

Tina Öcal

# GEFÄLSCHTE ZEIT

Das Phänomen der Fälschung  
(in) der Kunstgeschichte seit dem  
Florentiner Ottocento



Gefälschte Zeit



# Gefälschte Zeit

Das Phänomen der Fälschung  
(in) der Kunstgeschichte  
seit dem Florentiner Ottocento

**Tina Öcal**

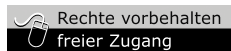
**ORCID®**

Tina Öcal  <https://orcid.org/0000-0002-8603-1494>

Die vorliegende Dissertation wurde im Dezember 2019 an der Universität Heidelberg am Institut für Europäische Kunstgeschichte eingereicht und im darauffolgenden Jahr verteidigt. Für die Drucklegung wurde sie leicht überarbeitet und um die zuletzt erschienene relevante Forschungsliteratur ergänzt. Gefördert wurde die Dissertation durch die Gerda Henkel Stiftung sowie durch die Baden-Württemberg 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.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Publiziert bei arthistoricum.net,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-970-2

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.970>

Text © 2022, Tina Öcal

ISBN 978-3-98501-068-4 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-067-7 (PDF)

*Für Hans und Uli  
sine qua non*

„Das Thema ‚Wie die Kunstfälscher arbeiten‘ läßt sich nicht ausschöpfen, es läßt sich bloß ‚anschneiden‘. Denn es umschließt unzählige Stoffgebiete, und man müßte, mag man auch ein ‚ingefleischer‘ Kunstmensch sein, das Leben dreimal leben, um sie alle kennenzulernen.“\*

\*Donath, Adolph: Wie die Kunstfälscher arbeiten, Prag 1937, Vorwort, o. S. (S. 7).



# Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort und Dank	11
2	Fälschungen der Kunstgeschichte – zum Forschungsstand	15
2.1	Die historische Entwicklung der Kunstfälschung	15
2.2	Kunstfälschungen zwischen Populärwissenschaft und Unterhaltung	21
2.3	„Die Literatur über die Fälschung und Verfälschung von Kunstwerken spiegelt die Unklarheit des Gebietes wider, mit dem sie sich befaßt.“	24
2.4	Auswirkungen einer fehlenden interdisziplinären Fälschungsforschung	27
2.5	Vom Florentiner Ottocento bis heute – zum Forschungsziel	33
3	Fälschungen in der Kunstgeschichte – ein Perspektivwechsel	35
3.1	Von der Intention des Fälschers zum Kontext der Fälschung	36
3.2	Die Entlarvung der Fälschung als Statuswandel des Werkes	41
3.3	Etymologische Aspekte der Kunstfälschung	44
3.4	Zur Idealisierung des Originals	50
3.5	Abgrenzung und Differenzierung des Fälschungsbegriffs	52

4	Giovanni Bastianini im Florentiner Ottocento	61
4.1	Der gesellschaftliche, kulturelle und politische Rahmen im 19. Jahrhundert	63
4.1.1	Von der Grand Tour zum Italiens- und Kunsttourismus	63
4.1.2	Die Entwicklung eines europäischen Kunstmarktes und die Blüte der Kunstfälschungen	70
4.1.3	Zwischen internationaler Rivalität und Wissensvermittlung: Die Rolle der Museen in Europa	77
4.1.4	Die Entstehung der Kunstgeschichte als Wissenschaft im Spiegel von Museen, Kennerschaft und Fälschungen	84
4.2	Florenz im Risorgimento: Nation Building und ästhetischer Patriotismus	91
4.2.1	Im Zentrum des internationalen Kunstmarktes	100
4.2.2	Von der Kunst der Nachahmung zur Fälschung – Reproduktionen für den florierenden Italiens- und Kunsttourismus	110
4.2.2.1	Exkurs: Imitatio und aemulatio als Nachahmungs- und Überbietungsdynamiken der Frühen Neuzeit und ihre Wiedergeburt im Ottocento	120
4.3	Giovanni Bastianini (1830 – 1868)	133
4.3.1	Künstler oder Fälscher? Das Œuvre Bastianinis im Licht biografischer und historischer Quellen	133
4.3.1.1	Der Kunsthändler Giovanni Freppa und seine Verbindung zu Giovanni Bastianini	150
4.3.2	Im Spiegel der Neo-Renaissance: Die Werke Bastianinis zwischen Realismo und Purismo	156
4.3.2.1	Vom italienischen Purismo zu den britischen Präraffaeliten: Bastianinis Frauenportraits im kulturellen Transfer	167
4.3.2.2	Die Rezeption der Renaissance im Ottocento: Die Statuette des Giovanni delle Bande Nere als Pasticcio zwischen Quattro- und Ottocento	180
4.3.2.3	Das wiedergeborene Portrait eines Bilderstürmers: Die Büste des Girolamo Savonarola zwischen Realismo und Rinascimento	189

4.3.2.4	„Forgery is the surest indication of popularity.“ Die Benivieni-Affäre und Bastianini als Nationalheld	197
4.4	Der Mythos Bastianini – Von seiner zeitgenössischen bis zur gegenwärtigen Idealisierung	215
4.5	Einige ausgewählte Zeitgenossen und Nachfolger Bastianinis	224
5	<b>Die Fälschungen Wolfgang Beltracchis in der Postmoderne</b>	235
5.1	Blick zurück nach vorn: Der deutsche Kunstmarkt im 20. Jahrhundert	237
5.2	Kunstfälschungen und Kunstgeschichte am globalen Kunstmarkt des frühen 21. Jahrhunderts	246
5.2.1	„Easier to own“ – vom Wert der Kunst als postmoderne Assetklasse	258
5.3	Der Fälscher Beltracchi zwischen Surrealismus, Fauvismus und Rheinischem Expressionismus	264
5.3.1	Die Strategien hinter den Beltracchi-Fälschungen	264
5.3.2	Auf bewährten Pfaden: Beltracchis Umgang mit seinen künstlerischen Vorbildern	274
5.3.2.1	Die Methode des Pasticcios	278
5.3.2.2	Das Gesetz der Serie	286
5.3.2.3	Der Medienwechsel	293
5.4	Der Mythos vom „Meisterfälscher“ – Untersuchungen zu Rezeption und Nachleben der Fälschungen Beltracchis	298
5.4.1	Beltracchi und die Medien, eine fragwürdige Symbiose	306
5.4.2	Was bleibt – die Fälschungen Beltracchis als Dunkelziffer	315
5.5	Beltracchi im Licht ausgewählter Vorgänger und Zeitgenossen	318

**10 | Inhaltsverzeichnis**

6	Resümee und Ausblick	329
7	Abbildungen	351
8	Literaturverzeichnis	439
9	Quellenverzeichnis	463
10	Bildnachweis	467

# 1 Vorwort und Dank

Es war der Sommer 2000 an der Universität Frankfurt am Main. In den Bockenheimer Bibliotheken lagen die neuen Vorlesungsverzeichnisse aus und der Fachbereich Kunstgeschichte kündigte für das Wintersemester das Hauptseminar *F for Fake* an. Der Leiter dieses Seminars, Henry Keazor, ist heute mein Doktorvater an der Universität Heidelberg und bis heute ist jenes Seminar ein Solitär in der Veranstaltungslandschaft der Kunstgeschichte. Denn Fälschungen waren und sind kaum Gegenstand des Studiums der Kunstgeschichte. Vielmehr sind es die Fälscher, die sich intensiver mit der Kunstgeschichte auseinandersetzen als die Kunstgeschichte mit Fälschungen. Und so betrat ich ein Neuland, von dem ich kaum ahnte, welche Auswirkungen es auf mein weiteres Leben haben würde. Der gewohnte Griff in das Bücherregal der Institutsbibliothek und der routinierte Gang in die institutseigene Diathek weiteten sich zu einer Feldforschung in Londoner Museen und Archiven aus, da seinerzeit in Frankfurt weder eine Publikation noch eine Abbildung zu der Büste des Girolamo Savonarola (1452–1498) von Giovanni Bastianini – meinem Referatsthema – vorhanden waren. Dieser Scheinerwerb wurde zu einer Reise, die nach all den Jahren nichts von ihrem beglückenden Erkenntnisdrang, nichts von den zahlreichen Entdeckungen und auch nichts von so manch einer Hürde verloren hat.

Denn setzt man sich mit dem Phänomen der Kunstfälschung wissenschaftlich auseinander, beinhaltet dies auch die Konfrontation mit Unwägbarkeiten, die entweder in einer Verteufelung oder Verherrlichung von Fälschungen gründen. Wenige Auseinandersetzungen mit Kunstfälschungen münden jedoch in einem wissenschaftlichen Diskurs. Gerade dieser erscheint jedoch umso wichtiger, je mehr wir von Bildern umgeben sind, deren Authentizität in Frage steht. Zuweilen beinhaltet die Erforschung von zeitgenössischen Kunstfälschungen auch Herausforderungen, die eher juristischer als kunsthistorischer Natur sind. Da gerade eine Dissertation vor ihrer Veröffentlichung universitären Prüfverfahren unterliegt, scheint diese manch einem in Fälschungsfälle verwickeltem Protagonisten als geradezu idealer Schauplatz, um sozusagen nachweislich die eigene Weste reinzuwaschen oder die eigenen Interessen durchzusetzen. So wurde der gescheiterte Versuch unternommen, auf meine

Forschungsergebnisse – zuweilen mit juristischer Beihilfe – einzuwirken. Doch ebenso wie das Thema der vorliegenden Dissertation ist mein Anliegen die Freiheit von Forschung und Lehre sowie die größtmögliche Objektivität und Wissenschaftlichkeit von Forschungsergebnissen. Gerade in den gegenwärtigen Zeiten sogenannter „Fake News“ droht dies ein umso mehr zu pflegendes Gut zu werden.

Erforscht man wiederum historische Fälschungsfälle, stößt man zuweilen auf Widerstände, die unter Kunsthistorikern nicht unbekannt sind. So war es mir trotz größter Bemühungen meinerseits und seitens meines Doktorvaters nicht möglich, den Nachlass Giovanni Bastianinis, der sich in Florentiner Privatbesitz befindet, persönlich zu sichten. In diesem werden die persönlichen Arbeitsinstrumente Bastianinis aufbewahrt, die zwar mit hoher Wahrscheinlichkeit keine grundlegende Veränderung meiner Forschungsergebnisse bewirkt hätten, aber eventuell von Interesse für die Erforschung der Arbeitsweise Bastianinis sein könnten. Doch unterliegen sie, wie so manche Objekte in Privatbesitz, der Willkür ihrer Besitzer.

Die Bewältigung dieser Herausforderungen hat mein Forschungsinteresse allerdings umso mehr gefestigt. Zudem überwiegen die zahlreichen Unterstützungen, ohne die die vorliegende Dissertation kaum möglich gewesen wäre. Dank dieser erhielt ich Zugang zu nicht öffentlichen Sammlungen und Archiven, konnte bis dato unbekanntes Materialien der Forschung zugänglich machen und meine Erkenntnisse in internationalen Wissenschaftlerkreisen diskutieren und erweitern. Es entstanden Freundschaften, die in fortwährenden wechselseitigen Ermutigungen, konstruktiver Kritik und zahlreichen inspirierenden Gesprächen mündeten. All diese Unterstützungen zeugen von einem unerschütterlichen Glauben an mein Vorhaben, wenn ich selbst nicht weiter wusste.

Und so danke ich zunächst meinem Doktorvater Henry Keazor (Heidelberg) und meinem Zweitgutachter Thomas Kirchner (Paris) sowie in alphabetischer und nicht wertender Reihenfolge:

René Allonge (Berlin), Michael Anton (Saarbrücken), Christian Apel (Bern), Alessio Assonitis (Florenz), Reinhard Birkenstock († Köln), Ulrich Blanché (Heidelberg), Friederike Gräfin von Brühl (Berlin), Sara Buoso (London), Maurizio Carnasciali († Florenz), Lynn Catterson (New York), Georgios Chatzoudis (Düsseldorf), Manfred Clemenz (Frankfurt), Simonella Condemi (Florenz), Nicholas Eastaugh (London), Maria Effinger (Heidelberg), Giancarlo Gentilini (Florenz), Christian Gries (München), Carmen Holdsworth (London), Aldo Isidori (London), Johanna Weiler geb. Kaus (Heidelberg), Martin Kemp (London), Angela Kühnen (Düsseldorf), Ute Leonards (Bristol), Anita Moskowitz (New York), Jilleen Nadolny (London), Jonathan Nelson (Florenz), Giovanni Pagliarulo (Florenz), Alexander Pechstein (Dobersdorf), Alexander Perrig (Frankfurt), Saxby Pridmore (Tasmanien), Giuseppe Rizzo (Florenz), Roberta Roani (Florenz), Christian Rode (Freiburg), Marcus Schönfelder (Berlin), Stephan Graf von der Schulenburg (Frankfurt), Claudia Schulze († Offenbach), Simon Shaw-Miller (Bristol), Birgit Maria Sturm (Berlin), James Sutton (London), Stefano

Tasselli (Florenz), Mark Thatcher (Rom), Raimund Thomas (München), Wolfgang Ullrich (Leipzig), Alexandra Vinzenz (Heidelberg), Beth Williamson (Bristol) und Hans Zitko (Frankfurt).

Ein besonderer Dank gilt der Gerda Henkel Stiftung sowohl für die großzügige Förderung durch ein Promotionsstipendium als auch für die weitreichende und vielfältige ideelle Förderung, die mir zudem wertvolle Einsichten in die Stiftungsarbeit ermöglichte. Gleichmaßen danke ich der Baden-Württemberg Stiftung für die großzügige sowohl finanzielle als auch ideelle Förderung meines Forschungsprojektes zur neuroästhetischen Analyse der Rezeption von Kunstfälschungen am Bristol Vision Institute der Universität Bristol, das zugleich als ein Folgeprojekt aus der vorliegenden Dissertation hervorgehen wird.

Für die eingeschworene Gemeinschaft, die sich regelmäßig zu Film&Dine Abenden trifft und sich über Hürden, Fragen und Erfolge der Dissertation austauschte, danke ich Nils Daniel Peiler (Hamburg) und Brigitte Ugi (Frankfurt) sehr. Das bleibt.

Meiner verstorbenen Familie danke ich von Herzen für Vieles, das sich kaum in Worte fassen lässt, das mich auf eben jenen Lebenspfad brachte, auf dem einer der Meilensteine die vorliegende Dissertation ist. Meiner Familie sind meine Forschungen stets voller Dankbarkeit gewidmet.

Heidelberg im Frühjahr 2022  
Tina Öcal





# 2 Fälschungen der Kunstgeschichte – zum Forschungsstand<sup>1</sup>

## 2.1 Die historische Entwicklung der Kunstfälschung

„[...] solange es Menschen gibt, wird es Sammler und – Fälscher geben.“<sup>2</sup>

Bereits seit der Antike durchzieht das Phänomen der Fälschung wie ein Schatten die Kunstgeschichte. Zwar wird die Frage, ob es schon in der Antike Skulpturenfälschungen gab, bis heute kontrovers diskutiert, da etwa die zahlreichen Nachschöpfungen griechischer Statuen an wissende Römer verkauft wurden und materielle Indizien, die Fälschungen von Statuen in der Antike belegen, bislang fehlen.<sup>3</sup> Doch spätestens mit der Entwicklung eines Sammelwesens und eines damit einhergehenden Kunstmarktes, dessen Anfänge der Kunsthistoriker Peter Bloch (1925–1994) in der Spätantike verortet,<sup>4</sup> werden auch die begehrten Objekte auf unterschiedliche Arten

- 1 Zu Gunsten eines verbesserten Lesekomforts wird in der vorliegenden Arbeit durchgängig die maskuline Form verwendet, die zugleich die feminine Form einschließt.
- 2 So der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Arthur Roessler im Vorwort zur Neuauflage von Eudel, Paul: *Fälscherkünste*, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. V. Bei jener Neuherausgabe handelt es sich zugleich um eine ergänzte und teils gekürzte Übersetzung von Eudel, Paul: *Le Truquage, Les Contrefaçons Dévoilées*, Paris 1884. Die erste deutsche Übersetzung und Bearbeitung von Bruno Bucher erschien sodann als: Eudel, Paul: *Die Fälscherkünste (Le Truquage)*, autorisierte Bearbeitung von Bruno Bucher, Leipzig 1885.
- 3 Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 44 sowie Kunisch, Norbert: *Antikenfälschungen*, in: *Ausst.-Kat.: Fälschung und Forschung*, hrsg. v. Heinz Althöfer et al., Essen 1976, S. 17–20, hier: S. 19. Gerade jedoch bei derartigen Nachbildungen griechischer Skulpturen für wissende römische Käufer ist eine spätere Verfälschung, etwa indem jene Nachbildungen dann tatsächlich als originale griechische Statuen ausgegeben wurden, nicht ausgeschlossen.
- 4 Bloch nennt hierbei das Ineinandergreifen von Wunsch und Erfüllung, das sowohl das Sammelwesen als auch den Kunstmarkt bedingt, als charakteristisch, was als eine grundlegende Voraussetzung für Kunstfälschungen erachtet werden kann. „Es muß ein Sammelwesen existieren, und damit ein Bedarf, den ein Kunstmarkt befriedigt. Lücken des Marktes werden durch Fälschungen

ge- oder verfälscht.<sup>5</sup> Neben gefälschten Münzen, Gemmen, Edelsteinen und Perlen sowie Pergament- und Papyrus-Schriftrollen, die aus der Zeit des alten Roms bis zum Untergang des Weströmischen Reiches im Jahr 476 bekannt sind, berichten diverse Textquellen der Antike von objektiven und subjektiven Verfälschungen von Kunstwerken. Eine objektive Verfälschung liegt dann vor, wenn das Kunstwerk selbst manipuliert wird, wohingegen die subjektive Verfälschung auf eine Manipulation der Provenienz des Werkes zielt. So ist beispielsweise überliefert, dass der griechische Bildhauer Phidias (ca. 490 v. Chr. – ca. 420 v. Chr.) um 500 v. Chr. seine Signatur an Statuen seines Schülers Agorakritos<sup>6</sup> anbrachte und diese somit objektiv verfälschte.<sup>7</sup> Ein Fall von subjektiver Verfälschung wird wiederum von dem Maler Apelles (ca. 370 v. Chr. – ca. 306 v. Chr.) berichtet, der im 4. Jahrhundert v. Chr. die Bilder seines verkannten Malerkollegen Protogenes<sup>8</sup> unter eigenem Namen verkaufte.<sup>9</sup> Von weiteren Formen der objektiven Verfälschung berichtet auch der römische Dichter Phaedrus (ca. 20 v. Chr. – ca. 60 n. Chr.). Im Prolog des 5. Buches seines *Liber Fabularum* bekennt sich Phaedrus dazu, den Namen des griechischen Dichters Aesop<sup>10</sup>

aufgefüllt.“ Bloch, Peter: Gefälschte Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 52–75 und S. 120–124, hier: S. 64. Ebenso attestierte der Kunstkritiker Italo Palmarini dem Florentiner Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts eine Struktur, die allen Wirtschaftsmärkten grundlegend gemein ist: Die Bestimmung der Preise durch Angebot und Nachfrage und die damit einhergehende Steigerung der Produktion, falls ein Handelsgut zur Neige gehen sollte. Palmarini, Italo Mario: Fabbrica di oggetti antichi: Aneddoti, curiosità, spigolature, in: Il Marzocco, December 1, 1907, S. 2.

5 Ein Überblick über die umfangreiche Geschichte der Kunstfälschung wäre sicherlich eine eigene Publikation wert und ist an dieser Stelle nicht intendiert. Vielmehr soll in diesem Kapitel aufgezeigt werden, wie weitreichend die historischen Wurzeln der Kunstfälschung sind, wie sie sich im Verlauf der Kunstgeschichte mit dieser gewandelt hat und wie spät die Kunstgeschichte erst begonnen hat, sich mit Kunstfälschungen zu befassen, ohne jedoch bis heute ein grundlegendes Instrumentarium zu ihrer Erforschung aufzubauen. Eine aktuelle und detailliert aufgearbeitete Geschichte der Kunstfälschung liegt seit 2015 von Henry Keazor vor, worin Einzelfälle ebenso wie epochale Überblicke und Zusammenhänge aufgezeigt werden. Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015.

6 Die Lebensdaten Agorakritos sind nicht zuverlässig überliefert.

7 Hierzu schreibt Plinius in seiner *Naturalis Historiae*: „eiusdem [Phidias] discipulus fuit Agoracritus Parius, et aetate gratus, itaque e suis operibus pleraque nomini eius donasse fertur.“ Plinius: *Naturalis Historiae*, XXXVI, 4, 17. „Einer seiner [Phidias] Schüler war Agorakritos aus Paros, ihm auch durch seine Jugend liebenswert; daher soll er mehrere von seinen eigenen Werken mit dessen Namen signiert haben.“ C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde, Lateinisch-deutsch*, Buch XXXVI, Die Steine, hrsg. und übersetzt v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Düsseldorf 2007, S. 23. Zu Fälschungen in der Antike siehe ebenfalls: Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 45.

8 Die Lebensdaten Protogenes' sind nicht zuverlässig überliefert.

9 So berichtet Plinius, dass Apelles die Werke seines Kollegen Protogenes aufkaufte und das Gerücht verbreitete, er würde sie als eigene Werke weiterverkaufen, als er erfuhr, für welchen niedrigen Preis Protogenes seine eigenen Werke verkaufen musste. Plinius: *Naturalis Historiae*, XXXV, 87f.

10 Die Lebensdaten Aesops sind nicht zuverlässig überliefert.

so zu verwenden, wie zeitgenössische griechische Künstler, die die Namen berühmter Kollegen auf ihren Werken anbrachten, um deren Wert zu steigern.<sup>11</sup> Phaedrus begründet die Wirksamkeit dieser objektiven Verfälschungen in der Vorliebe seiner Zeitgenossen für das Alte und nicht für das Gegenwärtige.<sup>12</sup> Hier zeichnet sich bereits ab, dass die Verfälschungen der Antike ebenso wie Kunstfälschungen Dokumente des Zeitgeschmacks der Gesellschaft sind, der sie entstammen.<sup>13</sup>

Sicherlich sind jene Verfälschungen der Antike nicht mit den gegenwärtig bekannten Kunstfälschungen gleichzusetzen, da sie vielmehr als künstlerisches Stilmittel sowohl in der Kunst als auch in der Literatur Anwendung fanden. Dabei kann bereits die schriftliche Überlieferung ein Mittel zur Legendenbildung sein, die ihren Lesern anhand erfundener Geschichten bestimmte Charakterzüge der jeweiligen Protagonisten vor Augen führen soll. So wird etwa die Großzügigkeit Apelles' gegenüber seinem benachteiligten Kollegen in der Einleitung der entsprechenden Passage in Plinius' (62 – ca. 115) *Naturalis Historiae* hervorgehoben: „Apelles et in aemulis benignus Protogeni dignationem primus Rhodi constituit.“<sup>14</sup> Allerdings sind diese Verfälschungen der Antike die Vorläufer der Kunstfälschungen der Gegenwart. Denn

- 11 Siehe hierzu auch Götz Pochat, der mit Referenz auf Plinius d. Ä. und Quintilian feststellt, dass Kunstwerke in der Antike nicht ausschließlich aufgrund ihrer ästhetischen Qualitäten, sondern auch durch ihren pekuniären Wert zu begehrten Sammlerobjekten wurden. Pochat, Götz: Die Kunst der Fälschung – die geraubte Aura, in: Goltschnigg, Dietmar / Grollegg-Edler, Charlotte / Gruber, Patrizia (Hrsg.): Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld, Berlin 2013, S. 125–145, hier: S. 126.
- 12 Phaedrus: Phaedri Augusti liberti liber fabularum, Prolog zum 5. Buch, 1, 3–7. „Wenn ich den Namen des Aesopus eingeschoben [...], geschah's, damit es meine Lieder mehr empfehle, wie dies auch andre Künstler unsrer Tage tun, die einen größeren Preis für ihre Werke finden, wenn sie auf ihren Stein Praxiteles verzeichnet, auf Erz den Myron und auf Leinwand den Zeuxis.“ Phaedrus, Fabulae, Fabeln, ausgewählt und hrsg. v. Herbert Stöllner, Stuttgart 2014, S. 12 sowie siehe die Lateinisch-Deutsche Ausgabe des Liber Fabularum: Phaedrus: Liber Fabularum, Fabelbuch, Lateinisch / Deutsch, hrsg. und erl. v. Otto Schönberger, übersetzt v. Friedrich Fr. Rückert, Stuttgart 2012, S. 107. Die 1996 von Eberhard Oberg vorgenommene Übersetzung hat folgenden Wortlaut: „Äsop – den Namen setze ich bisweilen ein; zwar habe ich ihm längst erstattet, was ich ihm verdanke. Aber es geschieht, du sollst es wissen, seines großen Namens wegen. Wie es gewisse Künstler unseres Jahrhunderts tun, die für ein neues Werk den besseren Preis erzielen, wenn sie auf ihren eignen Marmor schreiben *Praxiteles*, auf blankes Silber *Myron*, auf ein Gemälde *Zeuxis*. Man läuft ja mehr dem aufgeputzten Alten nach – der Neid, er nagt –, viel mehr als wertvollem Modernen. [Kursivierung im Original]“ Phaedrus Fabeln, Lateinisch-deutsch, hrsg. und übersetzt v. Eberhard Oberg, Zürich 1996, S. 147.
- 13 Zu der Verbindung von Zeitgeschmack und literarischen Fälschungen in der Antike siehe: Graf-ton, Anthony: Fälscher und Kritiker, Der Betrug in der Wissenschaft, Berlin 2012 (deutsche Erstausgabe: Berlin 1991), S. 16. Die englische Erstausgabe erschien 1990 in Princeton unter dem Titel: Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship.
- 14 Plinius: Naturalis Historiae, XXXV, 87f. „Apelles war auch wohlwollend gegenüber Nebenbuhlern und verschaffte als erster dem Protogenes auf Rhodos eine gerechte Würdigung.“ C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde, Lateinisch-deutsch, Buch XXXV, Farben, Malerei, Plastik, hrsg. und übersetzt v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Düsseldorf

sie beinhalten ein Täuschungsmanöver, das noch heute bei Kunstfälschungen in unterschiedlichem Ausmaß wirksam ist, etwa um die Herkunft eines Werkes aufzuwerten oder umzudeuten. Als künstlerische Stilmittel machen die Verfälschungen der Antike deutlich, dass sich die Fälschungsproduktion aus der Kunst selbst heraus entwickelte und nicht etwa als zu vernachlässigende Anomalie betrachtet werden darf.

Im Mittelalter wurden sodann bevorzugt Reliquien, Abhandlungen, Rechtstexte, Briefe und Urkunden gefälscht, die etwa die Abstammung einer Person aufwerten sollten oder ein politisch-religiöses Geschehen vortäuschen sollten.<sup>15</sup> Doch auch ein im Mittelalter florierender Markt von Reproduktionen begünstigte deren Fälschung. Man denke an den in die Rechtsgeschichte eingegangenen Prozess Dürer versus Raimondi sowie an die warnenden Inschriften, sich nicht an den Werken anderer zu vergreifen, die Albrecht Dürer (1471–1528) zur Abwehr gegen Diebe und Imitatoren ans Ende seiner Zyklen der *Kleinen Passion* und des *Lebens der Jungfrau* setzte.<sup>16</sup>

Mit der Frühen Neuzeit verlagern sich die Objekte, die gefälscht wurden, zunehmend von Gebrauchsgegenständen und Urkunden auf Kunstwerke und auch die Art

2007, S. 73. Siehe auch: Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 45f.

15 Kölzer, Theo: *Urkundenfälschung im Mittelalter*, in: Corino, Karl (Hrsg.): *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik*, Frankfurt 1996, S. 15–26, hier: S. 15.

16 1594, also zehn Jahre nach Dürers Warnung an die Imitatoren, steigerte der flämische Kupferstecher und Verleger Theodor de Bry (1528–1598) dies noch mit seiner Drohung, jeder, der seine Werke teils oder gänzlich kopierte, würde auch einen Geheimcode mitkopieren, der das so entstandene Werk in Chaos und Verwirrung brächte. Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 67. Zum Rechtsstreit Dürer versus Raimondi: Nachdem Marcantonio Raimondi (1475–1534) nicht nur ganze Werke, sondern auch die Monogramme Dürers mitreproduzierte, war es ihm mit dem Urteil des Rechtsstreits zwar durchaus gestattet, weiterhin die Werke Dürers zu reproduzieren. Allerdings durfte er nun nicht mehr den Namen oder das Monogramm Dürers mit reproduzieren. Mit einem Edikt vom 3. 1. 1512 des Rats der Stadt Nürnberg wurde dieses Urteil für Deutschland sekundiert, indem alle Raubkopien konfisziert wurden, die illegal das Monogramm Dürers zeigen. Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 66. Hendrik Goltzius' (1558–1616) Reproduktion der Beschneidung Christi im Stile Dürers hingegen war als Hoax, also Jux, Scherz, angelegt, die der Öffentlichkeit zeigen sollte, wie groß das Talent Goltzius' ist. So fügte Goltzius in das Blatt zwar sein eigenes Portrait und seine Signatur ein, brannte diese aber aus und räucherte das Blatt, um es alt wirken zu lassen und als echten Dürer ausgeben zu können. Ganz zur Freude Goltzius' wurde das Werk tatsächlich als „schönster Dürer aller Zeiten“ gefeiert, überteuert verkauft und schließlich von Goltzius als eigenes Werk entlarvt. Mit dieser Entlarvung stellte Goltzius unter Beweis, dass er eine ebenso große Kunstfertigkeit besaß wie der verehrte Dürer. Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 67. Hans Hoffmann (1530–1591), der gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Dürern imitierte und höchst wahrscheinlich auch fälschte, schien sich dabei von der Imitation zur Fälschung zu bewegen. Bis heute bleibt jedoch unklar, ob er dabei nur im Auftrag des Sohns des Humanisten Willibald Pirckheimer (1470–1530), der wiederum Freund und Auftraggeber Dürers war, Hans Hieronymus Imhoff, gearbeitet hat oder auch eigenständig. Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 71.

der Fälschung intensiviert sich von Verfälschungen in Richtung Gesamtfälschungen.<sup>17</sup> Die Entwicklung zur modernen Kunstfälschung lässt sich wiederum mit dem Wandel des Verständnisses vom Künstler respektive mit der geänderten Auffassung von Kunst und ihrem Wert erklären. Während noch in der Antike das Material und das Handwerk der Gradmesser des Werts eines Kunstwerkes waren, ist es vom Mittelalter bis zum Barock auch die Herkunft aus einer bestimmten Werkstatt, die den Wert eines Kunstwerks ausmachte.

Ab der Renaissance rückte der Meister einer Werkstatt auch als Künstlerpersönlichkeit zunehmend in den Vordergrund. So wurde der Künstler seit dieser Zeit auch namentlich immer wichtiger. Eines der wichtigsten Indizien für diesen selbstbewussteren Künstlertypus ist die Künstlersignatur, die sich seitdem zu einem Nachweis für die Herkunft eines Werkes herausbildete. Seinerzeit waren es aber auch noch die zwischen Künstlern und Auftraggebern abgeschlossenen Verträge, die die Authentizität bezeugen sollten. In ihnen wurde festgelegt, wie hoch der Anteil des Meisters am Kunstwerk sein sollte, ob er also lediglich den Entwurf lieferte oder detailliert im Vertrag festgehaltene Arbeiten am Werk auszuführen hatte.<sup>18</sup>

In der Moderne verlagerte sich der in der Renaissance bestimmende Fokus vom Künstler als Werkstattleiter auf den Künstler als Individuum, der mit dem Kunstwerk ein aus seiner Hand stammendes Unikat liefert.<sup>19</sup> Damit entwickelt sich zugleich die Vorstellung vom Künstler als einem „verkannten“ Genie und einem gesellschaftlichen Außenseiter, womit wiederum Kunstfälscher oftmals ihr Vorgehen legitimieren. Für sein eigenes künstlerisches Schaffen nicht ausreichend gewürdigt, kann sich der geschmähte Fälscher nun wieder zum Kreis der Künstler zählen, indem er seinen Außenseiterstatus strategisch ins Spiel bringt.<sup>20</sup> Durch die Apotheose des Künstlers wird das Kunstwerk zu einem Zeugnis künstlerischer Selbstentäußerung und seine Rezeption zur Herstellung eines intimen Verhältnisses zum Künstlersubjekt.

Entsprechend verlagerte sich das Interesse des Fälschers seit dem 19. Jahrhundert auf Künstlerindividuen, die am Kunstmarkt einen gewissen Preis erzielen, von Sammlern begehrt sind und ein lückenhaftes Œuvre aufweisen. Damit bedient der Fälscher eine Vorliebe für marktfrische Neuentdeckungen im 19. Jahrhundert, die sich insbesondere darauf zurückführen lässt, dass das Sammelwesen durch die Vielzahl der Gründungen von Kunstmuseen ab Ende des 18. Jahrhunderts eine Professionalisierung

17 Fälschungen, die in Gänze gefälscht sind, werden im Gegensatz zu subjektiven oder objektiven Verfälschungen häufig auch als Totalfälschung bezeichnet. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit hat sich jedoch der Begriff der Gesamtfälschung als hilfreich erwiesen, da er semantisch ausdrückt, dass ein Werk insgesamt und nicht nur in Teilen gefälscht wurde, ohne dass es einer weitergehenden Erklärung bedarf.

18 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 32f.

19 Ibid., S. 33.

20 Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Heft 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 87.

erfuhr. Die fundierende Instanz hierfür war wiederum die Kunstgeschichte, die sich zeitgleich als wissenschaftliche Disziplin etablierte.<sup>21</sup>

Diese Professionalisierung der Kunstgeschichte markiert in der Geschichte der Kunstfälschung eine Zäsur. Fortan befanden sich Kunstfälschungen in einem Katz- und Maus-Spiel mit der Kunstgeschichte respektive mit der Naturwissenschaft wie es der Historiker Anthony Grafton ausführte.<sup>22</sup> Dies bewirkte wiederum eine Professionalisierung der Kunstfälschung, wozu auch der nunmehr öffentliche Zugang zu Kunstwerken in den Museen beitrug. Nun traten Fälscher nicht mehr mit einzelnen Künstlern, Experten oder vorhergehenden Epochen in Wettstreit, sondern mit der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin. Der Kunsthistoriker und Bibliothekar Klaus Döhmer spricht im Hinblick auf diesen neuen Typ Fälscher von einem Irreführungstypen, der darauf abzielt, das Kunstsystem samt Experten und Kennern zu unterwandern.<sup>23</sup> Kunstfälschungen ab dem 19. Jahrhundert sind somit auch stets eine Dokumentation oder Verarbeitung des Forschungsstandes in der Kunstgeschichte, wie die beiden Fälle von Giovanni Bastianini und Wolfgang Beltracchi in den folgenden Kapiteln der vorliegenden Dissertation zeigen werden.

21 Siehe hierzu Kapitel 4.1.3. und 4.1.4.

22 Grafton, Anthony: *Fälscher und Kritiker, Der Betrug in der Wissenschaft*, Berlin 2012 (deutsche Erstausgabe: Berlin 1991), S. 73 und S. 136f. Die englische Erstausgabe erschien 1990 in Princeton unter dem Titel: *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Die Professionalisierung der Kunstgeschichte kann natürlich auch als eine Reaktion auf die im 19. Jahrhundert kursierenden Fälschungen betrachtet werden, was wiederum Teil jenes von Grafton erwähnten Katz-und-Maus-Spiels der Fälscher und Kritiker ist. Hiermit verdeutlicht Grafton, dass sich die Echtheitskritik in Abhängigkeit von der Fälschung entwickelt hat, sie also vielmehr reaktiv war als aktiv präventiv. Mit jeder neuen Entlarvungsmethode der Kritiker entwickelten sich auch die Fälscher weiter, was durchaus auch zu einer wechselseitigen Beflügelung beitrug. Siehe hierzu auch Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 16.

23 Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 80f. Hiermit legt Döhmer 1978 eine erste sozialpsychologische Analyse der Verhaltensmuster von Fälschern vor, indem er Fälscher in zwei Kategorien einteilt: Den Irreführungstypen und den Kunstbetrüger. Zu Letzterem zählt Döhmer Händler und Sammler, die entweder subjektiv durch erfundene Provenienzen verfälschen oder Fälschungen in Auftrag geben. Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 81f. Das Ziel von Döhmers sozialpsychologischer Analyse ist es, Kunstfälschungen „als Derivat gesellschaftlichen Bewußtseins“ darzustellen. Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 76. Dieses Anliegen weitergedacht, wäre als ein künftiges Forschungsdesiderat jedoch insbesondere die Fälschung und nicht mehr die persönliche Konstitution des Fälschers als gesellschaftliches Phänomen von Interesse. Denn gerade dieser Blickwechsel verdeutlicht nicht nur, wie eng Kunstfälschungen seit dem 19. Jahrhundert mit der Kunstgeschichte verwoben sind, sondern er brächte auch neue Erkenntnisse über die (Kunst-)Gesellschaft, aus der jene Fälschungen hervorgehen.

## 2.2 Kunstfälschungen zwischen Populärwissenschaft und Unterhaltung

Die Geschichte der Kunstfälschung zeigt also, dass die unterschiedlichen Formen der Fälschung eng verbunden sind mit dem Wandel des Verständnisses vom Künstler, der jeweils bevorzugten Sujets und Gattungen sowie mit der veränderten Auffassung von Kunst. Denn Fälschungsgeschichte ist Kunstgeschichte. Dennoch sind Kunstfälschungen bis heute kaum als Forschungsgegenstand der Kunstgeschichte etabliert, geschweige denn ein fester Bestandteil des kunsthistorischen Curriculums. Vielmehr werden sie Nachbardisziplinen wie den Rechts- oder Naturwissenschaften sowie dem Populärwissenschaftlichen überlassen. So verwundert es nicht, dass erste größere Abhandlungen zur Fälschung in Form von Überblickswerken zunächst im Strafrecht und danach erst in der Kunstgeschichte erschienen sind. Mit *Beiträge zur Lehre von dem strafbaren Betrug und der Fälschung* legt Friedrich von Preuschen<sup>24</sup> 1837 eine erste Abhandlung zur Fälschung im deutschen Recht vor und Heinrich Escher (1789–1870) veröffentlicht 1840 eine ähnliche Abhandlung, erweitert um das römische, französische und englische Recht.<sup>25</sup> Einen theoretischen wie empirischen Überblick über die Delikte „Lüge, Fälschung, Betrug“ veröffentlicht sodann Hermann Ortloff (1828–1920) im Jahr 1862.<sup>26</sup> Das erste kunsthistorische Überblickswerk jenseits der zuvor mit Einzelfällen befassten Schriften, wie etwa Giulio Mancinis (1559–1630) Versuch, in seiner *Considerazioni sulla Pittura* im 17. Jahrhundert ein Normensystem für Zu- und Abschreibungen zu entwickeln,<sup>27</sup> erscheint mit *Le Truquage* von Paul Eudel (1837–1911) erst 1884, das jedoch bereits ein Jahr später als *Die Fälscherkünste* auf Deutsch vorliegt.<sup>28</sup>

Die im Zuge der wachsenden Bekanntheit des Fälschers Wolfgang Beltracchi entstandenen populärwissenschaftlichen Publikationen ab 2012 zeigen ein geringes Interesse an einer Aufarbeitung oder Erforschung von Fälschungen im Dienste der Prävention. Der Begriff Fälschung wurde eher zu einem Markenzeichen, das Aufmerksamkeit generiert und Sensationslust befriedigt. Fatal an derartigen Publikationen ist die Auswirkung, die sie auf die Wissenschaft haben. So werden Kunstfälschungen in

24 Die Lebensdaten von Preuschens sind nicht zuverlässig überliefert.

25 Preuschen, Friedrich von: *Beiträge zur Lehre von dem strafbaren Betrug und der Fälschung*, Giessen 1837 sowie: Escher, Heinrich: *Die Lehre von dem strafbaren Betrug und von der Fälschung: nach römischem, englischem und französischem Rechte und den neuern deutschen Gesetzgebungen*, Zürich 1840.

26 Ortloff, Hermann: *Lüge, Fälschung, Betrug, Theoretisch und practisch in drei Abtheilungen dargestellt*, Jena 1862.

27 Mancini, Giulio: *Considerazioni sulla Pittura* (1619–1621), hrsg. v. Adriana Marucchi mit einem Kommentar von Luigi Salerno, I, Rom 1956, insbesondere S. 134.

28 Eudel, Paul: *Le Truquage, Les Contrefaçons Dévoilées*, Paris 1884. Auf Deutsch erschienen als: Eudel, Paul: *Die Fälscherkünste (Le Truquage)*, autorisierte Bearbeitung von Bruno Bucher, Leipzig 1885.

der Abhandlung *Fälschung und Fake* – eine 2008 an der Universität Frankfurt verfasste Dissertation des Kultur- und Medienwissenschaftlers Martin Doll – gänzlich ausgelassen, da Kunstfälschungen, so Doll, im Vergleich zu anderen Fälschungen nichts Neues böten und im Spektrum der Fälschung am besten erforscht seien.<sup>29</sup> Auch in der Ankündigung der Stuttgarter Konferenz *Wiederholungstäter* liest man, Fälschungen seien nun hinlänglich debattiert worden, sodass man sich nun wieder den Originalen in Form von Repliken zuwenden könne.<sup>30</sup> Die Masse an populärwissenschaftlichen Publikationen zur Fälschungsthematik generiert in der Wissenschaft also einen Überdruss und suggeriert zugleich, dass eine ausreichende Debatte zu der Thematik geführt worden wäre.

Dabei werden etwa in den Publikationen zum Beltracchi-Fall vielfach bereits bekannte Fakten zuweilen falsch wiedergegeben.<sup>31</sup> Diese sind also nicht bloß ein lästiger Ausläufer der Massenkultur. Vielmehr verwässern sie die Forschung und führen sogar zu einem Abbruch der Untersuchungen, wo sie doch gerade erst beginnen sollten. Die Tragweite dieser Verwässerung zeigt das Beispiel einer Publikation von Noah Charney. In seinem Buch *The Art of Forgery: the Minds, Motives and Methods of Master Forgers*<sup>32</sup>

- 29 Doll vertritt dabei die Annahme, Kunstfälschungen würden stets ein vorhandenes Kunstwerk gänzlich oder in Teilen übernehmen. Doll, Martin: *Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012, S. 14, FN 8. Tatsächlich sind die wirksamsten Fälschungen jedoch Gesamtfälschungen, die frei erfundene Inhalte in den Stil eines bekannten Künstlers transferieren. In Anbetracht dessen, dass sich Doll in seiner Dissertation mit der Frage beschäftigt, „inwiefern aufgedeckte Fälschungen und Fakes sich als praktisch-immanente Diskurskritik auswirken.“, wobei er „praktisch“ auf das Artefakthafte der Fälschung bezieht, wären Kunstfälschungen einmal mehr ein zentraler Aspekt seiner Betrachtung gewesen. Doll, Martin: *Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012, S. 12.
- 30 „Im Anschluss an die in den letzten Jahren breit geführte Debatte über Original, Fake, Kopie, Reproduktion und Authentizität werden hier die Motive und Verfahren des Umgangs von Künstlern mit dem eigenen Werk beleuchtet.“ Jene Debatte wird hier als abgeschlossen und insofern ausreichend dargestellt. Konferenzankündigung: *Wiederholungstäter* (Stuttgart, 21–23 Apr 16), online einsehbar unter: <http://arthist.net/archive/12441>, (26.07.2021).
- 31 Siehe etwa Seegers, Ulli: *Stilfragen, Die Vorbilder der Fälscher*, in: Abend, Sandra und Hans Körner (Hrsg.): *Vor-Bilder, Ikonen der Kunstgeschichte, Vom Faustkeil über Botticellis Venus bis John Wayne*, München 2015, S. 113–133. Seegers bezeichnet die Fälschungen Beltracchis etwa als Plagiate (S. 116). Dies ist allerdings terminologisch inkorrekt, da Plagiate die Adaption fremden Inhaltes unter eigenem Namen ohne Angabe der Quelle bezeichnen, während Fälschungen den genau umgekehrten Weg beschreiten: Sie geben eigene Werke als die eines anderen aus. Dabei verlässt sich die Autorin auf Beltracchis Autobiografie (Beltracchi, Wolfgang und Helene: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014) als Quelle. Hieraus resultiert etwa die falsche Annahme, Beltracchi hätte Elmyr de Hory nicht nur ausführlich studiert, sondern für seine Fälschungen zum Vorbild gehabt (S. 126). Auch die ungeprüfte Verwendung von Clifford Irvings Biografie Elmyr de Horys ist durchaus problematisch (S. 126), ist doch in der Fälschungsforschung bekannt, dass es sich hierbei selbst teilweise um eine Fälschung handelt.
- 32 Charney, Noah: *The Art of Forgery: the Minds, Motives and Methods of Master Forgers*, London 2015. Auf Deutsch erschienen als: Charney, Noah: *Original Meisterfälscher, Ego, Geld und Größenwahn*, Wien 2015.



thematisiert Charney den von Beltracchi gefälschten Aufkleber der Sammlung Flechtheim. Dabei sei bekannt gewesen, so Charney, dass der Sammler Alfred Flechtheim (1878–1937) nie Aufkleber auf seinen Kunstwerken angebracht hätte.<sup>33</sup> Gerade weil jedoch die Provenienzforschung im Hinblick auf die Etiketten der Galerie und der Sammlung Flechtheim bislang lückenhaft ist,<sup>34</sup> erschien ein derartiger Aufkleber nicht ausgeschlossen. Beltracchi bedient sich dieser Lücken und liefert mit seinem fiktiven Aufkleber der Sammlung Flechtheim gleichsam eine Neuentdeckung. Zudem wurde Beltracchis Fälschung *Rotes Bild mit Pferden* nach Heinrich Campendonk nie, wie Charney behauptet, bei Christie's versteigert, sondern im Auktionshaus Lempertz in Köln. Dieses spielt allerdings eine tragende Rolle im Fall Beltracchi, wie das 5. Kapitel dieser Arbeit im Detail zeigen wird.<sup>35</sup> Die Londoner Gemäldekonservatorin Clare Finn kommt in ihrer Rezension in der *Art Newspaper* zu einem vergleichbaren Urteil: „The author draws most of his material from press articles (so it must be true), the internet, some specialist journals, autobiographies of convicted forgers and the author's own previous publications. [...] The material is peppered with inaccuracy.“<sup>36</sup> Finn bringt damit das dünne Fundament – Zeitungsartikel, das Internet, manche Spezialistenmagazine, Autobiografien von verurteilten Fälschern und eigene Veröffentlichungen – auf den Punkt, auf dem derartige Publikationen aufbauen, die schon bei der Wahl der Quellen ungenau vorgehen, aber mit einem (semi-)wissenschaftlichen Anspruch auftreten. Dies zeigt, dass derartige populärwissenschaftlichen Bücher zum Thema Kunstfälschung keinen Beitrag zu ihrer Erforschung leisten, sondern vielmehr falsche Darstellungen verbreiten und somit der Fälschungsforschung in der Kunstgeschichte eher schaden nicht zuletzt auch, da das Phänomen der Kunstfälschung so immer unseriöser erscheint.

Ein eigenes Genre der Fälschungsliteratur stellt dabei die Fälscherbiografie mit Memoiren von etwa Edgar Mrugalla (1938–2016) *König der Kunstfälscher, meine Erinnerungen*<sup>37</sup>, oder Eric Hebborn (1934–1996) *Drawn to Trouble. The Forging of an Artist. An Autobiography*<sup>38</sup> dar, in die sich auch die Autobiografie Wolfgang und

33 Charney, Noah: *The Art of Forgery: the Minds, Motives and Methods of Master Forgers*, London 2015, S. 251.

34 Siehe hierzu etwa das Projekt Flechtheim.com, online einsehbar unter: <http://alfredflechtheim.com/provenienzforschung/etiketten/> (26.07.2021).

35 Charney, Noah: *The Art of Forgery: the Minds, Motives and Methods of Master Forgers*, London 2015, S. 251.

36 Finn, Clare: A new book on the art of forgery is deceptively slick, in: *The Art Newspaper*, 19.05.2015, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

37 Mrugalla, Edgar: *König der Kunstfälscher, meine Erinnerungen*, Frankfurt 1993.

38 Hebborn, Eric: *Drawn to Trouble, The Forging of an Artist, An Autobiography*, Edinburgh 1991. In einem weiteren Buch legt Hebborn sowohl seine Fälschungsmethoden als auch die MACHENSCHAFTEN des Kunsthandels offen, was mit hoher Wahrscheinlichkeit seinen gewaltsamen Tod 1996 in Trastevere in Rom begünstigte. Hebborn, Eric: *The Art Forger's Handbook*, London

Helene Beltracchis mit dem Titel *Selbstporträt*<sup>39</sup> einreicht. Komplettiert wird Beltracchis literarisches Selbstportrait von einer publizierten Auswahl an Gefängnisbriefen, die sich das Fälscherpaar während seiner Untersuchungshaft in der JVA in Köln schrieb.<sup>40</sup> Beide Publikationen markieren den Beginn einer medialen Aufmerksamkeit um die Beltracchis, die bis heute anhält. Diese Aufmerksamkeit und Wertschätzung für den Fälscher ist neuerdings für noch nicht entlarvte Fälscher Anlass, sich bei der Polizei selbst anzuzeigen. Wie Vernon Rapley, Leiter der Sicherheitsabteilung im Victoria & Albert Museum in London, aus seiner langjährigen Tätigkeit bei New Scotland Yard berichtet, werden solche Wege für junge Künstler gar zu einer Strategie, wenn sie als Künstler schwer Fuß fassen können. Denn als Fälscher sind sie zunächst finanziell abgesichert und können nach ihrer Selbstentlarvung von dem damit einhergehenden Fälscher-Ruhm profitieren.<sup>41</sup> Ähnlich der eingangs erwähnten, literarisch flankierten Mythisierung antiker Künstler kann auch das Genre der Fälscherbiografie, sei sie selbst oder fremd verfasst, die Basis einer Künstler- respektive Fälscherlegende abgeben. Nicht nur handelt es sich dabei um das Sprachrohr eines rechtskräftig verurteilten Betrügers, auch bietet sie, wie es typisch für Autobiografien ist, als primäre Quelle die eigenen Erinnerungen und intendiert oftmals die Selbstlegitimierung des Fälschers als Künstler. Für die Fälschungsforschung sind Fälscherbiografien zwar durchaus relevant, dabei allerdings höchst kritisch zu behandeln.

### 2.3 „Die Literatur über die Fälschung und Verfälschung von Kunstwerken spiegelt die Unklarheit des Gebietes wider, mit dem sie sich befaßt.“<sup>42</sup>

Ogleich man bei der Recherche nach Publikationen zur Kunstfälschung also mitunter den Eindruck erlangen mag, es gäbe bereits eine umfangreiche Literatur zu der Thematik und demzufolge eine ausreichende Auseinandersetzung mit ihr, stammen allerdings die wenigsten Treffer aus dem Bereich der Kunstgeschichte selbst, dessen Hoheitsgebiet die Kunstfälschung jedoch darstellt oder darstellen sollte. Zudem zeigt sich ein nahezu unverändertes Bild der Forschungsliteratur über Kunstfälschungen, wie es bereits die Autoren zu Beginn des letzten Jahrhunderts beklagt haben: „Die

1997 auf Deutsch erschienen als: Hebborn, Eric: Der Kunstfälscher, aus dem Englischen übersetzt von Dieter Kuhaupt, Köln 1999.

39 Beltracchi, Wolfgang und Helene: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014.

40 Ibid. sowie dies.: *Einschluss mit Engeln*, Reinbek bei Hamburg 2014.

41 Gespräch mit Vernon Rapley am 14.01.2016 in London.

42 Tietze, Hans: *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 209f.

Literatur über die Fälschung und Verfälschung von Kunstwerken spiegelt die Unklarheit des Gebietes wider, mit dem sie sich befaßt.<sup>43</sup> wie der Kunsthistoriker Hans Tietze (1880–1954) seinen Aufsatz *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung* 1933 einleitet. Er beschreibt dabei eine Situation „dilettantischer Schriftstellerei“<sup>44</sup>, an der sich bis heute eher die Quantität weniger jedoch die Qualität geändert hat. Doch die Vermarktung der Thematik der Kunstfälschung ob ihres Unterhaltungswertes ist kein Phänomen der Gegenwart, sondern greift vielmehr auf eine Tradition zurück, die sich in der Kunstgeschichte mit den ersten Überblickswerken zur Kunstfälschung Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte. So schreibt Arthur Roessler (1877–1955) im Vorwort zur deutschen Neuausgabe von Eudels *Le Truquage*: „Es lag weder in meiner noch in des Verlages Absicht, ein gelahrtes Werk herauszubringen, sondern ein unterhaltlich zu lesendes Buch, das in angenehmer Form, nicht langweilig allerlei Wissenswertes darbietet.“<sup>45</sup> Nicht nur setzte man sich in der Kunstgeschichte mit Kunstfälschungen verhältnismäßig spät auseinander, auch wurden sie bis dato kaum ernst genommen, da sie allenfalls der Unterhaltung dienten.

Dies hat zur Folge, dass Kunstfälschungen kaum ein Forschungsgegenstand der Kunstgeschichte sind und dass durchaus beachtenswerte Überlegungen der Kunstgeschichte, Fälschungen systematisch zu erforschen und zu klassifizieren, nur geringe Entwicklungsmöglichkeit hatten. So initiierte der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Angst (1847–1922) 1898 den *Internationalen Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgeba(h)ren*. Peter Bloch führte in den 1970er Jahren sodann einen Teil der von Heinrich Angst zusammengetragenen Dokumente einem Fälschungsarchiv zu, das dem von Bloch geleiteten DFG-Projekt *Typologie der Fälschungen*<sup>46</sup> angehörte. Dass beide Ansätze jedoch heute nicht mehr weiter verfolgt werden, gründet im Falle des *Internationalen Verbandes von Museumsbeamten* in fehlender Transparenz und im Falle von Blochs Fälschungsarchiv in mangelnder Anerkennung. Der in Fachkreisen schnell als „Angst-Verein“ verschriene *Internationale Verband von Museumsbeamten* agierte derart intransparent, dass wichtige Institutionen oder Akteure des Kunsthandels und der Kunstgeschichte gar nicht oder mit erheblicher Verspätung informiert wurden. So wurde die Entlarvung einer Vermeer-Fälschung Han Van Meegerens (1889–1947) erst 1953 öffentlich

43 Auch Tietze bemängelt in seinem Aufsatz die Aneinanderreihung von Fälschungsgeschichten anstelle eines wissenschaftlichen Überblicks über das Phänomen der Kunstfälschung, was entweder nur zu einem Ergötzen an Anekdoten führt oder umgekehrt als Gegenreaktion eine Bagatellisierung von Kunstfälschungen hervorruft. Ibid.

44 Ibid., S. 209.

45 Arthur Roessler im Vorwort zur Neuausgabe von Eudel, Paul: *Fälscherkünste*, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. VI.

46 Bloch, Peter: *Typologie der Fälschung, Täuschungen in der bildenden Kunst*, in: DFG-Mitteilungen 3/78, S. 25–27.

bekannt gemacht, obgleich der Kunsthistoriker Wilhelm Reinhold Otto Valentiner (1880–1958) bereits 1936 in den *Mitt(h)eilungen des Museen-Verbandes* – die nur im Kreise der Verbandsmitglieder zirkulierten und somit für Nichtmitglieder unzugänglich waren<sup>47</sup> – auf jene Fälschung hingewiesen hatte.<sup>48</sup> Dem liegt wiederum die noch heute verbreitete und bereits von Eudel formulierte Furcht zugrunde, man könne mit einer transparenten disziplinenübergreifenden Kommunikation über Fälschungen zugleich die Fälscher warnen und dazu anleiten, ihr Werk zu verbessern: „Indem Sie die Betrogenen aufmerksam machen, unterrichten Sie zugleich die Betrüger, die von Ihnen lernen werden, wie sie ihre Mißgriffe vermeiden und ihre Manipulationen vervollkommen müssen.“<sup>49</sup> Die Geschichte hat jedoch gezeigt, dass Fälscher gerade von jener intransparenten Kommunikation profitieren, da die relevanten Stellen in Museen, in der Wissenschaft und im Handel gar nicht oder verspätet informiert werden, wodurch der Schaden der Getäuschten und Betrogenen zeitlich verlängert wird. Durch einen Hinweis von Christian Gries, dem Verfasser des Werkverzeichnisses von Johannes Molzahn (1892–1965), hatte das Münchner Doerner Institut beispielsweise bereits 1996 elf Fälschungen im Stile Molzahns vorliegen und auch als solche bestätigt; doch wurden sie erst im Oktober 2011 im Rahmen des Kölner Strafprozesses Beltracchi zugeschrieben. Die intransparente Kommunikation schützt Fälscher also vielmehr, als dass sie der Kunstgeschichte dient. Denn wären jene Fälschungen seinerzeit der Polizei gemeldet worden, hätte man Beltracchi dafür nicht nur anklagen und verurteilen können, sondern auch Folgefälschungen verhindern können. Doch im Strafprozess 2011, also 15 Jahre später, galten die Fälschungen als verjährt.

