

<b>Zeitschrift:</b>	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	37 (1986)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Kopie und Fälschung im Museum
<b>Autor:</b>	Schneider, Jenny / Wüthrich, Lucas / Schnyder, Rudolf
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-393622">https://doi.org/10.5169/seals-393622</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 08.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

JENNY SCHNEIDER · LUCAS WÜTHRICH · RUDOLF SCHNYDER ·  
MATTHIAS SENN · ALEXANDER VOÛTE

## Kopie und Fälschung im Museum

*Im Museumsalltag haben Kopien einen festen Platz: sie vertreten das Original in Fällen, in denen dieses aus konservatorischen oder sicherheitstechnischen Gründen nicht gezeigt werden kann. In didaktischer Absicht werden sie dort eingesetzt, wo zur Illustration eines bestimmten inhaltlichen Zusammenhangs ein nicht vorhandenes Original ergänzt werden soll. Bei den Fälschungen gilt es zu unterscheiden, ob diese aus tatsächlich böswilligen Täuschungsabsichten gefertigt wurden, oder ob wir als Fälschung zu entlarven meinen, was ursprünglich als Kopie etwa zu Andachts- oder Dekorationszwecken gedacht war.*

JENNY SCHNEIDER

### Kopie und Fälschung im Museum

#### Der Museumsalltag

Die beiden Begriffe «Kopie» und «Fälschung» stehen im Museumsalltag hin und wieder recht nahe beieinander; auch wird vielfach versucht, der Kopie das Gewand einer Fälschung überzustreifen. Es gilt deshalb aufmerksam zu sein und möglichst alle Varianten und Verwendungszwecke beider zu kennen und zu verfolgen. Kopie und Fälschung sind jedoch bedeutungslos, wenn das Original oder ein vermeintliches Vorbild nicht auch in irgend einer Weise mit im Spiel sind. Dank des grossen Fortschritts in Wissenschaft und Technik haben Kopien und Fälschungen Stadien der Perfektion erreicht, die – wenn sie im Dienste des Guten eingesetzt werden – Achtung verdienen. Gleichzeitig wurden in den Museen Laboratorien und Werkstätten ausgebaut, wo qualifiziertes Fachpersonal sein Können längst bewiesen hat. Erfahrene Konservatoren und Spezialisten müssen sich täglich mit der Frage nach «echt oder falsch?» auseinandersetzen. Raffinierte technische Mittel sind ihnen dabei von unschätzbarem Wert. Allerdings ist auch eine langjährige Praxis immer noch eine der sichersten Hilfen bei Analyse und Bestimmung der vorgelegten und der zu betreuenden Objekte.

#### Die Kopie im Dienste der Didaktik

Überall dort, wo zum Beispiel ein Original nicht berührt werden darf, ist eine Kopie willkommen, kann sie doch bei Führungen den interessierten Besuchern in die Hand gegeben und von ihnen betastet

werden. Vor allem für die pädagogisch orientierten Abteilungen sind solche Stücke ein nicht mehr zu entbehrendes Rüstzeug. In den gleichen Aufgabenbereich gehört die Kopie, wenn sie in einem Museum ein dort fehlendes Original ersetzt und somit zu einem Gesamtbild einer Epoche beiträgt. Bei den Archäologen hat sich diese Gewohnheit längst eingespielt. Bodenfunde lassen sich verhältnismässig gut kopieren und können die Aussagekraft einer Ausstellung wesentlich verstärken. Vielfach sind auch nur einzelne Teile zu kopieren, nämlich da, wo lediglich eine Partie eines Originals existiert, während etwa in einer andern Sammlung das komplette Stück vorhanden ist. Durch Kopieren des fehlenden Teiles ist man in der Lage, den Gesamteindruck des ursprünglichen Gegenstandes zu veranschaulichen.

