

| | |
|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Zeitschrift: | Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern |
| Herausgeber: | Parkett |
| Band: | - (1994) |
| Heft: | 39: Collaborations Felix Gonzalez-Torres and Wolfgang Laib |
| Artikel: | Balkon : Wirklichkeit als Fälschung? = reality as forgery? |
| Autor: | Arici, Laura / Schelbert, Catherine |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-680250 |

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: 07.02.2026

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

Wirklichkeit als Fälschung?

LAURA ARICI

Die Geschichte ist einfach: Ein Künstler kommt und malt Bilder, die es bereits gibt. Dabei malt er nicht einfach irgendein Bild, sondern er malt Bildfindungen ab, die zum Allgemeingut der abendländischen Kultur zählen, *Les Demoiselles d'Avignon* beispielsweise oder *La Danse* von Matisse. Der Künstler hat erkannt, dass all diese Bilder Bilder von ihm sind; all das Gedachte in den Darstellungen und die damit verbundenen Emotionen kennt er bestens. Ja, er benötigt diesen Spiegel, um zu sein. Not Picasso, Not Modigliani. Er erkennt sich im anderen, im alter ego.

Nur, und das ist die Krux der Geschichte, an diesem alter ego sind auch noch andere interessiert. Nämlich die Hüter der Individualität und der unverwechselbaren Identität und damit des Originals. Es gibt nur das eine Bild der *Demoiselles d'Avignon*, nur die eine *Danse*. Die Hüter fordern ihr Recht: Urheberrecht. Der Künstler erschrickt: Er hat nie an Fälschung gedacht, er hat die Klarheit der Wahlverwandtschaftsverhältnisse immer gewahrt.

LAURA ARICI ist Kunsthistorikerin und Kritikerin. Sie lebt in Zürich.

Am 15. Oktober 1992 beschloss das Obergericht des Kantons Zürich, mit Androhung von Haft und Busse, Bruno Bischofberger müsse die Ausstellung von Mike Bidlo mit dem Titel «NOT LÉGER» in seiner Galerie schliessen. Zu sehen waren dort elf Bilder, peinlich genaue und massstabgetreue Nachbildungen von Arbeiten Fernand Légers. Ankläger war die Schweizer Urheberrechtsgesellschaft PROLITTERIS im Namen der Rechtsnachfolger von Fernand Léger und aufgrund des Gegenseitigkeitsvertrags mit der französischen Urheberrechtsgesellschaft SPADEM.

1992 verurteilte das hohe Gericht der Vereinigten Staaten Jeff Koons und die Galerie Sonnabend, trotz ihrer Rekurse, wegen Verletzung des Urheberrechts. Ankläger war der kalifornische Fotograf Art Rogers, dessen populäre Postkarte eines stolzen Züchterpaars mit einem Wurf von acht Schäferwelpen im Schoss in der Holzskulptur *String of Puppies* (1988) von Jeff Koons appropriert wurde.

Dennoch, es kommt zur Klage. Die Bilder werden verboten. Emotionen, die zum kulturellen Leben gehören, dürfen in dieser bildlichen Formulierung, selbst unter Angabe der Herkunft, nicht zitiert werden. Wieso? Erfährt Picasso oder Matisse einen Schaden? Nein, nicht Picasso oder Matisse, auch nicht die Erben von Picasso oder Matisse, aber die Hüter des Rechts verlieren Geld in dem Moment, wo die Postkarte mit den *Demoiselles d'Avignon* nicht von Picasso, sondern aus der Hand des anderen Künstlers stammt. Sie argumentieren mit der Fälschung, unterschieben dem Künstler Betrug. Die römischen Werkstätten, welche Statuen *en masse* für die Gärten der Neu-reichen vervielfältigten, kannten das

Problem noch nicht. Landauf, landab in unzähligen Repliken erfreute die polykletische Schönheit des männlichen Körpers.

Oder, um bei der Antike zu bleiben: Herakles am Scheideweg. Luxus, Müsigang, Vergnügen oder Entbehrung, grosse Taten und Leiden. Reichen diese Kategorien von Tugend und Laster noch aus? Ist die Kunst von einer und für eine Massengesellschaft mit den Kriterien des Salons von anno dazumal noch zu fassen? Wie dem auch sei; die Firmen von Campbell Soup and Brillo erhoben keinen Einspruch; sie schienen Warhol zu verstehen.