Blochs Fälschungsarchiv wiederum, das ursprünglich der Zentralisierung aller von ihm zusammengetragener Dokumente zu bekannten Fälschungsfällen diente, ging nach seinem Tod in den Bestand des Berliner Bode Museums über, wo es gegenwärtig in wenigen Aktenschränken ungenutzt lagert. Bloße Mutmaßungen Blochs, worin auch eine der Schwächen des Archivs liegt, fließen dabei ebenso in die Katalogisierung ein, wie bereits mehrfach entlarvte Fälschungen. Folglich fand innerhalb des Archivs eine Durchmischung von Fälschungsverdacht und nachgewiesenen Fälschungen statt.

Doch auch frühe Präventionsvorschläge der Kriminalistik kamen kaum über das Stadium eines Gedankenspiels hinaus. In seinem Beitrag *Kunstfälschungen und*

47 §5 der Satzungen des „Internationalen Verbandes von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgeba(h)ren“ vom 07. 10. 1898.

48 Mittheilungen des Museen- Verbandes, als Manuscript für die Mitglieder gedruckt und ausgegeben, Nr. 731, Februar-Ausgabe 1936, S. 32–40, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mitmusverb1936/0049> (26. 07. 2021). Siehe auch Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 5f.

49 Eudel, Paul: Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 1.

*Polizeisachverständige* schlägt Harry Ashton-Wolfe<sup>50</sup> bereits 1929 die Einrichtung sogenannter Polizeilaboratorien vor, in denen Identitätskarten von Künstlern angelegt werden sollten. Ashton-Wolfe dachte hier an vergrößerte Fotografien eines Werkes, die die charakteristische Arbeitsweise eines Künstlers dokumentieren würden. Kunstsammler könnten bei derartigen Polizeilaboratorien Detailfotografien ihrer erworbenen Werke einreichen und so anhand eines Abgleichs feststellen lassen, ob das erworbene Werk original oder gefälscht sei. Ashton-Wolfes Argumentation fußt dabei auf der Annahme, dass die mikroskopisch kleinen Spuren der Arbeitsmaterialien des Künstlers wesentlich schwerer nachzuahmen seien. Fälscher, die nicht über identische Arbeitsmaterialien verfügen, könnten so entlarvt werden.<sup>51</sup> Wie idealistisch ein derartiger Vorschlag ist, schon alleine aufgrund knapper Arbeits- und Zeitressourcen öffentlicher Behörden, verdeutlicht auch Ashton-Wolfes Resümee, worin er den Triumph der Wissenschaft über die Fälschung formuliert: „Also ist der Missetäter auf seinem Wege mehr und mehr durch Dornen behindert – Dornen, deren Name Wissenschaft heißt.“<sup>52</sup> Da Ashton-Wolfes Vorschlag jedoch nie ernsthaft zur Debatte stand, konnte er auch nie in ein anwendbares Modell umgesetzt und verbessert werden. In England führen knappe Arbeits- und Zeitressourcen sogar dazu, dass Akten von Fälschungsfällen nach einem Zeitraum von 7–10 Jahren vernichtet werden, um der diversen Anfragen zur Einsicht in diese Akten Herr zu werden und diese nicht alle im Einzelnen beantworten zu müssen.<sup>53</sup> Eine Ausnahme ist hier Kristian Grünings Masterarbeit und ein daraus hervorgehender Beitrag zur Verbesserung der Polizeiarbeit im Rahmen von Kunstfälschungen, der in Teilen im LKA in Berlin umgesetzt wurde.<sup>54</sup>

## 2.4 Auswirkungen einer fehlenden interdisziplinären Fälschungsforschung

Das ersatzlose Wegbrechen jener Ansätze zur Prävention und Erforschung von Kunstfälschungen sowie das Fehlen einer bestenfalls interdisziplinär ausgerichteten Fälschungsforschung in der Kunstgeschichte bringt indes eine Reihe von Problematiken mit sich. Bereits während des Studiums der Kunstgeschichte werden Kunstfälschungen,

50 Die Lebensdaten Ashton-Wolfes sind nicht zuverlässig überliefert.

51 Ashton-Wolfe, Harry: Kunstfälschungen und Polizeisachverständige, in: Das Kriminalmagazin, 1, 1929, Dezember 9, S. 88–93, hier: S. 91f.

52 Ibid., S. 93.

53 Gespräch mit Vernon Rapley in London am 14.01.2016.

54 Grünig, Kristian: Falsche Kunst – Echte Arbeit, Polizeiarbeit unter dem Eindruck des Beltracchi-Verfahrens, in: Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 133–152.

da sie als ästhetisch minderwertiger erachtet werden, aus dem Lehrangebot nahezu ausgeblendet, was in einer späteren Konfrontation mit ihnen, etwa im Rahmen eines Gutachtens, umso folgenreicher ist, da Kunsthistorikern somit meist die Erfahrung im Umgang mit Kunstfälschungen fehlt und sie diesen somit oftmals hilflos gegenüberstehen. Eine zusätzliche Brisanz erfährt diese Situation dadurch, dass bereits der Umgang mit dem Original während des Studiums der Kunstgeschichte selten erfolgt, sodass Kunstwerke meist primär anhand von Abbildungen studiert werden; Einsichten in ihre haptischen Qualitäten und ihre Materialität werden auf diese Weise nicht vermittelt.

Doch lässt sich insbesondere anhand von Kunstfälschungen ein kritisches Quellenstudium erlernen, da neben den Kunstfälschungen oftmals auch ihre Provenienzen gefälscht sind, wie wir dies aus dem Fall des britischen Fälscherduos John Myatt und John Drewe kennen. Das Studium von Kunstfälschungen bietet Studierenden der Kunstgeschichte also die Möglichkeit, Quellen mit moderater Kritik zu begegnen und damit zugleich die eigene Urteilsfähigkeit zu schärfen. Denn als einen der wichtigsten Gründe für das zuweilen erschreckend gute Funktionieren von Fälschungen führt bereits Eudel die Arglosigkeit der Wissenschaftler, etwa der Prähistoriker auf, die zum Beispiel die Inschrift „M.J.D.D.“ auf einem runden Gefäß als: „Magno Jovi Deorum Deo (dem großen Jupiter, dem Gotte der Götter)“ deuteten, obgleich die Abkürzung für „Moutarde jaune de Dijon“ steht und so das Gefäß als gewöhnliches Senffass auswies.<sup>55</sup> In diesem Zusammenhang attestiert Eudel den „Gelehrten, Akademikern, Sammlern und Museumsdirektoren“ sie seien „verblendet von der in ihnen wühlenden Sucht, allüberall irgendwelche Werttümer zu entdecken“<sup>56</sup>, was der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich gegenwärtig „Wertschöpfungszwang“<sup>57</sup> nennt. So war die Arglosigkeit vermutlich eine tragende Kraft im Falle des Max Ernst-Experten Werner Spies, als dieser mindestens sieben Max Ernst-Fälschungen Wolfgang Beltracchis als Originale zertifizierte. Nicht ausgeschlossen ist, dass das Interesse in diesem Fall höchstwahrscheinlich auch pekuniärer Natur war, bedenkt man die Honorare von mindestens 400.000 Euro, die Spies auf das Imperia genannte Schwarzgeldkonto in der Schweiz überwiesen bekam.<sup>58</sup> Dennoch sollten Urteile über Experten nicht leichtfertig getroffen werden. Denn Fälschungen sind auch deswegen so wirksam,

55 Eudel, Paul: Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 6.

56 Ibid., S. 13.

57 Wolfgang Ullrich in seinem Vortrag: Wertschöpfungszwänge, Beobachtungen zum Umgang mit Kunst, im Rahmen der FAZ-Kunstmarktkonferenz: Schafft Kunst neues Handeln?, Berlin, 29. 11. 2012. Anlässlich der Fälschung einiger Mondzeichnungen Galileis, verdeutlicht Ullrich zudem, dass eine Wissenschaft des Superlativs erst den Nährboden für Fälschungen schafft, die eben jene selbst erschaffenen Desiderate erfüllen. Ullrich, Wolfgang: Der gefälschte Mond Teil 3, in: Die Zeit, 16.01. 2014, S. 46. Siehe hierzu auch Kapitel 5.2.

58 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Nun rollt die Klagewelle, in: Die Zeit, 13.06. 2013, S. 60.

weil sie oftmals einzeln betrachtet werden und nicht in einer logistisch kaum machbaren Gegenüberstellung mit anderen Werken des betreffenden Künstlers. Wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird, offenbaren Fälschungen meist erst nach ihrer Entlarvung ihre Schwachstellen.

Folgt man einem 2015 auf Englisch publizierten Artikel des ungarischen Kunsthistorikers János György Szilágyi (1918–2016) würde die Entlarvung einer Kunstfälschung durch einen Kunsthistoriker einen Triumph seiner Methodik darstellen. Szilágyi romantisiert dabei das Bild des Kunsthistorikers, das bereits 29 Jahren zuvor, als Szilágyi den ungarischen Originaltext verfasste, der 2015 ohne Aktualisierung ins Englische übersetzt wurde, nicht existierte. Szilágyi zufolge wäre es gerade jener Triumph der kunsthistorischen Methodik über die Fälschung, der den Kunsthistoriker dazu verleite, weiter nach Fälschungen zu forschen bzw. diese in seiner Tätigkeit stets zu berücksichtigen; er fügt hinzu: „So while the historian of art never forgets that it is the detection of forgeries which is his task *per definitionem* [Kursivierung im Original], he is not happy merely to stop there, but rather tries, as a historian, to keep in view the positive historical role of fakes and forgeries, which by their very existence, and by their inevitable exposure, both characterize and, if necessary, unmask the whole hierarchical system of aesthetic value which gave them birth and justified their existence.“<sup>59</sup> Doch weder führen Fälschungen unumgänglich zu ihrer Entlarvung noch wurde in der Kunstgeschichte bisher eine positive Rolle von Fälschungen erforscht in dem Sinne, dass hieraus ein Beitrag zu einer neuen Sichtweise ästhetischer Werte entstanden wäre.

Die Kunstgeschichte setzt sich vielmehr nur aus aktuellem Anlass also kurzfristig und gezwungener Maßen mit Fälschungen auseinander.<sup>60</sup> Obgleich die meisten Fälschungsfälle mehr oder weniger die Geschichte wiederholen, hat die Kunstgeschichte bis heute kaum ein brauchbares Instrumentarium zur Identifikation und Erforschung von Fälschungen entwickelt. Zudem zeigt die Geschichte der Kunstfälschung, dass sich Fälscher mit der Kunstgeschichte meist intensiver auseinandersetzen als umgekehrt die Kunstgeschichte mit Fälschungen.<sup>61</sup> Des Weiteren sind Kunstfälschungen auch

59 Szilágyi, János György: Wisest is Time: Ancient Vase Forgeries, in: Bak, János M. / Geary, Patrick J. und Gábor Klaniczay (Hrsg.): *Manufacturing a Past for the Present, Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe*, Leiden / Boston 2015, S. 173–223, hier: S. 215. Der Beitrag ist die englische Übersetzung von Péter Agócs des von Szilágyi 1987 in Budapest veröffentlichten Artikels: *Legbölcsébb az idő, Antik vázák hamisítványai*.

60 Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 10. Entsprechend betrachtet Keazor in seinem Buch aktuelle oder junge Fälschungsfälle im Kontext ihrer Historie, um so von früheren Fälschungsfällen zu lernen ganz im Sinne des amerikanischen Literaturkritikers und politischen Theoretikers Frederic Jameson: „Always historicize!“. Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 9.

61 Ócal, Tina: *Le Faux vivant – Zur Ambiguität und bildaktiven Phänomenologie der Kunstfälschung*, Vortrag gehalten am Kunsthistorischen Forum Irsee, I. Frühjahrsakademie, 17.03.2013. Bezeichnenderweise wird die Kunstgeschichte von anderen Disziplinen im Themenkomplex der

immer Fälschungen der Kunstgeschichte.<sup>62</sup> Eine nicht als solche entlarvte Fälschung kann mitunter zu einem falschen Verständnis von kunsthistorischen Entwicklungszusammenhängen führen. So ist ein Großteil der Fälschungen Beltracchis im Stile Heinrich Campendonks (1889–1957) in das Werkverzeichnis Campendonks eingegangen, wodurch sie als Originale nicht nur geadelt wurden, sondern in der Kunstgeschichte als Vergleichswerke dienten.<sup>63</sup> Dies zeigt auch der Fall des Gemäldes *La Ciotat* von Othon Friesz (1879–1949), das noch 2017, also gut fünf Jahre nach der Entlarvung Beltracchis, im Katalog des Auktionshauses Sotheby's mit dem Gemälde *Souvenirs de Anvers*, einer vermeintlichen Gemeinschaftsarbeit von Georges Braque (1882–1963) und Friesz tatsächlich aber eine Fälschung von Beltracchi, verglichen wird.<sup>64</sup> Aber auch die Sekundärliteratur wurde von Beltracchis Fälschungen etwa im Stile Max Pechsteins (1881–1955) oder Molzahns verwässert mit der Folge, dass sie zuweilen als Referenzwerke einer ganzen Epoche dienten.<sup>65</sup>

Wie weitreichend die Folgen der geringen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunstfälschungen sind, zeigt auch die definitorische Unschärfe des

Fälschung insofern kaum wahrgenommen oder ist allenfalls mit theoretischen Überlegungen und der Appropriation Art oder dem Fake vertreten. Vergleiche hierzu etwa Reulecke, Anne-Kathrin (Hrsg.): *Fälschungen, Zu Autorschaft und Beweis in den Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt am Main 2006 – hier wird lediglich das Begriffspaar „Original“ und „Fälschung“ thematisiert – und Doll, Martin: *Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012 – in dem die Kunstfälschung gar keine Erwähnung findet. Keazor, Henry und Tina Öcal: *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 6.

62 Keazor, Henry: *Fälschungen (in) der Kunstgeschichte*, in: *art value – positionen zum wert der kunst 8 (2011) (Fälschung / Diebstahl / Zerstörung)*, S. 38–41, hier: S. 38. Auch online einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2481/> (26.07.2021).

63 Firmenich, Andrea: *Heinrich Campendonk: 1889–1957, Leben und expressionistisches Werk, Mit Werkkatalog des malerischen Œuvres*, Recklinghausen 1989, sowie: Keazor, Henry und Tina Öcal: *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 6f.

64 *Aukt.-Kat.: Impressionist & Modern Art Day Sale, Sotheby's London, Lot Nr. 343, 2. März 2017*, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin sowie Koldehoff, Stefan: *Aus alten Fehlern nichts gelernt, Wie Sotheby's Werbung mit einer Beltracchi-Fälschung macht*, in: *Die Zeit*, Nr. 9/2017, S. 46, online einsehbar unter: <https://www.zeit.de/2017/09/sothebys-werbung-fael-schung-wolfgang-beltracchi> (26.07.2021).

65 Keazor, Henry und 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. 15–58, hier: S. 16. Siehe etwa die Publikation diverser, von Beltracchi gefälschter Gemälde Johannes Molzahns, in: *Ausst.-Kat.: Expressionismus, Die zweite Generation 1915–1925*, hrsg. v. Stephanie Barron, County Museum of Art in Los Angeles und Staatliche Galerie Moritzburg in Halle, München 1989, S. 120, Abb. 1 und S. 178, Abb. 148f. sowie die Abbildung des vermeintlichen, von Beltracchi ebenfalls gefälschten Gemäldes Max Pechsteins „*Liegender Akt mit Katze*“ in: *Ausst.-Kat.: Expressiv! Die Künstler der Brücke, Die Sammlung Hermann Gerlinger*, hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder, München 2007, S. 324f., Abb. 215.



Fälschungsbegriffs, der maßgeblich auf der biografistischen Lesart von Fälschungsgeschichten fußt. So ist dem Eintrag im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte zufolge eine Fälschung erst dann als solche zu bezeichnen, wenn das den Fälscher leitende Motiv der betrügerischen Absicht eindeutig nachgewiesen wurde.<sup>66</sup> Entsprechend fußt die Definition von Kunstfälschungen auf einem der Jurisprudenz entlehnten Motiv, das allerdings in der Kunstgeschichte einen Graubereich nicht bestimmbarer Fälle generiert. So etwa, wenn die Fälschung entlarvt wurde, nicht jedoch der Fälscher, wie im Fall des sogenannten „Spanischen Fälschers“, oder wenn der Fälscher schlicht einen Betrug als Absicht nicht einräumt, wie wir dies von Giovanni Bastianini wissen, oder auch, wenn der Fälscher seine Absicht gar als „Wohltätigkeit“ deklariert wie jüngst Mark Landis in Amerika.<sup>67</sup> Der Eintrag des Reallexikons zur deutschen Kunstgeschichte erwähnt jene Grauzone zwar, liefert bis heute aber keine Erneuerung des Fälschungsbegriffs. Auch die Definition von Authentizität als „Identität von Zeitstil und Entstehungszeit“<sup>68</sup> – also die Übereinstimmung des dargestellten Zeitstils mit der Zeit, in dem das Werk entstanden ist – übersieht jene Fälschungen, die aus der gleichen Zeit stammen, wie das Werk, das sie vorgeben zu sein. An eben dieser Stelle scheitert auch die Naturwissenschaft, die, wenn sie als Allheilmittel angewandt wird,

66 Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI, München 1973, Spalte 1407f. Jene Definition von Kunstfälschungen findet sich sodann in jedem kunsthistorischen Lexikon. So etwa im Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hrsg. v. Harald Olbrich et al., Band IV: Kony-Mosa, Leipzig 1992, S. 124. Hier wird die Kunstfälschung als „[...] betrüger. Nachbildung oder Veränderung von Kunstwerken, bewußte falsche Angabe über Herkunft, Alter und Künstler [...]“ bezeichnet. Im The Dictionary of Art beschreibt David Phillips eine Fälschung als „Production of a counterfeit or fake object with the intention to deceive“. Phillips, David: Forgery, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, Band 11: Ferrara to Gainsborough, London 1996, S. 305–311, hier: S. 305. Auch der Kunstbrockhaus führte jene Definition der Fälschung als „Nachbildung der Veränderung eines Kunstwerks in betrüger. Absicht.“ an. Der Kunstbrockhaus, aktualisierte Taschenbuchausgabe in zehn Bänden, Redaktion: Eberhard Anger, Band 3: Dev-Gil, Mannheim / Wien / Zürich 1987, S. 169. Schließlich kennzeichnet dem Metzler Lexikon Kunstwissenschaft zufolge, eine Fälschung „merkantile Motivationen (betrügerische Absicht)“. Rosen, Philipp von: Fälschung und Original, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden Begriffe, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 93–95, hier: S. 93.

67 Zum sogenannten spanischen Fälscher siehe: Schulz, Matthias: Kunstgeschichte: Fahndung nach einem genialen Fälscher antiker Bronzestücken, in: Der Spiegel, Nr. 47, 2011, S. 160–163 sowie zu Mark Landis siehe: Wilkinson, Alec: The Giveaway, in: The New Yorker, 26.08.2013, online einsehbar unter: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/08/26/the-giveaway> (26.07.2021) sowie der Dokumentarfilm „Art and Craft“ der Regisseure Sam Cullman und Jennifer Grausman, USA 2014, der Trailer ist online einsehbar unter: <http://artandcraftfilm.com> (26.07.2021).

68 Peter Bloch: Gefälschte Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 52–75 und S. 120–124, hier: S. 52f.

einer zeitgenössischen Fälschung unter Umständen Originalität attestieren würde, ohne Rekurs auf die stillkritische Intervention der Kunstgeschichte.<sup>69</sup>

Auch Grafton versteht Fälschungen als kriminalistische Delikte und unterteilt sie jeweils nach den Motiven des Fälschers. Dabei differenziert Grafton die betrügerische Absicht des Fälschers einmal nach beruflichen Ambitionen wie Ruhm und Geld sowie nach persönlichen Motiven wie Schadenfreude, Hass sowie – und dies ist die Neuerung Graftons – Liebe.<sup>70</sup> Denn oftmals sei es die Liebe zu einer historischen Gestalt, so Grafton, die einen Fälscher dazu verleiten würde, dem gefälschten Protagonisten größere und mutigere Taten als überliefert zuzuschreiben.<sup>71</sup> Doch auch durch weitere Unterteilungen der ohnehin unspezifischen Intention des Fälschers wurden keine neuen Erkenntnisse über Fälschungen gewonnen, sondern eher die Sensations- und Anekdotenlust der Leser gestärkt. Denn die wie auch immer geartete Absicht des Fälschers lässt sich oftmals weder falsifizieren noch verifizieren, sie gerät in der Wissenschaft letztendlich zur Glaubensfrage. Entsprechend wendet Tietze gegen seine eigene Klassifizierung von Fälschungen nach dem Motiv der betrügerischen Absicht ein, dass die Täuschungsabsicht „nicht immer objektiv feststellbar“ sei.<sup>72</sup>

Ein weiterer Auswuchs dieser definitorischen Unschärfe des Fälschungsbegriffs ist die immer wieder vorkommende Verwechslung respektive Gleichsetzung von Kopien und Fälschungen, wie erst jüngst in Ernst Seidls Artikel *Die kreative Kopie. Kurzer Versuch einer Ehrenrettung*. Darin werden die Fälschungen Beltracchis irreführenderweise mit Kopien gleichgesetzt obgleich sie als Fälschungen gerade deswegen funktionierten, weil sie kunsthistorische Nischen mit nicht (mehr) existierenden Werken

69 Erfreulicherweise entwickelt sich derzeit im anglo-amerikanischen Sprachraum die Technical Art History, die eben jene Brücke zwischen Naturwissenschaft und Kunstgeschichte schlägt und so neue Einsichten in beide Fachgebiete gerade auch im Hinblick auf eine Materialkultur ermöglicht. Siehe exemplarisch: Ainsworth, Maryan W.: From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art, Getty Conservation Institute Newsletter, vol. 20.1 (2005), S. 4–10, auch online einsehbar unter: [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/pdf/v20n1.pdf](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v20n1.pdf) (02.01.2022), Hermens, Erma: Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science, in: Rampley, Matthew / Lenain, Thierry / Locher, Hubert / Pinotti, Andrea / Schoell-Glass, Charlotte und Kitty Zijlmans: Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks, Leiden / Boston 2012, S. 151–165; Lehmann, Ann-Sophie Scholten, Frits und Perry Chapman (Hrsg.): Meaning in Materials, 1400–1800, Netherlands Yearbook for Art History, Leiden/Boston 2012.

70 Grafton, Anthony: Fälscher und Kritiker, Der Betrug in der Wissenschaft, Berlin 2012, S. 45 (deutsche Erstausgabe: Berlin 1991). Die englische Erstausgabe erschien 1990 in Princeton unter dem Titel: Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship.

71 Grafton, Anthony: Fälscher und Kritiker, Der Betrug in der Wissenschaft, Berlin 2012, S. 46f.

72 Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 218 sowie der Einwand auf S. 229.

besetzen.<sup>73</sup> Die Fälschungen Beltracchis sind also vielmehr Gesamtfälschungen, die nicht ein bestehendes Werk eines Künstlers wiederholen, sondern pasticcioartig aus Versatzstücken der Originale und aus freien Erfindungen Beltracchis entstehen, die sich exakt in die dokumentierte Lücke der Kunstgeschichte einfügen. Zudem sind die allerwenigsten Fälschungen der Fälschungsgeschichte Kopien und Kopien wiederum sind keine Fälschungen.<sup>74</sup>

## 2.5 Vom Florentiner Ottocento bis heute – zum Forschungsziel

Entsprechend ist zunächst eine Veränderung der Perspektive weg von der Intention des Fälschers hin zu seinen Fälschungen notwendig. Dies ermöglicht sodann, Fälschungen im Kontext ihrer Wechselwirkung mit der Kunstgeschichte sowie ihrer gesellschaftlichen und politischen Hintergründe zu untersuchen. Auf dieser Basis werden dann die im 19. Jahrhundert entstandenen Fälschungen Giovanni Bastianinis im Stile der Florentiner Frührenaissance und die in der Gegenwart platzierten Fälschungen der Klassischen Moderne Wolfgang Beltracchis vergleichend analysiert. Mit Blick auf unterschiedliche Epochen und Gattungen – Skulptur (Bastianini) und Malerei (Beltracchi) – wird das Phänomen der Kunstfälschung dabei sowohl einzelfallspezifisch als auch generalisierend durch Vergleiche mit Vorgängern im Falle Beltracchis, Nachfolgern im Falle Bastianinis und Zeitgenossen in einem Zeitraum erforscht, in dem sich zugleich die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin etablierte. Die Untersuchung trägt insofern nicht nur punktuelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Fälscher zusammen, sondern zielt vielmehr auf den Nachweis des Verankertseins des Phänomens der Kunstfälschung in den Prozessen der Geschichte der Kunstgeschichte selbst. Insbesondere die Fälschungen Bastianinis erweisen sich

73 Seidl, Ernst: Die kreative Kopie, Kurzer Versuch einer Ehrenrettung, in: Zimmer, Kathrin Barbara (Hrsg.): *Rezeption, Zeitgeist, Fälschung – Umgang mit Antike(n)*, Akten des Internationalen Kolloquiums am 31. Januar und 1. Februar 2014 in Tübingen, Rahden 2015, S. 97–101, hier S. 97.

74 So ist die Fälschung von Paul Gauguins Gemälde *Vase de Fleurs (Lilas)*, die der Kunsthändler und Manhattaner Galerist Ely Sakhai von chinesischen Immigranten im oberen Stockwerk seiner Galerie kopieren lies, eines der wenigen Beispiele für eine Fälschung, die tatsächlich eine Kopie ist. Sakhai erwarb das Original Gauguins, lies es kopieren, klebte die Galerieaufkleber des Originals auf die Rückseite der Fälschung und verkaufte das Werk an den Besitzer der Tokioer Galerie Muse. Aufgeflogen ist Sakhai als er und der Tokioer Galerist im Jahr 2000 zeitgleich über unterschiedliche Auktionshäuser – Sakhai bei Sotheby's London und der Tokioer Galerist bei Christie's London – ihre Gauguins verkaufen wollten. Thompson, Clive: *How to Make a Fake*, in: *New York Magazine*, June 2012, online einsehbar unter: <http://nymag.com/nymetro/arts/features/9179/> (26. 07. 2021).

dabei als ideale Ausgangsobjekte, da sie in einer intensiven Wechselwirkung mit den Anfängen der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin standen. Zugleich entsteht im 19. Jahrhundert wie erwähnt ein internationaler Kunstmarkt, der wiederum mit dem intensivierten Sammelwesen und der Entstehung von Museen als öffentlichen Bildungseinrichtungen interagiert und in der Folge eine Professionalisierung der Kunstgeschichte befördert.

Die theoretisch-empirische Untersuchung zweier Fallbeispiele führt dabei zu tiefergehenden Analysen, die über die reine Aneinanderreihung von mehreren Einzelgeschichten der Kunstfälschung hinausgehen. Ein Vergleich der beiden Fälle ermöglicht es zudem, sowohl historisch vorzugehen als auch einen aktuellen Fall auf seine Rezeption und Wirkung hin zu untersuchen. Dabei werden sowohl die Nachwirkungen der beiden Fälle als auch die vorhergehenden Entwicklungen betrachtet. Denn Beltracchi greift auf Vorbilder des 20. Jahrhunderts zurück, um seine Fälschungen in der Gegenwart zu lancieren, während Bastianini auf Vorbilder des 14. und 15. Jahrhunderts zurückgreift für seine Fälschungen aus dem 19. Jahrhundert. Somit wird mit zwei Fallbeispielen ein breiter historischer Rahmen abgesteckt, um nicht nur Momentaufnahmen der jeweiligen Fälschungssituation zu erhalten, sondern ein Verständnis über ihre Wechselwirkung mit der Kunstgeschichte zu gewinnen. Zentral ist dabei der Gedanke, dass Fälschungen Teil der Rezeptionsgeschichte von Kunstwerken sind und insofern einen Beitrag zu deren Erforschung leisten können. So sehr Fälschungen (in) der Kunstgeschichte also einen nicht zu unterschätzenden Schaden anrichten, so sehr stellen sie auch profunde, bisher allerdings unbeachtete Dokumente zur Rezeptions- und Entwicklungsgeschichte der Kunst(-geschichte) dar, sodass sich künftig nicht nur die Frage stellt, wie Fälschungen entlarvt werden können, um Prävention zu betreiben, sondern auch, wie sie der Kunstgeschichte neue Erkenntnisse zu eröffnen vermögen.

### 3 Fälschungen in der Kunstgeschichte – ein Perspektivwechsel

Wie gezeigt, fokussiert sich das bisherige Verständnis von Fälschungen auf deren Abgrenzung von den ausgewiesenen Originalen vielfach im Rekurs auf das betrügerische Motiv des Fälschers oder windiger Experten und Händler. Dies vermag jedoch wenig über die weitergehende Funktion und Wirkung von Fälschungen zu verdeutlichen. Um die Wechselwirkung von Fälschungen mit der Geschichte der Kunst zu verstehen, um ihre Aussagekraft über ein Kunstwerk analysieren zu können, um sie als Zeitdokumente für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen und schließlich auch um Prävention zu betreiben, bedarf es eines Blickwechsels von der bisherigen Perspektive, die von der Kunst ausgehend die Fälschung betrachtet, hin zu einer Betrachtung der Kunst durch Fälschungen. Nicht mehr der Fälscher, sondern dessen Fälschungen stehen hierbei im Zentrum der Untersuchung, sodass keine intentionale, sondern eine werkimmanente Erforschung und Klassifizierung von Kunstfälschungen betrieben wird.

Dabei gilt es nicht, die zuvor in der Fälschungsforschung erlangten Erkenntnisse zu negieren, sondern sie weiterzudenken und für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen. Hierfür ist eine transdisziplinäre Neubetrachtung des Fälschungsbegriffs anhand (kunst-)historischer, etymologischer und philosophischer Gesichtspunkte instruktiv. In den Fokus genommen werden dabei vor allem der jeweilige Zeitgeschmack, gesellschaftliche Hintergründe, der Entwicklungsstand der Kunstgeschichte und des Kunstmarktes sowie die Wechselwirkungen der Fälschungen mit den jeweils zugrunde liegenden Originalen, um die Kunstfälschungen nicht zuletzt in die Kunstgeschichte einordnen zu können. Denn „[...] jeder gelungene Betrug [erzählt] mehr über die Betrogenen als den Betrüger [...]“<sup>75</sup>, wie Ursula Scheer in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung den Fall von Belle Gibson resümiert, die mit einer erfundenen Krebserkrankung von der Schulabbrecherin zur Medienqueen mit unzähligen

75 Scheer, Ursula: Erfundene Krebserkrankung, Ein Millionengeschäft, aufgebaut auf einer Lüge, in: FAZ.net, 24. 04. 2015, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/belle-gibsons-erfundene-krebserkrankung-machte-sie-beruehmt-13555569.html> (26. 07. 2021).

Anhängern avancierte.<sup>76</sup> Somit vermag eine werkimmanente Analyse von Kunstfälschungen Erkenntnisse über die jeweilige Gesellschaft zu liefern, aus der sie hervorgegangen sind, einen Blick ins Herz der Kunstrezeption zu eröffnen und ihre Wirkung und Verankerung in der Kunstgeschichte zu erklären.

### 3.1 Von der Intention des Fälschers zum Kontext der Fälschung

Roesslers eingangs genanntes Zitat – „[...] solange es Menschen gibt, wird es Sammler und – Fälscher geben.“<sup>77</sup> – ist insofern richtungsweisend, als es Kunstfälschungen nicht nur mit der bloßen Existenz von Kunst in Verbindung bringt, wie etwa Schüller – „Das Thema der Kunstfälschung ist »aktuell« [Hervorhebung im Original]. Es ist aber so alt wie die Kunst.“<sup>78</sup> –, sondern auch als ein Gesellschaftsphänomen erachtet. Deutlich wird hierbei zunächst die seinerzeit noch nachwirkende Ansicht, nicht der Fälscher, sondern die Händler und Sammler seien für den Betrug verantwortlich zu machen. Denn das Bild des Fälschers und sein Anteil am Betrug mit der Fälschung wird erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts relativiert, indem ihm zumindest eine Teilschuld an der Fälschung zugesprochen wird. Beispielhaft sind hierfür von der Tendenz her bereits Eudels Buch *Le Truquage* und dann insbesondere Tietzes Aufsatz *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung*, der verstärkt die Funktion des Fälschers und seine Verantwortung analysiert.<sup>79</sup> Eine Folge dieser Schwerpunktverlagerung vom

76 Ihren angeblichen Hirntumor im Endstadium will Gibson dabei rein mit natürlicher Kost kuriert haben. Mit einer App, einem Buch zur gesunden Ernährung in der Bestsellerliste und Millionen von Anhängern im Internet hatte sie es binnen eines Jahres geschafft, ein eigenes Finanzimperium zu errichten. Scheer, Ursula: Erfundene Krebserkrankung, Ein Millionengeschäft, aufgebaut auf einer Lüge, in: FAZ.net, 24.04.2015, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/belle-gibsons-erfundene-krebserkrankung-machte-sie-beruehmt-1355569.html> (26.07.2021).

77 Arthur Roessler im Vorwort zur Neuausgabe von Eudel, Paul: Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. V. Bei jener Neuherausgabe handelt es sich zugleich um eine ergänzte und teils gekürzte Übersetzung von Paul Eudel: *Le Truquage, Les Contrefaçons Dévoilées*, Paris 1884. Die erste deutsche Übersetzung und Bearbeitung von Bruno Bucher erschien sodann als: Eudel, Paul: *Die Fälscherkünste (Le Truquage)*, autorisierte Bearbeitung von Bruno Bucher, Leipzig 1885.

78 Schüller, Sepp: Fälscher, Händler und Experten, Das zwielichtige Abenteuer der Kunstfälschungen, München 1959, S. 9.

79 Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman *A Modern Antique*, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 36.

schuldigen Händler respektive Sammler zum Fälscher als Betrüger ist auch die gegenwärtig gültige Deutung von Kunstfälschungen, wonach der Fälscher vollumfänglich als Betrüger für seine Fälschung verantwortlich ist, sowohl – wie bereits Jahrhunderte zuvor – im juristischen als nunmehr auch im moralischen respektive ideellen Sinne.

In Folge der zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzenden Professionalisierung der Kunstgeschichte und des Sammelwesens wandelt sich entsprechend auch die Rezeption des Fälschers vom talentierten „Sklaven“ skrupelloser Kunsthändler zum eigenverantwortlichen Betrüger. Denn nicht zuletzt verwässern Fälschungen die Chronologie der Kunstgeschichtsschreibung, die man gerade erst im Begriff war, zu systematisieren. Die moralische Verurteilung des Fälschers ändert jedoch nichts an der grundlegenden Funktionsweise von Fälschungen. So zielen Fälschungen auf eine Erfüllung der Desiderate gerade der Sammler und Experten, sodass sie oftmals die Vorstellungen spiegeln, mit denen man Kunst zu der jeweiligen Zeit betrachtete. Möglich ist diese Wirksamkeit von Fälschungen, da ein Rezipient grundsätzlich aus dem Kunstwerk nur das herauslesen kann, was er zuvor in dieses hineinprojiziert hat.<sup>80</sup> Ähnlich drückt es auch der Schriftsteller Max Goldt aus, wenn er beim Publikum eines Konzerts oftmals eine Vorliebe für bekannte und weniger für neue Stücke diagnostiziert: „Das Publikum honoriert immer eher den Stillstand als den Wandel. [...] Das Publikum klatscht doch nicht, weil ein Lied besonders gut ist, sondern weil es ein Lied bereits kennt. Es beklatscht sein eigenes Gedächtnis [...]“<sup>81</sup> Selbstverständlich ist dieses Zitat von Goldt nicht auf alle Künste allgemeingültig anwendbar. Auch im Bereich der Musik möchte man Goldt zuweilen widersprechen. Allerdings drückt es etwas aus, das vor allem im Falle von Fälschungen greift. Denn Fälschungen schmeicheln dem Betrachter, sei er Experte oder Laie, der in dem Werk sein eigenes Wissen bestätigt sieht, allerdings unter dem Deckmantel der Originalität.

Kunstfälschungen verhüllen ihre eigentliche Identität wie hinter einer Kulisse, mit der sie die Wunschkonzepte des Betrachters befriedigen. Die Adaption des Zeitgeschmacks kommt also einer inneren Notwendigkeit der Kunstfälschung gleich. Tietze hebt eben diese Zeitverhaftetheit der Kunstfälschung hervor und merkt dabei an, dass auch Fälscher legitime künstlerische Methoden anwenden, allerdings mit einer vergleichsweise verschobenen Zielsetzung.<sup>82</sup> Auch der Philosoph Alfred Lessing beschreibt in seinem 1965 erschienenen Aufsatz *What is Wrong with a Forgery?* Fälschungen als Auseinandersetzungen mit dem Werk des Künstlers, die erst durch außerkünstlerische Überlegungen zum Wert des Kunstwerks problematisiert würden und stellt dabei die normative Festlegung des negativ besetzten Begriffs der Fälschung

80 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 27.

81 Goldt, Max: Okay Mutter, ich nehme die Mittagmaschine, Beste Kolumnen, Zürich 1999, S. 262.

82 Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 228f. Siehe auch: Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 28.

gegenüber dem positiv besetzten Begriff der Echtheit infrage.<sup>83</sup> Döhmer bezieht sich rund 45 Jahre später auf Tietze, indem er bemerkt, Fälschungen gehörten keiner „objektiv-materialen“, sondern einer „subjektiv-intentionalen“ Kategorie an, und er führt aus: „[Die] Kunstfälschung bedient sich legitimer künstlerischer Methoden unter Veränderung ihrer Zielsetzung.“<sup>84</sup> Diskussionswürdig ist die Schlussfolgerung Döhmers insofern, als auch die künstlerische Methodik und die Materialität Rückschlüsse auf die Authentizität eines Werkes ermöglichen, die mit Döhmer jedoch kategorisch ausgeschlossen werden. Zudem nährt diese These die seit 1978 unverändert festgefahrene Definition von Fälschungen rein aufgrund ihrer betrügerischen Absicht, die oftmals jedoch schwer nachzuweisen oder teils gar nicht rekonstruierbar ist.

Döhmers im Rekurs auf Tietze entwickelte These ließe sich also wie folgt abwandeln: [Die] Kunstfälschung bedient sich legitimer künstlerischer Methoden [und der Kunstgeschichte] unter Veränderung [ihres Kontextes]. Denn der aus Döhmers subjektiv-intentionaler Kategorie abzuleitende Betrug, also die gelungene und nicht bloß beabsichtigte Fälschung, ist erst möglich und tatsächlich wirksam, wenn ein Betrogener und damit ein Rezipient vorhanden ist, dessen Rezeption in einen bestimmten Kontext des Werkes eingebettet ist.<sup>85</sup> Denn das Ästhetische ist ein Resonanzphänomen

- 83 Lessing, Alfred: What is Wrong with a Forgery?, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No. 4 (Sommer 1965), S. 461–471. In Lessings Ausführungen bleibt jedoch ungeklärt, was genau er unter einer „rein ästhetischen Betrachtungsweise“ versteht, die er als Lösung des Konflikts falsch-echt respektive gut-schlecht in der Betrachtung von Kunstwerken vorschlägt. Denn wie Keazor richtigstellt, sind „ästhetische Erfahrungen und die Wahrnehmung von Schönheit stets an individuelle Erfahrungen und Zusammenhänge einerseits und an allgemeine Werturteile andererseits rückgebunden.“ So entstammen allgemeine Werturteile einer gesellschaftlichen Übereinkunft und bilden somit ein übergreifendes Konstrukt, aus dem heraus etwas im allgemeinen, je zeitgebundenem Geschmack als schön gilt. Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 29f.
- 84 Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 77. Zum handwerklichen Repertoire des Fälschers zählt Döhmer beispielsweise die Replik, die Kopie und das Pasticcio. Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 76f.
- 85 Dass Wahrnehmung im Allgemeinen kontextbasiert ist, wird unter anderem durch die sogenannte Ebbinghaus-Täuschung deutlich, die zwei gleich große Kreise je nach Größe der umgebenden Kreise kleiner oder größer erscheinen lässt. Neuere Forschungsergebnisse verdeutlichen zudem, dass nicht nur derartige bottom-up Prozesse, also äußere Reize, sondern auch top-down Prozesse, also Reize innerhalb des wahrnehmenden Individuums wie Wissen, Erfahrung, Motivation und Emotion, die Wahrnehmung beeinflussen. Hloucal, Teresa-Maria: *Kontextabhängigkeit visueller Wahrnehmung. Der Einfluss der aktuellen Befindlichkeit auf die Wahrnehmung neutraler Stimuli in free-viewing-tasks – Eine Eyetrackingstudie*, Dissertation Universität Osnabrück 2010, online einsehbar unter: <https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-201101177678> (26.07.2021). Grundsätzlich zur Kontextabhängigkeit der Wahrnehmung siehe: Zitko, Hans: *Kunstwelt, Mediale und systemische Konstellationen*, erschienen in der Reihe: *Fundus Bücher*, Nr. 191, hrsg. v. Jan-Frederik Bandel und Harald Falckenberg, Hamburg 2012, S. 24f.



in der Innenwelt des Wahrnehmenden und seine Rezeption eine zweite Werkschöpfung.<sup>86</sup> Auch in der Jurisprudenz ist die Fälschung nicht als solche strafbar, sondern ihr tatsächlicher oder versuchter Verkauf; Fälschungen werden in der Rechtsprechung als Urkundenfälschung und Betrug geahndet.<sup>87</sup> Neben der handwerklich gelungenen Ausführung ist folglich auch die überzeugende Vermarktung der Fälschung und damit der Kontext entscheidend, in dem die Fälschung auftritt.<sup>88</sup>

In ihrem Artikel *Fixed Price?* kommt die Kulturhistorikerin Katy Barrett zu dem Schluss, dass es vor allem die Geschichten sind, die einem Werk, ganz gleich ob unvollständig, unversehrt oder gefälscht, eine gewisse Aura verleihen, wodurch es dem Betrachter ermöglicht wird, das Kunstwerk in der Gegenwart als ein historisches Objekt wahrzunehmen.<sup>89</sup> Beispielhaft führt Barrett dafür den Vandalismus von Vladimir Umanets an Mark Rothkos (1903–1970) *Black on Maroon* auf (Abb. 1). Dabei signierte Umanets, dessen richtiger Name Włodzimierz Umaniec ist, am 7. Oktober 2012 in der Londoner Tate Modern das Gemälde Rothkos im Stil eines Graffiti-Tags mit schwarzem Autolack und dem Text „Vladimir Umanets 12 a potential piece of yellowism“. Er habe dabei, so Umanets, den Wert des Werkes erhöhen wollen und zugleich die Aufmerksamkeit auf Yellowism lenken wollen.<sup>90</sup> Das 2010 von den beiden Begründern Umanets und Marcin Lodyga als Phänomen und weniger als Bewegung verstandene Yellowism wird von einem Manifest begleitet, in dem die Autoren mitteilen, dass bereits der Kontext eines Kunstwerkes Kunst sei: „We believe that the context for works of art is already art.“<sup>91</sup> In der Tat erlangte das Rothko-Gemälde erhöhte Aufmerksamkeit nach der Aktion Umanets, die nach der Restauration des Gemäldes zu einem Teil der Geschichte und damit des Kontextes des Werkes wurde.

In den Sprachwissenschaften bezeichnet der Kontext die „Umgebung einer sprachlichen Einheit“<sup>92</sup>, die zum Verständnis einer Aussage unverzichtbar ist. Die Soziologie unterscheidet weiterhin den normativen Kontext, also soziale Normen, die die

86 Zitko, Hans: *Kunstwelt, Mediale und systemische Konstellationen*, erschienen in der Reihe: Fundus Bücher, Nr. 191, hrsg. v. Jan-Frederik Bandel und Harald Falckenberg, Hamburg 2012, S. 173–175.

87 § 267 Urkundenfälschung des Strafgesetzbuches, online einsehbar unter: [https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/\\_267.html](https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/_267.html) (26. 07. 2021) sowie §263 Betrug des Strafgesetzbuches, online einsehbar unter: [https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/\\_263.html](https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/_263.html) (26. 07. 2021).

88 Phillips, David: *Forgery*, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, Band 11: Ferrara to Gainsborough, London 1996, S. 305–311, hier: S. 305.

89 Barrett, Katy: *Fixed Price?*, in: *Apollo*, 14 January 2014, online einsehbar unter: <https://www.apollo-magazine.com/fixed-price/> (26. 07. 2021).

90 Palmer, Ewan: *Vandal Vladimir Umanets Jailed for Two Years for Defacing Mark Rothko Painting*, in: *International Business Times*, 13. 12. 2012, online einsehbar unter: <http://www.ibtimes.co.uk/vladimir-umanets-jailed-mark-rothko-painting-yellowism-414769> (26. 07. 2021).

91 Umanets, Vladimir und Marcin Lodyga: *Manifest Yellowism*, online einsehbar unter: <http://www.thisisyellowism.com/External-Resemblance> (26. 07. 2021).

92 Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache (WDG), online einsehbar unter: <http://www.dwds.de/?view=1&qu=Kontext> (26. 07. 2021).

Kommunikation beeinflussen, und den situativen Kontext, der äußere Einflüsse umschreibt, die im Moment der Kommunikation oder Interaktion Einfluss auf sie nehmen können.<sup>93</sup> Diesen Motiven folgend, bringt die Kunstfälschung die künstlerischen Mittel, derer sie sich bedient, in einen irreführenden Zusammenhang respektive in eine falsche Umgebung. Dabei instrumentalisiert die Kunstfälschung Methoden der Kunst(-geschichte) und verändert ihren Kontext situativ, also angepasst an eine bestimmte Zeit, in der die Fälschung als Original lanciert werden soll. Diese situative Kontextveränderung von anerkannten künstlerischen Methoden und kunsthistorischen Zusammenhängen ist die Zeitmarke einer Fälschung, an der sich etwa die Wandlung des Zeitgeschmacks ablesen lässt, durch die eine Fälschung aber in einer anderen Epoche als solche entlarvt werden kann. Folglich sind die künstlerischen Komponenten der Kunstfälschung – Farbe, Form, Stil, Sujet, selbst eine nachgeahmte Signatur – jeweils für sich betrachtet durchaus wahrheitsfähig, nur ist es ihre Platzierung in einem entsprechenden Zusammenhang nicht mehr. So reproduziert etwa der britische Künstler Gavin Turk nicht nur den Stil seiner künstlerischen Vorbilder wie Joseph Beuys (1921–1986) oder Andy Warhol (1928–1987), er kopiert zugleich ihre Signaturen. Doch Turk veränderte in der Zusammenführung jener Komponenten nie den Kontext der Appropriation Art, also der künstlerischen Aneignung anderer Kunstwerke, wodurch er seine Betrachter nie über seine eigene Urheberschaft an dem Werk im Unklaren ließ. Im Falle der Fälschungen Wolfgang Beltracchis hingegen, die ebenfalls die nachgeahmte Signatur des jeweiligen Künstlers enthalten, sind es fingierte Provenienzen und das Verschweigen der eigenen Urheberschaft, die dem Rezipienten vorgeben, es handle sich hier um ein Werk eines Künstlers wie Heinrich Campendonk oder Max Ernst. Beltracchi hat folglich den Kontext der künstlerischen Komponenten, die er verwendete, verändert. Somit entsteht durch die Kunstfälschung unter Anwendung legitimer künstlerischer Methoden, aber mittels fingierter Provenienzen ein falsches Verständnis ihrer eigenen Identität.

Hierbei wird deutlich, dass die Kategorien Fälschung und Original keine feststehenden Entitäten des Kunstwerks sind, sondern zeitgebundene Zuschreibungsphänomene. Mit dem Stand der Forschung, den kulturellen Vorlieben und gesellschaftlichen Entwicklungen wandelt sich auch die Rezeption eines Werkes, sodass die Zuschreibungen Original und Fälschung als Epochen-, Gesellschafts- und Kulturphänomene bezeichnet werden können. Diese Überlegungen folgen den Gedanken des Kunsthistorikers Lars Blunck und erweitern sie zugleich um die Kategorie der Fälschung. In Anlehnung an den Philosophen Nelson Goodman (1906–1998), der die Definition dessen, was Kunst sei, aus ihrer ontologischen Fixierung löst, indem er nach dem „wann“ etwas Kunst sei fragt, entwickelt Blunck die entsprechende Frage: „Wann ist

93 Fuchs, Werner / Klima, Rolf / Lautmann, Rüdiger / Rammstedt, Otthein / Wienold, Hanns (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie, Opladen 1973, S. 368.

ein Original?“.94 In beiden Fällen werden die Begriffe Original und Kopie korrelativ und als wandelbare Zuschreibungen betrachtet.95

Goodman zählt zu einem der wenigen, der die Definition von Fälschungen nicht am Subjekt, also dem Fälscher orientiert, sondern in erster Linie vom Objekt ausgeht. So lautet seine These: „A forgery of a work of art is an object falsely purporting to have the history of production requisite for the (or an) original of the work.“96 Demnach könnten aber auch Werke der Appropriation Art als Fälschungen verstanden werden. Elaine Sturtevant (1924–2014) etwa schuf nicht nur die berühmten Blumen Warhols nach, sie nutzte dafür auch die Materialien und Werkzeuge Warhols mit dessen Anleitung und Einverständnis.97 Sturtevants Blumen geben also ebenfalls vor, die Produktionsgeschichte der Blumen Warhols zu haben. Sie geben allerdings nicht vor, das Original Warhols zu sein. Insofern ließe sich Goodmans These wie folgt ändern: Eine Fälschung eines Kunstwerks gibt vor, den Status eines Originals zu besitzen. Zusammen mit der abgewandelten These Döhmers gelesen, könnten Fälschungen also wie folgt greifbar gemacht werden: Die Kunstfälschung bedient sich legitimer künstlerischer Methoden und der Kunstgeschichte unter Veränderung ihres Kontextes, um den Status eines Originals vorzugeben.

### 3.2 Die Entlarvung der Fälschung als Statuswandel des Werkes

Worin unterscheiden sich Fälschung und Original maßgeblich, wenn wir die von uns teils noch heute geschätzte „idea“ des Künstlers ebenso in einer Fälschung sehen können, zumindest solange diese als Original gilt? Stellt sich ein Original als Fälschung heraus, verliert meist das faktisch unveränderte Werk die Gunst des Betrachters und

94 Blunck, Lars: Wann ist ein Original? in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): Original und Fälschung, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011, S. 9–29, hier: S. 9.

95 Ibid., S. 10.

96 Goodman, Nelson: Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis 1976 (2), S. 122. Erste Auflage Indianapolis 1968. In der Übersetzung von Jürgen Schläeger aus dem Jahr 1973 heißt es: „Die Fälschung eines Kunstwerks ist ein Objekt, das fälschlicherweise vorgibt, eine Produktionsgeschichte zu haben, die zu dem (oder einem) Original des Werks gehört.“ Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, übersetzt von Jürgen Schläeger, Frankfurt 1973, S. 131. In der Übersetzung von Bernd Philippi aus dem Jahr 1995 heißt es wiederum: „Die Fälschung eines Kunstwerkes ist ein Gegenstand, der fälschlicherweise vorgibt, eine Entstehungsgeschichte zu besitzen, die für das (oder ein) Original unerlässlich ist.“ Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, übersetzt von Bernd Philippi, Frankfurt 1995, S. 120f.

97 Vahrson, Viola: Die Radikalität der Wiederholung – Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevants, München 2006, S. 61.

wo zuvor noch das „Wahre, Schöne und Gute“ wertgeschätzt wurde, werden oftmals Mängel entdeckt, die zu einer sowohl handwerklichen als auch ästhetischen Abwertung des Werkes führen können, obwohl derselbe Betrachter auf dasselbe Werk blickt.<sup>98</sup>

Es handelt sich hierbei zunächst um eine kontextbasierte Wandlungsfähigkeit in der Rezeption ein und desselben Gegenstandes, was eine grundlegende Eigenschaft von Kunstwerken ist. Diese Wandlung der Rezeption und damit der Erscheinung eines Werkes gilt also generell für ästhetische Objekte, unabhängig davon, ob sie gefälscht oder original sind. Der Prozess der Entlarvung eines Originals als Fälschung ist jedoch eine Zäsur, durch die ein Statuswandel des Werkes eintritt. Während Originale also bei gewandelter Rezeption und Erscheinung immer noch einen gleichbleibenden Status als Originale aufweisen, findet bei Fälschungen durch ihre Entlarvung eine Änderung ihres Status statt. Mit dem Status ändert sich auch der gesamte semantische Raum des Werkes, was zuweilen dazu führt, dass das physisch unveränderte Werk gegenteilig zu seinem vorhergehenden Status als Original bewertet wird. Hier vollzieht sich eine Umdeutung von Zeichen, etwa der Bildsprache, aufgrund eines veränderten Kontextes, sodass eine entlarvte Fälschung im Blick des Betrachters auch materiell und ästhetisch eine Wandlung zu erfahren scheint.

Im Gegensatz zu den sogenannten Kippbildern handelt es sich bei Fälschungen jedoch um eine irreversible Metamorphose, denn wir werden eine entlarvte und in der Gesellschaft als solche anerkannte Fälschung nie wieder so sehen können, wie zu jenem Zeitpunkt, als die Fälschung noch als Original galt.<sup>99</sup> Zwar kommen auch Rehabilitierungen von Fälschungen als Originale vor, doch ist unsere Rezeption schon bereits durch die negative Konnotation des Fälschungsbegriffes vorbelastet, sodass ein Original, das einmal als Fälschung galt mit einem Makel belastet ist. Kippbilder allerdings, wie etwa die sogenannte Rubin'sche Vase, können immer wieder changierend oder teils sogar gleichzeitig – siehe hierzu etwa die Kippfigur *Sara Nader*, entwickelt und gestaltet von dem amerikanischen Psychologen Roger N. Shepard, die zugleich die Wahrnehmung des Saxophonisten als auch des Frauenportraits zulässt – in unterschiedlichen Variationen gesehen werden (Abb. 2–3).<sup>100</sup> Insofern muss Doll widersprochen werden, wenn er Fälschungen als Diskursphänomene mit Kippfiguren vergleicht, die zunächst authentisch erscheinen und dann als falsch wahrgenommen werden. Doll

98 Das bekannte Phänomen, dass eine Fälschung, wenn sie als solche entlarvt wird, mit einem Mal alle Wertschätzung verliert, die sie zuvor noch als vermeintliches Original hatte, beschreibt bereits Hans Tietze. Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 212.

99 Öcal, Tina: Shape-shifters of Transculturation: Giovanni Bastianini's Forgeries as Embodiment of an Aesthetic Patriotism, in: Faking, Forging, Counterfeiting, Discredited Practices at the Margins of Mimesis, hrsg. v. Becker, Daniel / Fischer, Annalisa / Schmitz, Yola, Reihe: Edition Kulturwissenschaft 128, Bielefeld 2018, S. 111–126, hier: S. 111.

100 Schönhammer, Rainer und Jakob Steinbrenner: Kippbild, in: Image, Ausgabe 30, 06/2019, S. 101–120, hier: S. 106, online einsehbar unter: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/37788ccfef4596eae267239fecf0ba8b.pdf> (26. 07. 2021).

stellt hierbei die Frage, was Fälschungen zunächst authentisch erscheinen lässt und warum diese Erscheinung von Authentizität nach ihrer Entlarvung verloren geht.<sup>101</sup> Dabei übersieht Doll eben jenen Aspekt des Reversiblen der Kippfiguren, der im Falle von Fälschungen nicht existiert. Vielmehr gibt es auch Einzelfälle, bei denen sich im sinnlichen Erscheinungsbild der Fälschung nichts durch die Entlarvung ändert. So können Sammler ein Werk nach seiner Entlarvung ebenso aufgrund seiner ästhetischen Qualitäten wertschätzen wie zuvor. Hierbei handelt es sich allerdings um einen seltenen souveränen Umgang mit Kunst. Prinzipiell ist der Statuswandel, den Fälschungen durch ihre Entlarvung erfahren, jedoch irreversibel. Nach einer gewissen Zeit kann hierbei ein weiterer Wandel in der Rezeption eintreten, etwa wenn die Fälschung dann aufgrund ihres kriminellen Kontextes wertgeschätzt wird. Auch bedeutet der Statuswandel einer Fälschung nicht ausschließlich eine Abwertung. Einige der Fälschungen Bastianinis etwa erfuhren durch ihre Entlarvung gar eine Aufwertung, da man sie nun dem durch die Benivieni-Affäre berühmt gewordenen Bastianini zuordnen konnte. Dieses Phänomen ist darauf zurückzuführen, dass sich auch das semantische Profil der Zuschreibung Fälschung ändern kann. Im 19. Jahrhundert etwa gab es eine Phase, in der man Fälscher wie Bastianini für ihr handwerkliches Geschick lobte und dessen Fälschung als ein ästhetisch gelungenes Werk.