### Die Kopie als Schutz des Originals

Umwelteinflüsse sind für zahlreiche Kunst- und Kulturgüter schädlich. Hinlänglich bekannt sind u.a. die verheerenden Folgen von Licht- und Sonnenstrahlen. Sind keine zweckmässigen Schutzmassnahmen möglich, so muss auch hier unter Umständen die Kopie einspringen. Bei den empfindlichen Textilien bewähren sich notfalls auch gute Farbaufnahmen. Ganz allgemein betrachtet sollen Kopien überall dort eingesetzt werden, wo das Original gefährdet ist. In jüngster Zeit ist die Kopie mit einer zusätzlichen Stellvertretung betraut worden, denn die Vorkehrungen gegen Diebstähle mussten intensiviert und dem Sicherheitsproblem Priorität eingeräumt werden. Ausleihgesuche an auswärtige Ausstellungen sind zahlreich, doch stehen oft wichtige Stücke und Kategorien unter einer Ausleihsperrre. Günstig ist bei solchen Anfragen das Vorhandensein von Kopien, welche die Vertretung übernehmen können.

### Das Leben mit der Fälschung

Eine Art von Hassliebe verbindet die Museumsleute mit den Fälschungen. Sie wissen um die Wege, die Fälschungen gehen können, und kennen vielfach auch die Gründe, die zu ihrem Entstehen geführt haben. Gleichzeitig müssen sie ständig wachsam sein und zu verhüten versuchen, dass eine Fälschung nicht als Original anerkannt wird. Es gilt also, unaufhörlich ein spannungsgeladenes Feld zu überblicken. Jede grössere Sammlung dürfte in ihren Depots einige wenige Beispiele aufbewahren, die einmal als Fälschung entlarvt worden sind und vom Können eines Fälschers oder gutgläubigen Kopisten berichten. Obgleich es heutzutage schwierig ist, Fälschungen auf den Markt zu bringen, wird es Fälschungen wohl immer gelingen, als Originale aufzutreten und den Sammler zu täuschen. Dies mag abschliessend der in Museumskreisen kolportierte Ausspruch illustrieren, der besagt: «Wer nie eine Fälschung gekauft hat, ist kein Museumsmann!»

LUCAS WÜTHRICH

## Wege der Fälscher

Wer bewusst und in gewinnbringender Absicht Fälschungen produziert, geht bestimmte Wege, die derjenige, der mit dem Erwerb von kunsthandwerklichen Objekten zu tun hat, nur nach und nach und meistens erst nach bitteren Erfahrungen wirklich kennenlernt. Um nicht im Theoretischen haften zu bleiben, sei an drei praktischen Beispielen erläutert, was eine Fälschung zum Kunstwerk werden lässt und sie vielleicht dann auch entlarvt.



1 Angeblich eine «Verkündigungsgruppe» aus dem Kanton Luzern, um 1510. Später als «Annuntiatio mortis Mariae» deklariert, auch als «Heiligrabgruppe». Effektiv Produkte einer alpinen Schnitzerwerkstatt aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert, wohl ohne Gruppenzusammenhang.

Im Skulpturenhandel tritt mehrheitlich ein Mittelsmann in Erscheinung, der einem schon wiederholt für gut befundene Stücke angeboten hat. Ein solcher offeriert zwei etwa gleich hohe gefasste Holzfigürchen als spätgotische Verkündigungsgruppe, deren genaue Herkunft er noch in Erfahrung bringen kann, sofern daran ein Interesse besteht.

Es handelt sich um eine betende Figur mit in sich versunkenem Ausdruck und grossem Kopftuch, dazu ein Engel, ebenfalls in betender Haltung. Nachdem der Kauf getätig ist, wird die genaue Herkunft vom Anbieter noch herausgefunden: ein Kloster im Kanton Luzern, wo sich vergleichbare Figürchen – zwar aus dem Barock – bekannterweise noch befinden. Die Skulpturen werden ausgestellt, im Jahresbericht publiziert und gehen in die anerkannte Literatur ein. Man entdeckt gelegentlich, dass die Flügel des Engelchens neuern Datums sein müssen, ohne an den Figürchen selbst zu zweifeln. Auch ändert man die Meinung über den ikonographischen Status der Gruppe. Der traurige Ausdruck und das Kopftuch der Maria verleiten zur Ansicht der seltenen Darstellung der *«Annuntiatio mortis»*, der Maria, die vom Engel ihren bevorstehenden Tod erfährt, oder einer *«Heiliggrabgruppe»*. Erst die Handhabung der Figuren im Zusammenhang mit einer neuen Präsentation erbringt Klarheit darüber, dass die Fassung neu sein muss und die Grundierung darunter so beschaffen ist, wie es sie in spätgotischer Zeit nicht gibt. Der Faltenwurf wirkt unorganisch und naiv, die Schnitzweise der Haare und Gesichter spielzeughhaft. Es kristallisiert sich schnell die Überzeugung heraus, dass hier Standardfiguren des späten 19. Jahrhunderts aus einer alpinen Werkstatt für Devotionalien vorliegen, dass sie zueinander in keinem ikonographischen Zusammenhang stehen, sondern denjenigen Zweck erfüllen, den ihnen der jeweilige Besitzer gibt.