Noch eine Geschichte: Ein anderer Künstler kauft an irgendeinem Kiosk eine Zeitung. Dabei fällt sein Blick

beiläufig auf den Postkartenständer und da auf eine lustige Karte. Er kauft sie. Später beim Arbeiten erinnert er sich der Karte und ihres lustigen photographierten Motivs. Inspiriert unterzieht er den Schnappschuss einer Metamorphose: aus der Larve entsteht ein Schmetterling; in neuem Format und dreidimensional präsent strahlt das lustige Motiv nicht mehr im photographischen Abbild, sondern gleichsam *in effigie*. Doch zuviel Lust bringt Leid: die Tugend sollte recht bekommen. Der Photograph gewann den Prozess. Der Künstler musste seine Plastik zerstören.

Alles gehört allen; jeder kann sich nehmen, was er braucht; die Motive liegen auf der Strasse; oder die Wirklichkeit verschwindet zugunsten der geklonten Realität. Auch wenn sich der Künstler als Teil der virtuellen Realität versteht, gemessen wird er dennoch am bürgerlichen Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts. So wird ihm der Abstieg vom Olymp der hehren Kunst

in die trivialen Motive der Welt des Scheins wie die der Zeitschriften, Filme und Männermagazine zum Verhängnis: das Künstliche heute berührt den Kitsch von einst und damit die Frage nach echt und falsch. Doch echt und falsch sind keine Fragen: Identität ist genauso künstlich wie ein Computer. Das Genie transformierte sich zum Programmierer. Dieser kann alles, auch jedes beliebige Bild virtuell hervorzaubern.

Eine dritte Geschichte: Sie handelt vom Diskurs um die Photographie im 19. Jahrhundert. Als mechanisches Reproduktionsverfahren von Wirklichkeit geriet sie in die «ästhetische Illegitimität», da sie die «künstliche Weltreferenz», die Mimesis zugunsten der Transformation aufgegeben hatte. Wirklichkeit war nicht mehr Schöpfung. Die Photographen hatten ihren «dubiosen Oberflächenblick» vor den Gerichten gegenüber dem «bedeutsamen Tiefenblick» des echten Künstlers zu verteidigen. Dabei gerieten sie in

den Zwang, ästhetisch-juristisch argumentieren zu müssen. Das Ende war, dass diese juristisch geführte Auseinandersetzung ein für Kunst sozial verbindliches Unterscheidungsmodell geschaffen hat. Die Kreativitätsdimension, fassbar im Geniebegriff, wurde in die Eigentumsformel umformuliert. Somit «bleibt das eigentümliche Werk nur als Werk des Subjekts juristisch kodifizierbar». ¹⁾ Fazit: die Photographie gilt heute als Kunst.

Und die Moral von der Geschichte? Wer ein bereits bestehendes Bild nochmals abmalt, da er es als Wirklichkeit betrachtet, verlässt den Kreis der Norm und damit den Boden der Legalität. Nochmals definiert Juristerei Eigentum und somit Kunst, und das alles geleitet von Wertvorstellungen, die auf einem Wirklichkeitskonzept basieren, das im Verschwinden begriffen ist.

1) Alle Zitate aus: Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, Wilhelm Fink Verlag, München 1990.

Reality as Forgery?

Laura Arici

On October 15, 1992 the High Court of the Canton of Zurich ordered Bruno Bischofberger to close down Mike Bidlo's exhibition "NOT LÉGER" under penalty of fine and arrest. On display in his gallery were eleven painstakingly precise, full-scale copies of paintings by Fernand Léger. The suit had been initiated by the Swiss copyright organization PROLITTERIS on behalf of Fernand Léger's legal heirs and on the basis of a reciprocal contract with the French copyright organization SPADEM. In 1992, the United States Supreme Court convicted Jeff Koons and the Sonnabend gallery—despite appeal proceedings—of infringement of copyright. The suit was initiated by Californian photographer Art Rogers, whose picture postcard image of a proud pair of German Shepherd breeders holding eight pedigree puppies had been appropriated by Jeff Koons for the wooden sculpture *String of Puppies*. (1988).