Richtung Ende des 19. Jahrhunderts setzte wieder eine sukzessive Abwertung von Fälschungen ein, die auch zu einer ästhetischen Abwertung des Werkes führte. Denn erst nach der Entlarvung einer Fälschung können ihre Schwachstellen bemerkt werden, was der Kunsthistoriker Martin Kemp als fälschungstypische Kaskade bezeichnet: „Once you know that it’s a forgery, you notice what is wrong with it.“<sup>102</sup> Psychologisch ist dieser Vorgang vergleichbar mit der sogenannten *Healing Grid Illusion* (Abb. 4). Forscher der Universitäten Amsterdam, Utrecht und Sussex publizierten 2017 ihre Ergebnisse zur Erforschung der Illusion von Uniformität mit dem Ergebnis, dass die detaillierte periphere Wahrnehmung teilweise auf einer Rekonstruktion von Realität basiert. Denn das Gehirn ersetzt Details, wenn der eigentliche Sehstimulus gering ist.<sup>103</sup> Hierfür entwarfen die Forscher in fünf Experimenten unterschiedliche Grafiken zu Form, Orientierung, Helligkeit, Identität und Bewegung, die jeweils im Zentrum einen Ausgangsstimulus enthalten, während die Peripherien jeweils leicht

101 Doll, Martin: Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012, S. 21.

102 Martin Kemp in seinem Vortrag: It doesn't look like Leonardo: The Inside Stories of Leonardos and Non-Leonardos, gehalten am 08. 02. 2014 auf dem View Festival of Art History in London. Öcal, Tina: F for Festival – Von den Beltracchi-Festspielen zum View Festival of Art History, in: arthistoricum.net Fachinformationsdienst Kunst, 05. 03. 2014, online einsehbar unter: <http://blog.arthistoricum.net/beitrag/2014/03/05/f-for-festival-von-den-beltracchi-festspielen-zum-view-festival-of-art-history/> (26. 07. 2021).

103 Otten, Marte / Pinto, Yair / Paffen, Chris L. E. / Seth, Anil K. und Ryota Kanai: The Uniformity Illusion: Central Stimuli Can Determine Peripheral Perception, in: Psychological Science 2017, Vol. 28(1), S. 56–68, hier: S. 1.

vom Zentrum abweichende Stimuli aufweisen.<sup>104</sup> Das sogenannte *Healing Grid* etwa zeigt im Zentrum ein gradwinkliges Gitter, während die Peripherien leichte Deformationen zeigen. Bei längerer Betrachtung des Zentrums tritt ab etwa drei Sekunden eine Illusion von Uniformität ein, sodass auch die eigentlich deformierten Peripherien des Gitters gradwinklig erscheinen. Die Ergebnisse der internationalen Forschergruppe unterstützen die These, dass detaillierte visuelle Strukturen vom Gehirn ergänzt werden und dass die Illusion von Uniformität direkt in die Wahrnehmung einfließen kann.<sup>105</sup> Die wahrgenommene Realität ist demnach, wenn auch nicht willkürlich so doch eine Konstruktion des Gehirns. Dieses wahrnehmungspsychologische Beispiel zeigt bereits, wie stark Vorgänge der Illusionsbildung in den Wahrnehmungsprozess einfließen.

Auf Fälschungen übertragen ließe sich hiermit erklären, warum wir selbst weniger überzeugende Fälschungen auch über einen längeren Zeitraum als Originale betrachten und das gleiche Werk nach seiner Entlarvung zuweilen komplett abwerten. Denn die zentrale Vorstellung Originalität exkludiert alle etwaigen Störfaktoren, sodass ein in unserem Gehirn konstruiertes einheitliches Bild entsteht, das eben jener Vorstellung entspricht. Umgekehrt ist es nach der Entlarvung das Wissen über die Fälschung, das zu einem Dominoeffekt führt, sodass hierdurch die von Kemp angesprochene Kaskade eintritt. In Erweiterung zu den Ergebnissen der internationalen Forschergruppe kann somit auch Wissen als ein Aspekt der Uniformität angesehen werden. Denn die Dichotomie Original und Fälschung ist in erheblichem Maße kontextbasiertes Wissen, das allerdings die Rezeption des Werkes auf ähnliche Weise beeinflusst. Folglich ist für ein Verständnis des Fälschungsbegriffs auch ein Blick auf seine Entwicklung in unterschiedlichen Kulturen von Bedeutung, woraus sich zugleich seine bis heute unverändert moralisch negativ gefärbte Konnotation erklären lässt.

### 3.3 Etymologische Aspekte der Kunstfälschung

Entstanden ist der heute im Deutschen gebräuchliche Begriff der Fälschung aus dem mittelhochdeutschen Adjektiv *vals(ch)*, das im Westmitteldeutschland des 12. Jahrhunderts für „treulos, unredlich, unwahrhaft, unecht, irrig, trügerisch“ stand. Das mittelhochdeutsche *vals(ch)* geht wiederum auf das altfranzösische *faus* oder auf das noch ältere *fals* respektive *faux* zurück, das schließlich dem lateinischen Partizipialadjektiv *falsus* für „erdichtet, unecht, falsch, trügerisch“ zu *fallere* für „betrügen, täuschen, irreführen“ entstammt. Abgeleitet von dem mittelhochdeutschen Verb *velschen*, althochdeutsch *(gi)falscōn* im 9. Jahrhundert und *(gi)felsken* im 10. und 11. Jahrhundert, gelangte das mittelhochdeutsche *vals(ch)* ebenso wie das mittelniederländische *vals*

104 Ibid., S. 61.

105 Ibid., S. 66.

durch die Dichtungen Heinrich von Veldekes (1150-ca.1190) nach Osten. Durch Martin Luthers (1483–1546) Bibelübersetzungen blieb die frühneuhochdeutsche Substantivierung Falsch für „Unredlichkeit, Betrug“ in „ohne Falsch“, mittelhochdeutsch *āne vals(ch)*, bis heute erhalten.<sup>106</sup>

Die negativ konnotierte moralische Komponente des im Deutschen gebräuchlichen Fälschungsbegriffs lässt sich folglich aus seiner Etymologie erklären, die bis heute die Definition von Fälschungen in der Kunstgeschichte beeinflusst. Untermuert wird diese moralische Komponente der Wortfamilie Fälschung durch die Etymologie des Substantivs Fälscher, das sich aus dem mittelhochdeutschen *valschære* respektive *velschære* für „Treuloser, Verleumder, Betrüger, Falschmünzer, Ketzer“ bildete. Das Substantiv Fälschung für „betrügerische Nachahmung“ ist allerdings erst seit dem 16. Jahrhundert bekannt.<sup>107</sup> Dies macht deutlich, dass der Begriff der Fälschung erst mit der Entwicklung einer Vorstellung von Originalität und dem Selbstverständnis des Künstlers während der Renaissance entstanden ist und somit eng mit der jeweiligen Auffassung von Originalität verbunden ist.<sup>108</sup>

Veraltet aber weiterhin, wenn auch selten, im Deutschen gebräuchlich, sind darüber hinaus Begriffe wie das lateinische *Falsum*, das von *falsus* abgeleitet vor allem im 16. und 17. Jahrhundert Verwendung fand und heute synonym für Fälschung steht,<sup>109</sup> Falschkunst wie er in dem von Paul Westheim (1886–1963) herausgegebenen *Kunstblatt* titelgebend für Fälschungen eingesetzt wird,<sup>110</sup> oder Falsifikat, ein Begriff, der insbesondere ab Mitte des 18. Jahrhunderts Konjunktur hatte, heute jedoch eher seltener gebräuchlich ist. Zu dieser Wortgruppe gehört auch der Begriff *Spuria*, der sich aus dem lateinischen *spurius* ableitet und im Englischen zu *spurious* wurde, dessen Bedeutung sich von ursprünglich „uneheliche Tochter“ zu später „gefälschte

106 Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, online einsehbar unter: <http://www.dwds.de/?view=1&qu=Fälschung> (26.07.2021), sowie Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin / Boston 2011 (25. Auflage), S. 275.

107 Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, online einsehbar unter: <http://www.dwds.de/?view=1&qu=Fälschung> (26.07.2021), sowie Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin / Boston 2011 (25. Auflage), S. 274.

108 Siehe hierzu Kapitel 3.4.

109 Siehe hierzu etwa Corino, Karl (Hrsg.): *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik*, Frankfurt 1996, S. 10. Beispielhaft für die Verwendung des Begriffs *Falsum* ist auch der Grundsatz der scholastischen Logik: „*ex falso (sequitur) quodlibet*“ (aus Falschem folgt Beliebiges) Duden, online einsehbar unter: [http://www.duden.de/rechtschreibung/ex\\_falso\\_quodlibet](http://www.duden.de/rechtschreibung/ex_falso_quodlibet) (26.07.2021). Demnach darf entweder aus einem logisch falschen Satz oder aus zwei widersprüchlichen Sätzen jede beliebige Aussage folgen. Denn widersprechen sich die Prämissen zweier Aussagen, kann die Konklusion *x*-beliebig sein, weil sie durch den Widerspruch irrelevant geworden ist.

110 „Achtung Falschkunst!“, in: *Das Kunstblatt*, hrsg. v. Paul Westheim, Nr. XIV, März 1930, S. 93 und S. 193–204.

Schriftstücke“ wandelte.<sup>111</sup> Eine Besonderheit stellt schließlich die *pia fraus* dar, die sich aus dem Lateinischen als „frommer Betrug“ und somit als „Täuschung in guter Absicht“ übersetzen lässt und der griechischen Mythologie entstammt. So berichtet Ovid (43 v. Chr. – ca. 17 n. Chr.) in seinen *Metamorphosen* von einem Kreter, der sich so sehr einen Sohn wünschte, dass er androhte, eine Tochter bei der Geburt zu töten. Tatsächlich wurde er Vater einer Tochter, die auf Anraten der Göttin Isis von der Mutter jedoch als Junge ausgegeben wurde, um dem Tod zu entgehen. Erleichtert wurde diese fromme Täuschung durch ihren Namen Iphis, den der Kreter für einen Sohn wählte und der in der Antike für beide Geschlechter galt. „Inde incepta pia mendacia fraude latebant“.<sup>112</sup>

Im Englischen gibt es im Kern drei Ausdrücke, die Fälschungen bezeichnen können. Der Begriff *forgery*, der auf das Verb *forge* zurückgeht, das dem französischen *forge* sowie dem lateinischen *fabricare* entstammt und zunächst herstellen oder konstruieren bedeutet. Seine Bedeutung als „etwas in betrügerischer Imitation herstellen“ erhält der Begriff erstmals 1330 als sich der buchstäbliche in einen übertragenen Sinn des Begriffes wandelte.<sup>113</sup> Zudem bezeichnet im Englischen auch der Begriff *fake* eine Fälschung. Jedoch handelt es sich hierbei um einen Begriff unklarer Herkunft. Es ist zu vermuten, dass es sich bei diesem Begriff um eine Variante des älteren *feak* oder *feague* handelt, die sich beide wiederum von dem deutschen *fegen* oder seinem niederländischen Äquivalent herleiten und im englischen Sprachgebrauch ausräumen oder plündern bedeuten. In Samuel Rids<sup>114</sup> *Martin Mark-All, Beadle of Bridewell*, einer Geschichte über Zigeuner und Gangster von 1610, wird ein „*feager of loges*“ als jemand bezeichnet, der mit falschen Dokumenten bettelt. Von da an ging das heute im Englischen gebräuchliche *fake* vom Slang in die Umgangssprache über und wird im Sinne einer „betrügerischen, gefälschten Sache oder Person“ verwendet.<sup>115</sup>

111 Siehe hierzu etwa Kölzer, Theo: Urkundenfälschung im Mittelalter, in: Corino, Karl (Hrsg.): Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik, Frankfurt 1996, S. 15–26, hier: S. 17.

112 Ovid: *Metamorphoses*, 9. Buch: Iphis, 711. „Niemand entdeckte den Trug, den liebende [fromme] Täuschung begonnen“. Übersetzung von Herman Breitenbach mit einem Korrekturvorschlag der Autorin von „liebende“ in „fromme“, zitiert nach Pvbliivs Ovidivs Naso, *Metamorphoses – Verwandlungen, Eine Auswahl, Übersetzung und Einführung* von Hermann Breitenbach, München 2003, S. 104f.

113 „*forge*, v.1“, in: Oxford English Dictionary Online, März 2016, Oxford University Press, online einsehbar unter: <https://www.oed.com/> (26.07.2021).

114 Die Lebensdaten Rids sind nicht zuverlässig überliefert.

115 „*fake*, n.2“, in: Oxford English Dictionary Online, März 2016, Oxford University Press, online einsehbar unter: <https://www.oed.com/> (26.07.2021). Doll verwendet den Begriff des *fake* wiederum als eine Täuschung, bei der die Entlarvung von Anbeginn mit enthalten sei. Doll, Martin: *Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012, S. 7 u. S. 24f. Problematisch ist dies jedoch aufgrund seiner Missverständlichkeit, denn im Englischen hat sich hierfür der mittlerweile auch im Deutschen gebräuchliche Begriff des *hoax* etabliert, der eine im Nachhinein aufzulösende Fopperei oder einen Scherz darstellt, wie dies



Insbesondere das Beispiel des Begriffs *fake* zeigt, auf welchen Umwegen sich im europäischen Sprachraum einst neutrale Umschreibungen in Bezeichnungen einer betrügerischen Absicht mit negativen Konnotationen verwandelten. Die Übertragung des Begriffs *fake* ins Deutsche, teilweise mit einer veränderten Bedeutung – *Fake* wird teils als Kunstform teils aber auch als synonym für Fälschung verwendet –, führt nicht zuletzt zu weiteren Irritationen im Gebrauch des Wortes.

Schließlich leitet sich der dritte im Englischen für Fälschungen gebräuchliche Begriff *counterfeit* vom Altfranzösischen *contrefet* respektive *contrefaire* ab, dessen Äquivalent im Provenzalischen *contrafar*, im Katalanischen *contrafer* und im Italienischen *contraffare* ist.<sup>116</sup> Der Begriff geht auf das Lateinische *contrā-facere* zurück: „etwas in Opposition oder Kontrast zu etwas herstellen“. Der Begriff *Contrāfactio* erscheint bereits in den Schriften des spätantiken römischen Staatsmannes und Gelehrten Cassiodor (485–580) und das entsprechende Verb ist im Mittelalterlatein gebräuchlich gewesen. Die Bedeutung des Begriffs sowohl im Englischen als auch Französischen und Italienischen ist jeweils: „hergestellt in Imitation dessen, was original ist“.<sup>117</sup> In ihrer moralischen Wertfreiheit ist diese Bedeutung von allen bisherigen die instruktivste, da sie der Struktur von Fälschungen als einer Art Kontrafaktur<sup>118</sup> von Vorbildern nahe kommt.

Die im europäischen Sprachgebrauch überwiegend negativ konnotierten Fälschungsbegriffe, mit Ausnahme von *counterfeit*, *contrefaçõ* oder *contraffazione*, weisen somit alle die Gemeinsamkeit auf, dass ihnen der Betrug und die teils böswillige Täuschung quasi a priori inhärent ist. Die Fälschungsgeschichte in Europa ist somit auch etymologisch eine Geschichte der moralischen Verwerfung, sodass es kaum noch

übrigens auch Doll selbst feststellt. Doll, Martin: *Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012, S. 24f. Dieses Beispiel verdeutlicht umso mehr, wie wichtig eine klare Definition ist insbesondere in Anbetracht einer zunehmend internationalen Wissenschaftssprache mit entsprechenden Transferbegriffen.

116 Im Italienischen existiert darüber hinaus der Begriff *Falsificazione*, der teils synonym zu *Contraffazione* verwendet wird, jedoch auch im Italienischen eindeutiger mit der betrügerischen Absicht verbunden ist. So legt Cesare Brandi unter dem Eintrag *Falsificazione* den Schwerpunkt in der Definition von Fälschungen auf deren Absicht und nicht etwa auf deren unterschiedliche Produktionsmerkmale. Brandi, Cesare: *Falsificazione*, in: Istituto Per La Collaborazione Culturale (Hrsg.): *Enciclopedia Universale Dell'Arte*, Vol. V. *Eschimesi Culture – Germania*, Florenz 1958, Spalte 312–315, hier: Spalte 313.

117 „*counterfeit*, adj. and n.“, in: *Oxford English Dictionary Online*, März 2016, Oxford University Press, online einsehbar unter: <https://www.oed.com/> (26.07.2021).

118 Der Begriff *Kontrafaktur* bezeichnet die Umdichtung meist geistlicher in weltliche Lieder unter Beibehaltung der Melodie, wobei im Jazz auch häufig eine Umwandlung der Melodie unter Beibehaltung der Harmonik beobachtet werden kann. Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin / Boston 2011 (25. Auflage), S. 528 sowie Duden, online einsehbar unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kontrafaktur> (26.07.2021).

verwunderlich ist, dass die in der Kunstgeschichte bis heute gebräuchliche Definition von Kunstfälschungen auch durch jene negative Bedeutung determiniert ist.

Beispielhaft kontrastierend steht dem das türkische *sahtecilik* (Fälschung) und *sanat sahtecilik* (Kunstfälschung) gegenüber, die sich beide aus *sahte* für falsch ableiten.<sup>119</sup> Dieses entstammt ursprünglich dem persischen *sāχte* für „angefertigt“. Das damit korrespondierende mittelpersische *sāχtan* für „angleichen, anfertigen“ hat sich aus dem Verb *saç-* für „beachten, beherzigen, passen, harmonieren, korrespondieren“ entwickelt.<sup>120</sup> Etymologisch betrachtet ist die Wurzel des Wortes *sahte* für fälschen im Gegensatz zu den größtenteils negativ konnotierten Etymologien für falsch in europäischen Sprachen also neutral wenn nicht positiv belegt. Auch das eher seltener gebrauchte türkische Wort *taklit* für Fälschung, das von dem Arabischen *klid* für „von der Quelle kommend“ und dem daraus gebildeten *taḳlīd* stammt, ist als Gleichmachen, Kopieren neutral bis tendenziell positiv besetzt.<sup>121</sup> Nicht zuletzt in der Wortbildung drückt sich also aus, dass Nachahmungen oder auch das Nacheifern in islamisch geprägten Kulturen als erstrebenswert und weniger moralisch verwerflich erachtet wurden, was sich beispielhaft an dem im 9. Jahrhundert berühmten Kalligrafen Ibn Al-Bawwab (961–1022) verdeutlichen lässt. Al-Bawwab erhielt den Auftrag, ein von dem ebenso angesehenen Kalligrafen Ibn Muqla (886–940) verfasstes Koranmanuskript zu vervollständigen, was er so originalgetreu ausführte, dass man keinerlei Unterschied zu den originalen Stellen erkennen konnte. Ganz bewusst verwendete Al-Bawwab hierfür altes Papier, das dem des originalen Manuskripts gleichkam und kopierte die Schrift sowie die Illuminationen besonders sorgfältig. Dabei verfasste Al-Bawwab seine Koranergänzungen zu einer Zeit, als man auch in Europa die *aemulatio*, also das Überbieten des Vorbildes, als eine besondere Fähigkeit eines Künstlers erachtete. Bis zu diesem Zeitpunkt sind kaum Fälschungen in der islamischen Kunst dokumentiert, auch wenn etwa das Hinzufügen von Signaturen zu Papierarbeiten im Zuge des Berühmtwerdens einzelner Kalligrafen im 9. Jahrhundert zunahm.<sup>122</sup>

Erst im Zuge des Orientalismus in Europa und eines vermehrt internationalisierten Kunstmarktes im Laufe des 19. Jahrhunderts – nicht zuletzt aufgrund verbesserter Infrastrukturen wie etwa durch die Eröffnung des Suezkanals 1869 – entstanden allerdings

119 Man könnte hier eine Reihe von Beispielen des asiatischen Sprachraums aufführen, die jene These stützen würden. Doch grundlegend ist hier zunächst, eine weitere, bis heute im Fälschungskontext noch nicht beachtete Sichtweise aufzuführen, die eventuell auch zu einer weiteren Erforschung von Kunstfälschungen in orientalischen Kulturen führen könnte.

120 *EtimolojiTürkçe*, online einsehbar unter: <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/sahte> (26.07.2021).

121 *Ibid.*

122 *Forgeries*, in: *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, hrsg. v. Jonathan M. Bloom und Sheila S. Blair, Band II: *Delhi to Mosque*, Oxford 2009, S. 76 sowie Rice, David S.: *The Unique Ibn Al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library*, Dublin 1955, S. 79f. Ein Auszug des Buches mit jener Passage ist online einsehbar unter: <http://www.islamicmanuscripts.info/reference/books/rice-1980-unique-ibn-al-bawwab.pdf> (26.07.2021).

hauptsächlich für den europäischen Kunstmarkt und somit für europäische Augen Fälschungen im engeren Sinne.<sup>123</sup> In Syrien und Ägypten sind aus dieser Zeit äußerst hochwertige Metallarbeiten dokumentiert, wie sie für die Sultane der Mamluken von der Mitte des 13. bis Anfang des 16. Jahrhunderts gearbeitet wurden und im 19. Jahrhundert zu dem sogenannten Mamluken-Revival führten.<sup>124</sup> Eine ähnliche Entwicklung durchlief das der Fälschung implizite Nachahmen auch in Europa. So waren während der Renaissance Praktiken wie *imitatio* und *aemulatio*, also die Nachahmung und Überbietung, nicht verwerflich, sondern standen ganz im Gegenteil im Zeichen künstlerischer

123 Beispielhaft sind hierfür auch die Kultobjekte Afrikas, die im Zuge einer ästhetischen Entdeckung Afrikas im 19. Jahrhundert zu Handelsobjekten des europäischen Kunstmarktes wurden. Die dadurch beförderten Fälschungen afrikanischer Kultobjekte waren insbesondere für den europäischen Markt hergestellt worden, wie die 2012 im Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts in Baden-Baden gezeigte Ausstellung „Afrika mit eigenen Augen. Vom Erforschen und Erträumen eines Kontinents“ prägnant hervorhebt: „Was im Kult nur absoluten Wert haben konnte, erhielt in Europa einen Auktions- oder Versicherungswert. Aus dieser folgenreichen Umformung ergibt sich heute die intensiv emotionale Echtheitsdebatte im Handel mit afrikanischen Objekten, wobei die Motivation zur Fälschung letztlich vom europäischen Handel in das afrikanische Handwerk eingeführt wurde.“ Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts, Baden-Baden, Programmorschau 2012, S. 1, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

124 Zwar wurden diese Werke zunächst offen als Kopien des 19. Jahrhunderts verkauft, doch wurden sie auf dem Kunstmarkt und auch durch naiv-positivistische Zuschreibungen schnell zu vermeintlichen Originalen. *Forgeries*, in: *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, hrsg. v. Jonathan M. Bloom und Sheila S. Blair, Band II: *Delhi to Mosque*, Oxford 2009, S. 76. Einem Bericht des türkischen Ministeriums für Kultur und Tourismus zufolge, galten im August 2012 mehr als 200 Werke im staatlichen Kunst- und Skulpturenmuseum in Ankara als vermisst. Weitere 46 Werke wurden später durch Kopien ersetzt darunter Werke von Künstlern wie Şevket Dağ (1876–1944), Şefik Bursalı (1903–1990), Hikmet Onat (1882–1977) und Zühtü Müridoğlu (1906–1992). Die systematische Entwendung von Kunstwerken in öffentlichen Museen durch Minister und Militärangehörige ist seit dem Militärputsch 1980 gängige Praxis. Auch der seinerzeit amtierende Kultusminister Ertuğrul Günay gestand, acht Gemälde als Dekoration für sein Ministerium entwendet zu haben, brachte die Werke jedoch später wieder zurück in der Hoffnung, als gutes Beispiel für weitere Entwender vorangehen zu können. Forbes, Alexander: *Türkische Regierungsangehörige am Verschwinden von über 200 Kunstwerken aus dem Staatlichen Kunstmuseum in Ankara beteiligt – viele Schätze durch Kopien ersetzt*, in: *Blouin Artinfo*, 07. 08. 2012, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin sowie *Skandal in der Kunstszene: Mehr als 200 Kunstwerke aus staatlichem Kunstmuseum Ankara verschwunden*, in: *Deutsch-Türkische Nachrichten*, 09. 08. 2012, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin. Die entwendeten Originale zierten jedoch nicht nur die Büros türkischer Regierungsbeamter, sondern wurden teils auch auf dem Kunstmarkt weiterverkauft. Zudem ist der Kunstmarkt in der Türkei mittlerweile genauso verwässert von Kunstfälschungen, wie die internationalen Märkte. Dennoch sind in der Türkei kaum Anklagen respektive Strafprozesse wegen Kunstfälschungen zu verzeichnen, wie der Istanbuler Galerist Haldun Dostoglu berichtet. *Forged painting of Turkish artist Nejad Melih Devrim discovered at Sotheby's*, in: *Hürriyet Daily News*, 29. 01. 2014, online einsehbar unter: <http://www.hurriyetdailynews.com/Default.aspx?pageID=517&nID=61676> (26. 07. 2021).

und handwerklicher Qualität.<sup>125</sup> Im Fälschungskontext wird die Nachahmung allerdings zur Camouflage.<sup>126</sup> Denn hier geht es weniger um eine Überbietung des Vorbildes, sondern um die Tarnung der eigentlichen Identität des Werkes. Eben dadurch wird die Fälschung zu einem Teil der Rezeptionsgeschichte des Kunstwerks, denn Tarnung bedeutet vor allem auch die Adaption des je zeitgebundenen Blicks auf das Kunstwerk.<sup>127</sup>

### 3.4 Zur Idealisierung des Originals

Bis ins 19. Jahrhundert bleiben Kopien als Formen der Nachahmung und Überbietung ein gängiger Bestandteil der Künftlerausbildung an Akademien und ein anerkanntes Mittel, um sich stilistisch den Vorbildern zu nähern und zugleich einen eigenen Stil auszubilden. Mit dem Erstarken des Autonomie- und Originalitätsdiskurses im Bildungsbürgertum des späten 18. Jahrhunderts gewinnt jedoch die Idee des Originalgenies an Bedeutung, mit der eine sukzessive Abwertung von Nachahmungen einherging. Die Fundamente der Genietheorie sind bereits in der Renaissance zu finden, als die Distanz zwischen Künstler und Kunstwerk aufgehoben wurde,<sup>128</sup> indem Künstler ihre Werke signierten sowie ihre Apotheose einleiteten. Hinter der später folgenden Idealisierung des Originals stand zum einen die Kompensation für das Fehlen einer adeligen Herkunft, da es nun auch mit Leistungsbereitschaft und Talent für Individuen wie Künstler möglich war, zu Ruhm und Ehre zu gelangen.<sup>129</sup> Zum anderen waren es aber auch ökonomische Interessen, die die Idealisierung des Originals befeuerten, in dessen Folge es einem Schöpfer möglich wurde, Rechte als Urheber an seinen Originalen geltend zu machen und somit daran zu verdienen.<sup>130</sup>

125 Siehe hierzu Kapitel 4.2.2.1.

126 Siehe hierzu auch nochmals Döhmer und Tietze, die von der Verwendung legitimer künstlerischer Praktiken bei Fälschungen unter veränderter Zielsetzung sprechen. Kapitel 3.1.

127 Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago*, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel et al., Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 186f., online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021) sowie Keazor, Henry und Öcal, Tina: *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 2014, S. 15–57, hier: S. 32.

128 Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 85.

129 Ullrich, Wolfgang: Gurskyesque: Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers, in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung*, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011, S. 93–113, hier: S. 104f.

130 *Ibid.*, S. 107.

Die Wurzeln dieser Vorstellung von Originalität reichen bis in die Antike zurück. Aufgrund des hohen Aufkommens von gefälschten Schriften, legten Bibliothekare in der Antike einen Kanon der anerkannten Schriftsteller fest. Dabei wurden für jeden Schriftsteller Listen, sogenannte Pinakes geführt, die sowohl die echten als auch die gefälschten Werke enthielten. Dieses Vorgehen bezeugt, wie auch Grafton feststellt, dass man bereits in der Antike eine klare Vorstellung von echt und falsch hatte und auch entsprechende Texte zu unterscheiden wusste. Dabei wurden echte Schriften eines Autors als *gensioi*, also rechtmäßig, bezeichnet, ein Ausdruck, der zugleich für eheliche Kinder verwendet wurde, während das Wort *nothoi* sowohl Fälschungen von Werken eines Autors als auch Bastarde, also nichteheliche Kinder, bezeichnete.<sup>131</sup> Entsprechend schlussfolgert Grafton: „Echte Schriften hatten, kurz gesagt, eine organische Verbindung zu dem Schriftsteller, der sie erzeugt hatte [...]“.<sup>132</sup> Originalität ist also gleichgesetzt mit einer gesellschaftlich anerkannten genealogischen Abkunft, die gleichsam die Gene, das Erbgut des Erzeugers in sich trägt.

Immanuel Kants (1724–1804) Geniebegriff zufolge bestimmt sich das Kunstwerk als eine individuelle, einmalige und neuartige Schöpfung. In seiner „Kritik der Urteilskraft“ löst Kant die Tradition der Mimesis in der Kunst von einem schöpferischen Subjekt ab. Damit rückt die Naturbegabung des Genies in den Vordergrund, das durch Einbildungskraft und Verstand aus sich selbst heraus schöpferisch tätig wird. „Darin ist jedermann einig, daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sei.“<sup>133</sup> sowie „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt“.<sup>134</sup> Folglich ist das Kunstwerk Ausdruck künstlerischer Imagination und Individualität und dessen Rezeption die Herstellung von Intimität zum Künstlergenius. In der Moderne beginnt die Auffassung vom genialen Künstler und vom auratischen Original zu bröckeln. Roland Barthes (1915–1980) etwa stuft in seinem Aufsatz *Der Tod des Autors* das schöpferische Subjekt des Künstlers herab und diagnostiziert einen Geltungsverlust des Originals.<sup>135</sup> „Das Kunstwerk wird nun als Teil eines unendlichen ‚Texts‘ gedacht, als Produkt von Diskursen und Kontexten“.<sup>136</sup>

131 Grafton, Anthony: Fälscher und Kritiker, *Der Betrug in der Wissenschaft*, Berlin 2012, S. 18 (deutsche Erstausgabe: Berlin 1991). Die englische Erstausgabe erschien 1990 in Princeton unter dem Titel: *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*.

132 Grafton, Anthony: Fälscher und Kritiker, *Der Betrug in der Wissenschaft*, Berlin 2012, S. 18.

133 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790), S. 308, Zeile 20f. sowie grundlegend zu Kants Geniebegriff: Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790), S. 307–319, zitiert nach der Akademieausgabe von Kants Gesammelten Werken, online einsehbar unter: <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/aa05/> (26. 07. 2021).

134 *Ibid.*, S. 307–319, §46.

135 Barthes, Roland: *The Death of the Author*, in: *Aspen*, no. 5–6, 1967, online einsehbar unter: <http://www.ubu.com/aspn/aspn5and6/threeEssays.html#barthes> (26. 07. 2021).

136 Rosen, Philipp von: Fälschung und Original, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 93–95, hier: S. 95.

Der Kunstmarkt hingegen orientiert sich auch gegenwärtig am Originalitätsbegriff des 19. Jahrhunderts, wonach Echtheit oftmals Nicht-Reproduzierbarkeit bedeutet. Auf dieser Basis erklärt sich, dass eine Abgrenzung von allen als moralisch verwerflich eingestuftem Reproduzierbarkeiten wie Fälschungen der Aufrechterhaltung jenes imperativischen Systems von Originalität dient. Nicht ohne Grund hat sich im Europäischen Sprachgebrauch vielmehr der negativ konnotierte Begriff der Fälschung oder *forgery* durchgesetzt und nicht etwa der weitaus neutralere, wenn nicht tendenziell positiv belegte Begriff des Counterfeit, wie im Kapitel zuvor dargelegt. Im Gegensatz zu aktuellen Entwicklungen in der Kunst wie etwa der Appropriation Art sind die bis heute festgeschriebenen Begriffe der Originalität und Fälschung also auch ein Konstrukt und Instrument des Kunstmarktes und einer noch auf Beständigkeit und Chronologie ausgerichteten Kunstgeschichte. Entsprechend sieht der Kunsthistoriker Massimo Ferretti in der normativ betrachteten Idee der Fälschung den Kern einer Kunstbetrachtung, „die Kunst nach ökonomischen Maßstäben und nach solchen der Kontemplation bewertet.“<sup>137</sup> Fälschungen sind dabei zugleich der Katalysator des Kunstsystems, denn jede entlarvte Fälschung steigert kontrastierend den Wert des Originals. So können sich Originale in ihrer Einmaligkeit einmal mehr von Fälschungen abheben, da der Prozess der Entlarvung wie eine Katharsis des Kunstsystems wirkt. Fälschungen und Originale sind also wechselseitig miteinander verbunden: Ohne eine Idee von Originalität gäbe es keine Vorstellung von Fälschungen, doch ohne Fälschungen würden Originale keine Rückbestätigung ihrer Einmaligkeit erfahren.

### 3.5 Abgrenzung und Differenzierung des Fälschungsbegriffs

Darüber hinaus liegt eine Schwierigkeit in der Definition von Fälschungen nicht nur, wie der Semiologe Umberto Eco (1932–2016) schreibt,<sup>138</sup> in der Schwierigkeit, Begriffe wie Originalität zu definieren, sondern auch in ihrer Abgrenzung von anderen Formen der Fälschung. Die Publikation *Fälschungserkennung* etwa subsummiert unter dem Begriff der Fälschung neben Kunstfälschungen auch Medikamentenfälschungen

137 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 235.

138 Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, aus dem Italienischen von Günter Memmert, München/ Wien 1992 (Die Originalausgabe erschien 1990 in Mailand unter dem Titel „I limiti dell’interpretazione“), S. 217. Dabei basiert auch Ecos Definition von Fälschungen auf der Intention zum Betrug und ist somit keine Neuerung in der Betrachtung von Fälschungen, sondern lediglich eine Wiederholung mit dem Vokabular der Semiotik. Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, aus dem Italienischen von Günter Memmert, München, Wien 1992 (Die Originalausgabe erschien 1990 in Mailand unter dem Titel „I limiti dell’interpretazione“), S. 225.

und selbst „faule Pakete“, wie sie aus der globalen Finanzkrise, die sogenannte Subprimekrise, ab 2007 bekannt sind.<sup>139</sup> Der Begriff der Fälschung wird dadurch zu einem Oberbegriff sämtlicher Betrugsdelikte und kann so kaum noch präzise für die jeweilige Disziplin definiert und angewandt werden. So sind Medikamentenfälschungen im Unterschied zu Generica oftmals eine Kopie des Originals mit minderwertigen Wirkstoffen, deren Anwendung sogar bis zum Tod führen kann. Die hier auftretenden Phänomene und Wirkungen sind also kaum mit Kunstfälschungen vergleichbar.

Ähnlich differenziert werden muss bei literarischen Fälschungen, die zwar hinsichtlich einer gefälschten Provenienz mit Kunstfälschungen vergleichbar sind, jedoch unterschiedliche materielle und inhaltliche Eigenschaften haben. Während literarische Fälschungen oder Fälschungen von historischem Quellenmaterial oftmals mit dem Ziel einhergehen, politische Macht und Reichtum zu erlangen,<sup>140</sup> dienen Kunstfälschungen eher dem Zweck, die Kunstgeschichte umzuschreiben und pekuniäre Gewinne zu erzielen. Die Unterschiede zwischen literarischen sowie musikalischen Fälschungen und Kunstfälschungen basieren nicht zuletzt auf den medialen Eigenarten dieser Künste. Während literarische oder musikalische Werke gerade von ihrer Vielfältigkeit leben – im Falle der Literatur die möglichst hohe Auflage des Textes, im Falle der Musik die mehrfache Aufführung der Komposition –, wird etwa das Gemälde oder die Skulptur grundsätzlich als einmalig betrachtet. Goodman bezeichnet Werke der bildenden Kunst insofern als autografisch im Vergleich zu musikalischen Werken.<sup>141</sup> Denn wird die Skulptur zerstört, kann sie auch durch noch so viele Reproduktionen nicht ersetzt werden. Doch in der Musik kann eine verlorene Partitur oder in der Literatur das verlorene Manuskript dem Werk selbst nicht seine Existenz nehmen.<sup>142</sup> Die Unterschiede in den künstlerischen Medien und Genres stellen entsprechend unterschiedliche Herausforderungen an Fälscher. In der Literatur etwa ist die Form des Plagiats verbreitet. Doch indem ein Plagiator den Text eines anderen Autors als seinen eigenen ausgibt, unterscheidet er sich diametral von einem Kunstfälscher, der

139 Müller-Straten, Christian: Fälschungserkennung, mit Beiträgen von Olga Perelygina und David Lowenthal, Band 1, München 2011, S. 16.

140 Rosen, Philipp von: Fälschung und Original, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 93–95, hier: S. 93. Dass Kunstfälschungen jedoch „so gut wie nie inhaltliche Ziele“ verfolgen, ist jedoch durch Fälscher wie Han van Meegeren widerlegbar, der mit seinen Fälschungen unter anderem Rache an den Experten nahm, die ihn als Künstler nicht anerkannten. Beltracchi behauptet von sich, dass er die Lücken der Kunstgeschichte durch seine Fälschungen ausbessern wollte. Siehe Kapitel 5.4.2.

141 Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, übersetzt von Bernd Philippi, Frankfurt 1995, S. 113. Die englische Originalausgabe ist erstmals erschienen unter dem Titel: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.

142 Kulenkampff, Jens: Die ästhetische Bedeutung der Unterscheidung von Original und Fälschung, in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung. Philosophie und Kunst*, Ostfildern 2011, S. 31–50, hier: 44f. sowie Goodman, Nelson: *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, London 1969, (Erstausgabe Indianapolis 1968), S. 117.

sein eigenes Werk als Werk eines anderen Künstlers präsentiert.<sup>143</sup> Darüber hinaus sind Geldfälschungen kaum noch mit Kunstfälschungen vergleichbar, da die Fälschungen hier als möglichst getreue Kopien direkt als Zahlungsmittel Einsatz finden, dabei keine Provenienz jenseits der Nennung der Notenbank benötigen, die gerade für Kunstfälschungen essentiell ist.

Wenn im Folgenden also von Fälschungen die Rede ist, so sind hiermit Kunstfälschungen gemeint in Abgrenzung zu literarischen, musikalischen, Medikamenten-, Geld- und sonstigen Fälschungen. Ausgehend von der zuvor entwickelten These, dass Fälschung und Original kontextuell bedingte Zuschreibungen eines Werkes sind, lassen sich Kunstfälschungen sowie Originale in weitere Untergruppen einteilen. Der Kategorie des Originals gehören dabei die Replik, die Kopie, die Nachempfindung oder Stilaneignung, das Pasticcio sowie die Werkstatt- und die Schülerarbeit an, die je nach Forschungsstand in ihrer Zuschreibung variieren können. Das wohl berühmteste Beispiel der letztvergangenen Zeit ist hierfür der *Mann mit dem Goldhelm*.<sup>144</sup> Galt das Gemälde noch bis in die 1980er Jahre als ein Original aus der Hand Rembrandts (1606–1669), rangiert es nun als Arbeit aus dem Umkreis des Meisters.<sup>145</sup>

Repliken oder auch Reprisen sind wiederum durch den Künstler selbst oder seine Werkstatt vorgenommene, leicht variierende Zweitaufgaben eines Originals, während Kopien eine Wiederholung des Originals durch einen fremden Künstler darstellen.<sup>146</sup> Eine Kopie leistet oftmals einen Medientransfer, um beispielsweise ein Gemälde als Grafik über die eigenen Ländergrenzen hinaus bekannt zu machen. Insofern florierte die Praxis des Kopierens vor allem als Vervielfältigungsmittel in Zeiten vor der Fotografie. Aktuellere Kunststile wie die Appropriation Art bedienen sich der Kopie, nicht jedoch um ein Werk zu vervielfältigen, sondern vielmehr um die konzeptuelle Frage zu thematisieren, was ein Original ausmacht.

Ein seltenes und signifikantes Beispiel für eine Fälschung, die sich der künstlerischen Methode der Kopie bedient, ist das Portraitgemälde *Papst Leo X.* (1475–1521) von Andrea del Sarto (1486–1530) (Abb. 5). In seiner Lebensbeschreibung des Malers berichtet Giorgio Vasari (1511–1574), dass der Herzog von Mantua, Federico II.

143 Entsprechend schlägt Doll vor, das Plagiat als „abstrakten radikalen Gegenbegriff der Fälschung“ aufzufassen. Doll, Martin: Die Adresse des Fake, Über das Wahre im Fälschen, in: Barth, Thomas / Betzer, Christan / Eder, Jens und Katinka Narjes (Hrsg.): Mediale Spielräume, Dokumentation des 17. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Hamburg 2004, Marburg 2005, S. 153–160, hier: S. 159, FN 6, online einsehbar unter: [http://www.mdoll.eu/publikationen\\_cc/MDoll\\_Adresse\\_des\\_Fake.pdf](http://www.mdoll.eu/publikationen_cc/MDoll_Adresse_des_Fake.pdf) (26.07.2021).

144 Berlin, Gemäldegalerie, ca. 1650. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://smb.museum-digital.de/singleimage.php?resourcencr=66805> (26.07.2021).

145 Kelch, Jan (Hrsg.): Der Mann mit dem Goldhelm, Eine Dokumentation der Gemäldegalerie in Zusammenarbeit mit dem Rathgen-Forschungslabor SMPK und dem Hahn-Meitner-Institut Berlin, Berlin 1986.

146 Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Heft 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 76.



Gonzaga (1500–1540), 1520 um Raffaels (1483–1520) Portraitgemälde von Papst Leo X. bat (Abb. 6). Da der damalige Besitzer des Gemäldes, der Florentiner Stadthalter der Medici, Ottaviano de Medici (1484–1546), das Gemälde allerdings nicht herausgeben wollte, beauftragte er del Sarto, eine exakte Kopie des Werkes anzufertigen. Diese wurde von del Sarto mit einem unverdächtig erscheinenden Erkennungszeichen auf der Rückseite versehen,<sup>147</sup> um Fälschung und Original unterscheiden zu können, und anstelle des Originals dem Herzog von Mantua übergeben. Weder der Herzog noch sein Berater, Giulio Romano (1499–1546), hatten Zweifel an der Originalität des Portraits, in dem Romano gar die Pinselstriche wieder erkennen wollte, die er selbst an dem Werk als Schüler Raffaels ausführte.<sup>148</sup> Vasari war jenes Erkennungszeichen jedoch bekannt und wies schließlich darauf hin, dass es sich bei dem Gemälde um eine Fälschung handelt, worauf Romano entgegnete, dass er das Werk ebenso schätze wie das Original aus der Hand Raffaels.<sup>149</sup> Damit erkennt Romano die Fälschung als „originäre Leistung del Sartos“ an, im Gegensatz zu Ottaviano de Medici, der die Fälschung anfertigen ließ, gerade weil er dem Original einen höheren Wert zusprach.<sup>150</sup>

Eine weitere Variante des Originals ist das *Pasticcio*, ein in der Kunst oftmals als Hommage verstandenes Verfahren, das einzelne Elemente verschiedener Kunstwerke aus dem *Ceuvre* eines anderen Künstlers zu einem neuen Werk zusammenführt. Es handelt sich um eine Methode, die auch bei Fälschungen zum Einsatz kommt, da sich hier diverse Echtheit suggerierende Bezüge zum Werk eines Künstlers herstellen lassen, wodurch die Fälschung an vermeintlicher Authentizität gewinnt.<sup>151</sup> Die Stilaneignung oder Nachempfindung dagegen arbeitet zwar nach einem ähnlichen Prinzip, allerdings mit weniger expliziten Verweisen. Nicht einzelne Elemente werden dabei adaptiert; es geht vielmehr um Anklänge an den Stil eines Künstlers oder einer Epoche. Beispielhaft hierfür ist das Selbstbildnis vor römischer Landschaft des Malers Johann David Passavant (1787–1861) aus dem Jahr 1818 (Abb. 7). Darin macht Passavant deutliche Anleihen beim Portraitstil der Renaissance, etwa Raffaels, sodass das Werk stilistisch

147 Ich danke Henry Keazor (Heidelberg) für diesen Hinweis.

148 Vasari, Giorgio: *Das Leben des Andrea del Sarto* (1568), hrsg. v. Sabine Feser, Berlin 2005, S. 52–54. Es handelt sich hierbei um eine vielfach zitierte Geschichte, sodass an dieser Stelle exemplarisch die Wiedergabe von Lars Blunck aufgeführt werden soll, da sie die Quelle Vasaris ausführlich und aufschlussreich kommentiert. Blunck, Lars: Wann ist ein Original?, in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011*, S. 9–29, hier: S. 11f.

149 Vasari, Giorgio: *Das Leben des Andrea del Sarto* (1568), hrsg. v. Sabine Feser, Berlin 2005, S. 54f. sowie Blunck, Lars: Wann ist ein Original? in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011*, S. 9–29, hier: S. 15.

150 Blunck, Lars: Wann ist ein Original? in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011*, S. 9–29, hier: S. 16f.

151 Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 76.

einem Werk des beginnenden 16. Jahrhunderts ähnelt, tatsächlich jedoch Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden ist und dies auch zu erkennen gibt.<sup>152</sup> Neben der noch in geringerem Maße angewandten Kopie sind die Verfahren der Stilaneignung oder Nachempfindung sowie das Pasticcio beliebt, wenn nicht gar zentrale Mittel der Fälschung, sodass spätestens hieran die zuvor genannte These Döhmers plausibel wird, dass die Fälschung sich in der Regel legitimer künstlerischer Methoden bedient.

Entsprechend lassen sich Fälschungen nach der jeweils angewandten künstlerischen Methode in Gesamtfälschungen oder auch sogenannte freie Fälschungen, subjektive und objektive Verfälschungen sowie an der Grenze zur Restauration befindliche Hyperrestaurierungen einteilen. Als Gesamtfälschungen respektive freie Fälschungen lassen sich jene bezeichnen, die sich der Methode der Stilaneignung, Nachempfindung respektive des Pasticcio bedienen. Denn hier werden nicht einzelne Originale kopiert oder imitiert, sondern Zitate des Stils oder Sujets aus dem Œuvre eines Künstlers in einen neuen Kontext überführt. Entgegen der Darstellung Ferrettis, es handle sich hier um eine äußerst seltene und zudem kurzlebige Form der Fälschung, sind freie Fälschungen relativ häufig anzutreffen und schwer, mitunter gar nicht zu identifizieren.<sup>153</sup> Denn gerade Gesamtfälschungen, die nicht imitierend einem bestimmten Vorbild folgen, werden oftmals erst nach Jahrzehnten entlarvt, dann etwa, wenn sich der Zeitgeschmack und Forschungsstand geändert hat. Die im Folgenden thematisierten Fälschungen Bastianinis und Beltracchis stellen für ihre jeweilige Zeit herausragende Beispiele von Gesamtfälschungen dar. Demgegenüber sind Fälschungen, die ein Einzelwerk kopieren weitaus seltener als etwa Fälschungen, die zumeist seriell angelegte Papierarbeiten oder auch Plastiken, wie der Giacometti-Fall zeigte, kopieren. Denn das Risiko, durch das noch vorhandene Original entlarvt zu werden, ist schlicht zu hoch. Entsprechend kommt diese Methode im Bereich der Malerei und Skulptur kaum zum Einsatz. Ausnahmen sind das bereits erwähnten Gemälde *del Sartos* von Papst Leo X. oder auch das Gemälde *Vase de Fleurs (Lilas)* Gauguins, das der Kunsthändler und New Yorker Galerist Ely Sakhai von chinesischen Immigranten kopieren ließ.<sup>154</sup>

Eine gleichsam alle Fälschungen mehr oder weniger begleitende Methode ist die subjektive Verfälschung. Hierbei wird eine Fälschung auf eine Originalität suggerierende Weise präsentiert. Zum Bereich der subjektiven Verfälschung zählen etwa gefälschte Provenienzen, die den Anschein von Originalität verstärken oder untermauern sollen. Besonders deutlich wird diese Methode im Falle des englischen Fälscherduos John Myatt und John Drewe. Während Myatt die Fälschungen herstellte, schleuste Drewe

152 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 35.

153 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 236.

154 Siehe Kapitel 2.4.

gefälschte Dokumente in Museumsarchive und Bibliotheken, um den Fälschungen eine Ausstellungshistorie zur Seite zu stellen, die für Museen als wichtiges Wert- und Originalitätskriterium fungiert. Das Besondere an diesem Fall ist, dass die Dokumente in den eigenen Archiven als derart überzeugend erachtet wurden, dass die Fälschungen Myatts nie technisch untersucht wurden.<sup>155</sup>

Demgegenüber ist die objektive Verfälschung ein insbesondere in der Restaurierung entstandenes Verfahren, bei dem grundsätzlich originale Werke durch Anbringen einer falschen Signatur oder anderweitiger materieller Veränderungen dem jeweiligen Zeitgeschmack angepasst werden sollen. So wurde 1614 der sogenannte Paumgartner-Altar Dürers aus dem Jahr 1498/1503 den seinerzeit vorherrschenden ästhetischen Vorstellungen entsprechend übermalt. Heute ist in der Restaurierung ein Verfahren üblich, das den ursprünglichen Zustand des Werks, wenn möglich, wiederherstellt und dabei voll reversibel ist, damit etwaige Fehler leichter korrigiert werden können. Die objektiven Verfälschungen in der Restaurierung sind teils so weitreichend, dass sie mit dem Bereich der Fälschung interferieren, dabei aber auch den jeweils zeitspezifisch vorherrschenden Wertvorstellungen geschuldet sind.<sup>156</sup>

Einen Schritt weiter geht die sogenannte Hyperrestaurierung. Im Englischen *restorgery* genannt, schlägt der Begriff die Verbindung von Restaurierung und Fälschung und meint die extreme Überrestaurierung eines oftmals unbekanntes Werkes, bei dem die modernen Anteile derart unkenntlich gemacht werden, dass der falsche Eindruck entsteht, es handle sich um ein Werk eines bekannten Künstlers.<sup>157</sup> Ein besonderes Beispiel hierfür ist der Maler-Restaurator Jef oder Joseph van der Veken (1872–1964), dessen geschickte Überrestaurierungen als Originale Rogier van der Weydens (ca. 1399–1464), Jan van Eycks (1390–1441), Hans Memlings (ca. 1433–1494) oder Jan Mostaerts (1475–1555) auf dem Kunstmarkt gehandelt wurden. Grundlage seiner Hyperrestaurierungen waren dabei alte, unbedeutende und schlecht erhaltene Werke, deren gut erhaltene Partien er restaurierte und durch frei erfundene Rekonstruktionen ergänzte. Problematisch wurden diese Werke jedoch ab 1920 als van der Vekens Komplize, der Brügger Bankier und Mäzen Émile Renders (1872–1956), die Werke nicht nur weiter verkaufte, sondern zugleich in Ausstellungen präsentierte und in die Forschungsliteratur einschleuste.<sup>158</sup> Denn van der Veken war mittlerweile dazu übergegangen, seine Werke teils willkürlich aus unterschiedlichen Zeiten und Kunstlandschaften zusammenzustellen, sodass der falsche Eindruck

155 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 42f. Siehe auch Kapitel 5.5.

156 Ibid., S. 37.

157 Ibid., S. 38.

158 Ibid., S. 39.

entstand, deutsche und flämische Meister des 15. Jahrhunderts wären nicht nur in Kontakt gewesen, sondern hätten zugleich auch Motive ausgetauscht.<sup>159</sup>

Eine Mittelrolle zwischen Original und Fälschung nehmen hoaxes ein, die zuweilen mit einem aufklärerischen Anspruch täuschen, da sie stets so angelegt sind, dass sie zu einem späteren Zeitpunkt aufgedeckt werden sollen. Der Prozess der Täuschung und Entlarvung dient hierbei einem Hinweis auf Missstände im System der Kunst und kann zugleich als Scherz angelegt sein. Beispielhaft ist hierfür der 1973 in der Anthologie *Idea Art* erschienene Aufsatz *The Fake As More* von Cheryl Bernstein.<sup>160</sup> Als Ausstellungsbesprechung getarnt, erörtert der Beitrag die Bedeutung des Künstlers Hank Herron und dessen in einer New Yorker Galerie ausgestellten Kopien insbesondere der Werke Frank Stellas aus den Jahren 1961 und 1971. Dies erinnert an den amerikanischen Künstler Richard Pettibone, der bereits in den 1960er Jahren Werke berühmter Kollegen wie Robert Rauschenberg (1925–2008), Warhol und auch Stella in miniaturisiertem Maßstab kopierte.<sup>161</sup> Vermutlich nimmt der Artikel Bernsteins hierauf Bezug, denn eine Erklärung, wie es Herron gelungen sein soll, das überaus umfangreiche und großformatige Werk Stellas in einer einzigen Galerie unterzubringen, bleibt in dem gesamten Artikel aus. Tatsächlich gibt es weder den Maler Hank Herron noch die Autorin Cheryl Bernstein. Hinter dem Hoax stecken vielmehr die amerikanische Kunsthistorikerin Carol Duncan und ihr Mann Andrew Duncan, die jenen Artikel in Komplizenschaft mit dem Herausgeber Gregory Battcock publizierten. Das Trio ging davon aus, dass der Artikel recht schnell selbst als Fälschung auffliegen würde, denn neben den fehlenden Erklärungen zur Realisierbarkeit der Ausstellung enthielt der Artikel teils entstellte Zitate seinerzeit aktueller französischer Philosophen. Ziel war es dabei, Kritik an der damaligen Rezensionsexpraxis zu üben, die lediglich eine um sich selbst kreisende Kunst auf ein theoretisches Gerüst stellte, ohne sie zu hinterfragen oder den gesellschaftlichen Kontext, also das Publikum zu thematisieren. Doch erst 13 Jahre später entlarvte der Kunsthistoriker Thomas Crow auf Hinweis von Carol Duncan in seinem 1986 erschienenen Artikel *The Return of Hank Herron* den Hoax.<sup>162</sup> Der Hoax ist im Gegensatz zur Fälschung also gerade so angelegt, dass er zu einem bestimmten Zeitpunkt aufgedeckt wird, um einen Erkenntniseffekt zu erzielen. Wenn Hoaxes jedoch nicht als solche erkannt werden, können sich diese

159 In seinem Artikel „Cracks in Flemish Primitives“ wies Renders wiederum im ehrwürdigen englischen Burlington Magazine darauf hin, wie originale von falschen flämischen Gemälden zu unterscheiden seien, indem er just die Werke van der Vekens als Beispiele für die Originale heranzog und diese somit als solche adelte. Renders, Émile: Cracks in Flemish Primitives, in: The Burlington Magazine, No. 299, Vol. 52, Februar 1928, S. 58–67 sowie Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 39f.

160 Bernstein, Cheryl (alias Carol Duncan): The Fake as More, in: Battcock, Gregory (Hrsg.): *Idea Art, A Critical Anthology*, New York 1973, S. 41–45.

161 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 13.

162 Ibid., S. 14.

schleichend auch in Fälschung verwandeln. Zuweilen verschmelzen sogar Fälschungen und Hoaxes miteinander, wofür Henry Keazor den Begriff des „Foax“ entwickelte, der die Begriffe Hoax und Fake miteinander verbindet und an das Französische faux erinnert. Ein Foax hat dabei die Wirkung der Aufklärung, wenn etwa eine Fälschung die Funktion eines Hoax bekommt und so Missstände im Kunstsystem offenlegt.<sup>163</sup>

163 Ibid., S. 15.



## 4 Giovanni Bastianini im Florentiner Ottocento

Die Fälschungen des Florentiner Ottocento besetzen in der Fälschungsgeschichte eine paradigmatische Rolle, da sie vor dem Hintergrund nicht nur eines gesellschaftlichen Wandels, sondern auch politischer, technischer und kultureller Umbrüche des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Insofern markieren sie einen Bruch zu einem Großteil der vorhergehenden Fälschungen und legen ein Fundament für die Fälschungen der kommenden Generationen. So war das Florenz des 19. Jahrhunderts als Hauptstadt das politische Zentrum Italiens und zugleich im Mittelpunkt des regen internationalen Kunsthandels, der sowohl die drei in Europa bekannten Fälscher Federico Icilio Joni (1866–1946), Alceo Dossena (1878–1937) und Giovanni Bastianini hervorbrachte als auch eine Vielzahl von Restauratoren und Händlern, die nebenberuflich als Fälscher aktiv waren. Florenz war somit auch eine der seinerzeit größten Fälschungsschmieden. Die Kunstwerke der Florentiner Renaissance, die auf dem Kunstmarkt zum Verkauf standen, unterlagen infolgedessen einer ambivalenten Bewertung. Betrachteten internationale Touristen und Sammler die italienische Renaissance als die Wiege der abendländischen Kunst, so war diese Kunst in den Augen der Italiener ein Teil der eigenen Geschichte und Identität, die es zu bewahren galt. Im Florentiner Ottocento prallen diverse Kulturen, Gesellschaften, Märkte und damit verbundenen Interessen und Wertungen aufeinander. Die Fälschungen des Ottocento sind ein Ausdruck dieser Entwicklungen. Denn der spätestens mit der Grand Tour im 18. Jahrhundert einsetzende kulturelle Austausch in Europa, politische und territoriale Neuformierungen von Staaten und Ländern wie Italien, der damit einhergehende Prozess des sogenannten nation building sowie eine sich als wissenschaftliche Disziplin etablierende Kunstgeschichte begünstigen, dass sich in den Kunstfälschungen des Florentiner Ottocento gesellschaftliche, politische und kulturelle Ereignisse verdichten.

