

SWR2 Aula

Echt oder unecht?

Kunstfälschungen und die Kunstgeschichte

Von Henry Keazor

Sendung: Sonntag, 16. November 2014, 8.30 Uhr

Redaktion: Ralf Caspary

Produktion: SWR 2014

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Service:

SWR2 Aula können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter www.swr2.de oder als **Podcast** nachhören: <http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/aula.xml>

Die **Manuskripte** von SWR2 Aula gibt es auch **als E-Books für mobile Endgeräte** im sogenannten EPUB-Format. Sie benötigen ein geeignetes Endgerät und eine entsprechende "App" oder Software zum Lesen der Dokumente. Für das iPhone oder das iPad gibt es z.B. die kostenlose App "iBooks", für die Android-Plattform den in der Basisversion kostenlosen Moon-Reader. Für Webbrowser wie z.B. Firefox gibt es auch sogenannte Addons oder Plugins zum Betrachten von E-Books:

Mitschnitte aller Sendungen der Redaktion SWR2 Aula sind auf CD erhältlich beim SWR Mitschnittdienst in Baden-Baden zum Preis von 12,50 Euro.
Bestellungen über Telefon: 07221/929-26030

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.
Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Ansage:

Geniale Fälscher haben immer wieder die Fachwelt hinters Licht geführt und zugleich die Öffentlichkeit fasziniert. Wie ist es zu bewerten, wenn ein Fälscher so gut malt wie Dalí oder Monet, sind seine Fälschungen weniger wert als das Original? Kann man ihnen überhaupt eine originelle ästhetische Dimension unterstellen? Oder gehören sie wegen der moralischen Verwerflichkeit des Fälschens in die Abstellkammer der Geschichte? Henry Keazor, Professor für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, nimmt ein komplexes schillerndes Phänomen unter die Lupe.

Henry Keazor:

Als die Fälschungen Wolfgang Beltracchis 2008 entlarvt wurden, verloren sie neben ihrem finanziellen Wert auch die ästhetischen Wertschätzung, die sie bis dahin genossen hatten: Die Gemälde, die wegen ihres Erscheinungsbildes und mit ihren falschen Signaturen den Eindruck erweckt hatten, von expressionistischen bzw. kubistischen Malern wie Heinrich Campendonk, Max Pechstein und André Derain zu stammen, waren zuvor für Summen von bis zu fünf Millionen Euro verkauft worden, während sie nun als wertlos erachtet wurden. Und war insbesondere Beltracchis Campendonk-Fälschung „Rotes Bild mit Pferden“ zuvor als „Meisterwerk“, als „schönster Campendonk aller Zeiten“, ja: als eines der „Schlüsselwerke der Moderne“ gefeiert worden, so erhoben sich nun Stimmen, welche diese und andere Fälschungen Beltracchis plötzlich als „sehr flach gemalte Werke“, ja, sogar nur als „relativ flache“, wo nicht sogar „dilettantische“ Kopien aburteilten.

Angesichts dieses abrupten Umschwungs in der Einschätzung ein und derselben Gemälde überrascht es vielleicht nicht, dass der Fälscher sich angesichts dieses Wandels höchst irritiert zeigte, zumal derartige Urteile ihn als schlechten Maler bzw. als bloßen und zudem auch noch handwerklich unfähigen Kopisten darstellen, etwas, wogegen er sich zu verwehren suchte und immer noch sucht. Wolfgang Beltracchi versuchte daher, den Spieß umzudrehen und die solche Beurteilungen formulierenden Experten, also die Kunsthistoriker und Kunstkritiker, nicht nur als inkompetent, sondern sogar als regelrechte Schädlinge an der Kunst und ihrer Geschichte darzustellen. Wiederholt und zuletzt besonders vehement in einem Interview des Schweizer Rundfunks vom August 2014 hat er ihnen vorgeworfen, nur „Müll“ zu produzieren und der Kunstgeschichte zu schaden, da sie zum einen eben extrem wankelmütig in ihren Urteilen seien und sich zum anderen einbildeten zu wissen, was die jeweiligen Künstler sich bei der Konzeption und Ausführung eines Werkes gedacht hätten – auch an Letzterem aber könnten die Kunsthistoriker nur scheitern, da es sich bei diesen angeblichen „Experten“ lediglich um reine Theoretiker handelte, die eben keine Ahnung von der tatsächlichen Praxis des Entwurfs und der Ausführung eines Kunstwerks hätten.