Eine Zeichnung mit einer Karikatur Voltaires, datiert 1786 und mit der Signatur von Anton Graff versehen, ist so unverfroren überzeugend ausgeführt, dass die Bedenken wegen des für Graff eher ungewohnten Spottes wie Schnee an der Sonne schmelzen. Der Zweifelschwund wird noch beschleunigt durch verschiedene sich als richtig erweisende Details: der echte Besitzerstempel aus dem späten 18. Jahrhundert (*«Freiherr H.v.Cornbergisches Amtssiegel zu Auburg»*), die zügig hingesetzten Angaben mit Bezug auf eine damals in Basel wichtige Freimaurerloge, das Datum und die volle Signatur. Dass Voltaire selbst der Freimaurerei als einer die Toleranz fördern den Organisation nahestand und ihr im letzten Lebensjahr (1777) noch beitrat, kann die Meinung bestärken, hier liege ein in Voltairischer Manier mokant vorgetragener aufklärerischer Geniestreich Graffs vor. In der Zwischenzeit hat sich herausgestellt, dass der deutsche Zeichner Hans Dickler auch andernorts mit vergleichbaren *«Graff-Zeichnungen»* Erfolg hatte. Eine wirklich exakte Analyse des an Japanpapier gemahnenden Vergés mit Büttenrand und die Nachfrage bei den Spezialisten Graffscher Kunst hätte erkennen lassen, dass hier ein frivoler Schwindel vorliegt, der sich mit Graffs Art schlecht verträgt.

Abb. 1

Abb. 2



2 Angeblich eine Federzeichnung von Anton Graff, 1786. Karikatur von Voltaire, mit Widmung an die Freimaurerloge St. Johannis in Basel. Effektiv Werk eines Fälschers aus Deutschland, um 1970.

Abb. 3

Zum dritten sei auf eine zur Zeit des Ankaufs als sensationell eingestufte zeitgenössische Darstellung der Schlacht bei Marignano hingewiesen, die von der Maltechnik her von einem anerkannten Fachmann untersucht worden ist. Die Integrierung des kleinen Malwerks in eine zum Teil echte klassizistische Silberädikula, was man als eine Fälscherfrechheit ohnegleichen einstufen muss, bringt das im Aufbau und in der künstlerischen Empfindung an Buchmalereien des späten 15. Jahrhunderts orientierte Kunstwerk zu bestechender Wirkung. Die vorurteilslose historische Untersuchung der von den Schweizern in der Schlacht getragenen Fahnen hätte allerdings zur Erkenntnis führen müssen, dass hier eine Fälschung vorliegt. So erscheint das Wappen von Unterwalden in der kombinierten Form der beiden Halbkantone, wie es erst 1816 von der eidgenössischen Tagsatzung gebildet worden ist. Beim Ankauf taxierte man dieses Wap-



3 Darstellung der Schlacht von Marignano, Miniaturmalerei in Silberädikula, angeblich zeitgenössisch, also kurz nach 1515. Effektiv Arbeit eines Fälschers um 1950.

pen als Fehler des «französischen Malers von ca. 1530». Eine nochmalige maltechnische Untersuchung bestätigte die Fälschung auch im technologischen Bereich, z.B. durch ein künstlich erzeugtes Craquelé.