Exemplarisch sind hierfür die Arbeiten des Florentiners Giovanni Bastianini. Als Bildhauer und Fälscher in Personalunion erstellte Bastianini zunächst im Auftrag des Kunsthändlers Giovanni Freppa (1794–1870) vor allem Büsten, Reliefs und Statuetten im Stil des Florentiner Quattrocento, die in britische, französische und transatlantische Sammlungen verkauft wurden. Während seine Fälschungen für ein ausländisches

Publikum hergestellt wurden, waren seine ab den 1850er Jahren geschaffenen eigenständigen Werke, die in diversen Ausstellungen in Florenz gezeigt wurden, vor allem bei Italienern beliebt. Durch ihre Rückgriffe auf die Stilmerkmale des Florentiner Quattrocento sind beide Gruppen von Werken eine Hommage an das eigene kulturelle Erbe und eine Verschmelzung von Tradition und Technik wie der im 19. Jahrhundert entstehenden Fotografie. Vor allem in seinen Fälschungen antwortet Bastianini auf die von europäischen Sammlern gehegten Vorstellungen von den Stilmerkmalen der Kunst der italienischen Renaissance, wodurch sich in ihnen Nationalität und Internationalität durchdringen.

Ogleich Bastianini einer der bekanntesten Fälscher des Florentiner Ottocento war, bestehen noch bis heute in der Forschung Kontroversen über die Frage, ob Bastianini überhaupt ein Fälscher oder ein Künstler war.<sup>164</sup> Auch hinsichtlich Bastianinis Œuvre herrscht noch Uneinigkeit. So präsentierte beispielsweise der Louvre 2007 im Rahmen seiner Ausstellung *Desiderio da Settignano – Sculpteur de la Renaissance florentine* die vom Renaissance-Spezialisten John Pope-Hennessy Bastianini zugeschriebene Büste *Heilige Konstanze*, auch *die schöne Florentinerin* genannt, als Werk Desiderio da Settignanos (1430–1464).<sup>165</sup> Zudem werden immer noch Werke Bastianinis entdeckt, die bisher nicht Teil seines Œuvres waren.<sup>166</sup> Darüber hinaus wurden Bastianinis Fälschungen bis dato außer in einem einzigen Journal-Bertrag der

164 Die amerikanische Kunsthistorikerin Anita Moskowitz versucht in ihren Publikationen Bastianini als einen Künstler darzustellen, der lediglich Opfer seines Kunsthändlers Giovanni Freppa war. Zuletzt Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, passim. Damit folgt Moskowitz den frühen Opferdarstellungen Bastianinis so etwa in: Barstow, Nina: *The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini*, in: *The Magazine of Art*, 9, London 1886, S. 503–508. Eine Gegenposition nehmen wiederum die Historikerin Carol Helstosky und der Kunsthistoriker Jeremy Warren ein, die Bastianini beide als eigenständigen Fälscher darstellen. Helstosky, Carol: *Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy*, in: *The Journal of modern History*, No. 81, Dezember 2009, S. 793–823, hier: S. 797 und Warren, Jeremy: *Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's 'Giovanni delle Bande Nere' in the Wallace Collection*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 147, No. 1232, *Italian Art* (Nov., 2005), S. 729–741, hier: S. 729.

165 Die Ergebnisse der von Juliette Levy und Agnès Cascio durchgeführten Restauration der Büste im Jahr 2005–2006 ließen keinen Zweifel, so der Louvre, dass die künstlerische Technik der Büste aus dem 15. Jahrhundert stamme. Zudem fand man hierbei Fragmente einer Inschrift, die eine Rehabilitation der Büste als Werk Desiderio da Settignanos zuließen. Eine Spezifikation der Gründe, warum die künstlerische Technik so eindeutig in das 15. Jahrhundert passe, blieb jedoch aus. Musée du Louvre: *Dossier de presse, Desiderio da Settignano, Sculpteur de la Renaissance Florentine*, anlässlich der Ausst. vom 27. 10. 2006 – 22. 01. 2007, S. 15 f.

166 So schreibt Warren etwa die Marmorbüste Cosimo I de' Medici, die sich heute im Fine Arts Museum in San Francisco befindet, Bastianini zu, während sie museumsseitig als Werk Benvenuto Cellinis geführt wird. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://art.famsf.org/benvenuto-cellini/portrait-bust-cosimo-i-de-medici-grand-duke-tuscany-75216> (26. 07. 2021). Warren, Jeremy: *From Florence to Paris: new evidence for Giovanni Bastianini and his work*, in: *The Burlington Magazine*, No. 163, März 2021. S. 222–235, hier: S. 229 f.



Historikerin Carol Helstosky nie in ihrem historischen Kontext betrachtet.<sup>167</sup> Auch die Referenzen und Wirkungen der Fälschungen Bastianinis auf die Kunstgeschichte wurden bis dato nicht in der Forschung analysiert.

Wie die folgenden Kapitel zeigen werden, greifen Bastianinis Fälschungen nicht nur auf die Kunstgeschichte zurück, sondern sie nehmen auch Einfluss auf die Wahrnehmung der Renaissance und damit auf die entsprechende Kunstgeschichtsschreibung. Als vermeintliche Originale beeinflussen Bastianinis Fälschungen auch den Schaffensprozess der Künstler des 19. Jahrhunderts, wodurch sie vielschichtig auf die Kunstgeschichte zurückstrahlen.

## 4.1 Der gesellschaftliche, kulturelle und politische Rahmen im 19. Jahrhundert

### 4.1.1 Von der Grand Tour zum Italiens-tourismus

Das Reisen diente seit der Antike als kulturelle Praktik, um Wissen zu erwerben und weiterzugeben. Blickten noch die Römer in der Antike auf Griechenland, so rückte ab der frühen Neuzeit primär Italien, Frankreich, die Niederlande und England ins Zentrum des Interesses. In den Jahren zwischen 1550 und 1750 etablierten sich die Begriffe *Kavalierstour* und *Grand Tour* – niederländisch auch *groote Tour* oder deutsch *große Tour* – für Reisen der adligen und patrizisch-bürgerlichen Eliten. In einer zeit-räumlich festgelegten Ordnung regelte die *Tour* den Besuch von kulturellen Monumenten, Höfen, Akademien und Universitäten.<sup>168</sup> Auch der Zeitpunkt, wann diese Reise im Leben eines Nachkommen des europäischen Adels zu erfolgen hatte, war genau auf das Ende der häuslichen Ausbildung festgelegt; die Reise hatte auf bevorstehende Ämter und Pflichten vorzubereiten.<sup>169</sup>

Das 1670 in Paris erschienene Buch *The Voyage of Italy, or a compleat journey through Italy* von Richard Lassels, worin erstmals explizit der Begriff *Grand Tour* genannt wird, lieferte die pädagogische Grundlage. Denn herausgelöst aus der Sicherheit und dem Komfort des Elternhauses diente die beschwerliche Reise der Persönlichkeitsbildung. Bis ins Detail schildert das Buch die angestrebte Reiseroute, die

167 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: *The Journal of modern History*, No. 81, December 2009, S. 793–823.

168 Leibetseder, Mathis: *Kavalierstour – Bildungsreise – Grand Tour: Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der Frühen Neuzeit*, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hrsg. v. Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 14. 08. 2013, online einsehbar unter: <http://www.ieg-ego.eu/leibetseder-2013-de> (26. 07. 2021).

169 Ibid.

Aufenthaltsdauer und das Curriculum an den jeweiligen Stationen.<sup>170</sup> Für Künstler war die Grand Tour seit dem 16. Jahrhundert nach dem Muster der Wanderjahre von Handwerkern angelegt; sie diente zugleich der intellektuellen Weiterbildung, sodass sie der doppelten Orientierung des Künstlers zwischen Handwerk und Wissenschaft entsprach.<sup>171</sup> Doch diente die Grand Tour nicht nur dazu, Wissen über die Kunst und Kultur eines Landes zu erwerben. Sie machte darüber hinaus mit den Sitten, den alltäglichen wie religiösen Bräuchen sowie mit der Wirtschaft und der Politik des Landes vertraut. Dabei ermöglichte die Grand Tour auch eine internationale Begegnung der Eliten und die Bildung von Netzwerken, wodurch sie maßgeblich den internationalen Austausch förderte und einen Regionen übergreifenden europäischen Kommunikationsraum entstehen ließ.<sup>172</sup>

Allerdings birgt der Begriff Grand Tour einige Schwierigkeiten in seiner historischen und geografischen Verwendung, da er bis heute nationalgeschichtlich determiniert ist. War der Begriff im 17. Jahrhundert in England, den Niederlanden und Deutschland gebräuchlich, fand er danach fast nur noch auf den britischen Inseln Verwendung. Bis heute wird der Begriff von der angelsächsischen Forschung auch für reine Italienreisen der Briten, Reisen in höherem Alter oder im Zusammenhang mit beruflichen Verpflichtungen verwendet. Zudem bezeichnet eine Grand Tour in der deutschsprachigen Forschung vorrangig eine bürgerliche Bildungsreise, während die angelsächsische Forschung sie als aristokratische Praxis betrachtet.<sup>173</sup> Dies hängt vor allem mit dem im europäischen Vergleich einmaligen Wohlstand des britischen Adels im 18. Jahrhundert nach einem Jahrhundert der Revolution zusammen. Ein britischer Baron oder Duke gehörte allerdings nicht den regierenden Ständen an, was ihn einerseits freier in seiner Lebensführung machte, andererseits aber auch zur Konkurrenz um Ämter und Würden innerhalb seines Standes zwang. Die Grand Tour war insofern ein probates Mittel, um seine Zugehörigkeit zur politischen Elite der eigenen Nation zu etablieren sowie den eigenen Rang und Stand zu demonstrieren.<sup>174</sup>

Doch auch internationale Entwicklungen politischer, ideologischer, ökonomischer und kultureller Natur waren für die Reisen des 18. und auch 19. Jahrhunderts von Bedeutung. Dass Tourismus wie die Grand Tour überhaupt aufkommen konnte, setzte relativ entspannte politische und religiöse Verhältnisse voraus. Auf das Beispiel

170 Pieper, Jan: Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne, in: Imorde, Joseph und Jan Pieper (Hrsg.): Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne, Tübingen 2008, S. 3–7, hier: S. 4.

171 Ibid., S. 3 f.

172 Hesse, Michael: Grand Tour, in: Ausst.-Kat.: Barock, Nur schöner Schein?, hrsg. v. Wieczorek, Alfred/Lind, Christoph und Uta Coburger, Regensburg 2016, S. 86.

173 Leibetseder, Mathis: Kavaliertour – Bildungsreise – Grand Tour: Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der Frühen Neuzeit, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hrsg. v. Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 14. 08. 2013, online einsehbar unter: <http://www.ieg-ego.eu/leibetseder-2013-de> (26. 07. 2021).

174 Ibid.

Großbritannien bezogen schreibt Jeremy Black: „Britain appeared less threatened, at home by Catholicism and autocracy, abroad by Spain or France [...]. This change [...] helped to ensure that the eighteenth Century, the age of the so-called Grand Tour, was recognizably new as far as British tourism was concerned.“<sup>175</sup> Hinzukam, dass in England die zuvor im Jahr 1688 ins Leben gerufenen Importeinschränkungen von Kunstwerken aus dem Ausland aufgehoben wurden. Diese Gesetzesänderung beförderte einen Anstieg der Bildungsreisen des englischen Adels, der fortan auch Kunstwerke aus dem Ausland mitbrachte und auf dem heimischen Markt in England verkaufte.<sup>176</sup>

Elementar war auch die künstlerische Dokumentation der Reise, etwa durch Gemälde, Zeichnungen oder Stiche. Diese Souvenirs verankerten sowohl die Reise selbst als auch den Reisenden derart im kollektiven britischen Gedächtnis, dass britische Forscher noch heute die Grand Tour als eine Reiseform beschreiben, die von Briten dominiert wurde.<sup>177</sup> Tatsächlich ist die Grand Tour jedoch als ein gesamteuropäisches Phänomen bekannt mit einem durch die politisch-ökonomischen Umstände sicherlich erhöhten jedoch nicht dominierenden Anteil an Briten.<sup>178</sup> Für das Thema der vorliegenden Arbeit findet im Folgenden allerdings eine bewusste Fokussierung auf die britischen Reisenden statt, da einige der Fälschungen Bastianinis nach Großbritannien verkauft wurden und dort insbesondere die Kunst der Prä-Raffaeliten beeinflussen.

Der Geschichtsliteratur zufolge geht das Zeitalter der Grand Tour mit dem Niedergang des Adels nach der Französischen Revolution um 1800 zu Ende.<sup>179</sup> Diese drei Faktoren – begriffliche Unschärfe, nationale sowie auch zeitliche Begrenzungen des Phänomens – erschweren Forschungen zu den Reisepraktiken des 19. Jahrhunderts,

175 Black, Jeremy: *The British Abroad, The Grand Tour in the Eighteenth Century*, New York 1992, S. 3.

176 Hülsen-Esch, Andrea von: *Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick*, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): *Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 42.

177 Leibetseder, Mathis: *Kavalierstour – Bildungsreise – Grand Tour: Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der Frühen Neuzeit*, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hrsg. v. Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 14.08.2013, online einsehbar unter: <http://www.ieg-ego.eu/leibetseder-2013-de> (26.07.2021).

178 *Ibid.* Demgegenüber wurde das Phänomen bisher allerdings eher partikulär mit nationalen Schwerpunkten erforscht, also die Briten in Italien oder die Italiener in Großbritannien, und weniger in seiner europaweiten Ausdehnung. Paravicini, Werner: *Der Grand Tour in der europäischen Geschichte: Zusammenfassung*, in: Babel, Rainer und Werner Paravicini (Hrsg.): *Grand Tour, Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern 2005*, S. 657–674, hier: S. 672.

179 Paravicini, Werner: *Der Grand Tour in der europäischen Geschichte: Zusammenfassung*, in: Babel, Rainer und Werner Paravicini (Hrsg.): *Grand Tour, Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern 2005*, S. 657–674, hier: S. 673.

die bereits aus historischen Gründen in den meisten Untersuchungen zur Grand Tour unbeachtet bleiben. Doch die Grand Tour verschwand natürlich um 1800 nicht abrupt, sondern ging in ausgiebige Italien- und im Kontext des Orientalismus in Orientreisen über. Obwohl sich die Struktur und Durchführung der Grand Tour wandelte – etwa indem die einzelnen Stationen nicht mehr streng programmatisch vorgegeben waren – verlor sie dabei nicht ihren bildenden und repräsentativen Charakter. Die Reisen des 19. Jahrhunderts sind also noch keine Reisen wie sie der Massentourismus des 20. und 21. Jahrhunderts kennt, aber auch nicht mehr reine Bildungsreisen als programmatischer Teil der Ausbildung des Adels. Vielmehr umfassen sie neben Momenten der klassischen Grand Tour zunehmend auch den Badeurlaub zur Erholung und Genesung, die abenteuerliche Entdeckung bislang unbekannter Orte und den heute sogenannten, seinerzeit jedoch noch zweckgebundenen „Städtekurztrip“ etwa nach Paris oder London. In diesem Sinne schlägt Mathis Leibetseder vor, die „adlig-patrizische Kavaliertour, studentische peregrinatio academica und professorale Gelehrtenreise“<sup>180</sup> als zeitgleiche Reiseformen der Grand Tour zu betrachten, die schließlich in einer europäischen Rundreise einer „zusammengesetzten Elite“<sup>181</sup> mündet, in der sich Adel und elitäres (Bildungs-)Bürgertum durchmischen.

Bis zum 19. Jahrhundert war eine Kavaliertour oder Grand Tour derart angelegt, dass der Aufenthalt an einem Ort meist nicht lange genug dauerte, um auch vor Ort nachhaltige Spuren zu hinterlassen. Dies änderte sich jedoch im Verlauf des 19. Jahrhunderts drastisch mit dem Eisenbahnbau ab 1840, wodurch das Reisen nicht nur hinsichtlich der Strapazen und Dauer erheblich bequemer wurde; auch der Gütertransport wurde erleichtert. So etablierten sich zur Mitte des 19. Jahrhunderts Rund- und Direktreisen, deren Ziel oder Endstation Italien, insbesondere Florenz, war und die sowohl der (Aus-)Bildung als auch beruflich-privaten Zwecken dienten. Insbesondere britische und französische Reisende ließen sich vermehrt in Florenz nieder und entwickelten so spezifische Infrastrukturen wie das noch heute existierende Gabinetto Vieusseux<sup>182</sup>, die explizit auf französische, italienische und britische Bedürfnisse zugeschnitten waren. Der Kulturtransfer im 19. Jahrhundert war also

180 Leibetseder, Mathis: Kavaliertour – Bildungsreise – Grand Tour: Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der Frühen Neuzeit, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hrsg. v. Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 14. 08. 2013, online einsehbar unter: <http://www.ieg-ego.eu/leibetseder-2013-de> (26. 07. 2021).

181 Mosse, Werner E.: Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts: Eine vergleichende Betrachtung, in: Kocka, Jürgen (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert, Band 3, München 1995, S. 9–47, hier: S. 9 f.

182 Das Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux wurde von dem aus Genua stammenden Händler Giovan Pietro Vieusseux 1819 gegründet und diente als Bibliothek und Ort des Ideenaustausches für europäische Reisende, die sich im Lesesaal mittels der internationalen Presse über Nachrichten aus ihrer Heimat informieren konnten. Die Webseite des Gabinetto Vieusseux ist online einsehbar unter: <http://www.vieusseux.it> (26. 07. 2021). Die große Auswahl an internationalen Zeitschriften erwähnt auch Murray in seinem Reiseführer für Norditalien,

kein einseitiger, wenn Reisende ideelle oder materielle Güter nach Hause brachten, sondern ein wechselseitiger, indem Reisende auch zunehmend Spuren der eigenen Kultur vor Ort hinterließen.<sup>183</sup>

Das Reiseziel Italien war jedoch keine Entdeckung des 19. Jahrhunderts, sondern löste bereits im 16. Jahrhundert Frankreich als Höhepunkt einer Grand Tour ab. Galt seinerzeit Rom als Sitz der Kurie und Herz aristokratischen Lebens noch als Hauptziel einer Italienreise, so trat im 18. Jahrhundert die Stadt Venedig an seine Stelle, die vor allem für Kaufleute oder Reisende auf dem Weg ins Heilige Land attraktiv war.<sup>184</sup> Im 19. Jahrhundert wurde schließlich das zuvor gegenüber Rom vernachlässigte Florenz zum Hauptanziehungspunkt einer jeden Bildungsreise; mit seinem florierenden Kunsthandel und seinen Kunstwerken der Renaissance rückte es in den Fokus des Interesses. Somit wurde aus der kontinental-europäischen Bildungsreise der Briten eine bildende Italienreise und dies teils aus politisch-ideologischen Gründen: Denn nach Frankreich reisen, bedeutete seinerzeit den nationalen Feind zu besuchen.<sup>185</sup>

Die Italiensehnsucht der Briten steht dabei in einer langen Tradition. Im 18. Jahrhundert verleitet sie den Gelehrten und Schriftsteller Samuel Johnson (1709–1784) dazu, Italien als Ursprung all dessen zu sehen, was englische Kultur ausmache: „all our religion, all our arts, almost all that sets us above savages, has come from the shores of the Mediterranean.“<sup>186</sup> In der Tat war Italien eines der Zentren der von den Briten so verehrten klassischen Antike. In einem Brief aus dem Jahr 1817 an seinen Freund, den Bildhauer Antonio Canova (1757–1822), beschreibt der Historiker Graf Leopoldo Cicognara (1767–1834) die Bedingungen, die den Klassizismus in England möglich machten. Einer jener Faktoren, die Cicognara aufführt, bestand in dem hohen Interesse für Antiquitäten der wohlhabenden und kultivierten Britischen Grand Tourists.<sup>187</sup> Gefördert wurde dieses Interesse von den vielen archäologischen Ausgrabungen des 18. Jahrhunderts, der Wiederentdeckung der Stadt Herculaneum

der seinerzeit als Standardwerk galt. Murray, John: *Handbook for Travellers in Northern Italy*, Part II, London 1856, S. 516f.

183 Dies zeigt sich auch am Beispiel der frühen Graffiti am Poseidontempel am Kap Sounion in Griechenland. Seit der Antike hinterließen Besucher hier ihre Namen, so etwa auch der britische Dichter George Gordon Byron genannt Lord Byron, der seinen Namen in die nördliche Ante des Tempels ritzte. Ich danke Ulrich Blanché (Heidelberg) für diesen Hinweis.

184 Paravicini, Werner: *Der Grand Tour in der europäischen Geschichte: Zusammenfassung*, in: Babel, Rainer und Werner Paravicini (Hrsg.): *Grand Tour, Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern 2005*, S. 657–674, hier: S. 666f.

185 Black, Jeremy: *Italy and the Grand Tour*, New Haven / London 2003, S. 5.

186 Samuel John zitiert nach: Seta, Cesare de: *Grand Tour: the lure of Italy in the eighteenth century*, in: *Ausst.-Kat.: Grand Tour, The lure of Italy in the eighteenth century*, hrsg. v. Andrew Wilton und Ilaria Bignamini, London 1996, S. 13–19, hier: S. 13.

187 Hornsby, Clare (Hrsg.): *The Impact of Italy: The Grand Tour And Beyond*, London 2000, S. 15.

am Golf von Neapel, den Reproduktionen antiker Monumente in Büchern, der Restaurierung antiker Monumente etwa in Rom und schließlich der Entwicklung der Wissenschaft.<sup>188</sup>

Das Interesse der britischen Grand Tourists galt allerdings nicht nur der ästhetischen Wahrnehmung und der Inventarisierung antiker Kunst, sondern vor allem ihrem Besitz. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts als etwa Sir Thomas Isham (1656–1681) größere Ankäufe tätigte, erwarben britische Grand Tourists eine stetig wachsende Anzahl an Kunstwerken.<sup>189</sup> Die meisten der griechischen, römischen und Florentinischen Skulpturen in den Britischen Museen und privaten Sammlungen sind Souvenirs diverser Grand Tours. Dabei ging der Kaufrausch der britischen Grand Tourists so weit, dass italienische Kunsthändler fürchteten, die Briten würden selbst Amphitheater mitnehmen, wären sie portabel.<sup>190</sup> Diese Vorliebe der Briten für klassische Werte und Kunst findet auch in der heimischen Architektur ihren Ausdruck. So etwa in Form zweier palladianischer Gebäude: Chiswick House in London, nach dem Vorbild der Villa Rotonda in Vicenza von Andrea Palladio (1508–1580), und die York Assembly Rooms in York, die in jener Zeit von Richard Boyle (1694–1753), dem 3. Earl of Burlington, errichtet wurden. Boyle hatte sowohl als Architekt als auch Förderer von Künstlern einen großen Anteil an der Entwicklung des englischen Klassizismus.<sup>191</sup>

Zu eben jener Zeit, im Jahr 1732, formierte sich in London die *Society of Dilettanti*, eine Gruppe britischer Sammler, Gelehrter und Adelige, die von einer Grand Tour zurückgekehrt war und sich der Förderung, Sammlung und Liebhaberei griechischer und römischer Antiken verschrieben hatte. Ihr Interesse galt der Förderung von Kunst und Künstlern sowie der Erschließung und dem Sammeln bis dahin unbekannter Werke und dies teils mit einem enormen Engagement.<sup>192</sup> Entsprechend stellt der Historiker Joseph Mordaunt Crook fest: „In many ways the history of the Dilettanti Society is the history of neo-classicism in England. First it was Roman. Then it was Greek. Then it was Graeco-Roman. And in all three phases its success was based on the labours of learned amateurs.“<sup>193</sup>

Doch war der Klassizismus in Großbritannien keine rein ästhetische Bewegung, sondern hatte auch eine soziale, kulturelle und politische Agenda. Zu seinen

188 Johns, Cristopher M. S.: Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary Napoleonic Europe, Berkeley 1998, S. 145.

189 Blanning, Timothy Charles William: The Grand Tour and the reception of neo-classicism in Great Britain in the eighteenth century, in: Babel, Rainer und Werner Paravicini (Hrsg.): Grand Tour, Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern 2005, S. 541–552, hier: S. 545.

190 Ibid., S. 545 f.

191 Ibid., S. 546.

192 Ibid., S. 546 f.

193 Crook, Joseph Mordaunt: The Greek Revival, Neo-classical Attitudes in British Architecture 1760–1870, London 1972, S. 6 f.

wichtigsten Fürsprechern zählte Anthony Ashley Cooper (1673–1713), der dritte Earl of Shaftesbury, der 1686 im Alter von dreizehn Jahren erstmals auf Grand Tour ging und seither nie sein Interesse an der Antike verlor. Eben diese Begeisterung brachte Cooper in seine heimische Agenda ein, die nichts weniger war als die Legitimation des Whig Regimes nach 1688. Dabei ging es ihm um die Etablierung des freien Staates, der sich nach der großen Revolution entwickelte.<sup>194</sup> Entsprechend schrieb Cooper in seinem Essay *Sensus Communis*: „A PUBLICK [Großschreibung im Original] Spirit can come only from a social Feeling or Sense of Partnership with Human Kind. [...] There is no real Love of Virtue, without Knowledge of Publick Good. And where Absolute Power is, there is no PUBLICK [Großschreibung im Original]“.<sup>195</sup> Coopers Ablehnung des Absolutismus ging so weit, dass er darin auch ein Hindernis für den Patriotismus sah, da absolute Herrschaft Öffentlichkeit auslösche und damit auch das Konzept einer Nation.<sup>196</sup>

Wie weit der später entwickelte Patriotismus dann reichte, zeigt sich am Ende des 18. Jahrhunderts in der Haltung britischer Grand Tourists, die beladen mit Kunstwerken und einer Stärkung ihres Selbstbewusstseins heimkehrten. „I leave the *bella Italia* [Kursivierung im Original] without a sigh, and the vasty field of France without regret, in order to hasten to the only region in the universe which can be said to be the residence of Liberty.“<sup>197</sup>, schreibt der englische Dramatiker George Edward Ayscough (ca. 1730–1779). Begünstigt durch die Grand Tour ist der Klassizismus in England also Teil eines Kulturtransfers im 18. Jahrhundert, der im 19. Jahrhundert eine neue Dynamik gewinnt.<sup>198</sup> Die Reisen nach Italien hatten nicht nur den Transfer von Kunstwerken in heimische Sammlungen und Museen zur Folge, sondern wirkten sich auch auf das Selbstverständnis Englands aus. Allerdings hatten die Briten bereits zuvor ein klares Verständnis ihrer nationalen Identität, deren Anfänge Historiker auf das erste Jahrtausend n. Chr. datieren. Die Reiseerfahrungen der Briten dienten dazu, diese Identität zu untermauern und zu stärken.<sup>199</sup> Während also Italien im Zuge des

194 Blanning, Timothy Charles William: The Grand Tour and the reception of neo-classicism in Great Britain in the eighteenth century, in: Babel, Rainer und Werner Paravicini (Hrsg.): Grand Tour, Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern 2005, S. 541–552, hier: S. 547.

195 Cooper, Anthony Ashley, Third Earl of Shaftesbury: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, Vol. I, London 1724 (2) (Erste Auflage 1711), S. 106f.

196 Ibid., S. 143.

197 Ayscough, George Edward: Letters from an officer in the guards to his friends in England: containing some accounts of France and Italy, London 1778, S. 231.

198 Paulmann, Johannes: Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer, Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, in: Historische Zeitschrift, Band 267, Heft 3, 1998, S. 649–685, hier: S. 662.

199 Blanning, Timothy Charles William: The Grand Tour and the reception of neo-classicism in Great Britain in the eighteenth century, in: Babel, Rainer und Werner Paravicini (Hrsg.): Grand

Risorgimento gerade im Begriff war, eine Identität zu finden, war die Grand Tour nach Italien für die Briten eine an Tradition anknüpfende Bestätigung derselben.

#### 4.1.2 Die Entwicklung eines europäischen Kunstmarktes und die Blüte der Kunstfälschungen

Vor allem die Reisen des 19. Jahrhunderts sind getragen von dem enormen Reichtum, den eine neue Bürgerschicht durch die Industrialisierung und begünstigt durch eine moderne Infrastruktur erwirtschaftet hatte, sodass neben dem Adel nun auch neue Protagonisten die Bühne des europäischen Kunstmarktes betraten. Gemeinsam mit einem gesellschaftlich weiterhin dominierenden Adel formte diese neureiche Bürgerschicht eine elitäre Kultur, in der ein Teil des Vermögens in den Bau von Stadt- und Villenvierteln, in die Stiftung von Denkmälern, zoologischen Gärten, Opernhäusern, Gemäldegalerien, Bibliotheken und Museen investierte wurde, was einen rasanten Urbanisierungsprozess im Europa des 19. Jahrhunderts bewirkte.<sup>200</sup> Die Veränderungen des öffentlichen städtischen Raumes ging auf das finanzielle und auch persönliche Engagement der Oberschicht zurück, die zur Förderung der Kultur, Wissenschaft und Caritas unzählige Gesellschaften und Vereine gründete, wo sich die Eliten regelmäßig begegneten und als Mäzene aktiv wurden.<sup>201</sup>

Mit ihrem zunehmenden Reichtum traten Industrielle, Kaufleute und Bankiers vor allem auch als private Sammler auf, die ihre neu erworbenen oder renovierten Villen und Schlösser mit Kunstwerken, Mobiliar und Dekorationsgegenständen ausstatteten. Da die neureiche Oberschicht im Gegensatz zum Adel keine prestigeträchtige Familienhistorie aufweisen konnte, dienten Kennerschaft und Mäzenatentum als Mittel sozialer Distinktion. Entsprechend formuliert der Kunsthistoriker Max Friedländer (1867–1958) 1919: „Der Kunstbesitz ist so ziemlich die einzige anständige und von gutem Geschmack erlaubte Art, Reichtum zu präsentieren. Den Anschein plumper Protzigkeit verjagend, verbreitet er einen Hauch ererbter Kultur. Die Schöpfungen der großen Meister geben dem Besitzer von ihrer Würde ab, zuerst nur scheinbar, schließlich auch wirklich.“<sup>202</sup>

Tour, Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern 2005, S. 541–552, hier: S. 552 und Hastings, Adrian: *The construction of nationhood, Ethnicity, religion and nationalism*, Cambridge 1997, S. 36.

200 Clemens, Gabriele B.: *Händler, Sammler und Museen, Der europäische Kunstmarkt um 1900*, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2014, online einsehbar unter: <http://www.europa-clio-online.de/essay/id/artikel-3771> (26.07.2021).

201 Ibid. Es sei hier nochmal auf die zuvor in Kapitel 4.1.1. erwähnte Society of Dilettanti verwiesen.

202 Friedländer, Max J.: *Über das Kunstsammeln*, in: *Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen*, hrsg. v. Adolph Donath, 1.1919/20, S. 1–2, hier: S. 1, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer>



Zwar erwarben etwa deutsche Großindustrielle auch Kunstwerke von Zeitgenossen wie Impressionisten und Expressionisten. Doch waren Sammler wie Max Silberberg (1878–1942), Alfred Cassirer (1875–1932) und Bernhard Koehler (1849–1927) eine Minderheit unter den überwiegend durch einen traditionellen und konservativen Geschmack geprägten Sammlern, die sich an aristokratischen Vorbildern orientierten. Entsprechend stand bei europäischen und transatlantischen Kaufleuten kanonisierte Kunst vor allem der italienischen Renaissance sowie holländischer Maler des 17. Jahrhunderts hoch im Kurs. Eine passende Plattform für den Erwerb jener Werke stellten unter anderem Auktionshäuser wie Sotheby's, das 1744 von Samuel Baker (ca. 1710–1778) gegründet wurde, und das traditionsreichere Christie's, 1766 von James Christie (1730–1803) gegründet, dar. Insbesondere Christie's führte schon früh reine Kunstauktionen durch.<sup>203</sup> Als Fundus für den Erwerb von Kunstwerken und -gegenständen dienten dabei auch die Sammlungen des in finanzielle Not geratenen Adels, die zuweilen in Gänze erworben wurden.<sup>204</sup> Für den Aufbau privater Sammlungen gewannen Mittelsmänner wie Kunsthändler und Experten an Bedeutung, die sowohl eine ästhetische Auswahl trafen als auch in Fragen der Echtheit von alten Kunstwerken beratend tätig wurden. Dabei hat die im 20. Jahrhundert geprägte Unterscheidung in Sekundär- und Primärmarkt ihren Ursprung im 19. Jahrhundert als Kunsthändler in „Antiquarius“ – also einen Händler, der mit alter, bereits am Markt verkaufter Kunst handelte – und in „Modernus“ – ein Händler, der zeitgenössische Kunst verkaufte – unterteilt wurden.<sup>205</sup>

Die sukzessive Distanzierung der Künstler von den Akademien beförderte zudem die Entwicklung der Kunstkritik im 19. Jahrhundert, da im Bereich der zeitgenössischen Kunst nun nicht mehr die Treue zum sogenannten Akademiestil und dessen Prämierung durch die jeweiligen Salons ausschlaggebend war; es galt vielmehr eine mitunter komplett neu ausgerichtete Kunst zu bewerten.<sup>206</sup> Mit der Intensivierung des

1919\_1920/0005 (26.07.2021) sowie Clemens, Gabriele B.: Händler, Sammler und Museen, Der europäische Kunstmarkt um 1900, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2014, online einsehbar unter: <http://www.europa.clío-online.de/essay/id/artikel-3771> (26.07.2021).

203 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 43.

204 Clemens, Gabriele B.: Händler, Sammler und Museen, Der europäische Kunstmarkt um 1900, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2014, online einsehbar unter: <http://www.europa.clío-online.de/essay/id/artikel-3771> (26.07.2021).

205 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 45f. Sowie Boll, Dirk: Kunst ist käuflich: freie Sicht auf den Kunstmarkt, Ostfildern 2011, S. 26.

206 Dennoch verloren die Bewertungen der Salons lange Zeit nicht ihre Bedeutung: „In der ‚aufgeblähten Kunstwelt‘ des 19. Jahrhunderts waren die Informationen der Kritiker zur Bewertung von Kunstwerken wichtig, auch wenn die Auszeichnungen des Salons für viele Käufer lange Zeit maßgebend blieben.“ Sipply, Simone: Die Preisbildung am Kunstmarkt und ihre Beeinflussung,

Kunsthandels im 19. Jahrhundert entwickelte sich eine erste Generation von Kunstkritikern, die durch das aufstrebende Zeitungswesen eine breitere Rezeption erfuhr.<sup>207</sup> Neben den Printmedien beeinflusste auch die aufkommende Fotografie den Kunstmarkt, die fortan zu einem wichtigen Bestandteil des Handels mit Kunst wurde.<sup>208</sup> Kunsthändler wie der Florentiner Stefano Bardini (1836–1922) legten ihren Briefen zuweilen Fotografien der angebotenen Kunstwerke bei, was deren Handel wesentlich erleichterte. Da die Käufer vor dem Erwerb eines Kunstwerkes zuweilen jedoch nur ein Abbild und nicht das Werk selbst sehen und untersuchen konnten, mussten sie sich mit der Fotografie auch verstärkt auf das Urteil oder Echtheitsversprechen der Händler verlassen. 1895 propagiert der Sammler und Kurator John Charles Robinson (1824–1913) – eine der zentralen Figuren der viktorianischen Kunstwelt und zwischen 1850 und 1860 Begründer der Sammlung italienischer Skulpturen im South Kensington Museum (heute das Victoria & Albert Museum)<sup>209</sup> – die Fotografie als potenten Verbündeten („potent ally“) der Kenner, da sie ganz neue Möglichkeiten eröffne, mit selbst den limitiertesten Ressourcen die größten Meisterwerke der Welt zu erwerben.<sup>210</sup> Außer der Farbe vermag die Fotografie, so Robinson weiter, Kunstwerke in allem detailgetreu wiederzugeben, sodass räumlich weit voneinander entfernte Meisterwerke zum Studium und Vergleich zusammengeführt werden können, wodurch um ein Vielfaches mehr an exaktem Wissen über Autorschaft sowie über die Geschichte und Beziehungen von künstlerischen Schulen entstehen kann als dies noch durch die weit gereistesten Kenner und Studenten möglich war.<sup>211</sup>

Eine Betrachtung des deutschen Primärmarkts für zeitgenössische Malerei von Ende des 19. bis Ende des 20. Jahrhunderts, Hamburg 2014, S. 188. Die Publikation, eine Dissertation im Bereich der Wirtschaftswissenschaften, widmet sich der Preisbildung und dessen Beeinflussung im Primärmarkt und dies mit einem speziellen Fokus auf Deutschland vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Doch sucht man in der Publikation gerade unter dem Aspekt der Beeinflussung der Preisbildung vergeblich nach Fälschungen, die allerdings massive Auswirkungen auf die Preise am Kunstmarkt haben können, wie etwa einer der jüngeren Fälle um den deutschen Kunstfälscher Wolfgang Beltracchi mit der Preisentwicklung bei Gemälden Heinrich Campendonks verdeutlichte. Siehe hierzu Kapitel 5.

207 Ibid.

208 Zur Entwicklung der Reproduktionstechniken: Bayer, Thomas M. und John R. Page: *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730–1900*, Band 17 der Serie: *Financial History*, hrsg. v. Robert E. Wright, London 2011, S. 5.

209 Siehe hierzu den von Robinson verfassten Katalog der Sammlung italienischer Skulpturen im South Kensington Museum: Robinson, John Charles: *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art: A descriptive Catalogue of the Works forming the above Section of the Museum, with additional illustrative Notices*, London 1862, online einsehbar unter: <https://archive.org/details/italiansculpture00vict> (26.07.2021).

210 Robinson, John Charles: *Art Connoisseurship in England, Mutation or Decline?*, in: *The Nineteenth Century*, November 1895, S. 838–849, hier: S. 842.

211 Ibid.

Jenseits der tradierten Reproduktionsmedien wie Kupferstich, Stahlstich und Zeichnung wurden mit den neuen Reproduktionsmöglichkeiten ab dem Ende des 18. Jahrhunderts somit nicht nur Händler, sondern auch Kunstwerke mobiler. Mittelsmänner wie Experten und Händler waren dabei die treibende Kraft, um die Vielfalt der neuen Möglichkeiten am Kunstmarkt zu kanalisieren.<sup>212</sup> Noch während der Grand Tour wurde ein Teil der Florentiner zu Reiseführern, Antiquitäten- und Kunsthändlern und dies teils in Personalunion, womit sie sowohl auf die gestiegene Nachfrage am Kunstmarkt als auch auf die vermehrten Touristen im eigenen Land reagierten. Als Kunsthändler wurden die Italiener schnell von internationalen Experten abgelöst, die sich in weitreichenden Netzwerken organisierten.<sup>213</sup> So etwa der deutsche Kunsthistoriker und Museumsexperte Wilhelm von Bode (1845–1929), zu dessen Kontaktpersonen neben dem französischen Bankier Alphonse de Rothschild (1827–1905) auch das Bankiersehepaar Jacquemart-André zählte, die regelmäßig Italien bereisten und systematisch Kunstwerke der italienischen Renaissance erwarben.<sup>214</sup> Die Sammlung Jacquemart-André wurde später zu einem öffentlichen Museum, das noch mit Blick auf den Florentiner Fälscher Giovanni Bastianini eine Rolle spielen wird.<sup>215</sup>

Kennzeichnend für den europäischen Kunstmarkt im 19. Jahrhundert war zudem seine offene Marktstruktur, die sich im späten Mittelalter erstmals in Flandern und den Niederlanden sowie in Florenz entwickelte und sich maßgeblich von einem bis dahin gildenförmig organisierten und durch Auftraggeber bestimmten Markt unterschied.<sup>216</sup> Mit dem Wegfall der kirchlichen und adeligen Auftraggeber mussten Künstler auf einen zunächst undifferenzierten Markt reagieren und die Wünsche ihnen oftmals unbekannter Kunden erfüllen.<sup>217</sup> Dies gewinnt insbesondere mit der

212 Bayer, Thomas M. und John R. Page: *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730–1900*, Band 17 der Serie: *Financial History*, hrsg. v. Robert E. Wright, London 2011, S. 4.

213 Helstosky, Carol: *Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy*, in: *The Journal of modern History*, No. 81, December 2009, S. 793–823, hier: S. 811 sowie Mainardi, Patricia: *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven/Conn/London 1987, S. 97.

214 Clemens, Gabriele B.: *Händler, Sammler und Museen, Der europäische Kunstmarkt um 1900*, in: *Themenportal Europäische Geschichte*, 2014, online einsehbar unter: <http://www.europa-clio-online.de/essay/id/artikel-3771> (26.07.2021).

215 Siehe Kapitel 4.3.2.

216 Bayer, Thomas M. und John R. Page: *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730–1900*, Band 17 der Serie: *Financial History*, hrsg. v. Robert E. Wright, London 2011, S. 2 sowie Floerke, Hanns: *Studien zur Niederländischen Kunstgeschichte*, München/Leipzig 1905, S. 6, 67. Die Autoren erwähnen hier Kunsthandelsaktivitäten in Brügge bereits um 1450. Siehe zu ähnlichen Hinweisen für Florenz: De Marchi, Neil/van Miegroet, Hans J.: *Handbook of the Economics of Art and Culture in: Ginsburgh, Victor/Thorsby, David (Hrsg.): The History of Art Markets*, Amsterdam 2006, Vol. 1, S. 69–122, hier: S. 73–77.

217 Bayer, Thomas M. und John R. Page: *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730–1900*, Band 17 der Serie: *Financial History*, hrsg. v. Robert E. Wright, London

Dynamisierung des Kunstmarktes im Florenz des 19. Jahrhunderts an Bedeutung, als es vor allem galt, die Wünsche der internationalen Kulturtouristen zu befriedigen. Doch wurden dabei weniger originale Werke des 19. Jahrhunderts angefertigt und als solche verkauft. Die explosionsartige Nachfrage nach der Kunst der italienischen Renaissance rief vielmehr Fälscher auf den Plan, die sich am Geschmack des internationalen Publikums orientierten und die Position des Experten als Berater und Vermittler bei Kunstkäufen weiter stärkten.

Im Zentrum des Kunstmarktes standen folglich weniger die Künstler des 19. Jahrhunderts, sondern vielmehr ein Wettstreit um kulturelle und auch politische Macht, der sich in der Jagd nach der Kunst der Renaissance manifestierte. Die Renaissance-Fälschungen dieser Zeit sind ein Ausdruck dieses Machtspiels.<sup>218</sup> Denn mit einem Werk des 15. Jahrhunderts erkaufte man sich auch ein Stück seiner Historie. Als bedeutender Sammler, Stifter oder Mäzen betrieb man nicht nur Werbung für sein eigenes Unternehmen, man machte sich auch interessant für politische Ämter. Die Kunst der italienischen Renaissance, vor allem des Quattrocento, hatte auch deswegen Konjunktur, weil sie zum einen durch die noch junge Kunstgeschichtsforschung als Wiege der neueren Kunst galt und zum anderen durch die Grand Tourists fester Bestandteil der anerkannten adeligen Sammlungen war.

Noch 1882 warnt Robinson in seiner Funktion als Kunstberater respektive Kunstreferent (Artreferee) des South Kensington Museum in London vor den vielen Fälschungen auf dem Kunstmarkt. So beantwortet Robinson den von Sir Philip Cunliffe Owen (1828–1894) an das South Kensington Museum adressierten Bericht vom 22. März 1882 über einen Kunstverkauf in Gubbio noch am selben Tag in einem Memorandum mit der Mahnung, man müsse sich bei einer Beteiligung am „Brancaleoni-Verkauf“ in Gubbio – gemeint ist der Verkauf der Sammlung des Marchese Francesco Ranghiasi-Brancaleoni – der vielen Fälschungen auf dem Markt bewusst sein. Diese stammten vor allem aus Gubbio und den Nachbarstädten, die in den letzten drei Jahrzehnten zu Hochburgen von Fälschern geworden seien.<sup>219</sup> Bezeichnenderweise spricht er in seinem Memorandum nicht nur von „forgeries“, sondern

2011, S. 2. Entsprechend machen Thomas Bayer und John Page in ihrer Publikation zur Entwicklung des Kunstmarktes in England deutlich, dass auch das Verständnis einer Kunst, die in den Marktstrukturen einer modernen Konsumgesellschaft entsteht, die unzähligen Möglichkeiten von Künstlern berücksichtigen muss, die als Produzenten, Händler und Kritiker auftreten. Bayer, Thomas M. and John R. Page: *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730–1900*, Band 17 der Serie: *Financial History*, hrsg. v. Robert E. Wright, London 2011, S. 3.

218 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: *The Journal of modern History*, No. 81, December 2009, S. 793–823, hier S. 796.

219 „Strangely enough, Gubbio and the neighbouring towns on the adriatic side, although so remote, have within the last thirty years or so, been headquarters of „contrefaçon“ [Anführungszeichen im Original], and the collection will, I have no doubt, be found to comprise quite a mass of spurious specimens. Nothing could be done without going to the place and probably remaining during the sale; but whoever goes should be well „up“ in the current Italian forgeries of works

auch von „contrefaçon“, einem Begriff, der, wie in Kapitel 3.3. dargelegt, keine rein negative Konnotation aufweist, sondern die wertmäßig neutrale „Imitation dessen, was original ist“, meint.<sup>220</sup>

Die Bewertung von Fälschungen im 19. Jahrhundert ist eine durchaus ambivalente, da Fälschungen nicht primär negativ gesehen wurden, sondern auch als Teil eines Wettstreites, des sogenannten „picture hunting“, als Herausforderung oder Beweis der eigenen Kennerschaft erachtet wurden. So wird in dem Times-Artikel *Picture Auctions and Picture Dealers* vom 30. 12. 1825 zwar vor Fälschungen, die England überfluten, gewarnt und es werden zugleich Tipps gegeben, wie man diese entlarven oder umgehen könne.<sup>221</sup> Doch schon einen Monat später erschien ebenfalls in der Londoner Times ein Artikel, der den Vorteil von Fälschungen für Händler und Käufer hervorhebt. Denn beide würden schließlich bekommen, wonach sie strebten, der eine Geld, der andere ein prestigeträchtiges Meisterwerk, von dessen Fälschung er ohnehin nicht wüsste.<sup>222</sup> Darüber hinaus sah man in Fälschungen durch den mit ihnen potentiell einhergehenden finanziellen Verlust auch die Möglichkeit, den Kunstmarkt davor zu bewahren, in einen unkontrollierbaren Finanzmarkt überzugehen.<sup>223</sup> Man sah in ihnen ein Mittel zur Marktregulierung, da Käufer, wenn auch vorrübergehend, vorsichtiger agierten durch einen bekannt gewordenen Fälschungsfall.<sup>224</sup>

Es zeichnete sich anhand des Phänomens der Kunstfälschung aber auch eine Art Konsumkritik ab, die den gierigen und somit blinden Käufer für die Flut an Fälschungen verantwortlich machte, die wiederum eingedämmt werden könne, sobald sich der Käufer disziplinierte.<sup>225</sup> In der Publikation *Self-Help* aus dem Jahr 1859 warnt Samuel Smiles (1812–1904) explizit vor einer Hingabe an den Materialismus sowie vor dem Streben nach Reichtum durch unlautere Mittel.<sup>226</sup> Der Kunstkritiker und

of art.“ Robinson, John Charles: Memorandum, 22. 03. 1882, in: NF ED 84/205 Official visits abroad, 1649, S. 1, Victoria & Albert Museum Archive, London.

220 „counterfeit, adj. and n.“, in: Oxford English Dictionary Online, März 2016, Oxford University Press, online einsehbar unter: <https://www.oed.com/> (26. 07. 2021), siehe Kapitel 3.3.

221 *Picture Auctions and Picture Dealers*, in: *The Times*, 30. 12. 1825, S. 3.

222 *Defence of Picture Auctions and Dealers*, in: *The Times*, 01. 02. 1826, S. 4.

223 „It is well, perhaps, that the hope of gain which any buyer of pictures may cherish should be counteracted by a corresponding chance of loss; for we would not wish to see the spirit of commerce invading with anything like system the realm of art.“ Oldcastle, John: *Fortunes Lost and Won over Works of Art*, in: *Magazine of Art*, 1879, S. 197–200, hier S. 200 sowie Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca/London 2006, S. 9.

224 Dass dies nicht wie gedacht aufgegangen ist, wird an dem gegenwärtigen Kunstmarkt deutlich, der sich im Hochpreissegment des Sekundärmarktes derzeit genau in diese Richtung nämlich eines unkontrollierten respektive unregulierten Finanzmarktes entwickelt.

225 *Traps for Collectors*, in: *The Times*, 20. 04. 1875, S. 10.

226 „Money, earned by screwing, cheating, and overreaching, may for a time dazzle the eyes of the unthinking; but the bubbles blown by unscrupulous rogues, when full-blown, usually glitter only to burst.“ Smiles, Samuel: *Self-Help* (1859), hrsg. v. Peter W. Sinnema, Oxford 2002, S. 239

Herausgeber des *Magazine of Art*, Marion Harry Spielmann (1858–1948), verdeutlicht in seiner Serie *Art Forgeries and Counterfeits*, dass weniger der Fälscher, sondern vielmehr der gierige Sammler und der skrupellose Händler schuld am Betrug durch Fälschungen seien.<sup>227</sup> Im Diskurs des 19. Jahrhunderts waren es somit die gierigen und waghalsigen Sammler und Händler, die für Fälschungen verantwortlich gemacht wurden. Kaum eine der zeitgenössischen Quellen macht den Kunstfälscher selbst für seine Fälschung verantwortlich. Im Gegenteil: Der Fälscher fand Verehrung dafür, dass er das Vermögen besaß, die Kunst des Quattrocento täuschend echt nachzuahmen. Dies ändert sich erst, wie erwähnt, mit den Publikationen von Eudel und Tietze.<sup>228</sup>

Die Zunahme von Fälschungen ging Hand in Hand mit der Ausbreitung von Kunstzeitschriften und Magazinen, die auch Fälscher mit biografischen und kunsthistorischen Details sowie mit relevanten Abbildungen versorgten.<sup>229</sup> So ist die Ausbreitung von Kunstfälschungen im 19. Jahrhundert sowohl mit der zunehmenden Popularisierung von Kunst jenseits der adeligen Eliten als auch mit dem technischen Fortschritt verbunden, der wiederum auch den transatlantischen Kunsthandel beförderte. „Die meiste Schuld an der heutigen hochentwickelten Fälscherindustrie, die mit den ‚modernsten technischen Errungenschaften‘ ausgestattete ‚Etablissements‘ zeitigte, ist den sammelgierigen Amerikanern beizumessen.“<sup>230</sup> wie Eudel schreibt und damit Bezug nimmt auf Bodes Artikel *Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa*. Darin attestiert Bode den Amerikanern, dass sie viel Geld aber wenig Sachverstand hätten, sich aber mit einem Netzwerk aus Agenten und Unterhändlern umgäben, die Kraft der monetären Reichtümer der Amerikaner,

sowie Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis *Roman A Modern Antique*, in: *Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 36.

227 Spielmann, Mario Harry: *Art Forgeries and Counterfeits: A General Survey*, part VI, in: *The Magazine of Art*, New Series, Vol. 2 (January 1904), S. 36–42, hier: S. 37 sowie Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis *Roman A Modern Antique*, in: *Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 36.

228 Eudel, Paul: *Le Truquage, Les Contrefaçons Dévoilées*, Paris 1884 sowie Tietze, Hans: *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1933, Band 27, S. 209–240, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1933/0223> (26.07.2021) sowie Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis *Roman A Modern Antique*, in: *Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 36 siehe auch Kapitel 3.

229 Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca/London 2006, S. 3 f.

230 Eudel, Paul: *Fälscherkünste*, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 96 f.

ganze Sammlungen zusammenkauften.<sup>231</sup> Jene Sammlungen, die Bode anspricht, sind nicht nur privater Natur, sondern bilden in Form von Schenkungen und Dauerleihgaben auch den Grundstock von öffentlichen Sammlungen.

#### 4.1.3 Zwischen internationaler Rivalität und Wissensvermittlung: Die Rolle der Museen in Europa

Mit den Museumsgründungen im 19. Jahrhundert fand eine Art Wettrüsten mit Kunstwerken statt. Die Aufgabe bestand darin, die jeweils besten Exemplare einer Epoche und Gattung für das eigene Haus zu sichern. Mit der Gründung des Musée du Louvre 1793 entstand im Zuge der Französischen Revolution eines der ersten Kunstmuseen in Europa, das seine Sammlung uneingeschränkt der Öffentlichkeit zugänglich machte.<sup>232</sup> Als „Pantheon der Kunst“ zeigte der Louvre ganz im Sinne Johann Joachim Winckelmanns die historische Entwicklung der Künste in Form einer chronologischen Anordnung der Kunstwerke, die im 19. Jahrhunderts programmatisch für weitere Museen wurde.<sup>233</sup> Nach den Kunst- und Wunderkammern

231 „Die wilde Jagd nach Kunstwerken und womöglich nach ganzen Sammlungen seitens dieser modernsten amerikanischen Sammler hat in wenigen Jahren auch ganz neue Händler auf den Plan oder in den Vordergrund gebracht, hat ganz neue Usancen und Kniffe im Kunsthandel großgezogen. Nicht die kenntnisreichsten und unternehmendsten Kunsthändler wie bisher, sondern die geldkräftigsten, die verschlagensten oder gewissenlosesten sind die Herren der Situation geworden.“ Bode, Wilhelm von: Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa, in: Kunst und Künstler, Jahrgang I, Heft 1, 1902, S. 5–12, hier S. 7, online einsehbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1902\\_1903/0014](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1902_1903/0014) (26.07.2021).

232 Zwar finden ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die ersten Museumsgründungen und -umgestaltungen statt, um primär Kunstwerke und diese nicht mehr nur einer ausgewählten Elite zu zeigen. Allerdings ist der öffentliche Zugang zu den Werken teils noch erheblich durch hohe Eintrittsgelder, lange Wartezeiten und geringe Öffnungszeiten eingeschränkt. Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer, Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981, S. 18 f. Eben jener eingeschränkte Zugang zu eigentlich öffentlichen Kunstmuseen ist seinerseits wiederum elitär bzw. setzt noch alte elitäre Strukturen fort, sodass der Louvre tatsächlich das erste europäische Kunstmuseum ist, das nicht nur einer Präsentation von Kunstwerken in historischen Zusammenhängen folgt, sondern auch, als eine der Folgen der Französischen Revolution, erstmals der breiten Bevölkerung kostenlos und uneingeschränkt zugänglich ist. So schreibt auch der Kunsthistoriker Alexander Eiling: „Mit der Eröffnung des Louvre im Jahre 1793 wurde aus dem ehemaligen Palast der französischen Könige ein Museum für die Bürger.“ Eiling, Alexander: Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire, Das Kopieren im Louvre in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat.: Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, hrsg. v. Ariane Mensger, Bielefeld/Berlin 2012, S. 96–107, hier: S. 97.

233 Vieregg, Hildegard K.: Geschichte des Museums, Eine Einführung, München 2008, S. 42 sowie für eine Übersicht der Museumsgründungen S. 284, ferner Bennett, Tony: The Birth of the Museum, History, Theory, Politics, London/New York 1995, S. 36 f.

des 16. bis 18. Jahrhunderts, die neben Kunstwerken auch Naturalien, wissenschaftliche Instrumente und Kuriositäten aus aller Welt vereinten, entstanden im Zeitalter der Revolution nunmehr öffentliche Institutionen wie Kunstmuseen, ethnografische Sammlungen oder Technikmuseen. Die Kunstmuseen sind dabei der Autonomie des Kunstwerkes verpflichtet, sodass der ideelle Wert eines Kunstwerkes gegenüber dem handwerklichen Wert in den Vordergrund rückte. Das Publikum bildete eine ästhetische Gemeinschaft, die sich nicht mehr nur aus Adelligen und neureichen Industriellen zusammensetzte, sondern Künstler, Experten und Sammler wurden mit interessierten Laien zusammengebracht.<sup>234</sup> Am Beispiel des Louvre wird deutlich, dass die Werke der Sammlung sowohl der Geschmacksbildung des Bürgertums dienten, als auch dem Studium von Künstlern.<sup>235</sup> Dabei hatte die Kopie im akademischen Curriculum des 19. Jahrhunderts in Frankreich eine Surrogatfunktion, indem sie ein nicht in der Sammlung vorhandenes Original ersetzen konnte.<sup>236</sup> Zudem war die Kopie nicht nur eine reine Wiedergabe des Originals, sondern zugleich eine Interpretation durch den Kopisten, sodass dieser nicht bloß als Reproduzierender, sondern als Schöpfer auftreten konnte, dem eigene stilistische Entscheidungen vorbehalten waren.<sup>237</sup> So entstanden neben der Vielzahl an Museen auch eigenständige Sammlungen von Kopien wie etwa das Musée des Copies in Paris, die Raffael-Galerie in Potsdam oder Teile des Bernhard August von Lindenau Museums in Altenburg. Auch die in ganz Europa im 19. Jahrhundert eingerichteten, teils auch heute noch bestehenden Lehrsammlungen von Abgüssen zeugen von jener Tradition der kopierenden Annäherung und Weiterführung des Vorbildes.<sup>238</sup> Es gibt jedoch auch den Fall, dass Gipskopien und Abgüsse als Vorlagen für Fälschungen Verwendung fanden. So befindet sich im historischen Archiv der Florentiner Akademie eine Notiz aus dem 19. Jahrhundert, die die Anfrage nach einer Leihgabe des Gipsabgusses von Benedetto da Maianos (1442–1497) Büste des Filippo Strozzi (1428–1491) vermerkt. In der gleichen Notiz

234 Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt, Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009, S. 37. Sicherlich lässt sich an dieser Stelle auch fragen, wie öffentlich ein Museum im 19. Jahrhundert sein konnte, das zwar wie im Falle des Louvre, uneingeschränkten Zugang zur eigenen Sammlung gewährt, aber nicht zwangsläufig dem Interesse der Schichten folgt, die primär das eigene Überleben sicherten und kaum Zugang zu Bildung hatten. Dennoch war das Revolutionäre an den neu gegründeten Museen, dass sie erstmals auch interessierten Laien mehr oder weniger uneingeschränkten Zugang gewährten.

