Autorenzuschreibungen in Musikhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts", in: Annegrit Laubenthal / Kara Kusan-Windweh (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 64–71.

5 Für den aktuellen Stand vgl. Claudio Bacciagaluppi, „Classifying Misattributions in Pergolesi's Sacred Music", in: *Eighteenth-Century Music* 12/2 (2015), S. 223–229 und den Beitrag von Claudio Toscani in diesem Band.

6 David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 100 und 324–326.