The story is simple: An artist comes and paints pictures that already exist. He chooses to paint not just any pictures, but specifically those that have become the common property of western civilization: Picasso's *Demoiselles d'Avignon*, for instance, or *La Danse* by Matisse. The artist realizes that all of these are his pictures; he is thoroughly familiar with all that is meant by the representations and their attendant emotions. In fact, he needs these mirrors in order to be. Not Picasso, Not Modigliani. He recognizes himself in the other, in the alter ego.

But there is a hitch, a crucial hitch. The artist shares this interest in the alter ego with the guardians of individuality, of inimitable identity, and therefore of the originals. There is only one picture of *Demoiselles d'Avignon*, only one *Danse*. The guardians demand their rights: their copyrights. The artist is startled: The idea of forgery never entered his mind because he always—in fact, intentionally—maintained the unmistakable clarity of elective affinities.

Nonetheless, the case goes to court; the pictures are banned. Emotions that belong to our cultural heritage may not be quoted in this fashion, not even when the source is explicitly mentioned. And why? Have Picasso or Matisse been damaged? No, neither Picasso nor Matisse, neither the heirs of Picasso nor the heirs of Matisse; but the guardians of right will start losing money the moment a postcard of the *Demoiselles d'Avignon* hits the newsstands that does not stem from Picasso but from the hand of the other artist. The guardians base their argument on

LAURA ARICI is an art historian and a critic. She lives in Zurich.

forgery; they accuse the artist of fraud. Roman workshops that grind out statues en masse for the gardens of the nouveau riche have not yet been confronted with this issue. All over the land people delight in untold replicas of the Polyclitan beauty of the male body.

Heracles at the crossroads. Luxury, idleness, and pleasure, or privation, great deeds, and suffering. Does this division into virtues and vices still apply? Do the criteria once defined by the salons of old still suffice to describe art by and for a mass society? Whatever the case, the makers of Campbell's Soup and Brillo did not sue; they evidently knew what Warhol was about.

A second story: Another artist buys a paper at a newsstand. In the corner of his eye, he sees a funny postcard. He buys it. Later, at work in his studio, he remembers the postcard and its amusingly photographed motif. Inspired, he subjects the snapshot to a metamorphosis: a butterfly emerges from the cocoon. The new format extended into the third dimension turns the photographic rendition of an amusing motif into a radiant effigy of same. But too much pleasure causes pain: virtue prevails. The photographer wins his case. The artist has to destroy his sculpture.

Everything belongs to everyone; anyone can take what they need; the motifs are lying on the street; or reality is clearing out to make way for cloned reality. No matter how firmly artists see themselves as part of virtual reality, they are still measured by the 19th century's bourgeois standards of art. Their descent from the Olympus of exalted art into the trivial motifs of the world of appearances in newspapers, films, and men's magazines has been their undoing: Today's artifice, rub-

bing shoulders with yesteryear's kitsch, is questioning the distinction between genuine and fake. But genuine and fake are not questions: Identity is just as artificial as a computer. Genius has transformed itself into a programmer, who can magically generate anything, including any virtual picture.

A third story: This one deals with the discourse provoked by the rise of photography in the 19th century. Photography—as a means of mechanically reproducing reality—was charged with “aesthetic illegitimacy” for having given up “artistic reference to the world” (*mimesis*) in favor of transformation. Reality was no longer creation. Hauled into court to defend their “dubious superficial gaze” against the “profoundly significant gaze” of the genuine artist, photographers found themselves compelled to argue aesthetics in legal terms. This juridical confrontation led to a socially binding model. Creativity, comprehended by the concept of genius, was redefined in terms of property ownership. Thus, “the proper work remains legally codifiable only as the work of the subject.”¹⁾ The upshot: Photography is now classified as art.

And the moral of the story? Painters who copy an existing picture since they consider it reality are transgressing the norm and thus the bounds of legality. Once again property—and that includes art—has been defined by a legalese mired in the values of a waning concept of reality.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) All citations from: Gerhard Plumpe, *Der Tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1990.