235 Eiling, Alexander: *Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire*, Das Kopieren im Louvre in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: *Ausst.-Kat.: Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, hrsg. v. Ariane Mensger, Bielefeld/Berlin 2012, S. 96–107, hier: S. 97.

236 *Ibid.*, S. 101.

237 *Ibid.*, S. 102.

238 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Fälschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 375.



wird jedoch auch festgehalten, dass vermutlich einer dieser Abgüsse als Vorlage für die Fälschung einer Terrakottabüste diente, die das „Museo di Berlino“ – gemeint ist vermutlich die heutige Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst in Berlin – 1877 in Florenz erwarb.<sup>239</sup>

Die Museen in Europa entwickeln sich vor dem Hintergrund einer neuen Öffentlichkeit, was die heikle Frage aufkommen lässt, wem die dort gezeigte Kunst gehörte: Dem Staat oder den zuvor enteigneten Fürsten? Denn das Fundament des Louvre bestand nach der Französischen Revolution neben der königlichen Sammlung auch aus den beschlagnahmten privaten Kunstsammlungen des entmachteten Adels, die durch sukzessive Ankäufe erweitert wurden. In den USA basierten die Museumsgründungen seit den 1870er Jahren hingegen auf der Generosität der Oberschicht, die im von Mark Twain (1835–1910) und Charles Dudley Warner (1829–1900) als „gilded age“<sup>240</sup> bezeichneten goldenen Zeitalter reich geworden waren. Da Amerika aber nur wenig eigene Bestände an Alten Meistern hatte, entstanden die Museen dort in einer Symbiose mit der Entwicklung des europäischen Kunstmarktes.<sup>241</sup>

Eine wichtige Rolle spielten im 19. Jahrhundert auch historische Museen, die vor allem solche Objekte sammelten, die einen Wert für die eigene Nation darstellten. So gründete der französische Archäologe Alexandre Lenoir (1761–1839) 1791 das Musée des Monuments Français, das in einer historischen Chronologie Portraits wichtiger Persönlichkeiten, Statuen und Grabmäler vereinte, die im Sinne Lenoirs von nationaler Bedeutung waren. Auch die 1856 vom britischen Parlament begründete National Portrait Gallery diente keinem geringeren Zweck als der nationalen und imperialen Gesinnungsstärkung.<sup>242</sup>

Museen waren also im Jahrhundert des sogenannten nation building ein wichtiger Faktor für die Definition, Darstellung und Verbreitung einer nationalen Identität

239 „Richiesta per il calco del Filippo Strozzi. Forse attraverso uno di questi calci fu realizzato il busto in terracotta che il Museo di Berlino acquistò come antico nel 1877 a Firenze.“ Notiz zum Abguss der Büste des Filippo Strozzi in, Ordner: 1852 e 135, Gessi domandati dall'Accademia, Archivio Storico di Accademia di Belle Arti Firenze, Florenz. Gemeint ist höchstwahrscheinlich die unter der Ident.Nr. 102 in der Berliner Skulpturensammlung als Werk da Maianos geführte Terrakottabüste, online einsehbar unter: [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=Ext\\_ernalInterface&module=collection&objectId=869944&viewType=detailView](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=Ext_ernalInterface&module=collection&objectId=869944&viewType=detailView) (26.07.2021).

240 Twain, Mark und Charles Dudley Warner: *The Gilded Age: A Tale of Today*, Chicago 1873. Der Titel des Buches, übrigens Twains einzige Co-Autorschaft, lässt sich dabei ambivalent verstehen: Zum einen rekurriert er auf Shakespeares „King John“ von 1595, in dem die Vergoldung von Gold als verschwenderisch dargestellt wird. Shakespeare, William: *King John*, 4. Akt, 2. Szene, online einsehbar unter: <http://shakespeare.mit.edu/john/john.4.2.html> (26.07.2021). Zum anderen kann man vergoldet aber auch im Kontrast zu echtem Gold verstehen, also der minderwertige Schein, wenn ein weniger edles Metall den Glanz und den Anschein von Gold erhalten soll.

241 Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt, Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, S. 37.

242 *Ibid.*, S. 38 f.

sowie für die Stärkung eines patriotischen Zugehörigkeitsgefühls.<sup>243</sup> Den Patriotismus eines Landes beflügelten auch die im 19. Jahrhundert aufkommenden Weltausstellungen: „der sichtbarste Ausdruck der Vereinigung von panoramatischem Blick und enzyklopädischem Dokumentationswillen.“<sup>244</sup> Als erste ihrer Art fand 1851 die *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* im Hyde Park in London statt, die ob ihres spektakulären Kristallpalastes – der heute nur noch fotografisch dokumentiert ist, da dessen Reste am Londoner Stadtrand 1936 verbrannten – und ihrer schier unfassbaren Besucherzahl richtungsweisend für die weltweit folgenden Weltausstellungen sein sollte.<sup>245</sup> Dabei standen die Weltausstellungen konzeptuell und materiell für diverse im 19. Jahrhundert virulente Bewegungen und Ideen. Sie propagierten zum einen die Idee des Weltfriedens und der sozialen Harmonie zum anderen Innovationsgeist und die Prinzipien des technischen Fortschritts als Mittel der Überlegenheit im „Wettstreit der Nationen“. Schließlich standen sie auch für den Sieg imperialer Ordnung über die Barbarei.<sup>246</sup> All dies geschah mit einer spezifischen Absicht: Die kulturelle und technische Überlegenheit eines Landes über den Rest der Welt zu demonstrieren.<sup>247</sup>

Im Geist der Weltausstellung und im Falle des Louvre auch napoleonischer Feldzüge stehen die Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen internationaler Rivalität und Wissensvermittlung. Denn einerseits folgten Museen einem Bildungsauftrag, um einer breiteren Öffentlichkeit historisches Wissen und Kenntnisse über gegenwärtige Kulturen zu vermitteln. Mit der Gründung des *South Kensington Museums* – das sowohl den Studierenden der *School of Design* im *Somerset House* als auch Handwerkern und der breiten Öffentlichkeit vor allem handwerklich herausragende Vorbilder präsentieren sollte<sup>248</sup> – verband Sir Henry Cole (1808–1882), der Initiator der ersten Weltausstellung und Gründungsdirektor des *South Kensington Museums*, zugleich die Hoffnung, die öffentliche Moral zu

243 Zu der überaus wichtigen, an dieser Stelle aber aus thematischen Gründen nicht weiter ausführbaren Verbindung von Museen und Nationenbildung siehe: Aronsson, Peter und Gabriella Elgenius (Hrsg.): *National Museums and Nation-Building in Europe 1750–2010, Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, London 2015.

244 Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt, Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, S. 41.

245 Eine Übersicht aller folgenden Weltausstellungen mit den jeweiligen Jahreszahlen gibt Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt, Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, S. 41.

246 Ibid.

247 Ibid., S. 42.

248 So heißt es im Sitzungsbericht des vom Handelsministerium berufenen Komitees vom 13. Juni 1863: „[...] the *School of Design* should possess collections [...] in order to exhibit [...] the practical application of the principles of design in the graceful arrangement of forms and harmonious combinations of colours.“ *Science and Art Department of the Committee of Council on Education* (Hrsg.): *Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington, Vol. I, For the Years 1852 to the End of 1867*, London 1868, S. VII.

verbessern. So sollte die arbeitende Klasse in England durch das Museum vor niederen Ablenkungen bewahrt und für die Kunst begeistert werden. In einer öffentlichen Rede von 1857 verleiht er dieser Hoffnung Ausdruck: „Perhaps the evening opening of Public Museums may furnish a powerful antidote to the gin palace.“<sup>249</sup>

Andererseits förderte diese pädagogische Ausrichtung der Museen einen europäischen wie auch transatlantischen Wettkampf um Kunstwerke und Kulturgüter. So berührten sich in der Intention zur Gründung des South Kensington Museums bildungspolitische Interessen mit den Prozessen internationaler Rivalität. Denn bereits zuvor beklagte das Management der School of Design, dass auf dem Kontinent vor allem mit dem Louvre Sammlungen existierten, die neben hervorragenden Kunstwerken auch Kunsthandwerk umfassten. Die Künstler und die Öffentlichkeit des Kontinents wären demnach besser unterrichtet als die Bevölkerung der Insel. Es wäre eben jener Wissensvorsprung, der dem Kontinent einen Vorteil gegenüber Großbritannien erbrächte.<sup>250</sup> Die Jagd der Franzosen nach den künstlerischen Emblemen vergangener Zivilisationen fußte wiederum in der Hybris, die Schätze der Welt zugunsten der Menschheit „retten“ zu wollen.<sup>251</sup> Doch auch die Briten legitimierten ihre zahlreichen Käufe etwa italienischer Kunst mit der Behauptung, dass Italien selbst unfähig sei, sein eigenes kulturelles Erbe zu bewahren.<sup>252</sup>

Deutlich wird diese Haltung der Briten am Beispiel der sogenannten Elgin Marbles. 1801 entnahm Lord Elgin (1766–1841), seinerzeit britischer Botschafter im Osmanischen Reich, einige Fragmente und Figuren aus der Akropolis in Athen, um sie 1816 an das British Museum in London zu verkaufen, was schon seinerzeit umstritten war und zuweilen als Raub bezeichnet wurde. Elgin bat sodann den Bildhauer Canova, einzelne schlecht erhaltene Teile zu restaurieren. Doch Canova lehnte ab, da er es als Sakrileg empfunden hätte, die Werke auch nur zu berühren.<sup>253</sup> Canovas und schließlich auch Elgins Entscheidung, die Skulpturen des Frieses nicht zu restaurieren, war eine

249 Cole, Henry: *Fifty Years of Public Work*, London 1885, II, S. 293, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin sowie Davies, Helen: *John Charles Robinson's Work at the South Kensington Museum, Part I*, in: *Journal of the History of Collections* 10, Nr. 2 (1998), S. 169–188, hier: S. 171.

250 Science and Art Department of the Committee of Council on Education (Hrsg.): *Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington, Vol. I, For the Years 1852 to the End of 1867*, London 1868, S. VII.

251 McClellan, Andrew: *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*/Cambridge 1994, S. 7.

252 Black, Jeremy: *Italy and the Grand Tour*, New Haven/London 2003, S. 159 f.

253 Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca/London 2006, S. 85 sowie Rothenberg, Jacob: *Descensus Ad Terram: The Acquisition and Reception of the Elgin Marbles*, New York 1977, S. 185. Andere wiederum legten jedoch dar, dass die Restauration auch für Canova zu aufwändig und schwierig gewesen wäre. Potts, Alex: *The Impossible Ideal: Romantic Conceptions of the Parthenon Sculptures in Early Nineteenth-Century Britain and Germany*, in: *Art in Bourgeois Society, 1790–1850*, hrsg. v. Andrew Hemingway und William Vaughan, Cambridge 1998, S. 101–122, hier: S. 110.

Entscheidung gegen die gängige Restaurationspraxis und gegen etablierte ästhetische Normen, sodass Authentizität als wichtiger erachtet wurde als die äußere Erscheinung.<sup>254</sup> Durch ihren fragmentarischen, unrestaurierten Zustand verdeutlichten die Elgin Marbles aber vor allem auch, dass sie nicht nur erworben, sondern gerettet wurden, woraus sich ihr Transport nach England legitimieren sollte. Nun war England nicht mehr nur Ausbeuter, sondern Bewahrer von Kultur.<sup>255</sup>

In seinem Brief an die Times im Januar 1847 schreibt der britische Künstler und Kunsthistoriker John Ruskin (1819–1900), dass England hinsichtlich künstlerischer Produktionen und Expertisen weit hinter Europa zurück stünde und das Land seine kulturelle Identität nur bewahren könne, wenn es die Kulturschätze anderer Nationen schütze und beherberge.<sup>256</sup> Umso problematischer muss dann eine Position wie die Giuseppe Antonio Frasccheris (1808–1886), des Direktors der Akademie in Genua, anmuten, der 1880 in einem offenen Brief England beschuldigte, wertvolle Gemälde etwa von Rembrandt, Rubens oder van Dyck durch unsachgemäße Behandlung zu zerstören und zugleich Vorschläge unterbreitete, wie England künftig besser auf seine erworbenen Kulturschätze achten könne.<sup>257</sup>

Noch 1917 beklagt der ungarische Historiker und Kunstkritiker Paul George Konody (1872–1933) die verpassten Chancen englischer Museen, Kunstgegenstände zu erwerben, die stattdessen in Museen auf dem Kontinent wanderten.<sup>258</sup> In der Tat wurde der internationale Wettstreit vor allem um Kunst und Kunstgegenstände der italienischen Frührenaissance auf dem Kunstmarkt immer intensiver. In einem Brief vom 30. Oktober 1889 an den Maler und damaligen Direktoren des South Kensington Museums, Thomas Armstrong (1832–1911), beklagt sich der Künstler Sir Frederic Leighton (1830–1896) aus Florenz, dass Bode schon wieder in Florenz bei Bardini sei. Bardini hätte Leighton gegenüber sein Bedauern geäußert, dass sich Armstrong nicht öfter in Florenz aufhielt, was ihn in eine nachteilige Situation bringen würde insbesondere hinsichtlich der „unerwartet“ auftauchenden guten Gelegenheiten. Früher hätte man es sich noch leisten können, so Leighton weiter, unregelmäßig nach Florenz zu fahren; mittlerweile sei der Wettbewerb aber schärfer und gewiefter

254 Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca / London 2006, S. 85.

255 *Ibid.*, S. 86.

256 Ruskin, John: *Danger to the National Gallery, To the Editor of the Times*, in: *The Times*, 07.01.1847, online einsehbar unter: [https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/37737E74542C1469AE6623DF2A574141/9780511696152c7\\_p395-414\\_CBO.pdf/letters\\_on\\_the\\_national\\_gallery\\_1847\\_1852.pdf](https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/37737E74542C1469AE6623DF2A574141/9780511696152c7_p395-414_CBO.pdf/letters_on_the_national_gallery_1847_1852.pdf) (26.07.2021).

257 *The Restoration of Paintings*, in: Huish, Marcus B. (Hrsg.): *The Year's Art, Volume 1*, London 1880, S. 172 f.

258 Konody, Paul George: *What is wrong with our Museums?*, in: *Daily Mail*, 16. August 1910, o. S. in: *NF MA /1/P1092* Pfungsten, Henry J. 1892 to 1917, *Victoria & Albert Museum Archive*, London.

geworden: „[...] Now competition is very keen and very intelligent [Unterstreichung im Original] [...]“.<sup>259</sup>

Die Reaktionen in England, insbesondere auf die Erwerbungen aus der Sammlung Bardini, fallen hingegen ambivalent aus. Während Museumsberater wie Leighton fürchten, im internationalen Wettbewerb um Kunstwerke für heimische Museen zu kurz zu kommen, beklagen Kritiker die Verschwendung von öffentlichen Geldern. In einem unter dem Pseudonym „Viator“ verfassten Brief an den Herausgeber der *Times of London* vom 3. Oktober 1892 wird der Vorwurf laut, das South Kensington Museum verschwende in einer Mischung aus Extravaganz und Inkompetenz Steuergelder.<sup>260</sup> Als Grund führt der anonyme Verfasser unter anderem neuerdings immer häufiger anzutreffende Objekte aus der Sammlung Bardini auf, die den Londoner Bürgern aber vollkommen unbekannt seien. Beispielhaft nennt er einen vermeintlich aus dem 16. Jahrhundert stammenden holzgeschnitzten Tabernakel, der eine Madonna mit Kind in Terrakotta umfasst.<sup>261</sup> Es handele sich hierbei aber nicht um ein Original des 16. Jahrhunderts, so der Verfasser, sondern vielmehr um ein Pasticcio aus diversen teils alten Elementen, die mit modernen Versatzstücken unfachmännisch zusammengefügt worden wären. Obgleich der Verfasser zwar den Vorwurf, Bardini hätte jenen Tabernakel in seiner Werkstatt selbst anfertigen lassen, nicht explizit erhebt, befeuert er jedoch einen entsprechenden Verdacht durch seine Ironie: „Far be it from me to suggest that this rich tabernacle might have been compounded in Signor Bardini’s studio or by his instruction.“<sup>262</sup> Direkt wirft „Viator“ dem South Kensington Museum jedoch vor, betrügerische Provenienzangaben zu machen, wenn es angibt, das besagte Objekt stamme aus einer Privatsammlung, obgleich es bei dem Kunsthändler Bardini erworben wurde: „It is, therefore, simply deceiving to label such an object as though from a private collection, when it has been purchased in the ordinary course of the seller’s trade [gemeint ist Bardini].“<sup>263</sup>

Tatsächlich werden in der Korrespondenz zwischen Kunstbeauftragten des South Kensington Museums und Bardini kein einziges Mal detailliertere Fragen nach der Provenienz oder zumindest dem Fundort einzelner zu erwerbender Objekte gestellt.<sup>264</sup>

259 Brief von Frederic Leighton vom 30. 10. 1889 an Thomas Armstrong, aus Florenz, in: NF 1884–1890, Part I, MA 1 B359 1 (Bardini), S. 1, Victoria & Albert Museum Archive, London.

260 Viator (Pseudonym): South Kensington Museum Purchases, to the Editor of the *Times*, in: *Times of London*, 3. Oktober 1892, S. 14.

261 London, Victoria & Albert Museum, museumsseitig datiert auf 1475–1500, Museums Nr.: 5-1890. Ein Abbildung ist online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O93895/virgin-and-child-with-the-relief-da-maiano-benedetto/> (26. 07. 2021).

262 Viator (Pseudonym): South Kensington Museum Purchases, to the Editor of the *Times*, in: *Times of London*, 3. Oktober 1892, S. 14.

263 Ibid.

264 Die Korrespondenz mit Bardini kann in den beiden folgenden Museumsakten eingesehen werden: Korrespondenz mit Bardini, in: NF 1884–1890, Part I, MA 1 B359 1 (Bardini) und in: NF 1891–1914, Part II, MA 1 B359 2 (Bardini), Victoria & Albert Museum Archive, London.

Entsprechend beginnen die Provenienzen der von Bardini erworbenen Stücke im heutigen Victoria & Albert Museum in London mit der Angabe „Bardini Collection“, was Provenienzforschung noch heute vor größere Probleme stellt, da die Historie der Objekte prä Bardini teils kaum noch zu ermitteln ist.<sup>265</sup>

#### 4.1.4 Die Entstehung der Kunstgeschichte als Wissenschaft im Spiegel von Museen, Kennerschaft und Fälschungen

Der Bildungsauftrag der Museen und das gesteigerte Kunstinteresse der Bevölkerung, insbesondere des Bildungsbürgertums, wirkte auch fördernd auf die Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin. Insofern ist es bezeichnend, dass der erste Professor für Kunstgeschichte aus dem museal-künstlerischen Bereich stammte, sodass sich die Kunstgeschichte als universitäres Fach mehr aus der Praxis und weniger aus der Theorie entwickelte. 1799 hatte der Zeichenlehrer und Betreuer des Kupferstichkabinetts sowie der Gemäldegalerie, Johann Domenico Fiorillo (1748–1821), an der Universität Göttingen zunächst die erste außerordentliche und 1813 dann eine ordentliche Professur für Kunstgeschichte inne.<sup>266</sup> In dieser Position führte Fiorillo die museale Tradition der Verbindung von Praxis und Theorie weiter und begründete mit seiner Untersuchung der Schriften Giorgio Vasaris zugleich die Quellenkunde.<sup>267</sup>

Entsprechend beschreibt Robinson noch 1895 Deutschland als die Heimat der Kunstgeschichte und Kunstkritik: „Plodding, industrious, and specialising Germany has, in fact, during the last generation become the recognised home of art history and criticism.“<sup>268</sup> Das kunsthistorische Wissen hätte in Deutschland gar die Nachfrage übertroffen, so Robinson, und „the German art doctor“, gemeint ist Fiorillo, hätte

265 Wainwright, Clive: The Making of the South Kensington Museum IV, Relationships with the Trade: Webb and Bardini, editiert von Charlotte Gere, in: *Journal of the History of Collections*, 14, Nr. 1, 2002, S. 63–78, hier: S. 73.

266 Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft*, München 1996 (1. Auflage Wien/Düsseldorf 1966), S. 46 sowie: Kempen, Wilhelm van: Fiorillo, Johann Dominicus, in: *Neue Deutsche Biographie* 5 (1961), S. 167 f., online einsehbar unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119224364.html> (26.07.2021). Einen Überblick über die Entwicklung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin bietet auch Kauffmann, Georg: *Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, Gerda Henkel Vorlesung, Opladen 1993.

267 Ziel Fiorillos ist es dabei, den Wahrheitsgehalt und die Glaubwürdigkeit der Viten Vasaris in einer Zeit zu analysieren, in der eine rege Debatte dazu herrschte. Fiorillo, Johann Domenico: Über die Quellen, welche Vasari zu seinen Lebensbeschreibungen der Maler, Bildhauer und Architekten benutzt hat, in: ders.: *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, Göttingen 1803, S. 83–98, hier: S. 83.

268 Robinson, John Charles: *Art Connoisseurship in England, Mutation or Decline?*, in: *The Nineteenth Century*, November 1895, S. 838–849, hier: S. 844.

bereits neue Felder erschlossen.<sup>269</sup> Robinsons Anerkennung der Führung Deutschlands in der Kunstgeschichte geschieht jedoch nicht ohne einen Seitenhieb. So wäre es zwar ein Frevel, würde England von diesem nützlichen, nicht selbst erarbeiteten Wissen keinen Gebrauch machen. Dennoch sei die Bemerkung erlaubt, so Robinson, dass deutsche Kennerschaft zu oft in bloße leblose Pedanterie abdrifte. Der englische Connoisseur hingegen sei in der Regel nicht eine jener übergebildeten („over-learned“) Personen, sondern erlangte sein Wissen durch das Studium der Kunstwerke und nicht durch Bücher.<sup>270</sup> Auch in der Kunstgeschichte setzt sich also eine internationale Rivalität um Wissen, Anerkennung und Kennerschaft fort, wobei der Streit zwischen einem mehr praxis- und einem mehr theorieorientiertem Studium noch lange anhalten sollte.

Im 19. Jahrhundert war die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin allerdings noch eng mit dem Kunstmarkt und den Museen verbunden. Beispielhaft ist hierfür die Renaissance-Forschung des 19. Jahrhunderts und dabei besonders die Verbindung von Jacob Burckhardt (1818–1897), Bode und Bardini.<sup>271</sup> Burckhardt war seinerzeit einer der einflussreichsten Historiker, der zwischen 1838 und 1881 des Öfteren nach Florenz reiste und dort die Florentiner Renaissance studierte.<sup>272</sup> Aus seinen Studien gingen auch die beiden Publikationen *Die Cultur der Renaissance in Italien*<sup>273</sup> und *Geschichte der Renaissance in Italien*<sup>274</sup> hervor, die nicht nur erstmals eine umfassende Kultur- und Kunstgeschichte der italienischen Renaissance lieferten, sondern seinerzeit auch einen wichtigen Einfluss auf Bode und seinen Kauf von Renaissancewerken für die Berliner Museen ausübten. Der Erwerb jener Renaissancewerke fand wiederum über Bardini statt, der, wie erwähnt, in stetigem und engem Kontakt

269 Ibid.

270 Ibid.

271 Zu der Verbindung Bardini und Bode siehe auch: Catterson Lynn: Duped or Duplicitous? Bode, Bardini and the many Madonnas of South Kensington, in: *Journal of the History of Collections*, 2021 (in Druck).

272 Tunesi, Annalea: Stefano Bardini's Photographic Archive: A visual historical document, Doktorarbeit an der Universität Leeds, 2014, S. 62, online einsehbar unter: <https://etheses.whiterose.ac.uk/7490/> (26.07.2021).

273 Burckhardt, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860, online einsehbar unter: [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/burckhardt\\_renaissance\\_1860](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/burckhardt_renaissance_1860) (26.07.2021). Zu dem verstärkten Interesse an der italienischen Renaissance trugen auch die Publikationen William Roscoes (1753–1831) Ende des 18. Jahrhunderts bei, der zwar nie in Italien gewesen ist, aber dennoch als Vorläufer Burckhardts die Idee der Renaissance im Ottocento ankurbelte. Sein 1795 in Liverpool veröffentlichtes „Life of Lorenzo de' Medici“ etwa, erlangte in kurzer Zeit derartige Beliebtheit, dass es von 1796 bis 1889 in 16 Auflagen in England und in acht in Deutschland, Frankreich und Italien erschien. Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, S. 4 sowie Quondam, Amedeo: *William Roscoe e l'invenzione del Rinascimento*, in: *Gli Anglo-Americani a Firenze, Idea e Costruzione del Rinascimento*, Atti del Convegno, Georgetown University, Villa „La Balze“, Fiesole, 19.-20. Juni 1997, hrsg. v. Marcello Rantoni, Rom 2000, S. 249–338.

274 Burckhardt, Jacob: *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1878.

zu Bode stand, sodass sich die Forschungen Burckhardts über Bode zu Bardini kanalisieren und Bode so als Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte und Kunstmarkt fungierte.<sup>275</sup> So umfasst die noch heute erhaltene Bibliothek Bardinis alle Publikationen Burckhardts zur italienischen Renaissance. Entsprechend manifestiert sich hier eine außergewöhnlich intensive Verbindung von Kunstgeschichte (Burckhardt), Museen und Sammlungen (Bode) und Kunsthandel (Bardini).

Von besonderer Bedeutung ist dabei, dass Burckhardt Kunstwerke als Zeitzeugen begreift, in denen sich die Entwicklung des menschlichen Geistes offenbare.<sup>276</sup> Kunstwerke müssen, so der Auftrag Burckhardts, in ihren historischen Kontexten gesehen werden. Mit dieser Auffassung distanziert sich Burckhardt erstmals von einer primär schöngeistigen Position und betritt den Boden einer kultur- und kunsthistorischen Analyse. Die Renaissance stellte für Burckhardt, dessen Ideen von seinem Mentor Franz Kugler (1808–1858) inspiriert waren, eine Neuinterpretation der klassischen Antike dar, in der das Neue und das Alte eine Synthese bildeten.<sup>277</sup> Kopien wurden nicht als minderwertig, sondern ganz im Gegenteil, als Fort- oder Weiterführung der Antike im Geist der Renaissance betrachtet. Folglich konnte Bardini die zahlreichen Kopien und Abgüsse von Renaissance-Statuen, die er verkaufte, mit Burckhardts Rezeption der italienischen Renaissance legitimieren.

Nicht zuletzt brach mit Burckhardts von Vasari inspirierten Forschungen ein regelrechter Donatello-Kult aus, da er Donatello erstmals in einem multiperspektivischen Ansatz sowohl technisch als auch kunsthistorisch untersuchte.<sup>278</sup> Bode teilte die Ansichten Burckhardts sowohl in seiner Publikation *Italienische Bildhauer der Renaissance*<sup>279</sup> als auch in seinen zahlreichen Ankäufen von Quattrocento Skulpturen

275 Zwar begegnete Bardini Burckhardt nie persönlich, doch kam er in Kontakt mit der Forschung Burckhardts über den intensiven Austausch mit Bode, der nicht zuletzt auch Bardinis beispiellose Karriere als Kunsthändler antrieb. Tunesi, Annalea: Stefano Bardini's Photographic Archive: A visual historical document, Doktorarbeit an der Universität Leeds, 2014, S. 95 f., online einsehbar unter: <https://etheses.whiterose.ac.uk/7490/> (26.07.2021).

276 Burke, Peter: *Eyewitnessing*, London 2001, S. 11 sowie Tunesi, Annalea: Stefano Bardini's Photographic Archive: A visual historical document, Doktorarbeit an der Universität Leeds, 2014, S. 58, online einsehbar unter: <https://etheses.whiterose.ac.uk/7490/> (26.07.2021).

277 Tunesi, Annalea: Tunesi, Annalea: Stefano Bardini's Photographic Archive: A visual historical document, Doktorarbeit an der Universität Leeds, 2014, S. 63, online einsehbar unter: <https://etheses.whiterose.ac.uk/7490/> (26.07.2021) sowie Ghelardi, Maurizio: *La Scoperta del Rinascimento: l'Età di Raffaello*, Turin 1991, S. 29–51.

278 Gentilini, Giancarlo: Donatello fra Sette e Ottocento, in: *Ausst.-Kat.: Omaggio a Donatello 1386–1986, Donatello e la storia del museo*, hrsg. v. Paola Barocchi, Florenz 1985, S. 363–454, hier: S. 385.

279 Bode, Wilhelm von: *Italienische Bildhauer der Renaissance, Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den Königlichen Museen zu Berlin*, Berlin 1887, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bode1887> (26.07.2021).



insbesondere Donatellos für die Berliner Museen, die er ebenfalls größtenteils von Bardini erwarb.<sup>280</sup>

Unter jenen Ankäufen befand sich etwa die berühmte *Pazzi Madonna*<sup>281</sup> Donatellos, ein Marmorrelief von 1422, das Bode 1886 von Bardini erwarb. In einem Telegramm vom 2. Juni 1911, das Bardini dem South Kensington Museum aus Florenz schickte, erklärt er die vom South Kensington Museum als zu hoch empfundenen Preise als ausschließlich von der Qualität des jeweiligen Objektes abhängig.<sup>282</sup> Als Referenz nennt Bardini in diesem Zusammenhang die Sammlung Bodes, wobei er genau genommen die Sammlung der Berliner Museen meint, die, so Bardini weiter, komplett aus seinen Beständen respektive seiner Sammlung bestehen würde.<sup>283</sup> Damit kurbelt Bardini nicht nur die internationale Rivalität der Museen weiter an, sondern stellt sich selbst zugleich als wichtigsten Kunsthändler und erste Adresse Bodes dar.

Im Zuge des Europäischen Renaissance-Revivals traten mehr und mehr Künstler mit der Herstellung von Kopien und auch Fälschungen der Italienischen Renaissance insbesondere des Quattrocento hervor. Die Professionalität der Fälschungen stieg dabei reziprok mit dem Stand der Kennerschaft an und sowohl Kenner als auch Kunstfälscher profitierten von den neuen Erkenntnissen der Kunstgeschichte.<sup>284</sup> Die Amerikanische Kunsthistorikerin Aviva Briefel geht der Theorie Eve Sedgwick (1950–2009) folgend – „It sets a thief (and if necessary, becomes one) to catch a thief; [...]“<sup>285</sup> – davon aus, dass Kennerschaft und Fälschung sich spiegelnde Systeme sind, sodass das eine jeweils ex negativo zum anderen besteht und jemand vom Fälscher zum Entlarver werden konnte. Beispielhaft hierfür nennt Briefel den Fälscher Luigi Parmeggiani alias Louis Marcy (1860–1945), der seine Fälschungen mittelalterlicher

280 Tunesi, Annalea: Stefano Bardini's Photographic Archive: A visual historical document, Doktorarbeit an der Universität Leeds, 2014, S. 92, online einsehbar unter: <https://etheses.whiterose.ac.uk/7490/> (26.07.2021).

281 Berlin, Bode Museum, ca. 1420. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=871363> (26.07.2021). Siehe auch: Catterson, Lynn: Art Market, Social Network and Contamination: Bardini, Bode and the Modonna Pazzi Puzzle, in: Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks, hrsg. v. Lynn Catterson, Leiden, Boston 2020, S. 498–552.

282 Telegramm von Stefano Bardini vom 02.06.1911 an das South Kensington Museum, in: NF 1891–1914 Part II MA 1 B359 2, 3054M (Bardini), S. 1 f., Victoria & Albert Museum Archive, London.

283 Ibid., S. 2.

284 Briefel, Aviva: The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century, Ithaca/London 2006, S. 59.

285 Sedgwick, Eve: Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You, in: Novel Gazing: Queer Readings in Fiction, hrsg. v. Eve Kosofsky Sedgwick, Durham 1997, S. 1–37, hier S. 6.

und Renaissance-Kunstwerke aussetzte oder auch tarnte, indem er als Herausgeber des Magazins *Le Connaissance* Fälschungen anderer im Kunstmarkt entlarvte.<sup>286</sup>

Die Grenzen zwischen Kunstmarkt, Museen, Kennerschaft, Kunstgeschichte und auch dem Fälschungsgewerbe verliefen entsprechend fließend, sodass erst im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts eine professionalisierte Auseinandersetzung mit Fälschungen einsetzte, in deren Folge auch der Begriff des Originals größere Bedeutung erhielt.<sup>287</sup> Grundlegende Versuche zur Definition und Unterscheidung von Fälschung, Kopie und Original wurden in den 1930er Jahren durch den sogenannten Hamburger Faksimile-Streit unternommen. Im Rahmen der Ausstellung *Lübeckische Kunst außerhalb Lübecks* nutzte der damalige Direktor des St. Annen-Museums, Carl Georg Heise (1890–1979), die Räume der St. Katharinenkirche, um Nachbildungen von mittelalterlichen und in den Ostseeraum exportierten Kunstwerken gemeinsam mit Originalen auszustellen. Heises Initiative, eine Sammlung von Nachbildungen in Lübeck aufzubauen, bildete den Anstoß für eine Auseinandersetzung mit Authentizität, die zwischen Hamburger Kunsthistorikern ausgetragen wurde. Zu den Beitragenden gehörte Erwin Panofsky (1892–1968), der Heises Vorhaben befürwortete, sowie Heises größter Kritiker Max Sauerlandt.<sup>288</sup>

Eine wichtige Rolle für die Entstehung der Kunstgeschichte und für die Entlarvung von Fälschungen spielten die seinerzeit neuartigen Forschungen des studierten aber nie praktizierenden Arztes und späteren Politikers und Kunsthistorikers Giovanni Morelli (1816–1891). Erstmals entwickelte Morelli die sogenannte „Experimentalmethode“, ein vergleichend-empirisches Verfahren zur Zuschreibung von Kunstwerken der italienischen Malerei basierend auf der individuellen Handschrift des Künstlers, die er als grundlegend für die Kunstgeschichte erachtete.<sup>289</sup> In seiner drei Bände umfassenden Publikation *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*<sup>290</sup> (1890–1893), erläutert Morelli seine Methode anhand des Vergleichs anatomischer Details wie Augen, Ohren, Hände und

286 Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca/London 2006, S. 59.

287 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Fälschens im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 369.

288 Diers, Michael: Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile-Streit, Zum Wiederabdruck eines unbekannt gebliebenen Panofsky-Aufsatzes von 1930, in: *Idea*, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 5 (1986), S. 125–137 sowie Sauerlandt, Max: Original und 'Faksimilereproduktion' (1929), in: ders.: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2: Aufsätze und Referate, hrsg. v. Heinz Spielmann, Hamburg 1974, S. 313–341 und Reinke, Anika: Authentizität in der Weimarer Republik, Max Sauerlandt und der ‚Hamburger Faksimile-Streit‘, in: *Authentizität in der bildenden Kunst der Moderne*. Tagungsband, SIK-ISEA Zürich, 2014.

289 Wollheim, Richard: Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship, in: *On Art and the Mind: Essays and Lectures*, London 1973, S. 177–201, hier: S. 180.

290 Morelli, Giovanni: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, Band 1: Die Galerien Borghese und Doria Panfilii in Rom, Leipzig 1890/Band 2: Die Galerien zu München und

Füße, die ein Künstler unbewusst und jenseits eines vorherrschenden Epochenstils in unverwechselbarer Weise wiedergibt. Morelli spricht hierbei von charakteristischen Grundformen eines Künstlers, anhand derer man seine Autorschaft zu erkennen vermag.<sup>291</sup>

Der englische Philosoph Richard Wollheim (1923–2003) kritisiert in seiner Studie über Morelli, dass sich die künstlerische Individualität nicht stets in den Details zu erkennen gibt, sondern zuweilen auch in größeren Partien und deren Verhältnis zueinander, die Morelli jedoch unbeachtet lässt.<sup>292</sup> In der Tat besteht die zentrale Problematik der Methode Morellis darin, dass sie die Handschrift eines Künstlers in den Details eines Gemäldes verortet, die oftmals jedoch von Schülern oder Werkstattmitarbeitern ausgeführt wurden. Auch Bode verweist in seiner Kritik an Morelli auf die Bedeutung des Gesamteindrucks sowie auf Material und Technik, die neben den Schriftquellen und Provenienzen, auf die der Kunsthistoriker und Sammler Bernard Berenson (1865–1959) in seiner Kritik an Morelli hinweist, bereits Bestandteil der Kunstgeschichte waren. Morelli verstand seine Methode allerdings nie als Ersatz bestehender kunsthistorischer Methoden, sondern vielmehr als deren Ergänzung und Weiterführung.<sup>293</sup>

Eine tiefer gehende Kritik an der Methode Morellis war jedoch durch den Verdacht motiviert, sie würde im Umgang mit Kunst anarchische Zustände heraufbeschwören, in denen sich jeder als Kunstexperte aufführen und das Urteil von Kennern in Frage stellen könne.<sup>294</sup> Ähnlich äußerte sich auch der Journalist und Autor Charles Whibley (1859–1930) in seinem 1894 erschienen Artikel *Italian Art at the New Gallery*<sup>295</sup>, wenn er Morellis Methode mit Ruskins kunsttheologischer Kritik vergleicht, in der jedes Werk, das nicht einem religiösen Guten diene, in die Mittelklasse der Kunst abrutschte. Beide „träumten“ von einer ästhetischen Demokratie und beide, so Whibley, machten die Kunst zur Mittelklasse.<sup>296</sup> Bode ging zuweilen so weit, Morellis Methode als teils pure Imagination abzuqualifizieren.<sup>297</sup> Briefel schlussfolgert daraus richtig: „Both Whibley and Bode portray public collections as

Dresden, Leipzig 1891 / Band 3: Die Galerien zu Berlin, hrsg. v. Gustavo Frizzoni, Leipzig 1893, alle online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1890ga> (26.07.2021).

291 Wollheim, Richard: Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship, in: *On Art and the Mind: Essays and Lectures*, London 1973, S. 177–201, hier: S. 181.

292 *Ibid.*, S. 193 f.

293 *Ibid.*, S. 193.

294 Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca / London 2006, S. 58.

295 Whibley, Charles: *Italian Art at the New Gallery*, in: *Nineteenth Century*, 35, Februar 1894, S. 335.

296 Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca / London 2006, S. 192 f., FN18.

297 *Ibid.*, S. 58 sowie Bode, Wilhelm von: *The Berlin Renaissance Museum*, in: *Fortnightly Review* 56, 1891, S. 509.

the victims of pseudo-connoisseurs who are ready to deploy their charts and rulers against national treasures.“<sup>298</sup>

Dabei ist es Morellis Methode zu verdanken, dass manche Zuschreibungen des 19. Jahrhundert korrigiert wurden, wie etwa die der *Schlafenden Venus*<sup>299</sup>, die während des 19. Jahrhunderts noch als eine Kopie Sassoferatos (1609–1685) galt und die Morelli Giorgione (1478–1510) und Tizian (ca. 1488–1576) zuschrieb.<sup>300</sup> Das Verdienst Morellis war es, das diffus anmutende Bauchgefühl der Kenner seiner Zeit, auf eine wissenschaftlichere Basis zu stellen, indem er die Essenz eines Kunstwerkes nicht in irgendeiner Art von Spiritualität sah, sondern in den spezifischen und charakteristischen Elementen, die den formalen Verfahren der Künstler entsprangen.<sup>301</sup> Entsprechend sahen auch manche Zeitgenossen in der Methode Morellis eine Transformation der Kennerschaft von einer ehemals aristokratischen in eine nun demokratische Methode der Analyse von Kunstwerken.<sup>302</sup> Denn mit Morelli konnten auch nichtaristokratische Sammler Zuschreibungen von Kunstwerken vornehmen. Bei aller Kritikwürdigkeit gab die Methode Morellis der Kunstgeschichte durchaus neue Impulse; Klassifizierungen konnten überdacht werden, Zu- und Abschreibungen erneuert und Kopien von Originalen geschieden werden.<sup>303</sup>

Rückblickend ist es zu bedauern, dass Morelli sich primär Gemälden und nicht auch Werken der Bildhauerei widmete. Denn ein Vergleich der Resultate Morellis im Hinblick auf die unterschiedlichen Medien Malerei und Bildhauerei wäre interessant und zugleich hilfreich für eine Spezifizierung oder Weiterführung seiner Methode gewesen. Gerade auf dem Gebiet der Bildhauerei gab es seit dem 19. Jahrhundert einen Aufholbedarf hinsichtlich der Zuschreibung und Aufarbeitung von Provenienzen, wie dies etwa die zuvor thematisierten Erwerbungen aus der Sammlung Bardini zeigen.<sup>304</sup> Entsprechend schreibt der Kunsthistoriker Klaus Lankheit (1913–1992) noch Mitte des 20. Jahrhunderts: „Es gibt wenige Gebiete der neueren Kunstgeschichte, denen die Allgemeinheit mit gleicher Interesselosigkeit und Geringschätzung gegenübersteht wie

298 Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca/London 2006, S. 58.

299 Dresden, Staatliche Kunstsammlung, ca. 1508. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/294844> (26. 07. 2021). Zur Zuschreibung Morellis siehe: Morelli, Giovanni: *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, Ein kritischer Versuch*, Leipzig 1880, S. 192–194, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1880> (26. 07. 2021).

300 Wollheim, Richard: *Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship*, in: *On Art and the Mind: Essays and Lectures*, London 1973, S. 177–201, hier: S. 187.

301 *Ibid.*, S. 199.

302 Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca/London 2006, S. 56.

303 *Ibid.*, S. 57.

304 siehe Kapitel 4.1.3. und 4.1.4.

der Bildnerie des 19. Jahrhunderts.<sup>305</sup> Man habe, so Lankheit, der Skulptur den Kunststatus einfach abgesprochen. So liest man auch bei Fritz Novotny (1903–1983) zur italienischen Skulptur Mitte des 19. Jahrhunderts: „About the middle of the century in Italy – and not only in Italy – there began a mass production of sculpture which belongs rather to the history of civilization than to the history of art.“<sup>306</sup> Entsprechend fordert Lankheit eine Analyse ohne Voreingenommenheit und eine Interpretation der Skulptur des 19. Jahrhunderts aus ihrer eigenen Zeit heraus. Denn sie wurde „[...] bisher entweder vom 18. Jahrhundert her gesehen oder vom 20. Jahrhundert: vom 18. Jahrhundert her als ein Versiegen, ein Ermatten und ein Erstarren; vom 20. Jahrhundert her als die dunkle Folie, vor der sich der steile Aufschwung unserer Zeit vollzieht [...].“<sup>307</sup> Auch bei den von der Kunstgeschichte bevorzugt bearbeiteten Künstlern wie Houdon, Schadow, Canova, Thorvaldsen, Hildebrand und Rodin handle es sich insbesondere um Akteure, „[...] die entweder am Anfang oder am Ende der Epoche stehen, die das 19. Jahrhundert einleiten oder ‚überwinden‘.“<sup>308</sup> Die von Lankheit zudem geforderten fundierten Werkverzeichnisse mit „guten Abbildungen sämtlicher Objekte“<sup>309</sup> sind dabei nicht nur wichtig, um einen differenzierteren Blick auf die Kunstgeschichte zu erhalten und die Skulptur des 19. Jahrhunderts aufzuarbeiten, sondern auch ein wichtiges Instrument im Kampf gegen Fälschungen. Dennoch handelt es sich hier um eine Problematik, die bis heute fortbesteht und erst in Folge jüngerer Fälscherskandale, wie dem um Beltracchi, für alle Gattungen wieder an Aktualität gewinnt.

## 4.2 Florenz im Risorgimento: Nation Building und ästhetischer Patriotismus

Die zahlreichen Museumsgründungen, die ausgiebigen Italienreisen und nicht zuletzt die Entstehung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin finden in einer Zeit statt, die gemeinhin als das Jahrhundert der Nationenbildung bekannt ist.<sup>310</sup> Mit der sukzessiven Auflösung religiöser sowie dynastischer Wert- und Bezugssysteme

305 Lankheit, Klaus: Der Stand der Forschung zur Plastik des 19. Jahrhunderts, in: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Publikationen der Jahre 1940–1966, zusammengestellt von Hilda Lietzmann, München 1968, S. 9–32, hier: S. 10.

306 Novotny, Fritz: *Painting and Sculpture in Europe, 1780 to 1880*, Harmondsworth 1960, S. 223.

307 Lankheit, Klaus: Der Stand der Forschung zur Plastik des 19. Jahrhunderts, in: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Publikationen der Jahre 1940–1966, zusammengestellt von Hilda Lietzmann, München 1968, S. 9–32, hier: S. 11.

308 *Ibid.*, S. 12.

309 *Ibid.*

310 Siehe hierzu etwa Hobsbawm, Eric: *Nationen und Nationalismus, Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt/New York 1991.

entwickelt sich im Zuge der Französischen Revolution in Westeuropa ein politisch motiviertes nationales Bewusstsein, das zugleich neue Gemeinschaften respektive Gesellschaften formt. Die Erosion der Religiosität hatte einen Kulturwandel zur Folge, in dem eine Idee wie die Erlösung nach dem Tod ihr Fundament verlor und teils durch das Prinzip der Nation ersetzt wurde. Das eigene Leben wurde in den Dienst eines größeren Ganzen gestellt, das nicht mehr religiös, sondern national motiviert war. Denn auch wenn das eigene Leben endlich ist, so ist es die Nation, die fortbesteht.<sup>311</sup>

Als verspätete Nation erlebt Italien mit dem sogenannten Risorgimento, den nationalen Befreiungskämpfen im 19. Jahrhundert, einen tiefgreifenden Transformationsprozess, der in einer ausgeprägten Nord-Süd-Differenz bis heute fortwirkt. So bestand Italien vor den napoleonischen Feldzügen aus mehreren unterschiedlichen Kleinstaaten, die im Norden dem Einfluss der österreichischen Habsburger unterstanden, während im Süden die spanischen Bourbonen herrschten.<sup>312</sup> Dabei wurde Italien immer wieder zum Spielball europäischer Mächte, ein Aspekt, der hinsichtlich der Fälschungen des Florentiner Ottocento noch eine bedeutende Rolle spielen wird.

Die Leitgedanken der Französischen Revolution – Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit – verleiteten die Italiener zunächst dazu, Napoleon (1769–1821) als einen Befreier zu betrachten. In dem Bestreben, vor allem seine eigene militärische Macht auszubauen, brachte Napoleon jedoch fast ganz Italien in Form von Satellitenmonarchien unter seine Herrschaft. Nach den Niederlagen Napoleons bei Leipzig und Waterloo wurde mit dem Wiener Kongress 1814/15 die napoleonische Fremdherrschaft in Italien beendet und die alte (Un-)Ordnung wieder hergestellt.<sup>313</sup> Die 1820, 1831 und 1848 folgenden Aufstände – wovon letztere unter der Führung Giuseppe Mazzinis (1805–1872) und Giuseppe Garibaldis (1807–1882) standen – führten lediglich zu einer am 23. Mai 1848 ausgerufenen provisorischen Republik Italien, die jedoch von den Österreichern im Norden wieder zerschlagen wurde. Nur

311 Anderson, Benedict: *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York 2006 (1. Auflage: London 1983), S. 11 f.

312 Die folgenden Ausführungen zum historischen Hintergrund des italienischen Risorgimento folgen den neuesten Forschungen Werner Daums, die vor allem den Brüchen und inneren Widerständen im Italien des Risorgimento Rechnung tragen. Daum, Werner: *Das Risorgimento 1796–1915, Eine historische Einführung*, online einsehbar unter: <https://www.risorgimento.info/einfuehrung.htm#risorgimento> (02.01.2022). Das italienische Risorgimento ist breit erforscht und wäre thematisch eine eigenständige Publikation wert. Aus eben diesen Gründen sei an dieser Stelle jedoch noch auf folgende Publikationen verwiesen, die einen kritischen und historisch fundierten Überblick über das Risorgimento geben: Beales, Derek: *The Risorgimento and the Unification of Italy*, London/New York 1981 (1. Auflage 1971), Anderson, Jaynie: *Collecting Connoisseurship and The Art Market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's Letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866–1872)*, Venedig 1999 sowie Albergoni, Gianluca: *Sulla „nuova storia“ del Risorgimento, Note per una discussione*, in: *Società e Storia*, 2008, Nr. 120, S. 349–366.

313 Daum, Werner: *Das Risorgimento 1796–1915, Eine historische Einführung*, online einsehbar unter: <https://www.risorgimento.info/einfuehrung.htm#risorgimento> (02.01.2022).

das Königreich Sardinien-Piemont blieb in einer liberalen konstitutionellen Monarchie unter Carlo Alberto Amadeo (1798–1849) bestehen, sodass insbesondere Turin zum Ausgangspunkt des Risorgimento wurde. Amadeo und in seiner Folge dessen Sohn Vittorio Emanuele II (1820–1878) gelang es so, sich mit dem Ministerpräsidenten Graf Camillo Benso di Cavour (1810–1861) an die Spitze der italienischen Nationalbewegung zu stellen. In der Hoffnung, die Unterstützung von Napoleon III für die Nationalbewegung zu bekommen, kämpfte Cavour an der Seite Frankreichs im Krimkrieg. Doch die Hilfe Frankreichs blieb aus. Die Enttäuschung über Frankreich befeuerte die ohnehin lodernde Rivalität der beiden Länder.<sup>314</sup>

Während Nord- sowie Teile Mittelitaliens zu einer eigenen Einheit formierten, erhielt Garibaldi nach der Vertreibung der Bourbonen die Herrschaft über Sizilien und Süditalien, die 1860 an Piemont angeschlossen wurden. 1861 folgt die Ausrufung eines neuen Königreichs Italien unter Vittorio Emanuele II gefolgt von Cavour als Ministerpräsidenten. Doch erst 1871 erfolgt eine Ausweitung der Verfassung Sardinien-Piemonts auf ganz Italien und eine Anerkennung Italiens als eigenständigen Staat durch die europäischen Großmächte. Entsprechend verweist der Historiker Werner Daum darauf, dass das Risorgimento in Italien nicht als eine – meist nachträglich – ideologisch aufgeladene Abfolge historischer Ereignisse zu sehen ist. Vielmehr sind die italienischen Befreiungs- und Unabhängigkeitskämpfe neben Fortschritten auch gekennzeichnet von einer Reihe von Rückschlägen und inneren Auseinandersetzungen, da die Bestrebungen der Italiener zur Bildung einer eigenständigen Nation keineswegs einheitlich waren.<sup>315</sup>

Eine weitere Persönlichkeit des Risorgimento war der Priester, Dichter und Revolutionär Francesco Dall’Ongaro (1808–1873). Nachdem es ihm verboten wurde, zu predigen, widmete sich Dall’Ongaro der politischen Dichtung, um seine Gedanken der Öffentlichkeit nahe zu bringen. Seine Ideen setzte er im Zuge der Revolution von 1848 an der Seite Garibaldis in die Tat um. Doch den eigentlichen Ruhm erlangte Dall’Ongaro mit seiner Dante-Vorlesung im Jahr 1846, worin er Dante (1265–1321) als den Vordenker der italienischen Einheitsidee bezeichnete.<sup>316</sup> Auch der Philosoph und Politiker Giovanni Gentile (1875–1944) sah in Dante den geistigen Ahnherren Italiens, mit dem nationale Größe, Sprache und die geistige Existenz Italiens schlechthin verbunden wurde.<sup>317</sup> Durch den zunehmenden Kulturtourismus wurde Dante

314 Ibid.

315 Ibid.

316 Fischer, Rotraut und Ujma, Christina: Fluchtpunkt Florenz – Deutsch-Florentiner in der Zeit des Risorgimento zwischen Epigonalität und Utopie, in: Marburger Forum online, 2014, o. S. (S. 7 f.), online einsehbar unter: [http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt\\_Florenz.pdf](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt_Florenz.pdf) (26.07.2021).

317 Petersen, Jens: Politik und Kultur Italiens im Spiegel der deutschen Presse, in: Esch, Arnold und Jens Petersen (Hrsg.): Deutsches Ottocento, Die Deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento, Tübingen 2000, S. 1–17, hier: S. 14 sowie Petersen, Jens: Quo vadis, Italia?,

auch in Amerika populär, sodass 1867 die erste englische Übersetzung von Dantes Göttlicher Komödie als *Divine Comedy* erschien. Ihre Übersetzer Henry Wadsworth Longfellow (1807–1882), James Russell Lowell (1819–1891) und Charles Eliot Norton (1827–1908) gründeten im Zuge dessen die *Dante Society of America*, derart begeistert war man auch jenseits des Atlantiks von Dante und seinen Werken.<sup>318</sup> Der Neapolitaner Gabriele Rossetti (1783–1854), der vor den politischen und gesellschaftlichen Auswirkungen des Risorgimento nach London floh, war wiederum einer der wichtigsten Wissenschaftler zur Erforschung der Werke Dantes in England. Insofern verwundert es nicht, dass sein Sohn, Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), dessen Vornamen trägt und später zum führenden Kopf der Prä-Raffaeliten wurde.<sup>319</sup>

Vor diesem Hintergrund einer neu aufkommenden Dante-Verehrung im Ottocento erlangt die 1860 entstandene Dantebüste Bastianinis eine besondere Bedeutung (Abb. 8 a–d).<sup>320</sup> Denn er schuf damit nicht nur die Portraitbüste eines Renaissance-Dichters, sondern beteiligt sich mit den Mitteln der Kunst an der italienischen Nationalbewegung. Auch seine Portraits diverser italophiler Politiker respektive Diplomaten wie Filippo Antonio Gualterio (1819–1874), Gino Capponi (1792–1876) und Graf Franz Oliver von Jenison-Walworth (1787–1867) zeugen davon. Diese Beobachtung ist insofern relevant, da Bastianini in der bisherigen Forschung stets als unbeteiligt am Risorgimento dargestellt wurde.<sup>321</sup> Doch gerade Bastianinis originale Büsten greifen den Geist der Zeit programmatisch auf und leisten einen wenn nicht verbalen so doch künstlerischen Beitrag zum neu erstarkten Nationalbewusstsein Italiens. Entsprechend stolz signiert Bastianini seine Dante-Büste rückseitig mit: „Gio[vanni] Bastianini Fece An[no] 1860“. Diese bisher ausführlichste Signatur Bastianinis, die durch das „fece“ einen weiteren Renaissance-Bezug erhält und zwar auf die Apotheose des Künstlers, mutet gleichsam wie ein Bekenntnis zum kulturellen Erbe Italiens an. Im Zeitgeist

München 1995, S. 30f. Die Figur Gentile ist allerdings eine streitbare, wenn nicht problematische. Denn als Erziehungsminister in Benito Mussolinis erstem Kabinett versuchte Gentile, seine Idee eines ethischen Staates (*stato etico*) durchzusetzen. Aufgrund seiner faschistischen Vergangenheit, wird Gentile noch heute von rechtsextremen Parteien Italiens verehrt.

318 Ciacci, Margherita: Not All Gardens of Delights are the Same, Or how Journeys, Imagery and Stories induce Changes in Taste, in: Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th–20th Centuries), hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 12–29, hier: S. 23.

319 Ibid., S. 15.

320 Die 58,1 cm hohe, bemalte und rückseitig datierte und signierte Terrakottabüste befindet sich heute im Londoner Victoria & Albert Museum. Im Winter 1867 wurde sie von James Thomson Gibson-Craig in Florenz erworben. Brief von James Thomson Gibson-Craig vom 03. 12. 1868 an das South Kensington Museum, in: NF MA 1 G537, 42.001: (Dante), Victoria & Albert Museum Archive, London. 1868 gelangte die Büste zunächst als Leihgabe und 1936 als Schenkung von Gibson-Craig in die Sammlung des Museums. Giovanni Bastianinis Dante-Büste, Museumsakte A 25–1936, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.