Nun ist die Debatte, die hinter dem letzten, recht banalen Vorwurf der Praxisferne der Experten steht, spätestens 1871 entschieden worden. Bereits im 17. Jahrhundert betätigten sich verstärkt Personen als Kunstchronisten und Kunstkritiker, die selbst nur noch wenig oder keine praktische Erfahrung mehr in der Kunst hatten: Während mit Giorgio Vasari im 16. Jahrhundert noch ein Maler und Architekt die Gattung der

Kunstbiografie in der noch heute zuweilen üblichen Form aus der Taufe gehoben hatte, ging die Entwicklung bereits ein Jahrhundert später deutlich in die Richtung, dass diese Form der Kunstliteratur nun in Italien von Persönlichkeiten wie z. B. Giovan Pietro Bellori, Carlo Cesare Malvasia oder, in Frankreich, Roger de Piles fortgesetzt und gepflegt wurde, die im besten Falle noch als Liebhaber und (wie man heute sagen würde) Hobbymaler künstlerisch tätig waren, keineswegs aber mehr hauptberuflich als Maler ihren Lebensunterhalt bestritten. Mit dem sogenannten „Holbein-Streit“ im 19. Jahrhundert, bei dem es um die Frage ging, welche von zwei fast identisch aussehenden Versionen einer von Hans Holbein 1526 gemalten Madonna das Original und welches die Kopie sei, trat die Kunstgeschichte erstmals selbstbewusst als eigene Disziplin hervor, die sich von der künstlerischen Praxis durch eine Reihe von eigenen, eher theoretisch ausgerichteten Kompetenzen deutlich absetzte: Gerade die Künstler hatten sich im Holbein-Streit, wie sich im Nachhinein herausstellte, auf die falsche, d. h. die Kopie als Original ansehende Seite geschlagen, während es die Kunsthistoriker waren, welche das tatsächliche Original mit einer Reihe von schlagkräftigen und in letzter Instanz dann auch bestätigten Argumenten identifizierten.

Damit soll keineswegs gesagt werden, dass praktisches Wissen und praktische Erfahrung schaden oder ganz entbehrlich seien, aber sie sind eben nicht die absolute Voraussetzung dafür, um künstlerische Werke zu beurteilen. Will heißen: Nicht jeder, der einen Film rezensieren will, muss vorher selbst einen Film gedreht haben, ebenso wie nicht jeder, der einen Film gedreht wird, sich damit automatisch als guter Rezensent qualifiziert – vielleicht sogar im Gegenteil: Eben, weil er einmal diese praktische Erfahrung gemacht hat, fehlt ihm anschließend vielleicht die notwendige Distanz, um einen Film nach strengen, kritischen Maßstäben zu bewerten. Nichtsdestotrotz werden wiederum die Kritiker eventuell vor Fehlurteilen bewahrt, wenn sie um die praktischen Produktions- und Herstellungsbedingungen eines Films wissen.

Was desweiteren bei Jemandem wie Beltracchi erstaunt, der – wie seine Fälschungen gezeigt haben – sich intensivst mit der Kunstgeschichte befasst und von dort ein sehr breites und z. T. auch profundes Wissen bezogen hat, ist der zweite Vorwurf, dass Kunsthistoriker den Anspruch erhöhen zu wissen, was ein Künstler „gedacht“ habe, wenn er ein Bild malte. Eine solche Kritik beruht auf einer offensichtlich sehr antiquierten und zudem missverständlichen Vorstellung von den Zielen und den Methoden der Kunstgeschichte. Sicherlich ist ein Kunstwerk immer zunächst einmal in letzter Instanz die Hervorbringung eines oder mehrerer Menschen, und insofern versucht die Kunstgeschichte, zunächst einmal zu erkennen und nachzuzeichnen, was die Motivation dieser Menschen war und wie der Entwicklungs- und Umsetzungsprozess vonstattengegangen ist. Die Kunstgeschichte ist aber tatsächlich gar nicht so sehr daran interessiert, zu erfahren, was der Künstler sich dabei „gedacht“ hat, da das Kunstwerk den einzelnen Künstler immer auch ein Stück weit übersteigt, sich ab einem bestimmten Punkt von ihm emanzipiert, ein Eigenleben zu gewinnen beginnt, auf das sein Urheber nur noch bedingt bis gar keinen Einfluss mehr nehmen kann. Insofern ist das, was der Künstler „sich dabei gedacht“ haben mag, für die Kunstgeschichte nur insofern von Interesse, als dies lediglich einen Teil des Werks, dessen Ausgangspunkt und Basis darstellt, vor deren Hintergrund sich dann die ausgehend bzw. unabhängig davon entfaltenden Bezüge umso klarer und deutlicher aufzeigen lassen. Für den Kunsthistoriker wird es sodann