Aus dem Gesagten ergeben sich Hinweise auf das für Fälscher typische Vorgehen, nämlich: 1. das diskrete Anvertrauen der «genauen» Herkunft, 2. die ikonographisch einleuchtende Bestimmung, 3. exakte und unter gewissen Voraussetzungen auch zutreffende Angaben am Kunstwerk selbst, 4. echt wirkende Signaturen, 5. eine stilistisch überzeugende Aufmachung (Rahmung), 6. scheinbare oder gar nachgewiesene Materialechtheit. Die letztere wird mitunter nur geprüft, um sie bestätigt zu haben, statt sie prinzipiell in Zweifel zu ziehen. Alle Angaben des Anbieters, und seien sie noch so beweiskräftig, dürfen nicht ohne eingehende Kontrolle übernommen wer-

den; selbst das persönliche Renommee des Anbieters darf einen dabei nicht beirren. Dass dieser mitunter selbst schon der Betrogene war, macht die von ihm in die Museen eingeschleusten Fälschungen nicht echter. Selbstverständlich nimmt jeder Händler ein als Fälschung erwiesenes Kunstwerk zurück. Der Mut jedoch, ein vom eigenen Institut publiziertes Kunstwerk nachträglich als Fälschung bekanntzugeben, fehlt in den meisten Fällen. Die Überzeugung des erfahrenen Kunsthistorikers, in Stil- und Echtheitsfragen kompetent, sicher und selbständig entscheiden zu können, ist in Fälscheraffären oft der perfide Stolperstein. Es wäre wünschbar, dass Museumsleute die Vertuschmethode überwinden, denn das falsche Ehrgefühl der Betrogenen bietet den Fälschern wirksamen Schutz.

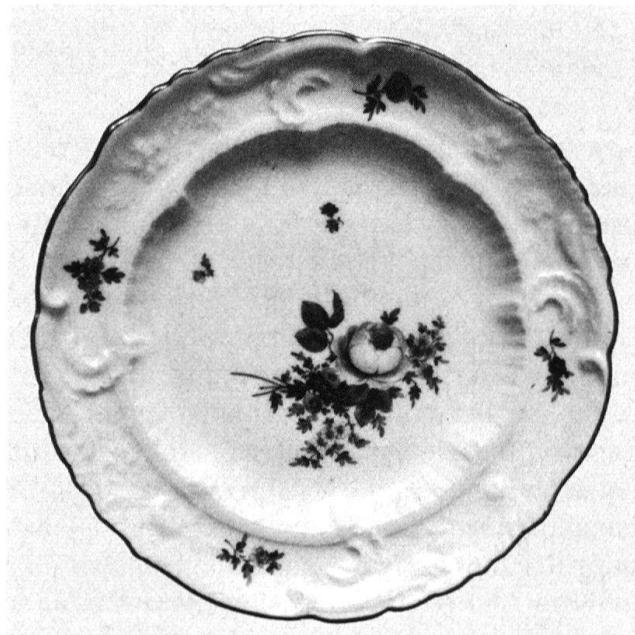
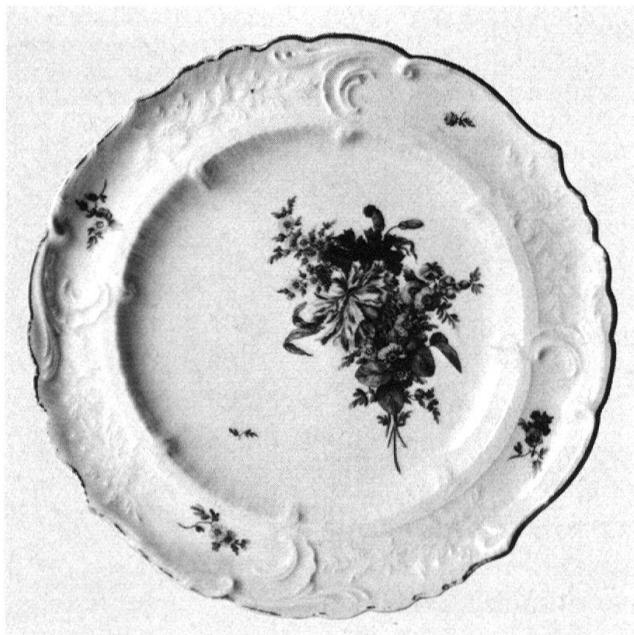
RUDOLF SCHNYDER