321 Zuletzt etwa Moskowitz, Anita Fiderer: Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence, Florenz 2013, S. 39f.



des Risorgimento lässt Bastianini mit seiner Büste ganz bewusst einen Nationalhelden quasi lebendig werden.<sup>322</sup>

Ein sowohl künstlerisches als auch intellektuelles Organisationszentrum der italienischen Nationalbewegung war in Florenz neben dem Caffè Michelangelo auch das bereits erwähnte Gabinetto Vieusseux. Der Schriftsteller, Philosoph und Politiker Antonio Gramsci (1891–1937) schreibt dazu: „[...] centro di propaganda intellettuale per l’organizzazione e la condensazione del gruppo intellettuale dirigente della borghesia italiana del Risorgimento“.<sup>323</sup> Es war jene intellektuelle Lebendigkeit und kosmopolitische Atmosphäre, die spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts Künstler, Schriftsteller und weitere Geistesgrößen in die Stadt zog.<sup>324</sup>

Eine andere Wahrnehmung von Italien entwickelte man allerdings im europäischen Ausland. Da es zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch keine Journalisten im heutigen Sinne gab, wurden Auslandsberichte oftmals von Privatpersonen oder Personen des öffentlichen Lebens verfasst, die von ihren Italienreisen berichteten.<sup>325</sup> Entsprechend subjektiv geprägt fielen die jeweiligen Artikel aus. So kritisiert der Kulturhistoriker Victor Hehn (1813–1890) 1864 den abwertenden Ton der deutschen Italien-Berichterstattung, insbesondere der seinerzeit europaweit bekannten und beim deutschen Bildungsbürgertum anerkannten *Augsburger Allgemeinen Zeitung*, die regelmäßig über Italien berichtete. Die Verfasser der Artikel würden Italien als „[...] eine verschmutzte, tückische, geld- und rachgierige, zu fauler Bettelei geneigte, abergläubische, schmutzige, indolente tief gesunkene Race.“, darstellen, so Hehn.<sup>326</sup> In einem ähnlichen Tenor berichtet auch Heinrich Heine (1797–1856) von Italien: „Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kundgeben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über

322 Siehe Kapitel 4.3.2.4.

323 Gramsci, Antonio: *Il Risorgimento*, Turin 1966, S. 155. „[...] Zentrum der intellektuellen Propaganda für die Organisation und Verdichtung der führenden intellektuellen Gruppen der italienischen Bourgeoisie des Risorgimento.“ (Übersetzung der Autorin). Siehe auch Fischer, Rotraut und Ujma, Christina: *Fluchtpunkt Florenz – Deutsch-Florentiner in der Zeit des Risorgimento zwischen Epigonalität und Utopie*, in: *Marburger Forum online*, 2014, o. S. (S. 2), online einsehbar unter: [http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt\\_Florenz.pdf](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt_Florenz.pdf) (26.07.2021).

324 Fischer, Rotraut und Ujma, Christina: *Fluchtpunkt Florenz – Deutsch-Florentiner in der Zeit des Risorgimento zwischen Epigonalität und Utopie*, in: *Marburger Forum online*, 2014, o. S. (S. 3), online einsehbar unter: [http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt\\_Florenz.pdf](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt_Florenz.pdf) (26.07.2021).

325 Petersen, Jens: *Politik und Kultur Italiens im Spiegel der deutschen Presse*, in: Esch, Arnold und Jens Petersen (Hrsg.): *Deutsches Ottocento. Die Deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*, Tübingen 2000, S. 1–17, hier: S. 3 f.

326 Hehn, Victor: *Italien, Ansichten und Streiflichter*, Darmstadt 1992, S. 88 sowie Petersen, Jens: *Politik und Kultur Italiens im Spiegel der deutschen Presse*, in: Esch, Arnold und Jens Petersen (Hrsg.): *Deutsches Ottocento, Die Deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*, Tübingen 2000, S. 1–17, hier: S. 1.

das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit [...], alles dieses verkappt sich in jene Melodie.“<sup>327</sup>

Das Verhältnis der Deutschen aber auch der Europäer im Allgemeinen zu Italien war ein durchaus ambivalentes. So sah man im Sinne Heines Italien einerseits als das ärmliche, bemitleidenswerte Land ohne Fortschritt und Freiheit. Gleichwohl war es einerseits die Kunst der Renaissance, andererseits ein von den Lasten der Moderne noch nicht betroffenes Leben, was Italien für Europa so wertvoll machte. Doch die Liebe der Europäer zu Italien galt weniger den Italienern als vielmehr Italien, weniger dem Konkretum als dem Abstraktum<sup>328</sup>; sie entwickelte sich vor allem auf dem Boden retrospektiver Idealisierungen. Alexander von Humboldt (1769–1859) oder Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) reisten nicht nach Italien, um den Fortschritt zu suchen. Sie reisten nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit.<sup>329</sup> Ein Brief Burckhardts vom 9. März 1846 an Johanna und Gottfried Kinkel (1815–1882) verdeutlicht, was Italien für die Deutschen war: Ein Refugium der Geschichte, ohne dampfende Maschinen und politische Bestrebungen der Neuzeit. Burckhardt sehnte sich nach Italien, „weil dort so viel Bettelei und so wenig Industrie“<sup>330</sup> war. Auch diejenigen, die erstmals nach Florenz reisten, hatten bereits ein vorkonstruiertes Bild von der Stadt im Kopf. Denn Florenz war fast wie ein antikes Arkadien, eine Stadt der Träume und zugleich real existent.<sup>331</sup> In diesem Sinn war die Reise nach Florenz für viele Engländer und auch Amerikaner oftmals auch eine Reise zu ihrer anderen Identität: Fern der Heimat konnte man sich neu entdecken, experimentieren und war dabei gesellschaftlichen Zwängen weniger stark unterworfen.<sup>332</sup> Unter allen italienischen Städten übte Florenz im 19. Jahrhundert insbesondere auf die Briten eine besondere Faszination aus. Entsprechend beschrieben die De Goncourt-Brüder Florenz bei ihrer Ankunft 1855 als „ville toute anglaise“<sup>333</sup> und Gräfin Louise Maximiliane Caroline

327 Heine, Heinrich: Gesammelte Werke, Band 3, Berlin 1951, S. 361.

328 Michels, Robert: Italien von heute, Politische und wirtschaftliche Kulturgeschichte von 1860 bis 1930, Zürich/Leipzig 1930, S. 17.

329 Fischer, Rotraut und Ujma, Christina: Fluchtpunkt Florenz – Deutsch-Florentiner in der Zeit des Risorgimento zwischen Epigonalität und Utopie, in: Marburger Forum online, 2014, o. S. (S. 1), online einsehbar unter: [http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt\\_Florenz.pdf](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt_Florenz.pdf) (26. 07. 2021).

330 Burckhardt, Jakob: Briefe, II, hrsg. v. Max Burckhardt, Basel 1952, S. 216.

331 Gobbi Sica, Grazia: Florence between the 19th and 20th Centuries: an Anglo-American Perspective, in: Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th-20th Centuries), hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 40–59, hier: S. 40.

332 Ibid., S. 42.

333 De Goncourt, Edmond und Jules: L'Italie d'Hier: Notes de Voyages 1855–1856, Paris 1894, S. 73. „Eine ganz englische Stadt“ (Übersetzung der Autorin).

Emanuel Albany (1752–1824) schreibt 1815 an Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi (1773–1842): „Florence est une lanterne magique d'étrangers“.<sup>334</sup>

Folglich wurde die Wiedergeburt der italienischen Renaissance im Zuge der Nationenbildung je unterschiedlich bewertet. War sie für die Italiener eine Hommage an die eigene Vergangenheit, so war sie zugleich eine gesamteuropäische Idee, eine träumerische Vorstellung, die mehr durch Fiktionen als durch Fakten geprägt war. Mit Burckhardts 1860 erschienenem Buch *Die Cultur der Renaissance in Italien* wird die Renaissance erstmals als ein italienisches Ereignis dargestellt, dessen Ursprung Florenz war: „Die höchste politische Bewußtheit, den größten Reichthum an Entwicklungsformen findet man vereinigt in der Geschichte von Florenz, welches in diesem Sinne wohl den Namen des ersten modernen Staates der Welt verdient. Hier treibt ein ganzes Volk das [sic] was in den Fürstenstaaten die Sache einer Familie ist.“<sup>335</sup> Geschichte wird so zu einer zentralen Instanz für die italienische Nationalbewegung einerseits und für das von Italien träumende Europa andererseits.

Der Politikwissenschaftler Benedict Anderson (1936–2015) prägt 1983 für derartige Nationenbildungen den Terminus der „imagined community“, indem er Gemeinschaften nicht anhand ihrer konkreten Existenz charakterisiert, sondern im Hinblick auf die Vorstellungen, die sie von sich selbst entwickeln.<sup>336</sup> Natürlich gilt es zu bedenken, dass Andersons „imagined communities“ zuweilen die Utopie der Brüderlichkeit, Gleichheit und Gerechtigkeit proklamieren, diese jedoch selten realisieren.<sup>337</sup> Dennoch ist die Imagination grundlegend für die Bildung von Nationen, da sie aus dem Abstraktum eines großen Ganzen das Konkretum einer Zugehörigkeit entstehen lässt. Denn auch wenn die Mitglieder einer Nation, so Anderson, den Großteil ihrer Gemeinschaft nie kennen werden, existiert in ihnen die Vorstellung einer Nation, der sie angehören. Anderson fasst den Begriff der „Nation“ insofern anthropologisch auf, indem er sie als eine „imagined political community“ – eine

334 Zitiert nach: Gobbi Sica, Grazia: Florence between the 19th and 20th Centuries: an Anglo-American Perspective, in: Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th-20th Centuries), hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 40–59, hier: S. 42. „Florenz ist eine Laterna Magica an Ausländern.“ (Übersetzung der Autorin).

335 Burckhardt, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860, S. 74, online einsehbar unter: [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/burckhardt\\_renaissance\\_1860](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/burckhardt_renaissance_1860) (26.07.2021).

336 „Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined.“ Anderson, Benedict: *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London / New York 2006 (1. Auflage London 1983), S. 6.

337 Pratt, Mary Louise: *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession*, 91, New York 1991, S. 33–40, hier: S. 37 f.

„vorgestellte politische Gemeinschaft“<sup>338</sup> – bezeichnet.<sup>339</sup> Er bezieht sich hierbei auf den Historiker und Politikwissenschaftler Hugh Seton-Watson (1916–1984), der eine Nation nur dann als existent begreift, wenn eine beträchtliche Anzahl von Menschen einer Gemeinschaft sich so betrachteten oder verhielten, als würden sie eine Nation formen.<sup>340</sup> Als wichtigstes Instrument zur Nationenbildung im 19. Jahrhundert gilt Anderson zufolge die Tageszeitung, die der Leser auch bei anderen Mitgliedern seiner Gemeinschaft sieht, wodurch seine imaginierte Welt im täglichen Leben verankert wird.<sup>341</sup> Neben den von Anderson erwähnten Zeitungen förderte in Italien auch das gemeinsame kulturelle Erbe die Solidarität innerhalb der Gesellschaft.

Die Gedanken Andersons ließen sich um die Einsicht erweitern, dass sich eine Gesellschaft nicht nur über eigene Imaginationen definiert, sondern auch von extern produzierten Vorstellungen beeinflusst wird. Deutlich wird dies an den zahlreichen Renaissance-Fälschungen, die im 19. Jahrhundert den Florentiner Kunstmarkt überfluteten. Im Zuge des Renaissance-Revivals im Ottocento entwickelte sich in Italien und im Besonderen in Florenz ein ästhetischer Patriotismus, der einerseits eine Hommage an die eigene Geschichte darstellte, andererseits aber auch Devisen einbringen und das eigene kulturelle Erbe vor dem Ausverkauf bewahren sollte.<sup>342</sup> Denn Fälschungen wurden als Substitute der Originale an die Kulturreisenden verkauft. Möglich war dies nur, weil Italien und das europäische Ausland zugleich, wenn auch unterschiedliche

338 Zitiert nach der deutschen Ausgabe: Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation*, Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes, Frankfurt/New York 1996, S. 15. Unglücklicherweise trägt die deutsche Ausgabe den Titel „Die Erfindung der Nation“, was die Gedanken Andersons nur sehr unzureichend thematisiert. Denn es geht Anderson ja gerade nicht darum, etwas nicht Existentes zu erfinden, sondern um eine innere Imagination, um ein spürbar Machen von etwas real Existierendem aber visuell nur schwer Greifbarem.

339 Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York 2006 (1. Auflage: London 1983), S. 6.

340 Seton-Watson, Hugh: *Nations and States, An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*, Colorado 1977, S. 5.

341 „Yet each communicant is well aware that the ceremony he performs [das Lesen der Tageszeitung] is being replicated simultaneously by thousands (or millions) of others of whose existence he is confident, yet of whose identity he has not the slightest notion [...] At the same time, the newspaper reader, observing exact replicas of his own paper being consumed by his subway, barbershop, or residential neighbours, is continually reassured that the imagined world is visibly rooted in everyday life.“ Anderson, Benedict: *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York 2006 (1. Auflage: London 1983), S. 35 f.

342 „[...] the antiquarian accomplishes a task that is ultimately humanitarian or almost social in that, on the one hand, it encourages the love of art, ennobling even the roughest spirit; and on the other hand it brings much-needed foreign currency into our country.“ Palmarini, Italo Mario: *Fabbrica di oggetti antichi: Aneddoti, curiosità, spigolature*, in: *Il Marzocco*, 1. Dezember, 1907, S. 2 sowie Öcal, Tina: *Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman A Modern Antique*, in: *Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 36.

Vorstellungen von der Renaissance entwickelten. Befeuert wurde jener Prozess durch das Urteil französischer Connaisseurs, die Italien für ihre Vergangenheit verehrten, nicht jedoch für ihre Gegenwart.

In jener Gemengelage von Kulturtransfer und „nation building“ im Risorgimento werden Fälschungen zu Objekten der „contact zone“; sie verkörpern die Prozesse der Transkulturation<sup>343</sup> – in diesem Fall den Einfluss des europäisch-transatlantischen Blicks des 19. Jahrhunderts auf die Rezeption von Werken der italienischen Frührenaissance.<sup>344</sup> Zwar bringt die Literaturwissenschaftlerin für Spanisch und Portugiesisch, Mary Louise Pratt den Begriff der Kontaktzone zunächst mit Kolonialismus, Sklaverei und deren Nachwirken in Zusammenhang. Doch definiert Pratt Kontaktzonen grundsätzlich als soziale Räume, in denen unterschiedliche Kulturen aufeinandertreffen.<sup>345</sup> Insofern lässt sich der Begriff der Kontaktzone auch auf Phänomene im Florenz des 19. Jahrhunderts anwenden. Bedingt durch die Reisen zahlreicher Touristen entsteht auch hier ein intensiver Kulturtransfer, eine Art gemischtes Milieu diverser Kulturen und Interessen.

Entsprechend lassen sich im Florentiner Ottocento typische Elemente einer Kontaktzone beobachten. So etwa das Phänomen der Autoethnografie, das neben der Transkulturation repräsentativ für eine Kontaktzone ist.<sup>346</sup> Ein Charakteristikum von autoethnografischen Werken besteht darin, dass sie sowohl an ein fremdes Publikum gerichtet sind als auch an die Gemeinschaft des jeweiligen Urhebers.<sup>347</sup> Hierfür setzen sich autoethnografische Werke meist aus zwei unterschiedlichen Sprachen zusammen, die in dem Werk eine spezifische Verbindung eingehen. Als Beispiel eines autoethnografischen Textes führt Pratt Felipe Guaman Poma de Ayala (1534–1615) *The First New Chronicle*

343 Geprägt wurde der Begriff 1940 von dem kubanischen Essayisten und Anthropologen Fernando Ortiz, der mit Transkulturation ineinander übergehende Kulturen umschreibt. In seiner Publikation „Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar“, nennt Ortiz den spanischen Kolonialismus und dessen verheerende Auswirkung auf die kubanische Bevölkerung eine gescheiterte Transkulturation. Ortiz, Fernando: *Cuban Counterpoint, Tobacco and Sugar*, Übersetzung vom Spanischen ins Englische von Harriet de Onís, Durham / London 1995, S. 100 sowie Ócal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman *A Modern Antique*, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 42.

344 Ócal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman *A Modern Antique*, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 36.

345 Pratt, Mary Louise: *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession*, 91, New York 1991, S. 33–40, hier: S. 34.

346 *Ibid.*, S. 36.

347 *Ibid.*, S. 35.

*and Good Government*<sup>348</sup> auf, das in einer Mischung aus de Ayalas eigener Sprache Quechua und ungrammatikalischem Spanisch geschrieben ist und von Pratt als „[...] an example of a conquered subject using the conquerors language to construct a parodic, oppositional representation of the conquerors own speech.“<sup>349</sup> beschrieben wird. Auch die Fälschungen des Florentiner Ottocento können als autoethnografisch bezeichnet werden, da sie die Vorstellungen der europäisch-transatlantischen Kulturreisenden aufgreifen und in die Bildsprache des Florentiner Quattrocento übersetzen. Damit können sie auf zwei Arten rezipiert werden, respektive sind für zwei unterschiedliche Arten von Publikum konzipiert: Für die Florentiner als eine Hommage an die eigene Geschichte und für amerikanisch-europäische Sammler als eine Trophäe aus der Zeit der Renaissance. Die, mit den Worten Pratts, „oppositionelle Repräsentation“ besteht in diesem Fall darin, dass die Desiderate der europäisch-amerikanischen Kulturtouristen antagonistisch instrumentalisiert wurden, da es sich nicht um tatsächliche Trophäen der Renaissance handelt, sondern um Fälschungen. Dabei wird ein weiteres Charakteristikum einer Kontaktzone deutlich, nämlich ein asymmetrisches Machtverhältnis zwischen reichen Kunstsammlern, die nach Italien reisen, und zuweilen mittellosen Italienern, die nach nationaler Identität suchen. Die Fälschungen des Florentiner Ottocento sind ein Mittel gegen dieses asymmetrische Machtverhältnis. Denn sie ermöglichten es den Italienern nicht nur, ihre Geschichte zu ehren, sondern sie bescherten der noch jungen italienischen Nation durch die Devisen, mit denen sie bezahlt wurden, finanziellen Aufschwung.

#### 4.2.1 Im Zentrum des internationalen Kunstmarktes

Aus dem neuen Patriotismus des vereinten Italiens erwuchs die Aufgabe, nicht etwa ein neues ideologisch aufgeladenes Kulturgut zu kreieren, sondern eine kohärentere Kunstpolitik zu entwickeln, um das bestehende Vermächtnis der Renaissance zu lokalisieren, zu kategorisieren und zu schützen.<sup>350</sup> Doch während Italien den Umfang seines kulturellen Erbes zu bestimmen versuchte, dezimierten Kunstsammler und Touristen die Anzahl der Werke fortwährend. Die schwindende Anzahl von Renaissancekunst und die zunehmenden Fälschungen, die auf den Markt kamen, befeuerten die Jagd nach authentischer Renaissancekunst zusätzlich.

Der Kampf um das kulturelle Erbe Italiens war zugleich ein Kampf der Kunst (-geschichte) gegen den Kunstmarkt. So waren es Künstler und Kunsthistoriker gleichermaßen, die die italienische Regierung förmlich dazu drängten, ihr kulturelles Erbe

348 Guaman Poma de Ayala, Felipe: *El primer nueva corónica y buen gobierno*, als Manuskript hrsg. v. John Murra und Rolena Adorno, Mexiko 1980.

349 Pratt, Mary Louise: *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession*, 91, New York 1991, S. 33–40, hier: S. 34f.

350 Helstosky, Carol: *Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy*, in: *The Journal of modern History*, No. 81, December 2009, S. 793–823, hier: S. 812.

zu schützen und zu erhalten. Der Künstler und Kunsthistoriker Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) etwa unterstützte städtische Gemeinden, um wertvolle Kunst davor zu bewahren, außer Landes gebracht zu werden.<sup>351</sup> Auf der anderen Seite konterten Kunsthändler und Sammler, dass die internationale Nachfrage nach der Kunst der italienischen Renaissance die Reputation Italiens steigern würde, da Renaissancekunst in den berühmtesten Museen der Welt präsentiert werden würde.<sup>352</sup> Doch die Realität zeigte, dass es italienischen Sammlern nicht um den Ruhm Italiens im Ausland ging, sondern primär um die eigenen pekuniären Interessen. So verkauften sie mit Vorliebe an internationale Sammler und Museen, da italienische Museen finanziell bei Weitem nicht so gut ausgestattet waren wie etwa britische und amerikanische Sammler oder französische Museen.<sup>353</sup>

Aber auch der noch bis 1870 existierende Kirchenstaat verkaufte Teile ganzer Sammlungen ins Ausland. Giampietro Campanas (1808–1880) unlautere Bereicherung an der staatlichen Pfandleihanstalt Monte di Pietà, der er vorstand, führte 1858 zu seiner Inhaftierung und späteren Verbannung sowie zum Verkauf seiner Kunstsammlung. Der Verkauf der Sammlung Campana – eine der bedeutendsten Sammlungen für etruskische und Renaissancekunst der damaligen Zeit – nach Frankreich war für Italien ein herber Rückschlag im Kampf um das eigene kulturelle Erbe. Ein weiterer Teil der Sammlung enthielt auch Objekte der Sammlung des Schriftstellers Ottavio Gigli (1816–1876), der in der Hoffnung, Campana würde seine Sammlung erwerben, diese an die Pfandleihanstalt gab. Im Zuge des Prozesses gegen Campana wurde auch Giglis Sammlung konfisziert und 1860 als Gigli-Campana Sammlung an das South Kensington Museum in London verkauft.<sup>354</sup> Mit dem Ankauf der Gigli-Campana Sammlung erhält das noch junge South Kensington Museum internationales Prestige, untermauert durch den bemerkenswerten Katalog Robinsons,<sup>355</sup> der für lange Zeit

351 Cavalcaselle, Giovanni Battista: Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti, Florenz 1870, S. 5 f. und S. 11 f. Zu den politischen Bestrebungen Cavalcaselles siehe: Emiliani, Andrea: Giovanni Battista Cavalcaselle Politico: La conoscenza, la tutela e la politica dell'arte negli anni dell'unificazione Italiana, in: Tommasi, Anna Chiara (Hrsg.): Giovanni Battista Cavalcaselle, conoscitore e conservatore. Atti del convegno, Venedig 1998, S. 323–369.

352 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: *The Journal of modern History*, No. 81, December 2009, S. 793–823, hier: S. 816.

353 Ibid.

354 Die Hintergründe der Gigli-Campana Sammlung im Victoria & Albert Museum in London sind zusammengefasst in: V&A Archive, Research Guide, Donors, collectors and dealers associated with the Museum and the history of its collections, o. S. (S. 15), online einsehbar unter: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/g/gigli-campana/> (26.07.2021).

355 Robinson, John Charles: *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art: A descriptive Catalogue of the Works forming the above Section of the Museum, with additional illustrative Notices*, London 1862, online einsehbar unter: <https://archive.org/details/italiansculpture00vict> (26.07.2021).

der grundlegendste und wichtigste Text zur Skulptur der italienischen Renaissance bleiben sollte.<sup>356</sup>

Bezeichnend ist auch ein Brief des Juweliers, Antiquars und Kunsthändlers Alessandro Castellani (1823–1883) vom 2. November 1870 an das South Kensington Museum. Hierin berichtet Castellani von seiner hochwertigen Kunstsammlung, für deren Erwerb die italienische Regierung kein Geld aufbringen könne.<sup>357</sup> In diesem Brief ruft Castellani eine Vereinbarung mit dem Archäologen Sir Austen Henry Layard (1817–1894) in Erinnerung, seine Sammlung für eine Ausstellung im South Kensington Museum nach England zu verschiffen, sicherlich mit der Absicht, dieselbe danach in England zu verkaufen.<sup>358</sup> Signifikanter Weise war Layard nicht nur einer der berühmtesten Archäologen seiner Zeit, er zählte neben Morelli, Sir James Hudson (1810–1885) und William Blundell Spence (1814–1900) auch zu den wichtigsten Sammlern des 19. Jahrhunderts.<sup>359</sup> Die vier miteinander befreundeten Sammler bezeichneten ihre Leidenschaft für italienische Kunst zuweilen auch als „picture

356 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 32 f.

357 Brief von Alessandro Castellani vom 02. 11. 1870 aus Neapel an das South Kensington Museum, in: NF Castellani, MA/1/C713/1, 43649, S. 1, Victoria & Albert Museum Archive, London. Zwar scheiterte der Plan, die Sammlung Castellanis als Leihgabe für das Museum zu gewinnen, allerdings konnten einzelne Objekte aus der Sammlung nach Castellanis Tod im Jahr 1884 im Palazzo Rosso in Rom erworben werden. Siehe hierzu auch den Eintrag auf der Webseite des Victoria & Albert Museums: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/alessandro-castellani/> (26.07.2021). Die Familie Castellani aus Rom war im 19. Jahrhundert berühmt für ihre Reproduktionen etruskischer Schmuckstücke, wobei der Grad zwischen Reproduktion und Fälschung allerdings ein dünner war. So ist mittlerweile bekannt, dass Alessandro Castellani dem British Museum 1873 die Fälschung eines etruskischen Terrakotta-Sarkophags verkaufte. Strittig ist hier allerdings, ob er dies wissentlich oder als Opfer der Pennelli Brüder tat. Denn Castellani erwarb den Sarkophag von Pietro Pennelli, der den Sarkophag zusammen mit seinem Bruder Enrico fälschte und in Einzelteile zerbrach, höchst wahrscheinlich, um ihn glaubwürdiger alt erscheinen zu lassen, was seinerzeit gängige Fälscherpraxis war. Simpson, Elizabeth: „A Perfect Imitation of the Ancient Work“ – Ancient Jewelry and Castellani Adaptations, in: Ausst.-Kat.: Castellani and Italian Archaeological Jewelry, hrsg. v. Susan Weber Soros und Stefanie Walker, New Haven 2004, S. 201–228, hier: S. 218. Entsprechend schreibt auch der Kunsthistoriker Massimo Ferretti: „Eine systematische Untersuchung über die Familie Castellani – Goldschmiede und Imitatoren, Sammler und Händler – könnte möglicherweise den roten Faden abgeben, anhand dessen sich zahlreiche Fälle von römischen Fälschungen des vergangenen Jahrhunderts entschlüsseln ließen.“ Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 299.

358 Brief von Alessandro Castellani vom 02. 11. 1870 aus Neapel an das South Kensington Museum in: NF Castellani, MA/1/C713/1, 43649, S. 2, Victoria & Albert Museum Archive, London.

359 Fleming, John: Art Dealing and the Risorgimento I, in: The Burlington Magazine, Vol. 115, No. 838 (Jan. 1973), S. 4–16, hier: S. 4.



hunting“.<sup>360</sup> Insbesondere Layard erwarb über vierzig Gemälde der Hochrenaissance sowohl der Norditalienischen als auch Venezianischen Schule, die sich heute in der Sammlung der National Gallery in London befinden.<sup>361</sup> Jeder dieser Käufe wurde dabei entweder von Morelli arrangiert oder direkt mit ihm oder auf sein Anraten abgeschlossen. Bemerkenswert ist dabei, dass Morelli ein glühender Patriot war, und insofern eine durchaus widersprüchliche Position in der an Plünderung grenzenden Ausfuhr italienischer Kunst einnahm.<sup>362</sup>

Hudson wiederum war derart italophil, dass ihn der britische Außenminister James Howard Harris Earl of Malmesbury (1807–1889) in seinen Memoiren als „[...] more Italian than the Italians themselves [...]“<sup>363</sup> beschrieb. Selbst der gleichermaßen italophile Lord John Russell (1792–1878) musste Hudson daran erinnern, britische Interessen im Auge zu behalten und nicht von seinen Sympathien für Italien geblendet zu werden.<sup>364</sup> Als Botschafter und Diplomat wurde Hudson 1852 zunächst aus politischen Gründen nach Turin geschickt, um dort die repräsentative Demokratie Italiens zu unterstützen.<sup>365</sup> Während seines Aufenthaltes in Italien freundete er sich mit führenden Liberalen wie Cavour, Baron Bettino Ricasoli (1809–1880), Marco Minghetti (1818–1886) und Giuseppe Massari (1821–1884) an, über die er auch Morelli kennen lernte.<sup>366</sup>

Der Maler Spence wiederum lebte in Florenz, wo die Situation anders als im eher philisterhaften Turin war.<sup>367</sup> Während Florenz das künstlerisch-kulturelle Herz Italiens darstellte, war Turin das politische Zentrum, wenngleich es natürlich Überschneidungen der beiden Kulturen und Städte gab. Vor diesem Hintergrund beteiligte sich Spence weder am Risorgimento noch zeigte er Interesse an Politik. Vielmehr verließ er Italien bereits 1859, um nach England zurückzukehren und „to avoid any unpleasantness“.<sup>368</sup> In Italien führte Spence ein bohemienartiges Künstlerleben mit einem bemerkenswert eklektizistischen Geschmack als Sammler und Händler. Seine Kunstsammlung enthielt Gemälde und Skulpturen der italienischen Frührenaissance, bolognesische Meister des 16. Jahrhunderts und venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts wie auch Kunsthandwerk des 19. Jahrhunderts. Mit dieser großen Bandbreite

360 Ibid., S. 8. Die Briefe der Sammler Hudson und Morelli an Layard, in denen dieser Terminus erwähnt wird, befinden sich im British Museum. Ibid., S. 4, FN\*.

361 Ibid., S. 8.

362 Ibid., S. 9.

363 Malmesbury, Earl of: *Memoirs of an Ex-Minister, an Autobiography*, Band II, London 1884, S. 169, online einsehbar unter: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.69173> (26.07.2021).

364 Fleming, John: *Art Dealing and the Risorgimento I*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 115, No. 838 (Jan. 1973), S. 4–16, hier: S. 4.

365 Ibid.

366 Ibid., S. 5.

367 Ibid.

368 Ibid.

an Kunst und Kunsthandwerk ist Spences Sammlung sicherlich ein wichtiges Exempel für den Geschmack und das Kunstsammeln Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>369</sup>

In dieser Goldgräberstimmung war die Intervention der Sammler und Kunsthändler gegen die von Italien geplante Ausführbeschränkung von Kulturgütern mehr als vorhersehbar. Diese kulminierte schließlich 1903 in einem Brief an den Herausgeber des *Magazine of Art*, Marion Harry Spielmann, in dem mehrere allerdings nicht namentlich erwähnte Florentiner Kunsthändler erklärten, dass gerade sie es seien, die vielen Künstlern, die sich zum Schutz des Kulturgutes auf die Seite der italienischen Regierung schlugen, Arbeit gäben, indem sie sie als „Restauratoren“ in ihren Läden beschäftigten. Nichtsahnende Kulturreisende würden für die in diesen Läden entstandenen Werke genauso viel Geld ausgeben wie für authentische Renaissancekunst.<sup>370</sup> Dass die Kulturreisenden auch in dem Glauben gelassen wurden, es würde sich dabei um Originale der Renaissance handeln, erwähnten die Händler nicht. Der Brief ist eine Reaktion auf das im Jahr zuvor von der italienischen Regierung reichlich verspätet herausgegebene Gesetz, den Verkauf von Kunst an Ausländer zu limitieren.<sup>371</sup>

369 Fleming, John: *Art Dealing in the Risorgimento II*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 917 (Aug. 1979), S. 492–494+497–500+502–508, hier: S. 492. Zu Spence und seinen Florentiner Jahren siehe die fundierte Publikation von Levi, Donata: *William Blundell Spence a Firenze*, in: *Scuola Normale Superiore di Pisa* (Hrsg.): *Studi e ricerche di collezionismo e museografia*, Firenze 1820–1920, erschienen in der Reihe: *Quaderni del Seminario di storia della critica d'arte*, Nr. 2, Pisa 1985, S. 85–150 sowie Callmann, Ellen: *William Blundell Spence and the Transformation of the Italian Cassoni*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 141, No. 1155 (Juni 1999), S. 338–348.

370 Spielmann, Marion Harry: *Art Forgeries and Counterfeits: A General Survey*, part VII, in: *The Magazine of Art*, January 1904, S. 77–82, hier: S. 80 sowie Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca/London 2006, S. 8 sowie Ferretti, Massimo: *Fälschungen und künstlerische Tradition*, in: *Bellosi, Luciano* (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 296 und Kurz, Otto: *Falsi e falsari*, Venedig 1961, S. 174.

371 Zwar wurden bereits zwischen 1872 und 1888 diverse Gesetzesentwürfe zum Schutz des Kulturgutes Italiens vorgelegt, doch trat bis Anfang des 20. Jahrhunderts keines dieser Gesetze in Kraft. Die Gesetzesentwürfe können eingesehen werden bei Mariotti, Filippo: *La Legislazione delle Belle Arti*, Rom 1892, S. 311–355. Erst mit dem Gesetz vom 12. Juni 1902 wurde das Kulturgut des Staates, der Provinzen und der sowohl kirchlichen als auch staatlichen gemeinnützigen Einrichtungen für unveräußerlich erklärt. Ausnahmen bestanden nur für öffentliche Einrichtungen derselben Art, die mit dem Erwerb von Kulturgut aber dessen Verbleib in Italien sicher stellen mussten. Eine französische Übersetzung des Gesetzes befindet sich in Chrétien, Alfred-Marie-Victor: *De la protection et de la conservation des monuments et objets précieux d'art et d'antiquité, d'après la nouvelle loi italienne*, in: Clunet, Édouard: *Journal du droit international privé et de la jurisprudence comparée*, Nr. 30, Paris 1903, S. 736–752, hier: S. 744–752. Zur Diskussion des italienischen Kulturgutschutzes im Sinne der „res extra commercium“ siehe Weidner, Amalie: *Kulturgüter als res extra commercium im internationalen Sachenrecht*, Berlin/New York 2001, S. 31 f. Interessanterweise galt bereits in der Renaissance mit einem Erlass vom 24. Oktober 1602 im Großherzogtum Toskana eine generelle Ausführbeschränkung von Kulturgütern aus der Stadt Florenz sowie ein gänzlichliches Ausfuhrverbot von

Darüber hinaus wurden Exportzollgebühren von 6% auf den Schätz- respektive Verkaufswert alter Kunstobjekte eingeführt, die ins Ausland verkauft wurden. In einem Brief vom 12. Oktober 1907 wies der Antiquar Giuseppe Pacini das South Kensington Museum auf eine Möglichkeit hin, diese Gebühren zu verringern. Er setzte dabei auf die Unterstützung eines Freundes, der in der Postbranche tätig war, der den Wert von Kunstobjekten auf lediglich die Hälfte des vereinbarten Kaufpreises ansetzen könne, sodass der jeweilige Käufer nur die Hälfte der Gebühr zahlen müsse.<sup>372</sup> Durch gefälschte Wertgutachten ermöglicht Pacini seinen Käufern also, die Zahlung der vollen Höhe der Zollgebühren zu vermeiden.

Doch der organisierte Ausverkauf italienischer Renaissancekunst reicht bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. Bereits im Mai 1859 schrieb Robinson an Cole: „Florence has not had such a raking out as this within the memory of man [...] There will be no more organ lofts or altar-pieces to be had. The new government of Italy will preserve all these things most jealously.“<sup>373</sup> In der Tat bewirkte das neue Gesetz im Jahr 1902, dass Ausfuhrgenehmigungen für Kunstwerke zumindest schwerer zu bekommen waren.<sup>374</sup> Den größten Schaden richtete allerdings der bereits zuvor erfolgte, an Plünderung grenzende Ausverkauf italienischer Kunst durch Museen, Sammler und Händler an. Wie der britische Journalist und Schriftsteller William Le Queux (1864–1927) in der *New York Times* berichtete, war Italien 1880 leergekauft und der Großteil wertvoller Renaissancekunst aus Italien verschwunden. Die einzigen Objekte, die noch übrig wären, seien Fälschungen und Imitationen, so Le Queux.<sup>375</sup> Auch wenn die Beschreibungen Le Queux’ übertrieben erscheinen mögen, so wird berichtet, dass sogar italienische Kunsthändler ins europäische Ausland reisen mussten, um ihre Depots für die nächste Touristenwelle mit originalen italienischen Renaissancekunstwerken zu füllen.<sup>376</sup> Ein signifikantes Beispiel hierfür sind, einem Brief von

Werken unter anderem Tizians, Leonardo da Vincis, Raffaels und Michelangelos. Mariotti, Filippo: *La Legislazione delle Belle Arti*, Rom 1892, S. 248 f. Jener Erlass war zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr in Kraft, doch zeigt dies, dass die Florentiner des 17. Jahrhunderts bereits ein ausgeprägtes Bewusstsein für den Schutz ihres Kulturgutes hatten. Sicherlich war es auch die Verquickung von politischen und kulturellen Interessen, die einen derart verspäteten Kulturgutschutz im Italien des Ottocento beförderte.

372 Brief von Giuseppe Pacini vom 12. 10. 1907 an das South Kensington Museum, in: NF 1891–1901, M 4481/07, Victoria & Albert Museum Archive, London.

373 Robinson zitiert nach: Sir Henry Cole’s papers, Box 16, National Art Library im Victoria & Albert Museum, London sowie Fleming, John: *Art Dealing in the Risorgimento II*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 917 (Aug. 1979), S. 492–494+497–500+502–508, hier: S. 507.

374 Fleming, John: *Art Dealing in the Risorgimento II*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 917 (Aug. 1979), S. 492–494+497–500+502–508, hier: S. 507.

375 Le Queux, William: *Making Modern Antiques in Italian Art Centres*, in: *New York Times*, 8. Mai 1904, S. 8.

376 Helstosky, Carol: *Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy*, in: *The Journal of modern History*, No. 81, Dezember 2009, S. 793–823, hier: S. 814.

Robinson zufolge, Gipsmodelle von Reliefs des Giovanni di Bologna (1529–1608), die von einem italienischen Händler für 20 GBP in einem Antiquitätenladen in London erworben und nach Florenz zurückgebracht wurden, wo sie ein britischer Käufer für 300 GBP erwarb. Später wurden diese Gipsmodelle dann für 470 GBP vom Londoner Victoria & Albert Museum angekauft.<sup>377</sup>

Dabei scheint es sich allerdings nicht um eine Ausnahmerecheinung zu handeln, sondern Robinson zufolge um eine verbreitete Praxis, wie er 1880 in einem Brief an Phillip Owen schreibt: „For many years past, Italy being entirely exhausted and demanded of works of art for sale, the Italian dealers come over to Paris and London to replenish their stock, buy up all kinds of inferior low priced works of Italian art, such as English collectors will not buy at any price in their own country, take them back to Italy, invent all sorts of lying pedigrees and stories to enhance the interest of their merchandise and finally resell them at exorbitant rates to the very same credulous Englishmen, who, when they are abroad in their travels, find everything ‘couleur de rose’ and wonderful.”<sup>378</sup> Robinson bringt hier zum Ausdruck, dass der exzessive Ausverkauf italienischer Renaissancekunst auf eine kollektive Euphorie auf Seiten der Sammler und Händler zurückging, die dem Reiz der Renaissance und der Aussicht auf finanziellen Reichtum erlagen.

Dies legte auch die kulturellen Differenzen zwischen Italienern und Europäern offen. So glaubte ein Großteil der Sammler des 19. Jahrhunderts, dass es in Italien mehr als genug Kunst gäbe, um die Wünsche aller Käufer zu erfüllen.<sup>379</sup> Die zunehmenden Fälschungen waren für sie Anlass, überholte Stereotypen vom betrügerischen Charakter der Italiener wieder aufleben zu lassen.<sup>380</sup> Selbst Experten schrieben die Fälschungswelle auf dem Florentiner Kunstmarkt einem angeblich skrupellosen italienischen Charakter zu. Während der Renaissance-Experte John Pope-Hennessy (1913–1994) die Fälschungen der Renaissance als historische Fortsetzung des Handels mit gefälschten Antiken versteht<sup>381</sup> warnt der leidenschaftliche Renaissance-Sammler Berenson: „For the Italians, from the Quattrocento on, have always been clever forgers, and the technical skill of the race that produced the greatest European school of painting is by no means dead. Taste is dead and honesty has not yet come to take its place; but extreme dexterity

377 Ibid.

378 Brief von John Charles Robinson vom 22. 03. 1880 an Phillip Owen, in: NF Austen, F., MA/1/A1124, Victoria & Albert Museum Archive, London.

379 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: *The Journal of modern History*, No. 81, Dezember 2009, S. 793–823, hier: S. 813 sowie Jarves, James Jackson: *Italian Rambles, Studies of Life and Manners in New and Old Italy*, London 1883, S. 140, 292 f., 289.

380 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: *The Journal of modern History*, No. 81, Dezember 2009, S. 793–823, hier: S. 813.

381 „The forging of Renaissance sculptures was simply an extension of the immemorial trade in forged antiques.“ Pope-Hennessy, John: *The Forging of Italian Renaissance Sculpture*, in: *Apollo* 99, no. 146, April 1974, S. 242–267, hier: S. 245.

remains.“<sup>382</sup> Natürlich muss beiden widersprochen werden. Denn weder erklären sich die Renaissance Fälschungen des Ottocento einfach nur als zwingende Konsequenz der Fälschungshistorie, noch sind die Italiener gemeinhin Betrüger. Vielmehr sind die Fälschungen des Ottocento dem Zusammentreffen von nation building im Risorgimento, den Grand Tours und den daraus folgenden Italienreisen der Bildungsbürger geschuldet. Wie bereits erwähnt, bildeten sie durch das Wiederaufleben alter Techniken und Vorbilder eine Hommage an die eigene Geschichte und eröffneten zugleich die Möglichkeit, das eigene kulturelle Erbe vor dem Ausverkauf zu schützen, ohne dabei auf Devisen verzichten zu müssen. Der ästhetische Patriotismus, der für Florentiner Fälschungen charakteristisch ist, wird darüber hinaus durch den Zeitgeschmack der Kulturreisenden verstärkt, sodass die Fälschungen des Ottocento als Scharnierstück zwischen Geschichte, Politik und Kulturtransfer gelten können. Ohne das Risorgimento und die Grand Tours hätte es die Fälschungen des Ottocento nicht in ihrer spezifischen Ausprägung gegeben.

Auch Italien als der Ort des Kunst- und Fälschermarktes war hierfür von Bedeutung,<sup>383</sup> denn Italien wurde als direkte Verbindung zur Vergangenheit verstanden. Indem man ein Kunstwerk jener Vergangenheit erwarb, konnte man sowohl am Risorgimento partizipieren als auch stolzer Besitzer eines Fragmentes der Geschichte werden.<sup>384</sup> Um auch Fälschungen als authentisch erscheinen zu lassen, gruben zuweilen ärmlich auftretende Italiener vor den Augen der Touristen entsprechende Werke aus dem Boden, um dann im entstandenen Erdloch eine weitere Fälschung für die nächste Touristengruppe zu platzieren.<sup>385</sup> Begleitet wurden diese Werke von aufregenden Geschichten, die ihre Glaubwürdigkeit gegenüber den Kulturreisenden

382 Berenson, Bernard: Art Forgeries, Brief an den Herausgeber, in: New York Times, 04.04.1903, S. 13.

383 Noch vor Florenz entwickelte sich bereits in Venedig ein Fälschermarkt, der aus einem florierenden Kunstmarkt noch bis tief in das 18. Jahrhundert und dem sukzessiven Niedergang der Patrizierfamilien und ihrer Kunstsammlungen hervorging. „[...] in dichten Scharen gehen reiche Ausländer von Palast zu Palast, welche sich in selbsternannte Antiquitätenkabinette, in Wirklichkeit aber: Basare der Fälschungen, verwandelt haben.“ Filippo Tommaso Marinetti sprach sodann (im Durcheinander des Fenice) zu den Venezianern: „[...] Und ihr seid zu Hotelportiers, Fremdenführern, Kupplern, Antiquaren, Betrügern, Fabrikanten alter Bilder, Plagiatoren, Kopisten geworden.“ Das Original Marinettis ist einsehbar in: Archivi del futurismo, hrsg. v. Maria Drudi Gambillo und Teresa Fiori, Band I, Rom 1958, S. 19 (Manifest ‘Contro Venezia passista’, 27.04.1910) und S. 22 (Discorso futurista ai Veneziani). Die deutsche Übersetzung des Zitats Marinettis stammt aus: Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 278.

384 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: The Journal of modern History, No. 81, Dezember 2009, S. 793–823, hier: S. 822.

385 „[...] And when the fool goes off with his folly, the simple, guileless peasant quietly buries another example of the same object in the same hole for the benefit of the next tourist who may come along.“ Spielmann, Marion Harry: Art Forgeries and Counterfeits: A General Survey, in: The Magazine of Art, part I, January 1903, S. 403–410, hier: S. 406.

untermauern sollten. Diese ausgeklügelten Praktiken der Herstellung, Vermarktung und des Handels mit Renaissance-Fälschungen machen deutlich, dass die Italiener ein profundes Verständnis für die emotionalen und materiellen Bedürfnisse der ausländischen Käufer hatten und somit weitaus raffinierter vorgehen als gemeinhin dargestellt. Zudem fand der Betrug am Florentiner Kunstmarkt auf beiden Seiten statt. Denn auch Nicht-Italiener schmuggelten Renaissancewerke oder versteckten wertvolle Gemälde hinter wertlosen.<sup>386</sup> Die Historikerin Carol Helstosky bringt dies auf den Punkt, wenn sie schreibt: „If an Italian dealer sells a presumably genuine Donatello to a tourist for 5,000 lire and the tourist thinks he is getting a sculpture that is actually worth 500,000 lire, who is being dishonest?“<sup>387</sup> Sicherlich ging es italienischen Fälschern nicht ausschließlich um italienischen Patriotismus, sondern auch darum, ihren Unterhalt zu verdienen oder – wie im Falle italienischer Sammler – um finanziellen Reichtum.

Der Kaufrausch am Markt für Renaissancekunst führte zu einer völligen Vernachlässigung der italienischen Gegenwartskunst des 19. Jahrhunderts,<sup>388</sup> obwohl diese reich an regionalen Varianten und Sujets war, eine Hommage an die Vergangenheit lieferte und zugleich mit den neuesten Technologien experimentierte. Den heute geschätzten Gemälden und Skulpturen des Ottocento wurden seinerzeit von französischen Connaisseurs ästhetische und soziale Signifikanz abgesprochen.<sup>389</sup> So gerieten etwa die Werke Stefano Ussis (1822–1901) bei Kritikern als schlechte Historien Gemälde in Verruf und wurden im Vergleich zu den Renaissancewerken Italiens als Verrat an der eigenen Vergangenheit eingestuft.<sup>390</sup> In den Augen französischer Connaisseurs waren italienische Künstler des 19. Jahrhunderts unbedeutend gegenüber ihren glanzvollen Vorgängern.<sup>391</sup> In diesem Sinne bilden die Fälschungen des Florentiner Ottocento auch eine italienische Antwort auf die lange Fremdherrschaft Frankreichs<sup>392</sup> und können folglich als eine Form ästhetischer „Rache“ an französi-

386 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: *The Journal of modern History*, No. 81, Dezember 2009, S. 793–823, hier: S. 821.

387 Ibid.

388 Eine derartige Vernachlässigung der Gegenwartskunst ist natürlich auch aus England bekannt, wo man Alten Meistern aller Herkunftsländer mehr Beachtung schenkte als etwa den Prä-Raffaeliten. Siehe hierzu Kapitel 4.3.2.1. Die Kritik an der Gegenwartskunst Italiens kam allerdings nicht aus dem eigenen Land, sondern insbesondere von Frankreich, das sich seinerzeit als die Nation erachtete, die als einzige dazu befähigt sei, die Kunst der Menschheit zu schützen, zu bewahren und nach ihrer Güte zu beurteilen. Zudem war das Verhältnis Italiens zu Frankreich natürlich bereits durch die vorhergehenden politischen Ereignisse etwa durch Napoleons Satellitenmonarchien gespalten. Siehe hierzu Kapitel 4.2.

389 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: *The Journal of modern History*, No. 81, December 2009, S. 793–823, hier: S. 804.

390 Ibid.

391 Jeppson, Lawrence: *Fabulous Frauds*, New York 1970, S. 5.

392 Siehe Kapitel 4.3.2.2. und 4.3.2.4.

schen Connaisseurs gesehen werden; im Falle der Benivieni-Büste Bastianinis wird dies noch eine entscheidende Rolle spielen. Dass sich französische Kunstkenner durch italienische Fälschungen wie die Benivieni-Büste nicht nur täuschen, sondern auch öffentlich bloßstellen ließen, erschütterte das Selbstverständnis der Franzosen als eine Nation der Kunst- und Kulturgutschützer.

Der politisch-kulturellen Rivalität zwischen Frankreich und Italien nehmen sich auch italienische Satiren an. Insbesondere der berühmte Il Piovano Arlotto<sup>393</sup> thematisiert 1858 das Kunstmarktreiben und die Bestrebungen junger Antiquitätenhändler aus Florenz, die nach Paris gehen, um dort ihre Waren anzubieten (Abb. 9). Aus der Wir-Erzähler-Perspektive wird das Vorhaben der entschlossenen Händler sodann konkretisiert: „Li la faremo pagar salata ai Delange, ai Signol e a tutti i loro compagni, che facevan boccuccia davanti alla nostra roba sublime, straordinaria, unica al mondo: li rovineremo i Fould, i Rothschild, gli Aguado, i Monville, i Sellier, e tutti quanti i collettori affamati delle stoviglie italiane ed altri cerotti del secolo decimosesto.“<sup>394</sup> „Unsere Florentiner Antiquare“, wie es im Text weiter heißt, sind also mit der Idee angetreten, die Franzosen hinters Licht zu führen, und wurden dabei selbst betrogen wie die berühmten „Pifferi di Montagna“, womit der Text auf die gleichnamige Fabel vom betrogenen Betrüger des Rechtsgelehrten Giovanni Lami (1697–1770) aus dem Jahr 1738 rekurriert. Denn die siegessicheren jungen Florentiner Kunsthändler verkaufen nichts und kommen mit einem Berg an „Kostbarkeiten“ wieder nach Florenz zurück, da ihre Objekte mit der Qualität der französischen Werke nicht mithalten konnten.<sup>395</sup> Zudem mussten sich die Nachwuchskunsthändler noch vor den erfahrenen Florentiner Antiquaren „Babbo Freppa, Babbo Rusca, Babbo Sorbi“ – gemeint sind die Antiquare Giovanni Freppa, Pietro Rusca<sup>396</sup> und Ferdinando Sorbi (ca. 1800–1870), die nicht ohne Ironie<sup>397</sup> als Grundpfeiler der Florentiner Kunsthändler dargestellt werden – geschlagen geben und diese um Verzeihung bitten.<sup>398</sup> Bei aller

393 Die literarisch-satirische Monatsschrift „Il Piovano Arlotto“ erschien von Januar 1858 bis Dezember 1860 in Florenz und ist im Titel eine Hommage an den Florentiner Priester Piovano Arlotto Mainard (1396–1484), der für seine Nettigkeiten und seinen Humor bekannt und als Volksheld verehrt wurde. Während die ersten Publikationen noch einen humoristischen Charakter hatten, wurden die späteren Ausgaben zunehmend politischer und patriotischer.

394 I Pifferi di Montagna, ossia gli Antiquari fiorentini a Parigi, in: Il Piovano Arlotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, April, Florenz 1858, S. 206–207, hier: S. 206. „Dort lassen wir sie saftig zahlen, die Delanges, Signols und all ihre Partner, die die Lippen spitzen nach unseren erhabenen, außerordentlichen Dingen, die einzig in der Welt sind: Dort werden wir die Foulds, die Rothschilds, die Aguados, die Monvilles, die Selliers ruinieren und all die Sammler, die nach italienischem Porzellan und anderen Stücken des 16. Jahrhunderts hungern (gieren).“ (Übersetzung der Autorin).

395 Ibid., S. 206 f.

396 Die Lebensdaten Ruscas sind nicht zuverlässig überliefert.

397 Freppa etwa wird nur wenige Zeilen vorher als selbsternannter König der Antiquare („che si spaccia antiquario di prima riga“) belächelt. Ibid., S. 206.

398 Ibid., S. 207.

Rivalität mit Frankreich wird so auch deutlich, dass sich italienische Satiren durchaus auch über die eigenen Kunsthändler lustig machten und damit zumindest indirekt eine generelle Kritik am Kunstmarkt und dem Ausverkauf italienischer Kunst formulierten. Der Generationenkonflikt der neuen versus die etablierten Kunsthändler legt zudem über den Kreis des Kunsthandels hinausgehende soziale Brennpunkte offen. Er warnt etwa jüngere Generationen vor unbedachten Brüchen mit gesellschaftlichen Konventionen, die im Rahmen des Risorgimento wieder erstarken. Der Florentiner Kunstmarkt war also keine Randerscheinung des gesellschaftlichen Lebens, sondern wirkte in die Realität des Alltags sowie in politische Strukturen und gesellschaftliche Entwicklungen hinein.

#### 4.2.2 Von der Kunst der Nachahmung zur Fälschung – Reproduktionen für den florierenden Italtourismus

Zusammengefasst war das Ottocento in Florenz sowohl die Blütezeit des Kunsthandels, der Italienreisen und Kulturtransfers als auch der sogenannten Neo-Renaissance. Noch während der Napoleonischen Kriege entwickelten englische Sammler einen „germanischen“ Geschmack, was zuweilen Ausdruck ihrer Feindschaft gegenüber Frankreich war.<sup>399</sup> Die deutschen Maler der Romantik orientierten sich zu jener Zeit aber bereits an der Kunst des Quattrocento, sodass die Briten weniger das „Germanische“ als das Quattrocenteske verehrten und so in den 1840er Jahren indirekt einen Geschmackstransfer der italienischen Renaissance über Deutschland nach England bewirkten. Entsprechend fanden die romantisch-religiösen Nazarener mit ihrer Nähe zur italienischen Renaissance ein Äquivalent in den englischen Prä-Raffaeliten, die ebenso mangelnde Traditionsbindungen beklagten und wie die deutschen Künstler der Romantik das Handwerk ehrten. Sowohl die Epoche des Mittelalters als auch der Renaissance wurden nun zu wichtigen Idealen erhoben, die zur Ausbildung eines neuen Stilidioms dienten. Zugleich diente das Quattrocento einer Idealisierung der Vergangenheit angesichts der in den italienischen Provinzen bestehenden Diskrepanzen zwischen der schlechten Auftragslage und dem spätromantischen Selbstverständnis des Künstlers als begnadeten Schöpfer.<sup>400</sup>

In Florenz stieß das Renaissance-Revival die Entwicklung neuer architektonischer Projekte an; genannt sei der Entwurf einer neugotischen Fassade für den Florentiner Dom von Giovan Battista Silvestri (1796–1873) 1822, dem 1837 Niccolò Matas

399 Reitlinger, Gerald: *The Economics of Taste, Volume II, The Rise and Fall of Objets d'Art Prices since 1750*, London 1963, S. 67.

400 Ferretti, Massimo: *Fälschungen und künstlerische Tradition*, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 285.



(1798–1872) mit einem vergleichbaren Projekt für die Kirche Santa Croce folgte.<sup>401</sup> Im Zeichen einer auf die Spitze getriebenen Donatello- und Verrocchio-Verehrung war es wiederum der Bildhauer und spätere Professor an der Accademia di Belle Arti in Florenz, Lorenzo Bartolini (1777–1850), der mit seiner Skulptur des *L'Ammatore*<sup>402</sup> um 1816 hervortrat.<sup>403</sup> Bartolini antizipiert damit den in Italien ab 1820 aufkommenden Stil des Purismo, der die klassischen, schnörkellosen Vorbilder der Frührenaissance favorisierte.<sup>404</sup> Deutlich wird dies an der dafür typischen Gestaltung des Jünglings in Kontrapost-Stellung. Das Motiv der in die Hüfte gestemmen Hand in Verbindung mit der Kopfdrehung folgt Andrea del Verrocchios *David*.<sup>405</sup> Noch im späten Ottocento wurde das Werk von Kennern als den Werken des Quattrocento gleichwertig gelobt: „potrebbe passare per una bellissima statua del quattrocento.“<sup>406</sup>

Im Geiste der Rückbesinnung auf das Quattrocento reformierte Bartolini um 1840 auch die künstlerische Ausbildung an der Accademia di Belle Arti in Florenz, indem er nun auch lebende Modelle als Vorbilder einführte. Damit folgte er dem

401 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 377.

402 Sankt Petersburg, Eremitage, ca. 1816. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/06.%20sculpture/56892!/ut/p/z1/04\\_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfIjo8zi\\_R0dzQyNnQ28\\_J1NXQwc\\_YMCTIOc\\_dwNDE30w8EKDHAARwP9KGL041EQhd94L0IWAH1gVOTr7JuuH1WQWJKhm5mXlq8fYWCmp1CcXJpTUFJalKofYWPmYWkEdEsUmmme3uZA00JMPfz9w5yNnE2gCvC4pyA3NKLKx8Mg01FREQCm08Bx/dz/d5/L2dBISEvZ0FBISnQSEh/?lng=de](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/06.%20sculpture/56892!/ut/p/z1/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfIjo8zi_R0dzQyNnQ28_J1NXQwc_YMCTIOc_dwNDE30w8EKDHAARwP9KGL041EQhd94L0IWAH1gVOTr7JuuH1WQWJKhm5mXlq8fYWCmp1CcXJpTUFJalKofYWPmYWkEdEsUmmme3uZA00JMPfz9w5yNnE2gCvC4pyA3NKLKx8Mg01FREQCm08Bx/dz/d5/L2dBISEvZ0FBISnQSEh/?lng=de) (26. 07. 2021). Das Modell, nach dem Bartolini 1816 gearbeitet hat, befinden sich in der Galleria dell'Accademia in Florenz.