nämlich umso spannender, sich die weiteren, vom einzelnen Künstler z. T. gar nicht überblickbaren und mithin gar nicht mit bedachten Kontexte zu betrachten, z. B. künstlerische, historische, gesellschaftliche oder politische Zusammenhänge aufzuzeigen, die in das Werk eingegangen sind oder in die es hineinspielt.

In diesem Licht betrachtet, beziehen sich die Vorwürfe Beltracchis also nicht so sehr auf die Kunstgeschichte, wie sie tatsächlich praktiziert wird, als vielmehr auf ein von ihm offenbar gehegtes Feindbild davon. Es scheint demnach also, als habe er die Kunstgeschichte und ihre Ergebnisse zwar als Informationsquelle für seine Fälschungen genutzt, sie jedoch in ihrem tatsächlichen Anspruch nicht wirklich verstanden.

Wie sieht es nun aber nun mit dem Vorwurf der „Fehlurteile“ der Kritiker im Beltracchi-Fall aus: Ist das „Rote Bild mit Pferden“ nun ein „Schlüsselwerk der Moderne“ oder eines der „sehr flach gemalten Werke“? Und wie kann es sein, dass Experten ihre Einschätzung so radikal änderten? Haben sie, wie Beltracchi ihnen vorwarf, entweder die fraglichen Werke nur flüchtig angeschaut, so dass sie für die Oberflächlichkeit und Nachlässigkeit kritisiert werden können, mit der sie sich dann demgegenüber sehr fundamentale Urteile angemaßt haben? Oder hatten sie sich die Bilder tatsächlich gründlich angeschaut und beweisen nur ihre Blindheit und Inkompetenz, wenn selbst die Gelegenheit zu sorgfältig angestellten Beobachtungen von ihnen nicht als Grundlage für eine fundierte und d. h. auch: einheitliche und unveränderbare Beurteilung genutzt werden kann?

Was Wolfgang Beltracchi, wenn er einen solchen Vorwurf erhebt, hier nicht übersehen sollte, ist, dass sich eine solche Kehrtwende in der ästhetischen Beurteilung von Fälschungen nicht nur in seinem Fall beobachten lässt: Bereits die Werke von anderen Kunstfälschern vor ihm, wie z. B. Han van Meegeren, der in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts Vermeer-Fälschungen in Kunstmarkt und Museen einschleuste, oder Elmyr de Hory, der in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts Arbeiten der klassischen Moderne nachahmte, erfuhren das gleiche Schicksal – wie auch die Hervorbringungen der vielen anderen Fälscher vor und nach ihnen: Zuvor als Meisterwerke gefeiert, wurden ihre Fälschungen nach ihrer Enttarnung voller Verachtung abgehängt, ausrangiert und in Depots verbracht.

Der von Beltracchi attestierte Wankelmut in der Beurteilung von Fälschungen scheint also nicht ausschließlich in der individuellen Seh- und Entscheidungsschwäche einzelner Experten begründet zu sein, sondern vielmehr grundsätzlich etwas damit zu tun zu haben, wie ein Kunstwerk rezipiert und wie insbesondere eine Fälschung wahrgenommen wird, bevor und nachdem sie als solche entlarvt worden ist. Wie aber kann man dann diesen damit einhergehenden Umschwung von der höchsten Wertschätzung zur tiefsten Verachtung erklären?

Bereits 1965 hat sich der niederländisch-amerikanische, 1936 in Den Haag geborene und 1948 in die USA emigrierte Philosoph Alfred Lessing mit diesen Fragen auseinandergesetzt und mögliche Antworten hierfür gesucht. Unter dem Titel „What Is Wrong With a Forgery?“ – einer Formulierung, die als Wortspiel im Niederländischen wie im Deutschen: „Wat is vals aan de vervalsing?“/„Was ist falsch an der Fälschung?“ sogar noch besser funktioniert – , also: unter dem Titel „What Is Wrong With a Forgery?“ veröffentlichte er einen Aufsatz, der im kommenden Jahr

nicht nur seinen 50. Geburtstag feiert, sondern der seit seiner Veröffentlichung zu den regelmäßig in Anthologien abgedruckten, in der Forschungsliteratur zitierten und diskutierten Klassikern gehört.