### Zwischen Irrtum und Betrug

«Denn sie wollen betrogen sein...» lautet der Titel, unter den André Mailfert seine «Bekenntnisse eines Antiquitäten-Fälschers» gestellt hat. Damit hat er die Verantwortung für alles Fälschertum von vornherein den andern zugeschoben. Denn wer besitzt nicht lieber ein Originalwerk als eine Nachbildung? Wer wünscht nicht, wenn er schon eine Nachbildung hat, dass diese möglichst originalgetreu ist? Wer zieht nicht Werke von makellosem Zustand solchen vor, die Schäden aufweisen; und wer stellt an eine allfällige Reparatur nicht den Anspruch, dass man sie möglichst nicht sieht? Wer solche Wünsche zu befriedigen trachtet und mit bestem Wissen und Gewissen befriedigt, kann er wissen, was später mit seinem Stück geschieht?

4 Teller aus Zürcher Porzellan, um 1770/75 (Schweizerisches Landesmuseum Zürich).

5 Kopie eines Tellers vom Typ Abb. 4, um 1900 (Privatbesitz).





6 Originalpunte des H. H. Forrer, Winterthur, Ende 18. Jahrhundert (Schweizerisches Landesmuseum Zürich).

7 Fälschung der Punze Abb. 6, 1977 (Schweizerisches Landesmuseum Zürich).

Muss es für ihn nicht letztlich eine grosse Genugtuung sein, wenn die Nachbildung vom Kenner mit dem Original verwechselt wird und die Flickstelle unerkannt bleibt? Wie viele Stücke gibt es, die man als bösartige Fälschungen meint entlarven zu können und die ursprünglich ohne jede betrügerische Absicht gefertigt worden sind! Nehmen wir beispielsweise Porzellane, die dem Vorbild von Erzeugnissen aus der Zürcher Porzellanmanufaktur verpflichtet sind. Solche Nachbildungen waren 1983 im Schweizerischen Landesmuseum Gegenstand einer Ausstellung mit dem Titel «Z = Zürich? Porzellane mit der Marke Z». Dort wurde deutlich, dass die meisten derartigen Kopien am Ende des letzten Jahrhunderts für eine Kundschaft gefertigt wurden, die aus patriotischen Gefühlen und aus Begeisterung für das in der Zürcher Manufaktur 1763–1790 hergestellte kunstvolle Porzellan nach neuen Erzeugnissen von entsprechendem Aussehen fragte, wobei die Marke Z nicht zur Irreführung, sondern als Quellen-nachweis aufgebracht wurde. Späterer Besitzer der Stücke liefen dann allerdings Gefahr, solche Imitationen wunschgläubig für alte Originale zu halten. Durch Irrtum wurden so die Imitationen zu Fälschungen. In manchen Fällen ist freilich auch da mit der in betrügerischer Absicht hergestellten, gemarkten Kopie zu rechnen. Wie bei echten Zürcher Porzellananen liegt bei solchen Stücken die Marke in der Regel unter der Glasur; Porzellane mit nachträglich aufgemaltem blauem Z geben sich von vornherein als neuer zu erkennen. Bei Gegenständen aus Metall, aus Zinn etwa, ist das anders; sie können – jüngste Beispiele haben es wieder gezeigt – mit genau kopierten Punzen nachträglich verhältnismässig leicht beschlagen und mit falschen Marken versehen werden<sup>1</sup>.

Abb. 4 und 5

Abb. 6 und 7

<sup>1</sup> Siehe ferner HUGO SCHNEIDER. Zinn fälschen? [Zinn, Kopie – Imitation – Fälschung – Verfälschung, Hannover 1981].