403 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 377.

404 Der Purismo kann dabei als ein Teil des Renaissance-Revivals verstanden werden, der von der Literatur, in Form einer Rückbesinnung auf vergangene Sprachideale, in die Kunst übergang. Zum Purismo siehe beispielsweise die instruktive Publikation: Barocchi, Paola: *Storia moderna dell'arte in Italia, Manifesti, polemiche, documenti*, Vol. 1: *Dai neoclassici ai puristi 1780–1861*, Turin 1998.

405 Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 1475. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/David%2C\\_Andrea\\_del\\_Verrocchio%2C\\_ca.\\_1466-69%2C\\_Bargello\\_Florenz-01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/David%2C_Andrea_del_Verrocchio%2C_ca._1466-69%2C_Bargello_Florenz-01.jpg) (26. 07. 2021).

406 Cavallucci, Camillo Jacopo: *Manuale di storia della scultura*, Turin / Florenz / Rom 1884, S. 395. „kann als eine schöne Skulptur des Quattrocento gelten.“ (Übersetzung der Autorin). Sowie Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 377.

quattrocentesken Ideal, nach der Natur zu arbeiten.<sup>407</sup> Dabei avancierte das Studium von Kopien und Gipsabgüssen antiker Skulpturen zu einem wichtigen Bestandteil des Curriculums der Kunstakademien, wodurch wiederum Kopien der Kopien entstanden, um sich dem Vorbild der Alten Meister zu nähern.<sup>408</sup> Hierdurch wurde den Studierenden der Kunstakademie auch ein entsprechender Formenkanon vermittelt.<sup>409</sup> Anlässlich der Preisverleihung der Royal Academy 1784 hob Joshua Reynolds (1723–1792) die Bedeutung der Nachahmung für die eigene künstlerische Entwicklung hervor, „which will teach him [den Studierenden] to invent other figures in a similar style.“<sup>410</sup> Dies ist gleich in mehrfacher Hinsicht bedeutsam für das Verständnis von Kopien nicht nur am Ende des 18., sondern auch im 19. Jahrhundert. Denn die Begriffe „invent“ und „similar“ verdeutlichen, dass die Kopie durchaus nicht als sklavisches Nachahmung verstanden wurde, sondern eine Vorbereitung zur „invenzione“ eines eigenen aber ähnlichen Werkes darstellte, das noch an das Vorbild erinnert.

Die Akademie im Ottocento war zudem eine Begegnungsstätte diverser, sich teils überlagernder Arbeitsprozesse, was der im Settecento bereits etablierte pittore restauratore, der Maler und Restaurator in Personalunion, verdeutlicht, der oftmals auch an Akademien tätig war, wie etwa Eusebio Puccioni<sup>411</sup> an der Luccheser Accademia. Der pittore restauratore restaurierte dabei nicht nur alte Meisterwerke, sondern stellte zugleich Kopien und auch Fälschungen her.<sup>412</sup> Diese Person ist insofern ein wichtiges Scharnier zwischen der Wiederherstellung eines rinascimentalen Ideals und den damit einhergehenden Prozessen des Restaurierens, Kopierens und Fälschens im Ottocento, die zuweilen ineinander übergangen. Ulisse Forni (1814–1867) etwa, der

407 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 377.

408 *Ibid.*, S. 374.

409 *Ibid.*, S. 375 sowie Pevsner, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986, S. 101 ff., S. 171 ff. sowie Goldstein, Carl: *Teaching Art, Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996, S. 115–152 und Duro, Paul: *The lure of Rome: the academic copy and the Académie de France in the nineteenth century in: Art and the academy in the nineteenth century*, hrsg. v. R. Cardoso Denis u. C. Trodd, Manchester 2000, S. 133–149, hier: S. 133 ff.

410 Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art*, hrsg. v. R. R. Wark, San Marino 1959, S. 215 sowie Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 375.

411 Die Lebensdaten Puccionis sind nicht zuverlässig überliefert.

412 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 375 sowie De Marchi, Andrea G.: *Falsi Primitivi, Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Turin / London / Venedig 2001, S. 67 ff.

für die Galerien in Florenz als Restaurator tätig war, hebt beim pittore restauratore die Bedeutung der Malerei und ihre Verbindung zur Restauration hervor. Dabei sei es unersetzlich, so Forni, anhand von Kopien und Abgüssen zu üben, denn aus diesen Tätigkeiten schöpfe der pittore restauratore, um Gemälde effektiver zu restaurieren.<sup>413</sup>

Grundsätzlich war es im Ottocento kaum skandalös, dass Restauratoren Originalsubstanzen phantasievoll ergänzten oder gar aus heutiger Sicht verfälschten.<sup>414</sup> Originale unbekannter Meister der Renaissance etwa wurden restauratorisch derart aufgewertet, also hyperrestauriert, dass sie sich besser vermarkten ließen. Allerdings muss hierbei den jeweiligen Gattungen entsprechend differenziert werden. Denn Wiederherstellungen, Manipulationen und partiell radikale Veränderungen wurden bei Gemälden zuweilen verurteilt, wohingegen vergleichbare Vorgehensweisen bei Möbeln, Dekorationsobjekten und Skulpturen ohne größere Empörung akzeptiert wurden.<sup>415</sup> Anders als Skulpturen und Gebrauchsgegenstände unterlagen Gemälde in wesentlich höherem Maße dem Originalitäts-Imperativ, da man sie für nicht seriell produzierbar hielt; sie verkörperten sozusagen mit ihrer Einmaligkeit und Nicht-Reproduzierbarkeit den Gegenpol industrieller Fertigung. Die im Ottocento

413 „Per riuscire valente restauratore bisogna prima di tutto esser pittore. Dopo di che, il giovane artista dovrà esercitarsi a studiare e analizzare scrupolosamente le maniere speciali tenute dai rispettivi maestri antichi delle varie scuole nostre e straniere [...]. Sarà pure utilissimo [...] far tesoro di calchi dai buoni originali dipinti o disegnati [...]. Essi giovano moltissimo all'esercizio educativo della mano e dell'occhio del restauratore. Talvolta si danno de' casi in cui da questi ricordi si ottiene il mezzo di far meglio e con più facilità un restauro ad una pittura [...].“ Forni, *Ulisse: Manuale del Pittore Restauratore*, Florenz 1866, S. 14. „Um als würdiger Restaurator erfolgreich zu sein, muss man zuerst Maler sein. Danach wird der junge Künstler üben müssen, die besondere Manier der respektablen alten Meister der verschiedenen Schulen in unserem Land und im Ausland zu studieren und gewissenhaft zu analysieren [...]. Es wird auch sehr nützlich sein [...], Abdrücke mit guten Originalgemälden oder Zeichnungen zu schätzen [...]. Sie sind sehr nützlich für die erzieherische Übung der Hand und des Auges des Restaurators. Manchmal gibt es Fälle, in denen wir aus diesen Erinnerungen die Mittel bekommen, um ein Gemälde besser und einfacher zu restaurieren [...]“ (Übersetzung der Autorin). Sowie Ilg, Ulrike: *Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento*, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002*, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 375 f.

414 Ilg, Ulrike: *Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento*, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002*, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 376. Selbstverständlich gilt diese Haltung gegenüber Restaurationen respektive üppig verfälschenden Wiederherstellungen primär in Italien und dies auch in erster Linie bei den Produzenten, wohingegen betrogene Sammler, Europäer und Amerikaner gleichermaßen, Authentizität zunehmende Bedeutung zumaßen.

415 Ferretti, Massimo: *Fälschungen und künstlerische Tradition*, in: *Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 278.*

aufkommenden Manufatture, auf die weiter unten noch detaillierter eingegangen wird, bieten in ihren Katalogen insofern auch keine Gemälde, sondern primär Skulpturen, Büsten, Dekorationsgegenstände und Gebrauchsobjekte an.

Die Praxis des Fälschens von Werken erfährt im Zuge der Industrialisierung eine Erweiterung; sie setzt nun zuweilen auf ein formal-mechanisches Wiederholen alter Vorbilder, begleitet von der Intention, einen zunehmend von Tourismus und Kommerz bestimmten Kunstmarkt zu bedienen. Fälschungen stehen dabei in einem Spannungsfeld zwischen Reminiszenzen an das Handwerk und einer sukzessive einsetzenden Massenproduktion. Zu diesem Prozess trug auch maßgeblich die im Zuge der Industrialisierung aufkommende Fotografie bei.<sup>416</sup> Ferretti geht gar davon aus, dass mit der Entwicklung und Verbreitung der Fotografie eine entscheidende Wendemarke für Fälschungen gesetzt ist.<sup>417</sup> In der Tat beeinflusste die Fotografie zunächst, wie von Robinson dargelegt,<sup>418</sup> den Kunstmarkt und die Kennerschaft und trug durch eine verstärkte Verbreitung von Reproduktionen zur Mobilität von Kunstwerken bei. Zudem mussten sich Sammler, die der Fotografie den Vorzug gaben, verstärkt auf das Urteil der Händler verlassen, wodurch Fälschungen mitunter weitere Tore geöffnet wurden. Mit der Bekanntheit der jeweiligen Werke stieg auch die Nachfrage nach ihnen, was ebenfalls den Markt für Fälschungen befeuerte. Zudem wurden nun Fotografien neben Abgüssen und Kopien ebenfalls zu Vorlagen für Fälschungen. Doch ging mit der Verbreitung der Fotografie auch eine Veränderung der Fälschungstechnik einher. So bestärkte die Fotografie das *Pasticcio*, indem weniger in einem Zug nach einem Vorbild gefälscht wurde, sondern vielmehr Fragmente diverser Werke zusammengesetzt wurden, um auf Autoren, Schulen und konstruierte historische Zusammenhänge zu verweisen.<sup>419</sup> Die Brüder Alinari in Florenz boten mit ihrem 1852 gegründeten Fotografie-Imperium vollkommen neue Möglichkeiten der Re-Komposition. Denn durch die scharfen Detailaufnahmen konnten nun Werke vermessen – wie dies etwa Bardini mit einer Büste tat (Abb. 10) – und in Einzelteilen neu zusammengesetzt werden.<sup>420</sup>

416 Die Auswirkung der Fotografie auf die Kunstfälschung ab dem 19. Jahrhundert ist ein hoch interessanter, leider jedoch weitgehend unerforschter Bereich. Von großem Interesse wäre dabei die Frage, inwiefern die Fotografie Fälschungen beflügelt hat und ob und wenn ja, wie sich die prä- und postfotografischen Fälschungen voneinander unterscheiden. Allerdings wäre der Umfang jenes Forschungsdesiderats eine eigenständige Arbeit wert und kann im Rahmen dieser Arbeit nur kurze Erwähnung finden.

417 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 287.

418 Siehe Kapitel 4.1.2.

419 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 289.

420 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986,

Ein Beispiel für dieses pasticcioartige Vorgehen ist die Fälschung einer Madonna mit Kind aus der Sammlung Ruhemann, die den Stil Lippo Vannis (1315–1375) mit dem Bartolo di Fredis (1330–1409) mischt (Abb. 11). Dabei adaptiert die Fälschung die Köpfe der Madonna und des Kindes aus Vannis Gemälde einer Madonna mit Kind (Abb. 12), während die Hände und die Gestaltung der Gewänder di Fredis Darstellung der Madonna mit Kind im Mittelteil seines Triptychons folgen (Abb. 13). Die Fälschung entstand mit großer Wahrscheinlichkeit direkt nach der ersten Fotografie der Madonna von Lippo Vanni.<sup>421</sup> Ferretti stellt in diesem Zusammenhang fest, dass die Fotografie im Bereich der Fälschung sowohl als Modell als auch als formbildende Vorlage eine breite Verwendung fand. So können Schwarzweißabstufungen von Fotografien als Grundlage für Fälschungen von ersten zeichnerischen Entwürfen dienen.<sup>422</sup>

Im Florentiner Ottocento hatten auch Manufakturen eine Blütezeit, die sich darauf spezialisiert hatten, Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände und Keramikwaren insbesondere der Renaissance originalgetreu zu kopieren. Der Vorgang des Kopierens diente auch einem intensiven Studium der alten Renaissance-Techniken, nach denen (re-)produziert wurde.<sup>423</sup> Vor allem im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden so pseudo-quattrocenteske und -cinquecenteske Majolika.<sup>424</sup> So war Ulisse Cantagallis (1839–1901) Manifattura Cantagalli auf Kopien und zuweilen Fälschungen von Majolika, insbesondere auf Arbeiten der Della Robbias spezialisiert.<sup>425</sup> Dabei gerieten auch zahlreiche Kopien und Nachschöpfungen ‚im Stile von‘

unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 36 f.

421 Hans Tietze: *Genuine and False, Copies, Imitations, Forgeries*, London 1948, S. 38 f. sowie Santi, Francesco: *Galleria Nazionale dell'Umbria, Dipinti, Sculture e Oggetti D'Arte di Età Romanica e Gotica*, Rom 1989, S. 97 ff. und Ferretti, Massimo: *Fälschungen und künstlerische Tradition*, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 289.

422 Ferretti, Massimo: *Fälschungen und künstlerische Tradition*, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 287 f.

423 Ilg, Ulrike: *Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento*, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002*, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 368.

424 Ibid.

425 Ferretti, Massimo: *Fälschungen und künstlerische Tradition*, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 286 sowie Ilg, Ulrike: *Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento*, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002*, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 368 und Conti, Giovanni: *Maioliche Cantagalli, Il catalogo del 1895*, in: Faenza, LXXIV, 1989, S. 224.

als Originale auf den Markt.<sup>426</sup> Neben der Manifattura Ginori und der Abgussfabrik Oronzio Lellis (ca. 1840–1900), die seinerzeit bald alle Vorlagen der bekanntesten und wichtigsten Kunstwerke besaß,<sup>427</sup> zählte auch die Manifattura di Signa<sup>428</sup> zu den bekanntesten Manufakturen des Ottocento. Die Kataloge der Manifattura di Signa zu den vorwiegend in Terrakotta gearbeiteten Nachbildungen von Büsten sowie von Skulpturen, Reliefs und Kaminen in Marmor stellen dabei ein für die Forschung wertvolles Dokument des Geschmacks der Kunstwelt am Ende des 19. Jahrhunderts dar. So fertigten die Manufakturen, insbesondere die Manifattura di Signa, der gesellschaftlichen Wertschätzung von Reproduktionen folgend, Kopien an, die in ihrer Exaktheit und Detailtreue dem Original besonders nahekamen. Objekte wurden in der gleichen Größe reproduziert und selbst Holzbüsten wurden in Terrakotta übersetzt, sodass diese in der Terrakotta-Kopie nicht nur die gleichen Maserungen, sondern sogar die gleichen Wurmlöcher aufwiesen wie das Original. Signifikant ist hierfür die Büste einer Dame, die Caspar Purdon Clarke (1846–1911), der damalige Direktor des South Kensington Museums, auf der Pariser Weltausstellung für 185,50 GBP, umgerechnet 619,30 italienische Lire, gekauft hatte (Abb. 14).<sup>429</sup> Zum einen verdeutlicht der vergleichsweise hohe Preis die Bedeutung, die man einer guten Reproduktion

426 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 368.

427 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868). Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 36.

428 Zur Geschichte der Manifattura di Signa, die 1895 von den Brüdern Angelo und Camillo Bondi gegründet wurde, siehe: Bassignana, Lucia: *La Manifattura di Signa: dai frammenti di una storia*, in: *La Manifattura di Signa*, hrsg. v. Andrea Baldinotti, Lucia Bassignana, Lia Bernini und Lucia Ciulli, Band I, Florenz 1986, S. 3–20.

429 *Manifattura di Signa, Büste einer Dame*, NF MA/1/M602, Manifattura di Signa, 88263, Victoria & Albert Museum Archive, London. Aufgrund der bis heute anhaltenden Kontroverse um die Urheberschaft der Büste der „Belle Florentine“ führt das Victoria & Albert Museum die Büste als eine Kopie nach dem Werk Bastianinis auf. Zu der Kontroverse siehe Kapitel 4. Unter der Nummer A 9-1916 verzeichnet das Victoria & Albert Museum in London eine weitere, allerdings unbemalte Terrakottabüste, die Henry Pfunst (1844–1917) 1916 dem Museum schenkte und die eben jenem Vorbild der „Belle Florentine“ folgt. In einer handschriftlichen museumsinternen Notiz erwähnt Sir Eric Mclagan, von 1924 bis 1944 Direktor des Victoria & Albert Museums, zwei weitere Versionen der Büste: Eine Terrakottabüste, die der von Pfunst sehr ähnlich sieht, befindet sich in Lady Batterseas Sammlung und eine weitere Terrakottabüste im Stile della Robbias befindet sich in der Sammlung von Isabella Stewart Gardner in Boston. Allerdings ist Mclagan der Auffassung, dass die Büste im Victoria & Albert Museum nicht von Bastianini stammt. Mclagan in einer museumsinternen Notiz vom 28.06.1916, Museumsakte A 9-1916, in: NF MA/1/P1092 Pfunst, Henry J. 1892 to 1917, 1970, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.

auch seitens der Museen beimaß. Zum anderen folgt die Büste offenbar dem Vorbild der in Holz gearbeiteten *Saint Constance ou la Belle Florentine* im Louvre, deren Materialität derart detailgetreu übernommen wurde, dass die Londoner Büste trotz des Materialwechsels eher wie eine Holz- denn eine Terrakottabüste wirkt (Abb. 15). Weniger Wert wurde dabei auf Dekorationselemente der Kleidung der Büste gelegt, sodass etwa die Verzierung der Brustpartie des Kleides eigenen Gesetzen oder besonderen Auftraggeberwünschen folgt.

Allerdings folgt die serielle Reproduktion von Skulpturen einer Tradition, die bereits im 16. Jahrhundert direkt im Atelier des Künstlers einsetzte, wofür etwa die Werkstatt Giambolognas beispielhaft steht.<sup>430</sup> Im 19. Jahrhundert waren die technischen Hilfsmittel dann derart ausgereift, dass Werkstattmitarbeiter nach dem Entwurf des Künstlers ein Modell vorbereiteten, das der Künstler nur noch in einer Art Endredaktion verfeinerte. Es handelt sich dabei um eine bereits im Barock praktizierte Trennung von *invenzione* und Ausführung, die um 1800 bei Canova, Schadow und Thorvaldsen weitergeführt wird.<sup>431</sup> Exemplarisch hierfür ist Canovas *Venere Italica*<sup>432</sup>, die wiederum in zwei weiteren Fassungen mit minimalen Unterschieden reproduziert wurde. Nach Canovas Tod brachten diese Reproduktionen seinem früheren Mitarbeiter Cincinnato Baruzzi (1796–1878) die Gelegenheit, Kopien nach den Modellen Canovas als Originale zu verkaufen.<sup>433</sup> Infolgedessen schlägt Ilg zutreffend vor, noch zu Beginn des Ottocento von einem Werkbegriff auszugehen, der auch jene (kommerziellen) Kopien umfasste, die man dann später von den Originalen unterschied.<sup>434</sup> Die Kopie war somit bereits aufgrund der vorhergehenden künstlerischen Tradition

430 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 368.

431 Ibid.

432 1819, Galleria d'Arte Moderna, Florenz. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://it.wikipedia.org/wiki/Venere\\_italica](https://it.wikipedia.org/wiki/Venere_italica) (26.07.2021).

433 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 368 und S. 380 FN 23 sowie Hufschmidt, Tamara, Felicitas: *Tadolini - Adamo, Scipione, Giulio, Enrico, Quattro Generazioni di Scultori a Roma nei Secoli XIX e XX*, Rom 1996, S. 46 f.

434 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 368. Mit der zunehmenden Wertschätzung des Originals im 19. Jahrhundert geht aber zugleich auch der Verlust des dokumentarischen sowie schöpferischen Wertes der Kopie einher. Begünstigend auf derartige Entwicklungen wirkte sich auch ein gewisser Pessimismus gegenüber der im Entstehen begriffenen Industriekultur aus, der gegenüber das Original als 'Manufactum' einmaligen Wert im Verhältnis zur zunehmend seriellen Produktion erhält. Ferretti, Massimo: Fälschungen und

fest im Kunstleben des beginnenden 19. Jahrhunderts verankert und ein wichtiger Teil der künstlerischen Ausbildung.

Welche Bedeutung die Kopien des Ottocento besaßen, wird auch daran deutlich, dass das Auktionshaus Christie's in Amsterdam ihnen ab Oktober 1994 die zweiteilige Auktionsreihe *Copies after old master pictures and furniture, porcelain and works of art* widmete.<sup>435</sup> Dabei entstand ein Großteil der bei dieser Serie von Auktionen in den folgenden Jahren verkauften Kopien im 19. Jahrhundert. Zwar wurden einige der Werke anonym angeboten, da sich die Provenienzen derselben kaum rekonstruieren ließen. Doch gelang bei einigen auch die Identifikation des kopierenden Künstlers, wobei die Kopien oftmals die einzigen Dokumente sind, die auf den entsprechenden Kopisten des 19. Jahrhunderts verweisen, wie etwa auf Cesare Mariannecci,<sup>436</sup> der Raffaels *Madonna del Granduca* im Palazzo Pitti in Florenz kopierte.<sup>437</sup> Ebenso verhält es sich mit „prof[essore] A. Sasso“ – womöglich handelt es sich hier um den aus Venedig stammenden Antonio Sasso –<sup>438</sup> der Raffaels *Madonna della Sedia* ebenfalls im Palazzo Pitti in Florenz kopierte.<sup>439</sup> Sasso ließ sich in Florenz nieder und war auf Kopien von Werken Raffaels spezialisiert, die er mit öffentlichem Aushang an „Messieurs les étrangers“ – ausländische Gentlemen – verkaufte.<sup>440</sup> Clemente Papi (1803–1875) wiederum spezialisierte sich um 1850 in Florenz auf exakte Kopien in Form von Bronzeabgüssen berühmter Kunstwerke insbesondere der Renaissance.

künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 278.

435 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 367.

436 Die Lebensdaten Marianneccis sind nicht zuverlässig überliefert.

437 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 367 sowie Aukt.-Kat.: Christie's Amsterdam, *Copies after Old Master Pictures*, Nr. 26, 21. 9. 1999.

438 Die Lebensdaten Sassos sind nicht zuverlässig überliefert.

439 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 367 sowie Aukt.-Kat.: Christie's Amsterdam, *Copies after Old Master Pictures*, Nr. 30, 8. 10. 1997.

440 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 367 sowie Torresi, Antonio P.: *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999, S. 128 sowie ders.: *Secondo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 2003, Abb. S. 19.



Dabei reaktivierte Papi auch altmeisterliche und zum Teil in Vergessenheit geratene Techniken des Bronzeabgusses der Renaissance.<sup>441</sup> Zeitgenossen rühmten vor allem die Perfektion, mit der Papi dem Original nahe kam, etwa in seinem Bronzeguss von Benvenuto Cellinis (1500–1571) Perseus.<sup>442</sup> Der Abguss Papis, so hieß es, sei dem Original Cellinis gleichwertig: „lavoro magnifico [...] che mi sembrò lo stesso e identico Perseo del Cellini.“<sup>443</sup> Der Verkauf von Papis Werken trug intensiv zu einem Geschmackstransfer und zur Ausbreitung der Neo-Renaissance in ganz Europa und Amerika bei.<sup>444</sup>

Derartige Kopien versteht Ilg als Mittel der Befriedigung der enorm gestiegenen Nachfrage auf dem Kunstmarkt und insofern auch als „Nebenprodukt des damaligen Italientourismus“.<sup>445</sup> Die Kopien des Ottocento hatten somit Souvenircharakter, der auch Repräsentationszwecke erfüllte; sie dienen jedoch nicht dazu, das Original zu ersetzen. Eben hierin liegt der wichtige Unterschied zu den Fälschungen des Ottocento, denn diese sollten das Original ersetzen. Insofern folgen die Kopien und Fälschungen

441 So war es Papis erklärtes Ziel: „[...] di far risorgere nella nostra Firenze l'Arte fusoria [...]“ „[...] die Kunst des (Bronze-)Gusses in unserem Florenz wieder zu beleben.“ (Übersetzung der Autorin). Faleni, Antonio: *Notizie storiche del David del Piazzale Michelangelo, e Cenni Biografici del Cav. Prof. Clemente Papi*, Florenz 1875, S. 20.

442 Eine Abbildung ist einsehbar in: Rizzo, Giuseppe: *Clemente Papi „Real Fonditore“: Vita e Opere di un Virtuositico Maestro del Bronzo nella Firenze dell'Ottocento*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Liv. Band, 2010–2012, Heft 2, S. 295–318, hier: S. 300.

443 Faleni, Antonio: *Notizie storiche del David del Piazzale Michelangelo, e Cenni Biografici del Cav. Prof. Clemente Papi*, Florenz 1875, S. 23. Eine „wundervolle Arbeit [...], die mir der Gleiche und identische Perseus von Cellini zu sein scheint.“ (Übersetzung der Autorin). Sowie Ilg, Ulrike: *Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento*, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 373.

444 Ilg, Ulrike: *Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento*, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 368 sowie Rizzo, Giuseppe: *Clemente Papi „Real Fonditore“: Vita e Opere di un Virtuositico Maestro del Bronzo nella Firenze dell'Ottocento*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Band 54, Heft 2 (2010–2012), S. 295–318 sowie Rizzo, Giuseppe: *Il „risorgimento“ dell'industria fusoria a Firenze: la regia fonderia di statue in bronzo di Clemente Papi prima e dopo l'Unità d'Italia (1837–1875)*, in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 20–21 (2011–2012), Florenz 2012, S. 121–131 und Rizzo, Giuseppe: *Guest Post: Part 2 – David's journey from Florence to V&A*, in *V&A Blog*, 28.02.2018, online einsehbar unter: <https://www.vam.ac.uk/blog/conservation-blog/guest-post-part-2-davids-journey-from-florence-to-va> (26.07.2021).

445 Ilg, Ulrike: *Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento*, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 367.

des Ottocento zwar demselben Ziel einer Reminiszenz an die Renaissance, sie verfolgten aber je unterschiedliche Zwecke. In der Florentiner Gesellschaft des Ottocento waren Fälschungen und Kopien gleichermaßen den Kriterien der Kunstfertigkeit unterworfen. Dabei bildete das florierende Geschäft mit Fälschungen des Quattrocento bis Seicento einen ideologischen Gegenpol zur industriellen Produktion und wurde in ökonomischer Sicht zu ihrem Seitenstück.<sup>446</sup>

#### 4.2.2.1 Exkurs: Imitatio und aemulatio als Nachahmungs- und Überbietungsdynamiken der Frühen Neuzeit und ihre Wiedergeburt im Ottocento

Man stößt in diesem Gegensatz von Industrialisierung versus Handwerk im Florentiner Ottocento unweigerlich auf den künstlerischen Topos des Paragone von Original und Fälschung,<sup>447</sup> der bereits in der Renaissance hervortrat. Giorgio Vasari etwa lobte eine gelungene Fälschung als Bravourstück, da sie einem Original so gleichkäme, dass man beide nicht mehr voneinander unterscheiden könne. Er verweist dabei auf Michelangelo (1475–1564) schlafenden Cupido, der im Wettstreit mit der Antike entstanden ist und derart künstlich gealtert wurde, dass ihn der berühmte Kunstmäzen Kardinal Raffael Riario (1460–1521) zunächst tatsächlich als ein Werk der Antike erwarb.<sup>448</sup>

446 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 287.

447 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 371.

448 Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Band VII, Mailand 1965, S. 117 sowie *Condivi*, Asciano: Michelangelo, La vita raccolta dal suo discepolo Asciano Condivi, hrsg. v. Paolo d'Ancona, Mailand 1928, Kap. XIV, S. 60. Obwohl der Fall um den schlafenden Cupido Michelangelos als einer der wenigen, bereits in der Frühen Neuzeit belegbaren Fälle einer Skulpturen-Fälschung gilt, herrscht bis dato Unklarheit über das Aussehen, die Identität und den Verbleib des Werkes. Auch die Umstände der Genese des schlafenden Cupido werden in den überlieferten Quellen nicht deckungsgleich respektive einheitlich dargestellt, sodass auch Zweifel aufkommen, ob es sich tatsächlich um eine Fälschung handelt, oder eventuell um einen Hoax, also einen Streich, der später aufgeklärt wurde. Die Unstimmigkeiten der einzelnen Quellen gründen wiederum darin, dass spätere Aussagen meist reaktiv die zuvor gemachten Aussagen zu korrigieren versuchen. Auch fühlten sich offensichtlich nachfolgende Chronisten dazu bemüßigt, Lücken in den vorherigen Berichten zu schließen. Die vorliegenden Quellen setzten sich dabei wie folgt zusammen: Zwischen 1525 und 1530 verfasst der Bischof, Arzt und Geschichtsschreiber Paolo Giovio (1483–1552) aus Como eine kurze Biografie Michelangelos, als Michelangelo bereits 50 Jahre alt war. Giovio, Paolo: *Michaelis Angeli vita*, in: Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Neapel 1771–1781, Bd. 13, Teil 7, Kap. 4, S. 2495f. Deutsche Ausgabe: Steinmann, Ernst: *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, Leipzig 1930, S. 77f. 1550, also 25 Jahre später, als Michelangelo bereits 75 Jahre alt war, legt Vasari eine Biografie vor, in der weitere Details zum

Vasari lobt dabei nicht die Täuschung an sich, sondern vielmehr die Meisterschaft des Handwerks, die eine solche Täuschung möglich macht. Die Meisterschaft der Imitation erlangte eine derartige Wichtigkeit, dass sie als autonome Größe unabhängig von der Authentizität des Werkes behandelt wurde.<sup>449</sup>

Die *imitatio*, also die Kunst der Nachahmung, war bereits in der griechischen Antike grundlegend für den Schaffensprozess des bildenden Künstlers und erlebte in der Renaissance eine neue Blüte. In der griechischen Antike bezog sich das Verständnis von der Produktion des bildenden Künstlers (*poiesis*) im Unterschied zum reinen Handwerker auf die Herstellung einer Ähnlichkeit mit den Dingen der realen Außenwelt. Maßgeblich waren die künstlerische Selektion und die treffende Auswahl der Prinzipien, nach denen geschaffen oder produziert wurde.<sup>450</sup> Dies entwickelt sich in der Renaissance weiter, indem zwischen *imitatio* im Sinne der Nachahmung äußerer, sichtbarer Vorbilder (der Natur und der Antike) und der Sichtbarmachung innerer, vom Künstler imaginerter Vorstellungen unterschieden wird.<sup>451</sup> Nachahmung als *imitatio* basiert zunächst auf der Idealisierung eines Vorbildes und unterliegt künstlerischer Selektion. So handelt es sich bei der *imitatio* nicht um eine bloße Ähnlichkeit mit der äußeren Erscheinung, sondern um eine Nähe zum Ideal, das heißt zu der hinter den sichtbaren Dingen liegenden Ordnung. Entscheidend sind hierbei die inneren Strukturen und Proportionen einzelner Elemente zueinander.<sup>452</sup>

Cupido-Fall bekannt werden, die allerdings Giovios Aussagen zum Teil verschleifen. Ascanio Condivi (1525–1574), ein Schüler und enger Vertrauter Michelangelos, veröffentlicht 1553 eine Biografie des Künstlers, die das Ziel verfolgt, alle bisherigen Fehler zu korrigieren. Condivi, Ascanio: *Vita di Michelangelo Buonarroti*, hrsg. v. Giovanni Nencioni, Florenz 1998. Da Condivi seine Biografie jedoch in unmittelbarer Nähe zu und somit vermutlich auch in Absprache mit Michelangelo verfasste, bleibt es fraglich, ob alle Aussagen Condivis wirklich den historischen Gegebenheiten entsprechen. Zudem liegt noch eine handschriftliche Annotation in einer Ausgabe der *Condivi*-Biografie Michelangelos vor, verfasst von Tiberio Calcagni (1532–1565), dem letzten Gehilfen Michelangelos. Vasari reagierte 1568 mit einer Neuauflage seiner *Künstlerviten*, als Michelangelo bereits seit vier Jahren tot war, in der er die Ergänzungen und Korrekturen *Condivis* mit seiner eigenen, 18 Jahre zuvor verfassten Schrift kombinierte. Vasari, Giorgio: *Das Leben des Michelangelo*, hrsg. v. Alessandro Nova, Berlin 2009. Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 93–97.

449 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 371.

450 Pochat, Götz: *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Imitatio, Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–48, hier: S. 12.

451 Naredi-Rainer, Paul: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): *Imitatio, Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 9–10, hier: S. 9.

452 Pochat, Götz: *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Imitatio, Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–48, hier: S. 13.

Demzufolge lässt sich der Begriff der *imitatio* nicht als rein kunsttheoretischer Terminus verstehen, sondern besitzt eine anthropologische Bedeutung. Nicht nur das eigene Werk sollte dem Ideal folgen, sondern der gesamte Mensch.<sup>453</sup> Die Idealisierung eines anerkannten Vorbildes überschreitet die Grenzen diverser Gattungen von der Literatur über die Rhetorik, das Schauspiel und die Malerei bis hin zur Musik. Hier kommt das Prinzip der „*ut pictura poesis*“ – wie in der Malerei, so in der Dichtung – zum Ausdruck. Horaz (65. v. Chr.–8 v. Chr.) formulierte damit in seiner *Ars Poetica* die Gleichheit aber auch den Wettstreit von Malerei und Dichtung. Es entwickelte sich ein Austausch zwischen der Rhetorik und Dichtung auf der einen und den Bildkünsten auf der anderen Seite.<sup>454</sup> Implizit ist dabei auch der Paragone der Künste *per se*, der schließlich in Charles-Alphonse Dufresnoys (1611–1668) Bildgedicht *De arte graphica* von 1668 kulminiert: „*Ut Pictura Poesis erit, similisque Poesi/Sit Pictura; refert par aemula quaeque sororem, / Alternantque uices et nomina; [...]*“.<sup>455</sup>

Aus der Nachahmung von Idealen entwickelt sich eine produktive Atmosphäre des Wettstreits und damit ein neuer Stil, den Vasari als „*la terza maniera*“, also die Kunst der Dritten Epoche respektive die Kunst seit Leonardo da Vinci (1452–1519), im *disegno* verankert. Dieser Stil folgt nicht nur der Naturnachahmung, sondern ist

453 Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich/Bleuler, Anna Kathrin/Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 7 sowie Öcal, Tina: „*Imagines ad aemulationem excitant*“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 182, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021).

454 Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich/Bleuler, Anna Kathrin/Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 7.

455 Dufresnoy, Charles-Alphonse: *De Arte Graphica*, hrsg. v. Christopher Allen, Yasmin Haskell und Frances Muecke, Genf 2005, S. 178. „*Dichtung sei wie Malerei, und Malerei sei wie Dichtung; sie sind Schwestern und Rivalinnen; sie tauschen ihre Rollen und Namen; [...]*“ Übersetzung aus: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich/Bleuler, Anna Kathrin/Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 9, Fußnote 29 sowie Öcal, Tina: „*Imagines ad aemulationem excitant*“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 181 f., online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021).

am Ideal künstlerischer Perfektion orientiert. Um diese zu erreichen, bedarf es Vasari zufolge der Grenzüberschreitung und damit der Befreiung vom Regelzwang – „licenzia“ – als Voraussetzung künstlerischer Einbildungskraft – „invenzione copiosa“. Nur so könne eine Schönheit entstehen, die die Grenzen des wahrnehmbaren Äußeren überschreitet und dem Sujet Anmut verleiht – „una grazia che eccedesse la misura“. <sup>456</sup> Die Wurzeln dieser Gedanken sind bereits in den *Sententiae* des Hochscholastikers Bonaventura (1221–1274) zu finden. Dort definiert dieser Schönheit als größtmögliche Ähnlichkeit des Dargestellten mit der sichtbaren und zugleich mit der inneren Welt des Künstlers. <sup>457</sup> Das Werk ist somit ein Zusammenwirken eines Abbildes der äußeren Welt – imago – und künstlerischer Invention – pictura. <sup>458</sup> Der Künstler vermochte, durch die Selektion und Neukombination einzelner idealer Merkmale eine neue Form zu schaffen, die über die Wirklichkeit der Natur hinausgeht. So ist der

456 Vasari, Giorgio: *Le vite di più eccellenti pittori scultori ed architettori* (1568), con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Band IV, Firenze 1878, S. 9 ff. sowie Pochat, Götz: *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Imitatio, Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–48, hier: S. 31 und Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflüchthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 182 f., online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26. 07. 2021).

457 „dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur.“ Bonaventura: *Sententiae I, XXXI – Opera omnia*, I, 540. „Ein Bild wird dasjenige genannt, was ein anderes ausdrückt und zugleich abbildet.“ (Übersetzung der Autorin). Sowie: „Imago dicitur pulcra, quando bene protracta est, dicitur etiam pulcra quando bene repraesentat illum, ad quem est.“ Bonaventura: *Sententiae I, XXXI – Opera omnia*, I, 544. „Das (Ab-)Bild wird als schön / gut bezeichnet, wenn es zum einen gut hervorgebracht ist und zum anderen denjenigen trefflich darstellt, von dem es stammt.“ (Übersetzung der Autorin). Sowie Pochat, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 173 und Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflüchthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 183, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26. 07. 2021).

458 Pochat, Götz: *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Imitatio, Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–48, hier: S. 23 sowie Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflüchthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 183, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26. 07. 2021).

Künstler gleichermaßen Schöpfer und Imitator, da er einem inneren Idealbild folgend die von der Natur geschaffenen Formen selektiert und reproduziert.

Im Zuge der Genese eines frühneuzeitlichen Kunstmarktes, initiiert durch die Kulturpolitik adeliger Höfe, die zur Stärkung der eigenen Reputation zunehmend herausragende Künstler engagierten und zu binden versuchten, entstand eine dementsprechende Konkurrenzsituation unter Höfen und Künstlern.<sup>459</sup> Die ab dem 15. Jahrhundert vermehrt aufkommende Kunstliteratur beförderte jene Wettstreit-atmosphäre zusätzlich, indem Diskurse und Termini unmittelbarer zirkulierten und erstrebenswerte Denkmodelle deutlicher akzentuiert wurden.<sup>460</sup> Nachdem Heraklit in der Antike bereits den „Krieg“ im Sinne einer Auseinandersetzung nicht zum Zerstörer, sondern „Vater aller Dinge“<sup>461</sup> erhob, entwickelte sich in der Frühen Neuzeit der Wettstreit zum Movers der kulturellen Entwicklung.<sup>462</sup> Ähnliche Überlegungen stellt auch Burckhardt in seiner *Cultur der Renaissance in Italien* an, wenn er – zwei Jahre nachdem Charles Darwins (1809–1882) Evolutionstheorie den Wettstreit zum naturgegebenen Fundamentalprinzip erkoren hatte – im Hinblick auf das Italien des 15. Jahrhunderts den „Krieg als Kunstwerk“ bezeichnet.<sup>463</sup> Aemulatio bedeutet

459 Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin / Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 3 f.

460 Ibid., S. 4 sowie Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 182, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26. 07. 2021).

461 Heraklit: Fragment 53, in: Diels, Hermann und Walther Kranz (Hrsg.): Die Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 1961, S. 162. Dabei ist Krieg nicht als eine bewaffnete und blutige Auseinandersetzung im heutigen Sinne zu verstehen, sondern vielmehr als ein Ausgleich schaffender Impuls, als eine Auseinandersetzung mit und von Gegensätzen, die einander spiegeln und ergänzen.

462 Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin / Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 20.

463 Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin / Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 2 sowie Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013,

insofern im Gegensatz zur *imitatio* nicht nur eine Annäherung an das Vorbild, sondern gleichsam ein Übertreffen desselben. Ebenso wie die Idealisierung der *imitatio* reicht dieses agonale Prinzip der *aemulatio* über die Künste hinaus, indem es bereits im Mittelalter Kennzeichen höfischer Kultur ist, den ganzen Menschen einbezieht und in der Frühen Neuzeit zu einem das gesamte kulturelle Leben prägenden Prinzip erstarkt. An dieser Stelle sei auf Donatello verwiesen, der sich in den frühen 1430er und 1440er Jahren höchstwahrscheinlich antiken Vorbildern, insbesondere dem Bildhauer Polyklet (ca. 480 v. Chr.– Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.), zunächst in Form der *imitatio*, dann gesteigert zu einer *aemulatio* bis hin zu einer *superatio*, also einer Überwindung des Vorbildes, näherte. Möglicherweise galt Donatellos Überwindung des antik-heidnischen Künstlers dem Ziel eines christlich-modernen Selbstverständnisses oder Bewusstseins als Künstler.<sup>464</sup>

Erstmals 1455 formuliert Lorenzo Valla (ca. 1405–1457), seinerzeit Professor für Rhetorik am Studium Urbis in Rom, im Rahmen seiner akademischen Inauguralrede vom 18. 10. 1455 in der römischen Kirche Sant’Eustachio die *Trias imitatio – aemulatio – superatio* als grundlegende Überbietungsdynamik der Frühen Neuzeit in Literatur und Künsten.<sup>465</sup> Damit weitet Valla die ursprünglich der Rhetorik entstammenden

S. 181–193, hier: S. 192 FN 9, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26. 07. 2021).

464 Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin / Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 9 sowie Öcal, Tina: „*Imagines ad aemulationem excitant*“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 182, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26. 07. 2021).

465 Märkl, Claudia: ‚*Actio*‘ und ‚*Aemulatio*‘, Zur Wirklichkeit der Rede an der Kurie des 15. Jahrhunderts, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin / Boston 2011, S. 733–767, hier: S. 733 sowie Öcal, Tina: „*Imagines ad aemulationem excitant*“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 181, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26. 07. 2021). „*Igitur quod ad primam attinet partem, scientiarum omnium propagandarum apud nos, ut mea fert opinio, auctor extitit magnitudo imperii illorum. Namque ita natura comparatum est, ut nihil admodum proficere atque excrescere queat, quod non a plurimis componitur, elaboratur, excolitur, praecipue aemulantibus invicem et de laude certantibus. Quis enim faber statuarius, pictor item et ceteri, in suo artificio perfectus aut etiam magnus extitisset, si solus opifex eius artificii fuisset? Alius aliud invenit, et quod quisque in altero egregium animadvertit, id ipse imitari, aemulari, superare conatur. Ita*

Begriffe der *imitatio* und *aemulatio* auf die Bildkünste aus, was von historischer Relevanz ist. Denn fortan gilt Überbietung nicht mehr nur als ein Prinzip wetteifernder Panegyrik oder der Literatur im Allgemeinen, sondern als Regulativ aller Künste. Damit einher geht eine Erweiterung des Kreises nachahmungswürdiger Vorbilder, der nun über antike Klassiker hinaus auch zeitgenössische, kanonisierte Werke umfasst.<sup>466</sup> Somit weist die *aemulatio* zwei Zeitdimensionen auf: Eine synchrone im Sinne eines Vergleichs oder Wettstreits mit Zeitgenossen, und eine diachrone durch den Wettstreit

*studia incenduntur, profectus fiunt, artes excrescunt et in summum evadunt, et eo quidem melius eoque celerius, quo plures in eandem rem homines elaborant: veluti in extruenda aliqua urbe et citius et melius ad consummationem pervenitur, si plurimorum quam paucissimorum manus adhibeantur, ut apud Virgilium [...]*“ Valla, Lorenzo: *Oratio habita in principio sui studii die 18 octobris 1455*, in: ders.: *Opera Omnia* (1540), Nachdruck hrsg. v. Eugenio Garin, Bd. 2, Torino 1962, S. 281–286, hier: S. 282. „Denn es ist von Natur aus so angelegt, dass nichts richtig fortschreiten und wachsen kann, was nicht von mehreren betrieben, bearbeitet und verbessert wird – insbesondere, wenn diese miteinander wetteifern und um das Lob kämpfen. Wer hätte denn als Bildhauer, als Maler etc. in seiner Kunst als vollkommen und groß herausgeragt, wenn er der einzige Künstler seiner Disziplin gewesen wäre? Jeder erfindet etwas anderes, und was jemand bei einem anderen als herausragend erkannt hat, das versucht er selbst nachzuahmen, dem gleichzukommen und es zu übertreffen [‘imitari’, ‘aemulari’, ‘superare’]. So werden die Studien befeuert, vollzieht sich Fortschritt, wachsen die Künste und gelangen zur Vollendung, und dies umso besser und schneller, je mehr Menschen an ein und derselben Sache arbeiten.“ Übersetzung aus: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich: *Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit*, in: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich/Bleuler, Anna Kathrin/Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 20. Vallas oben aufgeführte Rede folgt einer Abschrift aus der Venezianischen Handschrift, zu der noch zwei weitere, allerdings unvollständige, sich jedoch ergänzende Florentinische Handschriften existieren. Garin, Eugenio: *Erster Excurs*, in: Valla, Lorenzo: *Oratio habita in principio sui studii die 18 octobris 1455*, in: ders.: *Opera Omnia* (1540), Nachdruck hrsg. v. Eugenio Garin, Bd. 2, Torino 1962, S. 145–159, hier: S. 145. Es handelt sich hierbei allerdings nicht um seine Antrittsrede, wie der Titelzusatz „in principio sui studii“ missverstehen lässt, sondern um eine Eröffnungsrede des neuen Schuljahres. 1455 war Valla bereits seit 5 Jahren, also seit etwa 1450, am *Studium Urbis* in Rom. Garin, Eugenio: *Erster Excurs*, in: Valla, Lorenzo: *Oratio habita in principio sui studii die 18 octobris 1455*, in: ders.: *Opera Omnia* (1540), Nachdruck hrsg. v. Eugenio Garin, Bd. 2, Torino 1962, S. 145–159, hier: S. 153.

466 Bremer, Kai: *Grenzen der ‚aemulatio‘, Problematisierungen am Beispiel von ‚Judith‘-Darstellungen der frühen Reformationszeit*, in: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich/Bleuler, Anna Kathrin/Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 231–248, hier: S. 232 sowie Öcal, Tina: „*Imagines ad aemulationem excitant*“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 191 FN 2, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021).



mit antiken Vorbildern.<sup>467</sup> Dies ändert sich erst, wie sich im Verlauf dieses Kapitels zeigen wird, mit der Wiedergeburt der *imitatio* und *aemulatio* im Ottocento. Denn nun bezieht sich der Wettstreit und die Wahl der Vorbilder kaum noch auf Zeitgenossen, sondern vielmehr auf die Renaissance, sodass die wiedergeborene *imitatio* und *aemulatio* im Ottocento vor allem eine diachrone Sicht auf die Kunst darstellt.

Des Weiteren versteht Valla *aemulatio* als einen ‚Akt‘, als eine Handlung, die ein Ziel verfolgt, wodurch die materielle oder mediale Dimension der *aemulatio* in den Hintergrund gedrängt wird.<sup>468</sup> Jenen *aemulativen* Akt nennen Müller und Pfisterer „Überbietungsgestus“,<sup>469</sup> womit zugleich das der *aemulatio* inhärente performative Moment deutlich wird.<sup>470</sup> Im Manierismus entwickelte sich entsprechend die Idee des ‚idealen Künstlers‘, der synkretistisch die besten Eigenschaften aller großen Meister in sich vereint.<sup>471</sup> Mit der späten Kritik an Michelangelo und an der damals zeitgenössischen Kunstproduktion in toto ergab sich die Notwendigkeit einer Neubetrachtung der Bildkünste. Infolgedessen wurden Neuentwürfe entwickelt, die sowohl zu einer

467 Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 15.

468 Bremer, Kai: Grenzen der ‚*aemulatio*‘, Problematisierungen am Beispiel von ‚Judith‘-Darstellungen der frühen Reformationszeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 231–248, hier: S. 233 sowie Öcal, Tina: „*Imagines ad aemulationem excitant*“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 181, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26. 07. 2021).

469 Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 1.

470 Bremer, Kai: Grenzen der ‚*aemulatio*‘, Problematisierungen am Beispiel von ‚Judith‘-Darstellungen der frühen Reformationszeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 231–248, hier: S. 233.

471 Öcal, Tina: „*Imagines ad aemulationem excitant*“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 182, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26. 07. 2021).

Systematik in der Klassifizierung von Malerschulen in Europa führten als auch zu einem gereiften Bewusstsein für vergangene Kunststile, was schließlich veränderte Überlegungen zur Entstehung von Neuheit in der Kunst schlechthin hervorrief.<sup>472</sup> Dabei ist zu beobachten, dass diese Normierungstendenzen selbst wiederum einem steten Wandel seit ihrem Entstehen unterlagen; zeitgenössische Künstler griffen diese ‚Konzepte‘ auf, zumeist aber, um sie möglichst schnell auf die Spitze zu treiben, in Frage zu stellen, zu überschreiten und/ oder weiterzuentwickeln.<sup>473</sup>

Aemulatio als Epochensignatur frühneuzeitlicher Ästhetik<sup>474</sup> kann dabei als eine Quelle der Autonomisierung des Künstlers durch Überbietung seiner Vorbilder verstanden werden. Die Entwicklung von der imitatio zur aemulatio vollzog sich zunächst durch eine Wandlung des Vorbildes, die eine Autonomisierung der schöpferischen Kraft ermöglichte; der Künstler ordnete sich nicht mehr der Natur unter, sondern agierte gleichrangig zu ihr. Während noch Lodovico Dolce (1508–1568) eine eher „klassizistische“ Kunstauffassung vertrat, indem er die antike Skulptur als exemplum erachtete, das sich ein Renaissancekünstler vor Augen halten solle,<sup>475</sup> versuchten

472 Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich/Bleuler, Anna Kathrin/Jonietz, Fabian (Hrsg.): Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 4.

473 Ibid., S. 5.

474 Ibid., S. 1. Müller und Pfisterer schlagen in diesem Sinne vor, aemulatio als Epochensignatur aufzufassen, da sie den Wettstreit der Künste um Vollkommenheit ebenso einbezieht wie die agonale höfische Kultur, die sich etwa in der beliebten humanistischen Panegyrik spiegelt. Ibid., S. 2 sowie Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 182, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021).

475 „Percioche le cose antiche contengono tutta la perfettion dell’arte, e possono essere esemplari di tutto il bello. E’ ben dritto, che havendo gli antichi, così Greci, come Latini, havuta la maggioranza nelle lettere, l’habbiano similmente ottenuta in queste due arti, cioè Pittura e Scultura, le quali molto piu al pregio loro si avviciano. Essendo adunque il principal fondamento del disegno la proportione, chi questa meglio osserverà, fia in esso miglior Maestro. E per fare un corpo perfetto, oltre alla imitatione ordinaria della Natura, essendo anco mestiero d’imitar gli antichi, è da sapere, che questa imitatione vuole esser fatta con buon giudicio, di modo, che credendo noi imitar le parti buone, non imitiamo lo cattive.“ Dolce, Lodovico: Dialogo della Pittura (1557), Florenz 1735, S. 190–192. „Denn die alten Dinge enthalten die ganze Vollkommenheit der Kunst, und sie können Beispiele für alles Schöne sein. Es ist sehr einfach, dass die Alten, also Griechen wie Römer, die Vorherrschaft in der Literatur haben und in diesen beiden Künsten, das heißt der Malerei und der Bildhauerei, die ihrer Tugend viel näher sind. Zudem ist das grundlegende Fundament des disegno die Proportion, die sie besser beobachten können und sie daher zum besseren Meister macht. Und um, neben der gewöhnlichen Nachahmung der Natur, einen vollkommenen Körper zu schaffen, der auch ein Beispiel für die Nachahmung der

spätmanieristische Kunsttheoretiker wie Giovanni Battista Armenini (1530–1609), etwa in seiner *De' veri precetti della Pittura* (1587), das rechte Maß der Nachahmung antiker Vorbilder aber auch zeitgenössischer Künstler zu finden. Dies mündet jedoch in einer Form des Eklektizismus, die kaum eine Neuentwicklung im Sinne des *aemulare* zuließ. Der Grund bestand darin, dass ein bereits als vollkommen erachtetes Vorbild keine Weiterführung und Entwicklung ermöglichte. Denn eine ideale Form konnte nicht in Frage gestellt werden, da sie ja bereits vollendet war. Vincenzo Dantis (1530–1576) Erweiterung des *idea*-Begriffs wies schließlich den Weg aus diesem Dilemma, indem sie zwei Möglichkeiten der Nachahmung eröffnete. Als Vorbild galt fortan eine zunächst unvollkommene Natur, die durch die Nachahmung eine die Wirklichkeit übersteigende Idealisierung erfuhr – *imitare*. Die andere Variante entsprach einer exakten Nachbildung – *ritrarre* – jener Werke, die bereits eine hohe Perfektion aufwiesen.<sup>476</sup>

Infolgedessen lenkte Federico Zuccari (1542–1609) in seiner *Idea de' scultori, pittori, ed architetti* (1607) den Fokus auf die „geistige Idee der Schönheit“, die sich als göttlicher Funke in der Eingebung des Künstlers ausdrückt.<sup>477</sup> Zwar galt als Grundvoraussetzung der *aemulatio* sowohl in der Literatur als auch den Bildkünsten eine anerkannte Autorität, die den Maßstab abgab. Doch wird durch die *aemulatio* gerade diese Autorität in Frage gestellt und die daraus hervorgehende *novità* bevorzugt; schließlich konnte zu einem bestehenden, als vorbildlich geltenden Kanon ein Gegenkanon entwickelt werden, worin das subversive Potential der *aemulatio* begründet ist.<sup>478</sup> Nach dem Vorbild der Natur – *imitatio naturae* – und der Alten Meister – *aemulatio veterum* – geschaffen, hat das Kunstwerk nun selbst Vorbildcharakter insbesondere für die nachkommenden Generationen, indem es zwar emblematisch auf seinen Ursprung verweist, diesen jedoch ebenso weiterführt, rekontextualisiert und das in ihm Dargestellte in seinem Idealzustand zeigt. Entsprechend erfuhren Reproduktionen in der Frühen Neuzeit eine hohe, den Originalen mindestens äquivalente Wertschätzung. Ein Brief Manuel Chrysoloras (1353–1415) aus dem Jahr 1411/12 an seinen Bruder in Konstantinopel stellt ein frühes Zeugnis dafür dar. Hierin geht Chrysoloras der Frage nach, wieso wir Bildern von Menschen oder Tieren eine größere

Alten Meister ist, soll man wissen, dass diese Nachahmung mit gutem Urteilsvermögen getan werden soll, in der Art, dass wir glauben, die guten Teile zu imitieren und nicht die schlechten nachahmen werden.“ (Übersetzung der Autorin).

476 Pochat, Götz: *Imitatio* und *Superatio* in der bildenden Kunst, in: Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Imitatio, Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–48, hier: S. 32f.

477 *Ibid.*, S. 33.

478 Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin/Boston 2011, S. 1–32, hier: S. 6.

Beachtung schenken als diesen selbst. In seiner Antwort wies er auf die dem Werk zugrundeliegende Vorstellung und somit auf den Geist des Künstlers hin, den wir in den (Ab-)Bildern bewundern.<sup>479</sup>

Im Sinne von Chrysoloras ist es die Einbildungskraft respektive die *idea* des Künstlers, die das Kunstwerk sogar schöner als die Natur selbst erscheinen lässt. Im Verlauf der historischen Entwicklung wird zudem deutlich, dass die Rezeption von Kunstwerken entsprechende Vermögen auf Seiten des Betrachters voraussetzt. Auch der Rezipient verfügt über Phantasie und Einbildungskraft. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erweitert der Dichter Joseph Addison (1672–1719) die dabei im Rezipienten entstehenden primären Lustgefühle, die in Betrachtung des Erhabenen, Neuen oder Schönen entstehen, um die sekundäre Art des Lustempfindens durch Assoziationen, die in Betrachtung von Nachahmungen entsteht.<sup>480</sup> Dabei verwundert es kaum, dass gerade Kupferstiche oftmals aufgrund ihres Verzichts auf Farbe und effektbeladene Details geschätzt wurden, da sie das *disegno* des Werkes in reiner Form offenbaren und so die eigentlichen Affektregungen dem Betrachter überlassen.<sup>481</sup> Entsprechend lobte 1876 der Kunstkritiker Friedrich Pecht (1814–1903) eine Reproduktion des Gemäldes *Der bethlehemitische Kindermord* von Peter Paul Rubens<sup>482</sup>, da in ihr die emphatische Hingabe evozierende Farbenpracht reduziert sei.<sup>483</sup> Die Reproduktion bildet somit einen eigenständigen Paratext zum Kunstwerk und erfährt eine eigene, das Original unter Umständen übersteigernde Wertschätzung.