Lessing stellt hierbei unsere herkömmliche Einstellung gegenüber dem Phänomen der Fälschung in Frage, indem er darauf hinweist, dass eine Beurteilung wie „echt“ und „richtig“ oder „unecht“ und „falsch“ aus einer normativen Sicht erfolge, die jedoch mit dem Ästhetischen gar nichts zu tun habe. Etwas „Richtiges“, „Echtes“ werde von uns implizit stets als etwas Höherstehendes und auch Höherwertiges angesehen als etwas „Falsches“ und „Unechtes“. Dies, so Lessings Schluss, würde dann aber bedeuten, dass eine Fälschung auch in ästhetischer Hinsicht zwingend einem Original unterlegen sein müsse. Denkt man aber wieder an die Lobeshymnen, welche zunächst auf die Fälschungen Wolfgang Beltracchis angestimmt wurden – „der schönste Campendonk aller Zeiten“ –, so scheint dies nicht zutreffend zu sein, denn die Fälschungen wurden ja eine ganze Zeit hindurch, unentlarvt, als den Originalen sogar überlegen eingestuft. Es scheint also, als mische sich in die Beurteilung der Fälschungen als etwas, das den Originalen ästhetisch unterlegen ist, ein Kriterium, das mit dem Ästhetischen gar nichts zu tun habe.

In der Tat ist es Lessings Anliegen, aufzuzeigen, dass eine rein ästhetische Betrachtung das Phänomen der Fälschung weder erklären, noch auch nur beurteilen könne – ich zitiere Lessing: „Ein Kunstwerk als ästhetisch überlegen zu erachten, weil es echt ist, oder als minderwertig, weil es gefälscht ist, hat wenig bis gar nichts mit ästhetischer Beurteilung oder Kunstkritik zu tun. Es ist vielmehr ein Ausdruck von Snobbismus.“ Und als Beleg, wohin dies ihm zufolge führen kann, führt er eben jene Fälle an, in denen Kunsthistoriker und Kunstkritiker zunächst auf Fälschungen hereinfließen, diese loben und sodann, wenn diese entlarvt sind, vor dem folgenden Dilemma stehen: Entweder sie sind gezwungen zuzugeben, dass sie eine Fälschung gepriesen haben, weshalb sie dann in das andere Extrem verfallen, indem sie die Fälschung nun als schwaches, flaches und amateurhaftes Machwerk verschreien, womit sie sich aber aufgrund ihres schwankenden Urteils in den Augen der Öffentlichkeit unglaubwürdig machen. Oder aber sie sehen sich dazu gezwungen, zu leugnen, dass es sich überhaupt um eine Fälschung handelt, um ihre Glaubwürdigkeit zu bewahren. Lessing zufolge müssten sich Kunsthistoriker und Kunstkritiker aber gar nicht erst in diese Sackgasse begeben, wenn sie sich darauf beschränken würden, Kunstwerke einfach nur hinsichtlich ihrer ästhetischen Qualitäten zu beurteilen, anstatt dann stets auch immer gleich Zuschreibungen und historische Kontextualisierungen vorzunehmen.

„Tatsache ist“, so wieder Lessing, „dass es in ästhetischer Hinsicht keinen Unterschied macht, ob wir es mit einem echten Werk oder einer Fälschung zu tun haben, und anstatt peinlich berührt zu sein, dass sie eine Fälschung gepriesen haben, sollten Kritiker mutig zu ihren Überzeugungen stehen und stolz darauf sein, dass sie die Schönheit eines Werks gelobt haben. Wenn Kritiker sich in dieser Weise verhalten würden, hätten wir vielleicht weniger Anlass zu denken, dass ihre Urteile so oft historisch, biografisch, ökonomisch oder soziologisch anstatt ästhetisch begründet sind.“ Den damit in seinen Augen gegebenen Missstand, verdeutlicht er sodann noch, wenn er fortfährt: „Es ist in der Tat bedenklich und bedauerlich, dass das Reich der Kunst so sehr mit nicht-ästhetischen Standards der Beurteilung derart verpestet ist, dass es oftmals unmöglich ist, künstlerische von ökonomischen Wertmaßstäben,