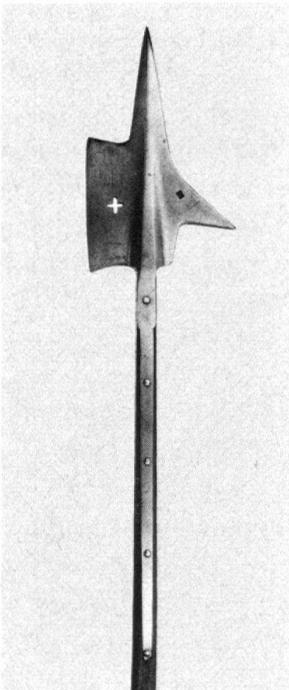
MATTHIAS SENN · ALEXANDER VOÛTE

## Von der Kopie zur Fälschung

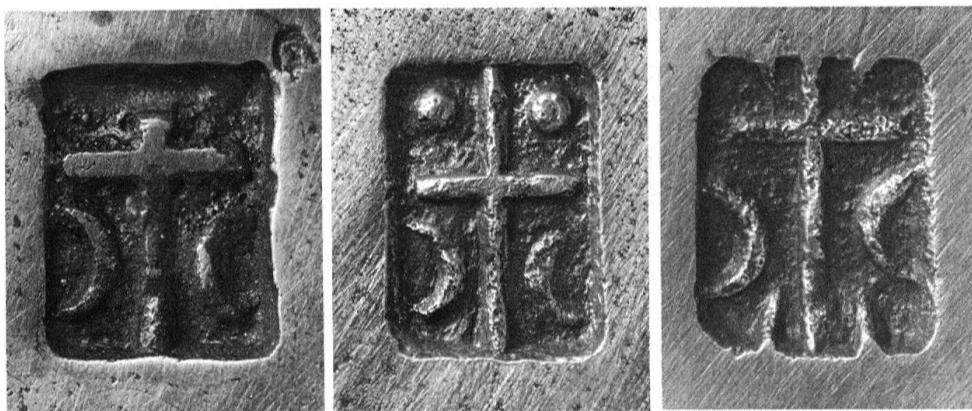
### Beobachtungen an einer Halbarte

**D**as Schweizerische Landesmuseum wirkte kürzlich an der Untersuchung einer Halbarte aus Privatbesitz mit, an deren Echtheit aus verschiedenen Gründen Zweifel aufgetaucht waren. Der äusseren Form nach gehört das fragliche Stück in die Reihe der als Sempacher Halbarten des sogenannten Zürcher Typs bekannten Stangenwaffen, die im 17. Jahrhundert in grosser Zahl in der deutschen Schweiz hergestellt wurden und noch heute den Hauptteil der erhaltenen Stangenwaffen-Bestände bilden<sup>1</sup>. Der technische Aufbau weist folgende Merkmale auf: Das Halbarteneisen ist aus zwei relativ dünnen Eisenblechhälften gefertigt, die an mehreren Stellen mit runden Nieten zusammengehalten werden und an den Rändern miteinander verschweisst sind. Die Fläche des Beiles ist mit einem gleichschenkligen Kreuz durchbrochen. Zudem trägt die Halbarte oben am rückwärtigen Schnabelhaken eine Schmiedemarke, die mit jener der seit dem 14. Jahrhundert im Kanton Schwyz tätigen Schmiededynastie der Schorno identisch zu sein scheint, ein Kreuz beseitet von zwei auswärtsgekehrten Halbmonden<sup>2</sup>. Zur Beurteilung der vorgelegten «Schorno-Halbarte» – so sei das zu prüfende Stück im folgenden bezeichnet – fanden sich in der Waffensammlung des Landesmuseums einschlägige Vergleichsobjekte. Zunächst war festzustellen, dass sich die Machart der «Schorno-Halbarte» deutlich von der Konstruktion sämtlicher Halbarten aus dem 17. Jahrhundert unterscheidet, die ausnahmslos aus mehreren im Feuer verschweissten Teilen zusammengeschmiedet und in der Schneidezone des Beils, in der Spalte und im Haken zusätzlich gestählt wurden<sup>3</sup>. Das Landesmuseum besitzt nur ein Stück, dessen Konstruktion mit jener der «Schorno-Halbarte» übereinstimmt, also die typischen Nieten aufweist. Diese Halbarte gehört nicht zum alten Zeughaus-Bestand, obwohl ihre Inventarnummer (KZ 1130) das vermuten lässt, sondern kam erst 1921 tauschweise in den Besitz des Museums. Die Schmiedemarke dieser Waffe – im Rechteck ein durchgehendes Kreuz, in den oberen Vierteln besetzt von zwei Kugeln, in den unteren Vierteln von zwei auswärtsgekehrten Halbmonden – führte die Untersuchung einen Schritt weiter. Die geschilderte Marke findet sich auf weiteren Halbarten in Privatbesitz<sup>4</sup> und im Museum für Deutsche Geschichte in Berlin (Ost)<sup>5</sup>, welche alle gleich konstruiert sind wie die «Schorno-Halbarte», bzw. jene des Landesmuseums mit der Nummer KZ 1130, demnach alle aus derselben Werkstatt stammen. Tatsächlich bezeichnete die um 1900 in München tätige Firma Ernst Schmidt, die auf die Herstellung von Kopien antiker Waffen spezialisiert war, ihre Produkte – Halbarten, Zweihänder, Eisenhüte – mit dieser Marke, und in deren Katalog ist der vorliegende Halbarten-Typ wiederholt anzutreffen<sup>6</sup>. Da nun nicht einsichtig war, weshalb die «Schorno-Halbarte» mit allen Konstruktionsmerkmalen einer Schmidt-Kopie nicht auch die Marke