Geschmack oder Mode von wahrhaft künstlerischen Spitzenleistungen und gute Künstler von cleveren Geschäftsleuten zu unterscheiden.“

Wolfgang Beltracchi würde eine solche Sicht sicherlich unterschreiben, lässt er sich doch von einigen nun im Nachhinein dafür feiern, dass es angeblich auch eines seiner Ziele gewesen sei, mit seinen Fälschungen die enthemmten Mechanismen und Machenschaften des Kunstmarkts zu entlarven, auf dem nicht mehr Schönheit und ästhetische Qualität herrschten, sondern rein finanzielle Werte und ökonomisches Kalkül. So problematisch die dort zu beobachtenden Entwicklungen jedoch im Einzelnen auch in der Tat sein mögen: Sie spiegeln uns lediglich die Konsequenzen unseres kapitalistischen Systems wieder, in dem auch eigentlich nicht materielle Leistungen und Qualitäten mit einem finanziellen Gegenwert taxiert werden, der Ausdruck der gesellschaftlichen Wertschätzung ist. Jeder von uns praktiziert dies auch im Kleinen, wenn wir Produkte erwerben, deren Kaufpreis den eigentlichen Material- oder Herstellungswert um ein Vielfaches übersteigt, da wir bereit sind, auch für den ideellen Wert, den die Ware für uns hat, zu bezahlen. Und im Großen quittieren wir enorme Ablösesummen für Fußballer im besten Fall mit Staunen, denn mit Abscheu. Bei den auf dem Kunstmarkt zu beobachtenden Gebaren handelt es sich folglich nicht um ein isoliertes Einzelphänomen unserer Gesellschaft, sondern auch dort manifestiert sich in den erhobenen und gezahlten Preisen die entsprechende Wertschätzung eines Künstlers und/oder eines Werkes.

Fälscher wie Wolfgang Beltracchi würden wahrscheinlich auch das folgende Urteil Lessings unterschreiben: „Die Frage der Echtheit versus der Gefälschtheit eines Kunstwerks ist nur eine weiterer nicht-ästhetischer Standard der Beurteilung. Die Tatsache, dass es sich bei einem Kunstwerk um eine Fälschung handelt, ist ein Stück Information, das auf dem gleichen Niveau anzusiedeln ist wie das Wissen darum, wie alt der Künstler war, als er das Werk geschaffen hat, die politische Situation der Zeit und der Ort der Ausführung, der Preis, den das Werk erstmals erzielte, die Art des verwendeten Materials, die darin auszumachenden stilistischen Einflüsse, der psychologische Zustand des Künstlers, seine mit dem Gemälde verfolgte Absicht und so weiter. Alle diese Informationen gehören zu Interessengebieten, die in Bezug auf das Kunstwerk im besten Fall peripher sind, Gebiete wie Biographie, Kunstgeschichte, Soziologie und Psychologie. Es sei hier nicht in Abrede gestellt, dass solche Interessengebiete wichtig sind und dass ihr Studium uns sogar dabei behilflich sein mag, die Kunst besser zu würdigen. Aber die Information, mit denen diese Disziplinen zu tun haben, hat nichts mit der Essenz eines Kunstwerks oder mit dem ästhetischen Erlebnis zu tun, das dieses gewährt.“

So interessant und provokant diese Ausführungen sind, die sich auch als Hilfestellungen für die in einer Sackgasse gewählten Kunstkritiker und Kunsthistoriker verstehen, so problematisch und diskutabel sind einige der Voraussetzungen, auf denen sie aufbauen.

Es sei an dieser Stelle aus Zeitgründen nur das formalistische Argument aufgegriffen, dass sich aus der reinen Ästhetik kein Rückschluss auf das Verhältnis von Original und Fälschung gewinnen lasse und gewinnen lassen dürfe und dass die Frage der Authentizität eines Kunstwerks nichts mit unserem Urteil über dessen ästhetischen Wert, d. h. über seine Schönheit, zu tun habe, das von unserem Wissen

um dessen Echtheit oder Falschheit sogar ganz im Gegenteil unberührt bleiben müsse.

Zunächst einmal fällt hier auf, dass Lessing in seinem ganzen Text an keiner Stelle genau definiert, was er unter „Ästhetik“ und „ästhetischer Erfahrung“ genau versteht. Diese werden bei ihm stets als etwas geführt, das „rein“ zu sein hat, ohne dass dies schlüssig abgeleitet wird – im Gegenteil: Man beobachtet in Lessings Artikel vielmehr einen hermeneutischen Zirkel: Reine Ästhetik sei rein, da sie nicht mit externem, intellektuellem Faktenwissen um das betreffende Kunstwerk vermengt werden dürfe, weil sie rein, d. h. unberührt davon bleiben müsse. Dementsprechend unklar bleibt auch das somit entworfene Verständnis der ästhetischen Erfahrung: Stellt Lessing sie sich als eine passive Erfahrung vor, bei der das Kunstwerk einseitig auf den Betrachter einwirkt und ihm das Erlebnis gewährt? Wie aber würde dieser dann dieses Erlebnis verarbeiten? Handelt es sich bei der ästhetischen Erfahrung nicht vielmehr um eine Art Dialog zwischen Kunstwerk und Betrachter, der aktiv – mit mehr oder weniger spontan in ihm ausgelösten Gefühlen und Assoziationen – auf das vor ihm befindliche Werk reagiert? Wie aber sollte dies dann vollkommen unabhängig von einem intellektuellen Prozess ablaufen? Und woher, wenn das ästhetische Erleben „rein“ sein muss, sollten die Betrachter dann zuvor die für diese Erfahrung notwendigen Parameter – Geschmack, ästhetische Sensibilität – entwickelt und ausgebildet haben, wenn dieses Erleben stets unabhängig von jedem Vergleich und Kontext abzulaufen hat?

Demgegenüber hat der schottische Philosoph David Hume bereits 1757 in seinen „Four Dissertations“ angemerkt: „Schönheit ist keine Qualität, die in den Dingen selbst liegt – sie existiert lediglich in dem Geist, der diese Dinge betrachtet; und jeder Geist nimmt eine unterschiedliche Schönheit wahr.“ Wie aber sollte der Geist Lessing zufolge diese Dinge ohne Wissen, Kontext und Vergleichsmöglichkeiten betrachten? Erwerben wir die Fähigkeit zu einer ästhetischen Erfahrung nicht gerade über Erlebnisse, die wir auch reflektieren und zwischen denen wir anschließend Verbindungen und Beziehungen herstellen? Ist eine „reine“ ästhetische Erfahrung, die unabhängig sowohl vom Geschmack der uns umgebenden Zeit und Gesellschaft als auch von unserem intellektuellen Wissen ist, insofern nicht ein Ding der Unmöglichkeit? Ist ästhetische Erfahrung nicht immer relativ insofern, als sie unter bestimmten Bedingungen abläuft, weshalb eben, wie Hume es formuliert, „jeder Geist eine unterschiedliche Schönheit“ wahrnimmt, während wir alle, Lessing zufolge, mehr oder weniger die gleiche, sozusagen objektiv gegebene „Schönheit“ wahrnehmen müssten, wenn diese „rein“ und von allen externen Bedingungen unabhängig erfahren würde? Sind es nicht gerade erst der historische Kontext und das Wissen um den jeweils gerade herrschenden künstlerischen Stil, die Epoche und die zur Verfügung stehende Technik, die uns dabei behilflich sind, das jeweilige Werk ästhetisch zu beurteilen? Und bestehen von daher nicht auch äußerst enge Zusammenhänge zwischen ästhetischer Wertschätzung und Zuschreibung in dem Sinne, dass uns das künstlerische Niveau, das wir an einem Werk beobachten, dazu anregt, dieses einem bestimmten Künstler zuzuschreiben? Und auch umgekehrt: Hat die Zuschreibung eines Werkes an einen bestimmten Künstler nicht zugleich die Konsequenz, dass wir für die ästhetischen Qualitäten des Werkes sensibel, sensibler werden, eben weil wir uns so einen Bezugsrahmen schaffen, innerhalb dessen wir die nun gemachte ästhetische Erfahrung mit früheren ver- und abgleichen können?