8 Untersuchte Halbarte, Kopie um 1900, mit nachträglich abgeänderter Schmiedemarke. Privatbesitz. Gesamtlänge 206,6 cm.



9 Sempacher Halbarte, Zürcher Typ, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, mit Schmiedemarke Schorno, Kt. Schwyz. Schweizerisches Landesmuseum, KZ 2008.



10 Nachträglich abgeänderte Schmiedemarke der untersuchten Halbarte aus Privatbesitz; Grösse 11×9 mm.

11 Marke der Firma Schmidt, München, auf der Halbarten-Kopie im Schweizerischen Landesmuseum, KZ 1130; Grösse 12×9 mm.

12 Schmiedemarke Schorno auf der Sempacher Halbarte im Schweizerischen Landesmuseum, KZ 2008; Grösse 10×8 mm.

Abb. 12

dieser Firma, sondern angeblich diejenige der Schmiedefamilie Schorno trägt, musste diese Marke genau überprüft werden. Dabei half der Vergleich mit einer originalen Schorno-Halbarte des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung des Landesmuseums weiter<sup>7</sup>. Schienen die beiden Marken auf den ersten Blick sehr ähnlich zu sein, so zeigten sich schon bei schwacher Vergrösserung beträchtliche Unterschiede: Das obere Ende des Kreuzes führt bei der originalen Marke bis zum oberen Markenrand, nicht so bei der «Schorno-Halbarte», bei der auch die kräftigen Einschnitte am oberen und unteren Rand der originalen Marke fehlen. Bei starker Vergrösserung kamen bei der «Schorno-Marke» deutliche Spuren einer Nachbehandlung zum Vorschein: Über dem oberen Rand befinden sich Schweißspuren, und trotz sorgfältigem Überarbeiten ist die Nahtstelle zwischen Schweißauftrag und ursprünglichem Material deutlich sichtbar. Innerhalb der Marke ist der Hintergrund mit Schweißperlen übersät. Diese fehlen dort, wo der obere Rand mit einem Stichel gerade abgestochen wurde. Dabei wurde gleichzeitig der Längsarm des Kreuzes, vermutlich ungewollt, abgeschnitten. Die so behandelte Marke ist mit der echten Schorno-Marke kaum mehr vergleichbar. Um so mehr Aufschluss gibt das Heranziehen der Schmidt-Kopie, KZ 1130. Der untere Teil der überarbeiteten «Schorno-Marke» bis zum Querarm entspricht trotz der Beeinträchtigung durch die Schweißperlen sehr genau der Schmidt-Marke. Deren oberer Teil mit den beiden Kugeln wurde entfernt und die Prägung durch Zuschweissen verkürzt, so dass die übriggebliebene Höhe jetzt etwa der echten Schorno-Marke entspricht.