Ein Kunstwerk ist immer auch ein Zeugnis der Herausforderungen, denen sich ein Künstler in technischer, stilistischer und/oder inhaltlicher Weise gestellt hat: Eine Zeichnung, an der mir zunächst nur die Schwächen auffallen, weil ich sie für ein Werk des großen Renaissancekünstlers Raffael halte, bei dem solche Mängel eher selten sind, erscheint mir eventuell sehr viel beeindruckender, wenn ich weiß, dass tatsächlich ein Schüler Raffaels am Werk war, der sich hier, streckenweise noch unsicher und tastend, auf künstlerischem Neuland bewegte. Insofern macht es für die ästhetische Einschätzung eines Kunstwerks auf jeden Fall einen Unterschied, ob ich es mit einem Original oder einer Fälschung zu tun habe. Denn wenn ich nun erfahre, dass es sich weder um ein Blatt von Raffaels Hand noch um das eines seiner Schüler aus der Renaissance handelt, sondern vielmehr um ein Werk, das ein Künstler des 20. oder 21. Jahrhunderts mit der Absicht geschaffen hat, es wie einen Raffael aussehen zu lassen, so werde ich die Zeichnung nun an diesem Ziel messen, sie aber nicht mehr als Zeugnis der künstlerischen Bemühungen eines Künstlers der Renaissance zu beurteilen versuchen. Vielmehr werde ich gegebenenfalls mit bedenken, dass dem tatsächlichen Künstler ein ganz anderer, weiterer Radius an Techniken und vor allem an historischem Überblicks-Wissen über die Renaissance wie über die nachfolgenden Zeiten zur Verfügung stand als Raffael und seinem Schüler.

Es wird somit deutlich, dass – ganz im Gegensatz zu dem von Lessing vertretenen Standpunkt – Dinge wie Zuschreibung und historische Kontextualisierung durchaus Hand in Hand mit ästhetischer Wertschätzung gehen. Dies wird auch noch einmal deutlich, wenn man sich die Position des eingangs kurz erwähnten Roger de Piles, eines französischen Kunstkritikers, Graveurs und Diplomaten des späten 17. Jahrhunderts anschaut. De Piles wirkte und schrieb zu einer Zeit, in der sich in den wohlhabenden Kreisen der Gesellschaft die Unsitte etablierte, dass Kunstsammler sich bei der Gründung und Pflege ihrer Kollektionen vor allen Dingen an großen Namen orientierten, d. h. fast nur noch auf die Signatur oder die Zuschreibung eines Kunstwerks und weniger auf dessen konkrete ästhetische Qualitäten achteten – eine Fokussierung, die, wie auch zuweilen heute noch, natürlich schnell dazu führte, dass sie mit Hilfe von Fälschungen, d. h. als Originale ausgegebenen Kopien oder schlichtweg falsch zugeschriebenen Machwerken, hereingelegt und um ihr Geld gebracht wurden. In seiner 1677 erschienenen Schrift „Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux“ (also den „Unterhaltungen über die Kenntnis der Malerei und über das Urteil, dass man sich von Bildern machen sollte“) unterscheidet de Piles daher zwischen diesen bloß auf äußeres Prestige hin orientierten, dilettierenden Sammlern und den echten „Connaisseurs“, den wahrhaften „Kennern“:

Für letztere ist zunächst einmal primär die eingehende Betrachtung des Kunstwerks an sich von Bedeutung, weniger dessen sofortige Zuschreibung und genaue Datierung. Diese werden erst in einem zweiten Schritt relevant, wenn es um die Einordnung der so an dem Werk erhobenen Qualitäten und Schwächen geht, welche vor dem Hintergrund des kennerschaftlichen Wissens um den wahrscheinlichen kunsthistorischen Kontext des jeweiligen Werkes zu einem ästhetischen Werturteil verdichtet werden. In der ersten der passenderweise in Gesprächsform gehaltenen „Conversations“ schockt der Kunstfreund Pamphile daher sowohl sein Gegenüber Damon als auch den Leser zunächst mit der Aussage, dass es zuweilen besser sei, in Bezug auf ein Gemälde keinerlei Zuschreibungen vorzunehmen. „Was?“, fragt der

entsetzte Damon daraufhin: „Ihr wollt, dass ein Gemälde ohne Namen verbleibt?“ Pamphile erklärt sich daraufhin, indem er darauf hinweist, dass er die Zuschreibung an einzelne Künstler tatsächlich sehr schätze, zumal es sehr angenehm sei, den Schöpfer eines Werks zu kennen, aber dass die Dinge im Alltag sehr oft nicht so einfach lägen. Daher bestehe das grundlegende, echte Wissen darin, zu erkennen, so de Piles: „ob ein Gemälde gut oder schlecht ist; unterscheiden zu können, was an ein und demselben Werk gut ist, und das gefällte Urteil rational begründen zu können.“

Zuschreibungen, Datierungen oder sonstige kontextualisierende Beurteilungen werden also auch hier als in letzter Instanz notwendige, aber eben der Betrachtung nachgeordnete Schritte für eine umfassende ästhetische Würdigung eines Kunstwerks anerkannt.

Alfred Lessing mag die gute Absicht hegen, dem Experten das Dilemma ersparen zu wollen, nach der Entlarvung einer Fälschung entweder zugeben zu müssen, dass er ein wertloses Kunstwerk gelobt habe oder aber darin fortzufahren, jedoch würde die von ihm anempfohlene Praxis letzten Endes zu einem sehr oberflächlichen und simplen Konzept von „Schönheit“ führen, denn, wie an dem Beispiel mit der Zeichnung gesehen: Zuweilen sind es gerade die Kontexte eines Werkes, die unsere Augen für die verborgenen, nicht auf den ersten Blick überschaubaren Aspekte von dessen ästhetischen Reiz und von dessen Schönheit öffnen.

Daher liegt auch Wolfgang Beltracchi falsch, wenn er die Experten und Kunsthistoriker aufgrund ihrer korrigierten Urteile als willkürlich und wankelmütig aburteilt: Da der Kontext, in dem seine Fälschungen zunächst betrachtet worden waren, nach deren Entlarvung nicht mehr gegeben war, änderten sich auch die ästhetischen Maßstäbe, unter denen seine Werke zu betrachten waren, und damit wandelte sich der Blick auf deren Qualitäten und Schwächen. Dies ist zu einem gewissen Maß auch das, was in jeder Wissenschaft geschieht: Haben sich die Daten, hat sich die Faktenlage geändert, müssen auch die auf dieser Grundlage entwickelten Hypothesen entsprechend geändert werden. Oder, um es noch direkter zu formulieren: Wenn die Kunstkritik für sich beanspruchen möchte, dass sie mehr ist als die Mitteilung einer rein persönlichen Meinung, und wenn die Kunstgeschichte eine Wissenschaft sein will, dann müssen die Standpunkte der Kunstkritik und der Kunstgeschichte – wie die jeder Wissenschaft – auch falsifizierbar sein, d. h. dann muss Kunstkritik und Kunstgeschichte auch zugestanden werden, dass sie genauso Irrtümern unterworfen sein können wie jede andere Wissenschaft auch, wo Annahmen und Theorien ebenfalls durch sich veränderndes Faktenwissen widerlegt oder bestätigt werden.

Fälschungen können zwar für den Kunsthistoriker insofern zudem ein Ärgernis darstellen, als sie im schlimmsten Fall die Quellenlage seiner Forschungen verfälschen und verzerren, da für ihn Kunstwerke immer auch Dokumente, historische Quellen sind (auch dies ist für ihn also „falsch an der Fälschung“) – jede Fälschung ist jedoch, und in diesem Punkt ist Lessing sicherlich recht zu geben, zugleich ein Denkmal für das Genie des Künstlers, den der Fälscher zu imitieren versucht. Auch wenn die Bilder dann nicht Jan Vermeer, Henri Matisse oder Max Ernst stammen, sondern von Han van Meegeren, Elmyr de Hory oder Wolfgang

Beltracchi, so bezeugen deren Fälschungen in letzter Instanz doch nur die Größe der echten Kunst, die sie nachzuahmen versuchten.

Zum Autor:

Henry Keazor studierte Kunstgeschichte, Germanistik, Musikwissenschaft und Philosophie in Heidelberg und an der Pariser Sorbonne und promovierte 1996. Bis 2005 war er als wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz und am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt. 2005 habilitierte er sich und lehrte zunächst als Gastprofessor an der Universität Mainz, bis er 2008 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes erhielt. Seit September 2012 hat er den Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg inne.

Bücher (Auswahl):

- Der Fall Beltracchi und die Folgen – Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute (Autor und zusammen mit Tina Öcal auch Hrsg.). Verlag de Gruyter. 2014.
- Hitchcock und die Künste (Autor und Hrsg.). Schüren-Verlag. 2013.