Die Untersuchung der «Schorno-Halbarte» ergab mithin folgendes Resultat: Bei der Halbarte handelt es sich um eine Waffe, die vor 80 bis 90 Jahren bewusst als Kopie für Dekorationszwecke<sup>8</sup> von der Firma Ernst Schmidt in München hergestellt wurde. Die Marke, welche die Halbarte ursprünglich klar als Schmidtsches Produkt kennlich gemacht hatte, wurde von einem Fälscher zu einem Schorno-ähnlichen Schmiedezeichen verändert in der Absicht, damit der Waffe den Anschein einer originalen Antiquität zu verleihen und sie als solche zu übersetztem Preis, der in diesem Fall etwa das zwanzigfache des effektiven Wertes ausmachte, zu verkaufen. So entstand aus einer ehrlichen Kopie eine betrügerische Fälschung.

**Anmerkungen**

- <sup>1</sup> Über die Sempacher Halbarten informiert MEIER, JÜRG A. Sempacher Halbarten. Die schweizerische Halbartenrenaissance im 17. Jahrhundert. (Festschrift Hugo Schneider zu seinem 65. Geburtstag, hrsg. von Stüber, Karl, und Wetter, Hans. Stäfa 1982, S. 223–250). – Jürg A. Meier sei an dieser Stelle für seine Initiative und Mitarbeit in der vorliegenden Untersuchung gedankt.
- <sup>2</sup> Zum Schorno-Wappen siehe Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz VI. Neuenburg 1931, S. 241.
- <sup>3</sup> Siehe SCHNEIDER, HUGO. Zur Fabrikation der Halbarte. (Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 19, 1959, S. 60–65).
- <sup>4</sup> MEIER (wie Anm. 1), S. 244, Abb. 22. 246.
- <sup>5</sup> Inventar Nr. G 51.2016.
- <sup>6</sup> MOWBRAY, E. ANDREW. Arms and Armor from the Atelier of Ernst Schmidt, Munich. Faksimile des Firmenkatalogs. Providence, Rhode Island 1967, Tafeln 33a, 47, 49 (hier ist die Marke auf dem Haken zu erkennen).
- <sup>7</sup> Inventar Nr. KZ 2008. Diese Halbarte ist in der im 17. Jahrhundert üblichen, von Hugo Schneider (wie Anm. 3) beschriebenen Art hergestellt.
- <sup>8</sup> In der Tat wäre bei der oben geschilderten Konstruktionsart die Waffe im Ernstfall nicht kampftauglich gewesen.

**Résumé**

Les copies occupent une place bien déterminée dans la réalité quotidienne du musée: elles remplacent l'original dans des cas où celui-ci ne peut être présenté pour des raisons de conservation ou de sécurité technique. Elles sont aussi utilisées à des fins didactiques lorsqu'il s'agit d'illustrer le contenu précis d'un original qui fait défaut. En ce qui concerne les faux, il s'agit d'opérer une distinction entre ceux qui sont produits dans des intentions réellement trompeuses et ceux qui à l'origine étaient conçus en tant que copie et avaient une fonction religieuse ou décorative.

**Riassunto**

In un museo le copie hanno un compito preciso: rappresentare l'originale nei casi in cui esso non può essere esposto per il suo stato di conservazione o per motivi di sicurezza. Lo scopo didattico consiste nel supplire alla mancanza dell'originale all'interno di un programma ben preciso. Trovandoci di fronte ad un falso, invece, dobbiamo chiederci se esso fu intenzionalmente creato con lo scopo d'ingannare, oppure se noi tendiamo a riconoscere come tale una copia creata a scopo devazionale o decorativo.

**Abbildungsnachweis**

1–12: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

**Adresse der Autoren**

Dr. Jenny Schneider, Direktorin des Landesmuseums  
 Dr. Lucas Wüthrich, Konservator am Landesmuseum  
 Prof. Dr. Rudolf Schnyder, Konservator am Landesmuseum  
 Dr. Matthias Senn, Konservator am Landesmuseum  
 Alexander Voute, dipl. Phys. ETH, Sektion für Konservierungsforschung am Landesmuseum

Schweizerisches Landesmuseum, Postfach, 8023 Zürich