Ein ähnliches Eigenleben entwickelten auch die Renaissance-Fälschungen des Ottocento, die weniger das Vorbild möglichst genau wiedergaben, als vielmehr eine zeitgenössische Idee dieses Vorbildes verkörperten. Mit der Rückbesinnung auf die Renaissance im Ottocento ging auch die Wiedergeburt der ursprünglich der griechischen Antike entlehnten *imitatio* und *aemulatio* einher. Waren die *imitatio* und *aemulatio* der Renaissance noch mit einer angestrebten *novità* verbunden, zielte die *neo-imitatio* und *-aemulatio* im Ottocento gerade nicht auf die Schaffung von Neuheit, sondern auf die Wiedergeburt des Vergangenen im Gegenwärtigen. Während in der Renaissance das Ideal und die Neuschöpfung Motivation und Ziel der *imitatio*

479 Ein Transkript des Briefes von Manuel Chrysoloras an seinen Bruder Demetrios Chrysoloras in Konstantinopel befindet sich in: Migne, Jacques Paul (Hrsg.): *Patrologiae, Cursus completus, Omnium SS. Patrum, Doctorum, Scriptorumque Ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum*, Vol. 156, Paris 1866, S. 57–60.

480 Addison, Joseph: *Pleasures of the Imagination*, in: *The Spectator*, Nr. 414, 25. Juni 1712, online einsehbar unter: <http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/addison414.htm> (26.07.2021) sowie Pochat, Götz: *Imitatio* und *Superatio* in der bildenden Kunst, in: Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Imitatio, Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–48, hier: S. 36 f.

481 Ullrich, Wolfgang: *Raffinierte Kunst, Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009, S. 41.

482 ca. 1638, Alte Pinakothek, München. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.pinakothek.de/kunst/peter-paul-rubens/der-bethlehemitische-kindermord> (26.07.2021).

483 Ullrich, Wolfgang: *Raffinierte Kunst, Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009, S. 41.

und *aemulatio* waren, ist es im Ottocento die Appropriation also Aneignung der historischen Form.<sup>484</sup> Es ging somit nicht um eine Weiterentwicklung oder Erneuerung der historischen Form, sondern um ihre Idealisierung.

Hier wird auch ein grundlegendes Phänomen von Fälschungen deutlich, nämlich die spätere Wirkung der Wiedergabe der seinerzeit als ideal und typisch erachteten Stilmerkmale einer Epoche oder eines Künstlers als überzeichnete Form.<sup>485</sup> Im Falle der Ottocento-Fälschungen werden die idealtypischen Stilelemente der Renaissance wie in einem Brennglas hervorgehoben. Die Fälschung ist somit „in gewissem Sinne echter als ein echtes Werk, jedenfalls – wie eine Karikatur – zu intensiverer Wirkung fähig.“<sup>486</sup> Tietze macht hier mit der karikaturhaften und intensiveren Wirkung von Fälschungen eines ihrer grundlegenden Merkmale deutlich, nämlich dass Fälschungen im Vergleich zu Originalen oftmals echter erscheinen als diese selbst. Denn Fälschungen erweitern die Kunst vergangener Epochen um den gegenwärtigen Blick, sie verbildlichen das jeweils zeitgenössische Verständnis von Werken vergangener Epochen. Die Renaissance-Fälschungen schmeicheln den Augen zeitgenössischer Betrachter wesentlich mehr als die Werke der Renaissance selbst, was sie zugleich so verführerisch macht.

Von Bedeutung für das Verständnis der Ottocento-Fälschungen ist weiterhin ihre ideelle Verwandtschaft zur Kopie (insbesondere der diversen Manufakturen<sup>487</sup>), denn beide folgen dem gleichen ästhetischen Konzept, bei dem die Authentizität eine untergeordnete Rolle spielte.<sup>488</sup> So schreibt Ilg richtig: „Ziel ist vielmehr die Aufwertung des Aktuellen, gegenwärtig Geschaffenen durch den Bezug auf die historische Form, die als Möglichkeit einer idealen bildlichen Rhetorik verstanden wird.“<sup>489</sup> Widersprochen werden muss Ilg jedoch, wenn sie Fälschungen und Originale im Ottocento als von der Kunstkritik gleich geschätzt darstellt.<sup>490</sup> Denn, wie zuvor erwähnt, entstanden Fälschungen auch gerade deshalb, weil Italien von der primär französischen

484 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 377.

485 *Ibid.*, S. 372.

486 Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVII, 1933, S. 233 sowie Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 372.

487 Siehe Kapitel 4.2.2.

488 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 374.

489 *Ibid.*

490 *Ibid.*, S. 377 f.

Kunstkritik seiner Vergangenheit, nicht jedoch seiner Gegenwart wegen gelobt wurde. Insofern konnten Fälschungen unter dem Deckmantel der Renaissance als Originale bestehen, während nur wenige zeitgenössische Künstler wie Stefano Ussi oder Pio Fedi (1816–1892) eher gnädige Anerkennung erhielten und dies auch nur aufgrund der teils augenscheinlichen Rückbesinnung des letzteren auf Donatello.<sup>491</sup>

Die Fälschungen des Ottocento fügen sich schließlich in eine Reihe retrospektiver Bemühungen, die seit dem 14. Jahrhundert immer wieder auftauchen und bis zum Neoklassizismus als Vorläufer der Neo-Renaissance im Ottocento reichen.<sup>492</sup> Auch Winckelmann lobt noch das Nachgeahmte, das, „[...] wenn es mit Vernunft gefuehret wird, gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden [kann].“<sup>493</sup> In diesem Sinne sind die Fälschungen des Ottocento mit ihrer Adaption der Werke des Quattro- und Cinquecento nicht nur Nachahmungen, sondern eine kreative Auseinandersetzung mit dem Vorbild.<sup>494</sup> Sie sind eine ästhetische Idealisierung der eigenen Historie, die man gerade in Zeiten des Risorgimento wieder aufleben lassen und festigen wollte. Insofern muss bei jenem retrospektiven Vorgehen nach den jeweiligen Motivationen differenziert werden. Die Neo-Renaissance im Ottocento mit ihren spezifischen kulturellen und politischen Konstellationen stellt eine besondere Variante dar. Denn hier wurden ästhetische und politische Überlegungen derart miteinander amalgamiert, dass die Ottocento-Fälschungen als eine Form des ästhetischen Patriotismus auftreten.<sup>495</sup> Insofern muss Ilg weiterhin widersprochen werden, wenn sie die Fälschungen des Ottocento als nicht den Gesetzen des damaligen Kunstmarktes folgend beschreibt.<sup>496</sup> So macht etwa die Kunsthistorikerin Jane Schuyler deutlich,

491 Dies ist wiederum ein Umstand, den Ilg selbst erwähnt. *Ibid.*, S. 378 sowie Marconi, Elena: Pio Fedi, in: *Artista, Critica dell'arte in Toscana*, 2000, S. 126ff., worin über die öffentliche Wertschätzung von Fedis Denkmal für Manfredo Fanti auf der Piazza San Marco berichtet wird.

492 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 374 sowie Graf, Klaus: Retrospektive Tendenzen in der bildenden Kunst vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, Kritische Überlegungen aus der Perspektive des Historikers, in: *Mundus in imagine*, Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, Festgabe für Klaus Schreiner, hrsg. v. Andrea Löther, Ulrich Meier, Norbert Schnitzler, München 1996, S. 389–420.

493 Winckelmann, Johann Joachim: Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst (1759), in: *ders.: Kunsttheoretische Schriften*, Band X, Kleinere Schriften, Faksimiledruck der Erstausgabe, Baden-Baden 1971, S. 4.

494 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 374.

495 Siehe Kapitel 4.2.

496 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-

dass das Quattrocento sowohl für die Künstler als auch die Fälscher des Ottocento in Florenz nicht nur ein Vorbild war, sondern auch ein Hemmschuh der Entwicklung, den es zu überwinden galt, da in Museen und auf dem internationalen Kunstmarkt vielmehr Renaissance- als zeitgenössische Kunst gepriesen wurde.<sup>497</sup> Der ästhetische Patriotismus der Ottocento-Fälschungen ist geradewegs eine zusammengesetzte Reaktion auf die den Kunstmarkt überflutende Nachfrage nach Renaissancekunst, auf die französische Kunstkritik und nicht zuletzt auf die Wiedervereinigung Italiens.

## 4.3 Giovanni Bastianini (1830 – 1868)

### 4.3.1 Künstler oder Fälscher? Das Œuvre Bastianinis im Licht biografischer und historischer Quellen

Der Florentiner Bildhauer und Fälscher Giovanni Bastianini zählt bis heute zu den bekanntesten Fälschern des Ottocento. 1843 beginnt er im Alter von 13 Jahren für den Archäologen und Künstler Francesco Inghirami (1772–1846) zu arbeiten, der zur gleichen Zeit sein Buch *Monumenti per l'intelligenza della Storia della Toscana*<sup>498</sup> veröffentlicht.<sup>499</sup> Mit seinen diversen Illustrationen von Gemälden und Skulpturen des Quattrocento, vor allem seinen detaillierten Kostümdarstellungen, scheint der Band den Stil Bastianinis nachhaltig beeinflusst zu haben, was etwa an seiner Büste der Ginevra dei Benci (1457–1520) (heute als Giovanna Albizzi Tornabuoni identifiziert) deutlich wird (Abb. 16).<sup>500</sup> Insbesondere hinsichtlich der Gestaltung des Kostüms orientiert sich diese Büste Bastianinis an der Darstellung der Giovanna Albizzi Tornabuoni aus Domenico Ghirlandaios bekanntem Fresko der Heimsuchung Marias in der Tornabuoni-Kapelle in Florenz, das Inghirami in seiner Tafel 130 wiedergibt

Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 377.

497 Schuyler, Jane: *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York/London 1976, S. 224.

498 Inghirami, Francesco: *Monumenti per l'intelligenza della Storia della Toscana*, compilata ed in sette epoche distribuita dal cav. F. I., Fiesole 1841–1846.

499 Foresi, Marco (Raffaello): *La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica*, in: Il Piovano Arlotto, *Capricci Mensuali*, Di una Brigata di Begliumori, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764, hier: S. 759.

500 Foresi, Mario: *Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri*, Pistoia 1911, S. 4 (Auszug aus der gleichnamigen Veröffentlichung in: *Rassegna Nazionale*, August 1911, S. 397–414) sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 51 f.

(Abb. 62 und Abb. 17). Somit scheint es naheliegend, dass Bastianini über Inghiramis Publikation und Lehre mit den Kunstwerken der Florentiner Renaissance vertraut wurde, an denen er sich orientierte. Bei Inghirami kommt Bastianini erstmals mit einem intellektuellen kunsthistorischen Umfeld in Kontakt, das seiner Entwicklung erste Impulse gab.<sup>501</sup> Dabei entwickelt Bastianini eine Vorliebe für die Skulptur, sodass er in seinen freien Stunden Figuren und kleine Reliefs modelliert.<sup>502</sup> Gentilini zufolge, erhielt Bastianini auch Anregungen durch Pietro Estense Selvaticos Publikation *Dell'Arte Moderna a Firenze*<sup>503</sup>, die seinerzeit in Italien einflussreichste Stimme eines „purisimo cristiano“.<sup>504</sup> Frühe Inspiration fand Bastianini weiterhin in den Werken der Florentiner Badia und hier insbesondere in den Dekorationen der Skulpturen von Francesco di Simone Ferrucci (1437–1493) oder Mino da Fiesole, was etwa an der reichen Verzierung seiner frühen Werke deutlich wird.<sup>505</sup>

Von 1844–45 arbeitet Bastianini in der Via delle Querce für den Bildhauer Pio Fedi (1815–1892).<sup>506</sup> Gerade erst von seiner Romreise 1840–44 zurückgekehrt, arbeitet Fedi zu jener Zeit bereits an historischen Themen, wie der Skulpturengruppe *Nello con la Pia* (Abb. 18) und der Statue von Niccolò Pisano (ca. 1210–1278) für die Außennischen der Uffizien (Abb. 19). Mit ihrer Nähe zum Florentiner Quattrocento sowie ihrer detailreichen Darstellung der Gewänder beeinflussten sie die ersten Damenbüsten Bastianinis mit präraffaelitischen Anklängen, die in den 1850er Jahren entstanden.<sup>507</sup> Ähnlichkeiten zeigen sich dabei insbesondere in der

501 Sani, Bernardina: Giovanni Bastianini, in: Ausst-Kat.: *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale*, Collezioni loresi, acquisizioni posteriori, depositi, hrsg. v. Sandra Pinto, Florenz 1972, S. 176.

502 Foresi, Marco (Raffaello): *La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica*, in: *Il Piovano Arlotto*, *Capricci Mensuali*, Di una Brigata di Begliumori, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764, hier: S. 759.

503 Selvatico, Pietro Estense: *Dell'Arte Moderna a Firenze*, Mailand 1843, S. 23.

504 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 53f.

505 Brunori, Dionisio: *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci, scultori fiesolani*, Florenz 1906, S. 12 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 54.

506 Foresi, Marco (Raffaello): *La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica*, in: *Il Piovano Arlotto*, *Capricci Mensuali*, Di una Brigata di Begliumori, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764, hier: S. 759 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 55.

507 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986,



aufwändigen Gestaltung des Ärmels Nellos oder des unteren Kleides Pias zu den Büsten Bastianinis wie etwa der Piccarda Donatis (ca. 1250–130) und Luisa Strozzi (1476–1488) (Abb. 20a, 20b, 21). Der detaillierte Faltenwurf im Gewand Niccola Pisanos korrespondiert wiederum mit dem ausgeprägten Faltenwurf des Gewands etwa der Ficino-Büste (Abb. 22).

Von 1845–48 arbeitet Bastianini für Girolamo Torrini (1795–1853), der derart zufrieden mit den Arbeiten Bastianinis war, dass er ihn bei wichtigen Aufträgen zuweilen den erfahreneren Arbeitern seiner Werkstatt vorzog. So etwa im Falle der 1848 fertig gestellten Statue Donatellos für die *Uomini Illustri*, den Zirkel berühmter Männer in den Außennischen der Uffizien, wo Bastianini die Hände der Figur und weitere komplexe Partien für Torrini ausführte (Abb. 23).<sup>508</sup> Zudem kopierte Bastianini vermutlich das in der Nische zu sehende Relief San Giovanninos, das Desiderio da Settignano 1455 schuf, doch seinerzeit noch als Werk Donatellos galt. Repräsentativ für das Werk Donatellos, lehnt das Relief hinter dem linken Bein der Statue an der Wand der Nische. Da sich das Relief nach seiner Fertigstellung im 15. Jahrhundert in der nicht öffentlichen und insofern schwer zugänglichen Badia von Settimo außerhalb von Florenz befand, kursierten schon bald Kopien in Stuck, Terrakotta und Marmor, die Bastianini höchstwahrscheinlich als Vorbilder dienten. Eine der Marmorversionen kaufte im 18. Jahrhundert der Engländer Sir Horace Walpole in dem Glauben, einen Donatello gekauft zu haben.<sup>509</sup>

Es waren insbesondere jene Lehrjahre bei Torrini, die Bastianini vertraut machten mit dem Werk Desiderios und Donatellos.<sup>510</sup> Ab 1848 arbeitet Bastianini sodann exklusiv für Freppa bei einem Tageslohn von zwei Lire; er erhält dabei zugleich Unterricht in Lesen, Schreiben und Rechnen, zudem stellt Freppa ihm Modelle, Werkzeuge und Materialien im Austausch für einige quattrocenteske Reliefs, Statuetten und Büsten zur Verfügung.<sup>511</sup> Während Bastianini ab den 1850er Jahren seine Originale immer

unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 55.

508 Foresi, Mario: Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri, Pistoia 1911, S. 4f. (Auszug aus der gleichnamigen Veröffentlichung in: Rassegna Nazionale, August 1911, S. 397–414).

509 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 127.

510 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 56.

511 Foresi, Marco (Raffaello): La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica, in: Il Piovano Arlotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764, hier S. 760 sowie Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 57.

wieder bei den Promotrice delle Belle Arti ausstellte, fertigte er, so Gentilini, höchst wahrscheinlich bereits Fälschungen an sowohl im Auftrag Freppas als auch eigenständig und verkaufte sie international, wodurch es ihm gelang, Bildhauer und Maler aus Florenz, die größten Händler, Sammler und sogar Freppa selbst zu täuschen.<sup>512</sup>

Doch so sehr Bastianini mit den Jahren an Bekanntheit gewonnen hat und durchaus auch für seine Werke geschätzt wurde, so sehr zeigt das Beispiel einer falschen Zuschreibung einer Büste an Bastianini, dass der ‚Makel‘ der modernen Imitation oder gar Fälschung den Ruhm Bastianinis noch immer überwog. Denn wie erwähnt,<sup>513</sup> greift hier der Mechanismus der verlorenen Aufmerksamkeit und gar Abwertung, sobald ein und dasselbe Werk nicht mehr dem ursprünglich geglaubten Urheber und der ursprünglich geglaubten Zeit und Region entspricht. Im vorliegenden Fall handelt es sich um die Büste des Priesters Ser Piero Talani<sup>514</sup>, die heute als Renaissancearbeit rehabilitiert ist und höchstwahrscheinlich Gregorio di Lorenzo (1436–1504), früher als Meister der Marmormadonnen bekannt und Schüler Desiderio da Settignano, zugeschrieben wird (Abb. 24).<sup>515</sup> Erstmals 1925 und dann erneut 1928 hielt Valentiner die Büste jedoch für ein Werk Benedetto da Maianos.<sup>516</sup> 1970 schrieb sie schließlich Ken Hempel, der Chefrestaurator des Victoria & Albert Museums, Bastianini zu. Basierend auf einem Vergleich mit der ebenfalls im Londoner Victoria & Albert Museum aufbewahrten von Bastianini stammenden Büste des Marsilio Ficino (1433–1499)

512 Foresi, Marco (Raffaello): La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica, in: Il Piovano Arlotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764, hier: S. 759 f. sowie Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 64, S. 72 f.

513 Siehe Kapitel 3.2.

514 Die Lebensdaten von Piero, Pietro oder Petrus Talani sind nicht zuverlässig überliefert.

515 Waldman, Louis A.: Gregorio di Lorenzo in Florence and Hungary: The Bust of Ser Piero Talani and an Amazonomachy Fragment from Vác, in: Connors, Joseph / Nova, Alessandro / Paolozzi Strozzi, Beatrice / Wolf, Gerhard (Hrsg): Desiderio da Settignano, Venedig 2011, S. 311–330, hier: S. 311. Ganz anders wirkte dabei die Rehabilitation eines Mutter-mit-Kind-Reliefs im Boston Museum of Fine Arts. So schrieb man anfangs das Werk zwar Bastianini zu, rehabilitierte das Marmorrelief jedoch später als Renaissancearbeit Francesco di Simone Ferruccis und grenzte den Entstehungszeitraum auf 1478–1480 ein. Parmiggiani, Paolo: Tra Desiderio e Verrocchio: La Madonna col Bambino nell'opera di Francesco di Simone Ferrucci, in: Connors, Joseph / Nova, Alessandro / Paolozzi Strozzi, Beatrice / Wolf, Gerhard (Hrsg): Desiderio da Settignano, Venedig 2011, S. 151–162, hier: S. 154. Unerwähnt bleibt dabei aber die vorhergehende Zuschreibung an Bastianini und damit die ehemaligen Zweifel an der Echtheit des Werkes.

516 Waldman, Louis A.: Gregorio di Lorenzo in Florence and Hungary: The Bust of Ser Piero Talani and an Amazonomachy Fragment from Vác, in: Connors, Joseph / Nova, Alessandro / Paolozzi Strozzi, Beatrice / Wolf, Gerhard (Hrsg): Desiderio da Settignano, Venedig 2011, S. 311–330, hier: S. 311 sowie Valentiner, Wilhelm: The Clarence H. Mackay Collection of Italian Renaissance Sculptures, in: Art in America, XIII, August 1925, S. 239–265, hier: S. 249.

rechtfertigte Hempel seine Entscheidung so einfach wie fatal damit, dass die Büste „certainly modern“ sei (Abb. 22).<sup>517</sup>

Nach der Zuschreibung an Bastianini und damit nach der Klassifizierung der Büste als moderne Imitation respektive Fälschung des 19. Jahrhunderts wurde sie für mehrere Jahrzehnte ins Museumsdepot der National Gallery of Art in Washington gelegt.<sup>518</sup> Die Problematiken hierbei sind vielfältig. Zum einen bewirkt eine Einordnung als Fälschung die jahrelange sowohl museale als auch kunsthistorische Nichtbeachtung des betreffenden Werkes. Im vorliegenden Fall wurde die Talani-Büste mehrere Jahrzehnte in der Literatur zu Renaissance-Skulpturen komplett ignoriert.<sup>519</sup> Zum anderen wird hierbei deutlich, dass das Werk Bastianinis bis heute nahezu ausschließlich als Nachahmung im Verhältnis zu seinen Vorbildern rezipiert wird und der Neuinterpretation, Zeitgenossenschaft und Eigenleistung Bastianinis kaum Beachtung geschenkt wird. Die Forschung interessiert sich mehr für die Ähnlichkeiten mit den Vorbildern als für die Eigenheiten der Arbeiten Bastianinis. Entsprechend ist es auch aufgrund seiner Bekanntheit bis heute gängige Praxis, dass alle Werke, die nicht dem 15. Jahrhundert zugeordnet werden können, diesem aber stilistisch ähneln, fast automatisch Bastianini zugeschrieben werden, so stark sich diese Werke auch von denen Bastianinis unterscheiden mögen. Dies trägt nicht zuletzt auch zu einer Verwässerung des Œuvres Bastianinis bei.

Ein eindrucksvolles Beispiel ist hierfür die Sammlung an Fotografien in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, wo äußerst fragwürdige, stilistisch disparate Werke dem Œuvre Bastianinis zugeordnet werden.<sup>520</sup> Wichtig für eine Erforschung der Fälschungen wie auch der Originale Bastianinis ist jedoch die Herausarbeitung eines eigenen Stiles und spezifischer zeitgenössischer Merkmale, was künftige Zu- und Abschreibungen nicht mehr aus der Perspektive des Vorbildes, sondern der Werke Bastianinis erlaubt. Dies ermöglicht schließlich, Bastianinis Œuvre nicht mehr mit einem Blick von der Kunst auf die Fälschung, sondern von

517 Waldman, Louis A.: Gregorio di Lorenzo in Florence and Hungary: The Bust of Ser Piero Talani and an Amazonomachy Fragment from Vác, in: Connors, Joseph / Nova, Alessandro / Paolozzi Strozzi, Beatrice / Wolf, Gerhard (Hrsg): Desiderio da Settignano, Venedig 2011, S. 311–330, hier: S. 311, S. 322 FN 7.

518 Waldman, Louis A.: Gregorio di Lorenzo in Florence and Hungary: The Bust of Ser Piero Talani and an Amazonomachy Fragment from Vác, in: Connors, Joseph / Nova, Alessandro / Paolozzi Strozzi, Beatrice / Wolf, Gerhard (Hrsg): Desiderio da Settignano, Venedig 2011, S. 311–330, hier: S. 311.

519 Ibid.

520 Photothek des Kunsthistorischen Instituts, Max-Planck-Institut in Florenz, Signatur: Sc.Modern, Fotokarton 430773, der die Holzbüste der Belle Florentine im Louvre als Arbeit Bastianinis aufführt, die unterdessen wieder Desiderio da Settignano zugeschrieben wurde. Die Fotokartons 261115 (Büste Andrea Verrocchios) und 347369 (Büste eines Mannes) führen etwa Werke auf, die Bastianini, später aber dann auch anderen Künstlern wie Benedetto da Maiano zugeschrieben wurden.

der Fälschung auf die Kunst zu betrachten, wodurch sich auch die Wechselwirkung der Fälschungen Bastianinis mit der Kunstgeschichte erforschen lässt.

Diese Problematik fußt auf der grundlegenden Frage, wie Bastianini in der Kunstgeschichte zu klassifizieren sei. So manifestiert sich die einleitend erwähnte definitorische Unschärfe des Fälschungsbegriffs insbesondere in der Ambivalenz einer Figur wie Bastianini, der zugleich – und nicht etwa nacheinander oder abwechselnd – Fälscher und Künstler ist; die Forschung ist sich bis heute nicht einig, wie Bastianini eingeordnet werden muss. So formuliert Bloch zwar, Bezug nehmend auf die Funktion der Arbeiten Bastianinis, dass „[...] auch hier zur Vortäuschung authentischer Kunst gearbeitet wurde.“<sup>521</sup> Im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte bezeichnet Bloch Bastianinis Arbeiten jedoch nicht als Fälschungen, da der Beweis, dass Bastianini mit betrügerischer Absicht gehandelt habe, noch zu erbringen sei.<sup>522</sup> Die Debatte um Bastianini als Künstler oder Fälscher wird seit der ersten international bekannt gewordenen Entlarvung einer seiner Fälschungen, der Benivieni-Büste im Jahr 1867, bis zu neueren Publikationen ab 2004 etwa von Moskowitz oder Warren fortgeführt. Die Ansichten, Bastianini sein ein verkanntes Genie, Opfer oder gar Sklave seines skrupellosen Kunsthändlers Freppa, finden ihren Kern in frühen Veröffentlichungen wie der Nina Barstows, die in einem 1886 im *British Magazine of Art* erschienen Artikel zu der Zusammenarbeit von Bastianini mit Freppa schreibt: „Thus the poor boy, not knowing the power that was in him, entered the bondage that was his doom.“<sup>523</sup>

In jüngster Zeit sind es die Publikationen von Moskowitz, die jene Legende, Bastianini sei aufgrund seiner ärmlichen Herkunft einem ausbeutenden Kunsthändler zum Opfer gefallen, hartnäckig aufrechterhalten. Diese Auffassungen gehen sicherlich auf Publikationen wie die von Barstow zurück. Dabei kommt Moskowitz zu dem Schluss, Bastianini wäre während seiner gesamten Bildhauerlaufbahn allenfalls ein naiver junger Mann gewesen und kein böswilliger Fälscher.<sup>524</sup> Ihre Thesen stützt Moskowitz wiederum zu einem Großteil, wie sie selbst schreibt, auf die Ergebnisse und Dokumente des Renaissance- und Bastianinispezialisten Giancarlo Gentilini, der bereits 1986 eine fundierende Dissertation zu Bastianini vorlegte.<sup>525</sup> Diese entwickelt Moskowitz allerdings nicht weiter, sondern sie betrachtet Bastianini im Licht der Künstlergenie-Rezeption des 19. Jahrhunderts. Entsprechend übernimmt die Kunsthistorikerin Birgit Langhanke in ihrer Rezension von Moskowitz' Publikation *Forging*

521 Bloch, Peter: Gefälschte Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 58.

522 Peter Bloch in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI, München 1973, Spalte 1408.

523 Barstow, Nina: The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini, in: The Magazine of Art, 9, London 1886, S. 503–508, hier: S. 503.

524 Moskowitz, Anita Fiderer: Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence, Florenz 2013, S. 63.

525 Ibid., S. 35 insbesondere FN 1.

*Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence* die dort publizierte Annahme, Bastianini hätte ohne betrügerische Absicht gefälscht und sei somit nicht als Fälscher einzuordnen.<sup>526</sup> Hier kommt bereits die grundlegende Schwierigkeit zum Ausdruck, wie Langhanke selbst betont,<sup>527</sup> die betrügerische Absicht eines Urhebers überhaupt nachweisen zu können, insbesondere nach 150 Jahren.

Dabei konnte Warren noch vor Moskowitz' oben genannter Publikation belegen, dass Bastianini auch jenseits der Vereinbarung mit Freppa fälschte und dies wissentlich.<sup>528</sup> In der Bibliotheque Jacques Doucet im Pariser Institute national d'histoire de l'art entdeckte Warren einen Brief vom 15. Juli 1868 an den französischen Sammler und Connaisseur Charles Davillier (1823–1893), in dem Alessandro Foresi von der Fälschung einer Statuette des Giovanni delle Bande Nere (1498–1526) berichtet, die Bastianini nach dem Ende der Zusammenarbeit mit Freppa anfertigte.<sup>529</sup> Schließlich resümiert Langhanke, dass die Beweislage zu dünn sei, um Bastianini abschließend als Fälscher oder Künstler zu bezeichnen.<sup>530</sup>

Während also Moskowitz versucht, Bastianini als Künstler zu rehabilitieren, der von zwielichtigen Antiquaren und Händlern, allen voran Freppa, betrogen wurde, stellt Warren Bastianini wiederum als eigenständigen Fälscher dar, der nicht erst durch Freppa anfing, im Stile der Florentiner Frührenaissance zu fälschen.<sup>531</sup> Entsprechend entwickelte sich in der jüngeren Geschichte eine ähnliche Bandbreite an Meinungen, die Bastianinis betrügerische Absicht in das Zentrum ihrer Überlegungen rückten und ihn gar als konspirierend mit seinem Kunsthändler darstellten, wie etwa die

526 Langhanke, Birgit: Meisterfälscher oder Meisterbildhauer? Giovanni Bastianini vor Gericht, Rezension von: Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, in: *Kunstchronik*, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 68. Jahrgang, Heft 5, Mai 2015, S. 240–245, hier: S. 243.

527 *Ibid.*, S. 240.

528 Warren, Jeremy: *Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's 'Giovanni delle Bande Nere' in the Wallace Collection*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 147, No. 1232, Italian Art (Nov., 2005), S. 729–741, hier: S. 729.

529 Warren, Jeremy: *Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's 'Giovanni delle Bande Nere' in the Wallace Collection*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 147, No. 1232, Italian Art (Nov., 2005), S. 729–741, hier: S. 741 sowie Brief von Alessandro Foresi an Baron Charles Davillier, 15. 07. 1868, Brief von Alessandro Foresi an Baron Charles Davillier vom 15. 07. 1868, in: *Fonds Davillier, 'Correspondance'*, Bibliotheque Jacques Doucet im Institut national d'histoire de l'art, Paris.

530 Langhanke, Birgit: Meisterfälscher oder Meisterbildhauer? Giovanni Bastianini vor Gericht, Rezension von: Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, in: *Kunstchronik*, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 68. Jahrgang, Heft 5, Mai 2015, S. 240–245, hier: S. 245.

531 Moskowitz, Anita Fiderer: *The Case of Giovanni Bastianini: A Fair and Balanced View*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 25, Nr. 50 (2004), S. 157–185, hier: S. 179 f. und Moskowitz, Anita Fiderer: *The Case of Giovanni Bastianini-II: A Hung Jury?*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 27, Nr. 54, 2006, S. 201–217, hier: S. 214 f. sowie Warren, Jeremy: *Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's 'Giovanni delle Bande Nere' in the Wallace Collection*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 147, No. 1232, Italian Art (Nov., 2005), S. 729–741, hier: S. 729 f.

Historikerin Carol Helstosky.<sup>532</sup> Auch Briefel folgt der Ansicht, dass Bastianini ein Fälscher ist, der sich dessen durchaus bewusst war.<sup>533</sup>

Diese Positionen müssen jedoch zumindest differenziert werden. So macht die ab 1848 beginnende Zusammenarbeit mit Freppa deutlich, dass Bastianini in dessen Auftrag Fälschungen herstellte, die er allerdings spätestens ab dem 1. Oktober 1866 eigenständig weiterführte, wie ein notarieller Aufhebungsvertrag sowie der oben erwähnte Brief von Foresi an Davillier darlegt.<sup>534</sup> Gentilini weist zudem darauf hin, dass Bastianini bereits ab den 1850er Jahren unabhängig fälschte und zumindest teilweise die Exklusivität seiner Tätigkeit für Freppa auflöste, indem er eigenständige und Auftragsarbeiten erstellte. Die Vereinbarungen über diese Arbeiten kamen oftmals nur verbal zustande, sodass diese in den Archiven nur spärlich dokumentiert sind.<sup>535</sup> Freppa wollte jedoch weiterhin ein Vorkaufsrecht für die Arbeiten Bastianinis behalten und so wandelte sich die Zusammenarbeit der beiden in ein mehr partnerschaftliches Verhältnis. Denn aufgrund der vielen Kontakte, die Freppa in Italien und im Ausland hatte, war er es, der Bastianini einen Großteil seiner Aufträge verschaffte, natürlich nicht ohne eigenen Vorteil.<sup>536</sup> Auch geht Gentilini davon aus, dass Bastianini Freppa scheinbar nie als Ausbeuter betrachtete, auch wenn Freppa im Oktober 1866 einige bereits in der Ausführung befindliche Aufträge abrupt zurückgezogen hat und von Bastianini eine Entschädigung forderte, die aber als „freundliche Verrechnung“ („conteggio amichevole“<sup>537</sup>) beglichen wurde. Das unerklärlich abrupte Ende der

532 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: *The Journal of modern History*, No. 81, December 2009, S. 793–823, hier: S. 797.

533 Briefel, Aviva: *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca/London 2006, S. 185 f., FN 15.

534 Zur Zusammenarbeit Bastianinis mit Freppa siehe: Foresi, Marco (Raffaello): *La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica*, in: *Il Piovano Arlotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori*, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764, hier: S. 760. Der notarielle Aufhebungsvertrag ist im Wortlaut transkribiert in: Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 104–107.

535 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 58.

536 Foresi, Mario: *Mostra del Ritratto italiano, dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, Florenz 1911, S. 6 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 58.

537 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 104.

Zusammenarbeit Freppas und Bastianinis erklärt Gentilini mit der Möglichkeit, dass Freppa mit den ersten Gerüchten um die Fälschung der Benivieni-Büste um seinen Ruf besorgt war.<sup>538</sup> Dies erscheint vor dem Hintergrund, dass im 19. Jahrhundert eher dem Händler also Freppa als Auftraggeber und Verkäufer der gefälschten Büste die Schuld am Betrug zugeschrieben wurde als dem Fälscher Bastianini, durchaus plausibel.

Nach dem Ende ihrer Zusammenarbeit blieben Freppa und Bastianini zumindest loyal einander verbunden, was sich nicht zuletzt daran zeigt, dass Freppa zu den ersten gehörte, die Bastianini in der Benivieni-Affäre unterstützen und er dabei des Öfteren mit Alessandro Foresi kollaborierte, der ebenfalls die Seite Bastianinis verteidigte.<sup>539</sup>

Die Geschichte von dem ärmlichen aber talentierten Jungen aus Fiesole, der von einem skrupellosen Kunsthändler ausgebeutet und dadurch daran gehindert wird, ein großer Künstler zu werden, ist also ein Mythos und durch die oben genannten Archivadokumente faktisch widerlegt. Bastianini fälschte nachweislich und bewusst. Dabei bedient sich Bastianini legitimer künstlerischer Methoden und der Kunstgeschichte unter Veränderung ihres Kontextes.<sup>540</sup> Denn er imitiert weniger ganze Werke von Künstlern; vielmehr greift er einzelne Elemente von diversen Werken des Quattrocento auf, die er im Zeitgeschmack des Ottocento zu einem neuen Werk kombiniert. Auch sind seine Fälschungen eher passiver Natur, da bei ihrem Verkauf etwa durch Freppa weder konkrete Künstler als vermeintliche Urheber genannt wurden noch aufwändige Provenienzen mitgeliefert wurden, wie dies etwa bei den Fälschungen Beltracchis der Fall war. Dies ist sicherlich auch dem Umstand geschuldet, dass sich die Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert gerade erst entwickelte und eine Provenienzforschung, wie wir sie heute kennen, kaum existierte. Zudem war das Auge des Connaisseurs ein wichtiger Richtwert in Echtheitsfragen, sodass die handwerkliche Ausführung grundlegend für die Fälschungen des Ottocento war.

Mittels anerkannter künstlerischer Methoden wie dem *Pasticcio* und der *Stilaneignung* rezipieren Bastianinis Fälschungen das Quattrocento und amalgamieren es mit dem zeitgenössischen Geist des Purismus und Realismus. Ihnen ist dabei qua Entlarvung nicht nur der Statuswandel von echt nach falsch immanent, sondern auch die Möglichkeit der Rezeption zweier Epochenstile. Denn als Fälschungen können Bastianinis Arbeiten als Renaissancewerke wahrgenommen werden, als Originale sind sie Arbeiten des Realismus und Purismus des 19. Jahrhunderts.

Parallel zu seinen Fälschungen fertigte Bastianini immer wieder auch originale Plastiken und Skulpturen an, die in Florenz ausgestellt wurden. Zur gleichen Zeit debattierten zeitgenössische Künstler und Intellektuelle im bereits erwähnten *Caffè Michelangelo* über die Rebellion der sogenannten *Macchiaioli-Künstler* gegen die

538 Ibid., S. 77.

539 Ibid., S. 58 f.

540 Siehe Kapitel 3.1.

Hegemonie der Akademiker.<sup>541</sup> Der Begriff Macchiaioli leitet sich von dem italienischen Wort *macchia* ab, das Fleck bedeutet und in der *Gazetta del Popolo* zunächst ironisch umschreibend für die fleckige Freilichtmalerei der Künstlergruppe verwendet wurde. Als sogenannte „soldati pittori“ hatten die von 1855 bis 1865 wirkenden Macchiaioli einen erheblichen Anteil an der italienischen Nationalbewegung.<sup>542</sup> Denn sie stellten primär einfache, arbeitende Menschen dar, womit sie den Fokus weg von abgehobenen Akademiestudien hin ins Zentrum der italienischen Bevölkerung legten. Zwar beteiligte sich Bastianini nicht nachweislich an jener Bewegung. Doch nahm er 1851, 1855, 1859 und 1862 mit seinen Originalen an den Ausstellungen der Società Promotrice di Belle Arti teil, einer Institution, die 1845 gegründet wurde, um einen Ausstellungsort zu bieten, an dem zeitgenössische Kunst präsentiert werden konnte, die nicht länger den konservativen Vorstellungen der Accademia di Belle Arti folgte. Bei eben jenen Ausstellungen der Promotrice, die auch einige der ersten Gemälde-Experimente der Macchiaioli zeigten,<sup>543</sup> stellte Bastianini 1851 seine von den Fresken Ghirlandaios in der Kirche Santa Maria Novella inspirierte Büste der Ginevra de' Benci aus<sup>544</sup>, 1855 das Flachrelief einer *Santa Famiglia*<sup>545</sup> sowie 1862 das Flachrelief *La Sacra Famiglia*.<sup>546</sup> Ebenfalls im Jahr 1855 beteiligte sich Bastianini an der Jahresausstellung der Accademia di Belle Arti mit seinen beiden Portraitbüsten der Piccarda Donati

541 Moskowitz, Anita Fiderer: Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence, Florenz 2013, S. 48 sowie Spalletti, Ettore: Gli Anni del Caffè Michelangelo (1848–1861), Rom 1985.

542 Dombrowski, Damian: Kunst auf der Suche nach der Nation, in: ders. (Hrsg.): Kunst auf der Suche nach der Nation, Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus, Akten des Fachkolloquiums, Lovenio di Menaggio (Como), Villa Vigoni, 29. Juni bis 2. Juli 2011, Berlin 2013, S. 11–35, hier: S. 16.

543 Moskowitz, Anita Fiderer: Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence, Florenz 2013, S. 48 f.

544 Ausst.-Kat.: Esposizione delle belle arti: Catalogo delle Opere ammesse, Società Promotrice delle Belle Arti, Florenz 1851. Diese Inspiration fand allerdings wie erwähnt über den Umweg der Publikation Inghiramis statt. Siehe auch: Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 62 sowie Inghirami, Francesco: Monumenti per l'intelligenza della Storia della Toscana, compilata ed in sette epoche distribuita dal cav. F. I., Fiesole 1841–1846.

545 Ausst.-Kat.: Catalogo delle Esposizione delle Belle Arti, Società Promotrice delle Belle Arti, Florenz 1855, S. 12.

546 Ausst.-Kat.: Catalogo delle Opere ammesse alla Esposizione solenne della Società Promotrice delle Belle Arti, Florenz 1862, S. 11. Wobei es hier fraglich ist, ob es sich bei den beiden Werken „La Santa Famiglia“ und „La Sacra Famiglia“ eventuell um das gleiche Werk handelt. Dies lässt sich allerdings aufgrund einer fehlenden oder nicht mehr existierenden Abbildung der Werke nicht nachweisen.



und der Luisa Strozzi, die als „ben modellati“ (gut modelliert) gelobt wurden.<sup>547</sup> Auf der *Esposizione retrospettiva di pittura e scultura* der Società Promotrice di Belle Arti in Florenz, wurden 1910 zwei weitere namentlich aber nicht näher beschriebene Arbeiten Bastianinis gezeigt.<sup>548</sup> Bastianini war insofern mit seinen Originalen überwiegend in Florenz und somit national vertreten, wohingegen er mit seinen Fälschungen auch international bekannt wurde, was insbesondere auch politische Dimensionen hatte. Denn wie dargelegt, wurden Fälschungen als Substitute für die Originale an ausländische Sammler und Museen verkauft, um die Originale im Land zu behalten, was im Rahmen des Risorgimento patriotisch motiviert war.

Bastianini arbeitete in jenen Jahren für Freppa, der 1862 als Leiter für die Arbeiten am Amphitheater *Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele* Bastianini mit fünf Statuen beauftragte, die die Fassade des heute zerstörten Theaters schmücken sollten.<sup>549</sup> Gleichzeitig arbeitet der noch junge Maler und später als Kunsthändler aktive Stefano Bardini an der Realisierung der Kulisse des Theaters, sodass es durchaus wahrscheinlich ist, dass Bastianini bei dieser Gelegenheit Bardini erstmals kennen lernte.<sup>550</sup>

Eine weitere Arbeit Bastianinis, die Gruppe eines Satyrs und einer Nymphe, heute bekannt als *La Danza*, wurde 1850 noch in Ton zusammen mit dem Tonmodell eines Armleuchters in der *Esposizione dei prodotti greggi e lavorati della Toscana* im Palazzo della Crocetta ausgestellt.<sup>551</sup> Im Herbst 1856 nimmt Bastianini mit einer Gipsvariante

547 Esposizione annuale dell'I. e R. Accademia di Belle Arti in Firenze, Anno 1855, in: *Il Buon Gusto*, V, 1855, no. 8, 14. Oktober 1855, S. 29.

548 Ausst.-Kat.: *Esposizione retrospettiva di pittura e scultura*, Società Promotrice delle Belle Arti, Via della Colonna 27–29, Florenz 1910. Digitalisate der Ausstellungskataloge können kostenpflichtig über die Datenbank [www.catalogart.it](http://www.catalogart.it) (06.06.2018) eingesehen werden.

549 Zunächst als Amphitheater von Telemaco Bonaiuti entworfen, konzipiert und ausgeführt, wurde das „Politeama fiorentino Vittorio Emanuele“ am 17. 5. 1862 mit der Oper *Lucia di Lammermoor* von Gaetano Donizetti eröffnet und nach einem Brand kurz darauf komplett zerstört, sodass es im April 1864 in neuem Gewand wiedereröffnet werden konnte. Torresi, Antonio P.: *Scultori d'Accademia, Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze (1750–1915)*, Ferrara 2000, S. 31 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 69 sowie Brunori, Dionisio: *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci, scultori fiesolani*, Florenz 1906, S. 23.

550 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 89.

551 Im Bericht zur Ausstellung drückt Prof. Francesco Bonaini, der viele Exponate eher streng bewertete, seinen aufrichtigen Wunsch aus, der Bildhauer Bastianini möge sein Talent (ingegno) doch Arbeiten höheren Ansehens widmen. *Rapporto Generale dell' Pubblica Esposizione dei Prodotti Naturali e Industriali della Toscana*, Fatta in Firenze nel Novembre 1850, Florenz 1851, S. 392.

der Gruppe an der Jahresausstellung der Accademia di Belle Arti teil (Abb. 25).<sup>552</sup> 1858 überträgt Bastianini die Gruppe schließlich für den in Neapel lebenden Bankier und Sammler schweizerischer Herkunft, Giovanni Vonwiller, in Marmor; im Frühling 1859 wurde sie bei den Promotrice delle Belle Arti in Florenz ausgestellt.<sup>553</sup> Daraufhin wurde die Arbeit in der *Gazette des Beaux-Arts* als lebendige und anmutige Komposition bezeichnet, beides Schlagworte des Realismus und Purismus, deren Verbindungen zu den Werken Bastianinis in den folgenden Kapiteln noch ausführlich thematisiert werden. Zugleich wird dem noch jungen Bastianini eine große Karriere als Künstler vorhergesagt, vorausgesetzt er behandle seine Originale gleichermaßen sorgfältig wie seine Fälschungen. Dies verdeutlicht, dass man bereits 1859 über die Fälschungen Bastianinis Bescheid wusste, sich allerdings dennoch und ohne Abstriche an der handwerklichen Ausgereiftheit seiner Originale erfreuen konnte.<sup>554</sup> Entsprechend

552 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 65.

553 Gentilini gibt in seiner Dissertation, vermutlich aufgrund eines Tippfehlers, den Namen Vanviller an, den Moskowitz wiederum zunächst ungeprüft als Vanviller und dann geändert zu Vonviller übernimmt. Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 68 sowie Moskowitz, Anita Fiderer: The Case of Giovanni Bastianini: A Fair and Balanced View, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 25, Nr. 50 (2004), S. 157–185, hier: S. 161. Richtigerweise handelt es sich bei dem Auftraggeber aber um den im Text genannten Giovanni Vonwiller, wie historische Quellen belegen. Torelli, V.: Di Due Faunetti Danzanti, Gruppo in marmo di Giovanni Bastianini di Fiesole, in: *L'Eco di Fiume*, 21. Mai 1859, Nr. 93, S. 370f.

554 „On nous écrit de Florence: Le sculpteur Bastianini a exposé publiquement un groupe en marbre représentant un Satyre et une Nymphe dansant avec deux jeunes garçons. Le motif de cette sculpture n'est pas nouveau sans doute; mais elle est bien composée, les mouvements en sont gracieux, les formes charmantes et l'expression très-vive; Bastianini, qui est fort jeune et qui s'est fait une réputation auprès des antiquaires, en exécutant des copies trompeuses ou des pastiches d'après les maîtres quattrocentisti, nous promet un artiste excellent, à la condition de mettre autant de soin à des inventions originales qu'il en met à imiter celles des autres.“ Giudice, Paolo Emiliani: Correspondance particulière, in: *Gazette des beaux-arts, Courrier Européen*, Vol. II, April-Juni 1859, S. 40–46, hier: S. 46. Eine italienische Übersetzung anonymer Quelle befindet sich in: *Nuove opere di artisti toscani*, in: *Rivista di Firenze e Bollettino delle Arti del disegno*, Vol. V, 1859, S. 73–74. „Man schreibt uns aus Florenz: Der Bildhauer Bastianini hat eine Marmorgruppe eines Satyrs und einer Nymphe, die mit zwei jungen Männern tanzen, öffentlich ausgestellt. Das Motiv dieser Skulptur ist zweifelsohne nicht neu; aber sie ist gut komponiert, die Bewegungen sind anmutig, die Formen charmant und der Ausdruck sehr lebendig; Bastianini, der sehr jung ist und der sich bei den Antiquitätenhändlern einen Namen gemacht hat, indem er täuschende Kopien erstellte oder Pasticchi nach den Meistern des Quattrocento, verspricht uns einen großen Künstler, vorausgesetzt, er bringt die gleiche Sorgfalt für die Inventionen seiner Originale auf, wie er für die Imitation derjenigen der anderen aufbringt.“ (Übersetzung der Autorin).

widmet Marco alias Raffaello Foresi (1820–1879) der Skulptur *La Danza* weite Teile eines Beitrags in dem italienischen Satiremagazin *Il Piovane Arlotto*. In Form eines fiktiven Gesprächs lobt er die Skulptur aufgrund ihrer Natürlichkeit in blumigen Worten.<sup>555</sup> Der Beitrag Foresis gehört zu den grundlegenden biografischen Quellen über Bastianini; aus ihm geht hervor, dass Bastianini durch jene Skulpturengruppe bereits eine gewisse Bekanntheit erlangt hatte. So besuchte die Großherzogin Maria von Russland Bastianini, wie Foresi berichtet, und wollte bei dieser Gelegenheit *La Danza* erwerben, was ihr jedoch verwehrt blieb, da das Werk zu jenem Zeitpunkt bereits Vonwiller gehörte.<sup>556</sup> Zu Bastianinis Auftraggebern zählten neben Vonwiller auch die Gräfin Eleonora Pandolfini Nencini<sup>557</sup> aus Florenz – wobei vermutlich Freppa den Kontakt vermittelte – und einige englische Sammler, die Bastianini vermutlich durch Odoardo Fantacchiotti (1811–1877) kennenlernte, der seinerzeit bereits eng mit dem angelsächsischen Publikum in Florenz befreundet war.<sup>558</sup>

Bastianini war somit ein Fälscher, der seine Fähigkeiten zur Imitation des Quattrocento auch als Künstler in seinen eigenen Werken einsetzte, die er im Gegensatz zu seinen Fälschungen datierte und signierte oder die mit einer Inschrift versehen wurden. Die Marmorversion der oben genannten Skulptur *La Danza*<sup>559</sup> etwa trägt die Inschrift „Ultima opera in Marmo di Gio Bastianini 1868“.<sup>560</sup> Allerdings ist es fraglich, ob

555 Foresi, Marco (Raffaello): La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica, in: *Il Piovano Arlotto*, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764.

556 „Presentemente il B. comincia ad esser noto e tenuto in pregio; e a questi ultimi giorni fu visitato dalla Granduchessa Maria di Russia, la quale avrebbe comprato il gruppo de due giovanetti (tanto se ne invaghi) ove non fosse stato già ad altri venduto.“ Foresi, Marco (Raffaello): La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica, in: *Il Piovano Arlotto*, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764. „Derzeit beginnt B. [Bastianini] bekannt zu sein und in Ehren gehalten zu werden; und in diesen letzten Tagen wurde er von der Großherzogin Maria von Russland besucht, die die Gruppe zweier Jungen kaufen würde (als hätte sie sich verliebt) wenn diese nicht bereits an andere verkauft worden wäre.“ (Übersetzung der Autorin). Siehe hierzu auch Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17. 04. 1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 66f.

557 Die Lebensdaten Eleonora Pandolfini Nencinis sind nicht gesichert überliefert.

558 Foresi, Marco (Raffaello): La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica, in: *Il Piovano Arlotto*, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17. 04. 1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 67.

559 Buckinghamshire, Cliveden Estate. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/766158> (26. 07. 2021).

560 Boström, Antonia: *Sculpture at Cliveden, a Connoisseur's Garden*, in: *Apollo*, August 1991, S. 94–103, hier: S. 102. „Letzte Arbeit in Marmor von Gio Bastianini 1868“, (Übersetzung der Autorin). Allerdings gibt Gentilini an, dass die mittlerweile verschollene Marmorstatuette einer

es sich hier tatsächlich um eine Signatur Bastianinis handelt, wie Boström vermutet, oder nicht eher um eine nachträgliche Inschrift. Hierfür sprechen mehrere Indizien. Zum einen scheint es mehr als fraglich, dass Bastianini 1868 auf dem Zenit seines internationalen Ruhms ein Werk als seine letzte Arbeit kennzeichnet und damit wenn nicht seinen eigenen Tod so zumindest das Ende seiner Karriere antizipiert. Zum anderen aber gibt die Inschrift das falsche Datum 1868 wieder. Denn die Skulptur wurde nachweislich der oben genannten historischen Quellen 1858 für Vonwiller von Bastianini in Marmor gefertigt. Auch unterscheidet sich die Inschrift in Großbuchstaben stark von den gesicherten handgeschriebenen Unterschriften Bastianinis. Insofern handelt es sich hier vielmehr um eine nachträgliche Inschrift eventuell eines Kunsthändlers, der damit die Aufmerksamkeit für die Arbeit erhöhen wollte. Dies macht die Skulptur in Cliveden zu einem wichtigen Werk Bastianinis, das zeigt, welche Bekanntheit und Wertschätzung seine Arbeiten ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erlangt hatten. Denn der Name Bastianini fungiert hier wie ein Markenzeichen. Der Zusatz, dass es sich hier angeblich um Bastianinis letzte Arbeit handle, limitiert zugleich noch das Werk Bastianinis, wodurch dieses umso wertvoller erscheint.

Eindeutig signiert mit „G. Bastianini scolpi / 1859“ ist das Grabmonument für Constanza Hall, das ihr Ehemann, Orazio Hall, bei Bastianini in Auftrag gab und sich in San Martino a Maiano befindet.<sup>561</sup> Gleichermassen kurz fällt die Signatur „G. Bastianini 1859“ auf der Büste der Eleonora Pandolfini Nencini aus.<sup>562</sup> Sowohl signiert als auch datiert ist auch die Büste des Senatore Lodovico Gualterio mit „23 giugno 1868 / G. Bastianini“.<sup>563</sup> Auch Bastianinis bereits erwähnte Dante-Büste trägt die allerdings ausführlichere Signatur „Gio [vanni] Bastianini fece an[no] 1860“. Somit sind bis dato bereits vier Signaturen und eine Inschrift an Originalen Bastianinis dokumentiert, woraus sich eine grundlegende Möglichkeit eröffnet, Bastianinis Originale von seinen Fälschungen zu trennen. Denn stilistisch unterscheiden sich Bastianinis Originale nicht von seinen Fälschungen. Neben der Signatur gibt lediglich

Venus Bastianinis letzte Arbeit war. Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, Nr. 68, o.S. (S. 198).

561 Moskowitz, Anita Fiderer: Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence, Florenz 2013, S. 37. Eine Gipskopie des Grabmonuments befindet sich in der Galleria d'Arte Moderna in Florenz, Museumsakte 09/00225219, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.

562 Eine Abbildung der Büste ist online einsehbar unter: <http://catalogo.uffizi.it/it/viewer/#/main/viewer?idMetadato=1180508&type=iccd> (26.07.2021).

563 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, Nr. 67, o.S. (S. 258).

die Provenienz Auskunft über die Originalität der Werke, wenn es sich etwa um Auftragsarbeiten oder Portraitbüsten von Zeitgenossen wie Gaetano Bianchi handelt.

Die Werke jedoch, die von vorneherein als Fälschungen konzipiert waren, besitzen weder eine Signatur noch ein Datum. Hingegen weisen vorderseitige Inschriften die dargestellte Person als renommierte Renaissancefigur aus. Diese prominent angebrachten Namen dienten somit der gezielten Steuerung der Rezeption, denn sie suggerierten den Entstehungszeitraum der Büste im Quattrocento, der wiederum die Wahrnehmung aller weiteren Aspekte der Büste bestimmte. Dementsprechend formuliert auch Becker: „In der Inschrift liegt eine verhängnisvolle Macht. [...] Von ihr ausgehend wird er [der Gelehrte] andre Punkte mit ihr in Einklang zu bringen suchen, und wenn dieser Einklang sich zwanglos und natürlich ergibt, mit Recht sich beruhigen bei dem erreichten Nachweis für die Wahrscheinlichkeit seiner Ansicht.“<sup>564</sup>

Zudem sind Bastianinis Fälschungen mit auffälligen, teils dilettantisch wirkenden Alterungsspuren versehen. Bastianinis Büste des Marsilio Ficino oder auch seine Savonarola-Büste zeigen teils große, scheinbar unfachmännisch reparierte Brüche insbesondere in den unteren Schulterpartien und auffällige Ausbesserungen, die vermutlich als spätere Restaurationsversuche gelten sollten (Abb. 26a–c). Auch wurde die Farbe von gefassten Büsten derart nachträglich behandelt, dass sie zuweilen abbröckelt respektive fleckige Rissbildungen zeigt. Gottfried Matthaes (1920–2010), der Gründer des heutigen Museums für Kunst und Wissenschaft in Mailand,<sup>565</sup> führt für jenes intendierte Abbröckeln von Schwarzlack, wie es beispielsweise bei der Savonarola-Büste auffällig ist, zwei Möglichkeiten der künstlichen Alterung auf: Eine Variante ist das partielle Abtragen des Lackes mithilfe eines Spitzmeißels, wodurch das Auftreffen des Meißels bis in die Tonschicht im Zentrum des Loches in der Lackschicht deutlich erkennbar wird (Abb. 27). Eine weitere Variante ist das Auftragen von Flusssäure-Tropfen, die flache und ungleichmäßige Löcher in der Lackschicht hinterlassen (Abb. 28).<sup>566</sup> Eben diese flachen und ungleichmäßigen Löcher sind auch an den Fälschungen Bastianinis wie der Savonarola-Büste, der Büste *Head of a Man turned half right*<sup>567</sup> und der Büste des Marsilio Ficino zu erkennen, sodass es durchaus wahrscheinlich ist, dass Bastianini

564 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 45 f.

565 Das Museum beherbergt eine Abteilung zur Fälschungserkennung, die die seit 1990 intensiv betriebenen Studien und Forschungen Matthaes vereint und weiterführt und online einsehbar ist unter: <http://arteautentica.it/de/> (26.07.2021).

566 Matthaes, Gottfried: Zur Echtheitsbestimmung antiker Keramik, in: *Weltkunst*, Heft 4, 15. Februar 1996, S. 342–343, hier: S. 343.

567 In einem Brief vom 14. Mai 1884 bietet Johan Samuel dem Victoria & Albert Museum seine Terrakottabüste als Geschenk an, die er „Terra Cotta Bust of the Saviour“ nennt. In der Museumsakte wird die Büste mit großer Wahrscheinlichkeit Bastianini zugeschrieben. Brief von Johan Samuel vom 14.05.1884 an das Victoria & Albert Museum, in: NF MA 1 S 342, 5029, Victoria & Albert Museum Archive, London.

ein ähnliches Verfahren angewandt hat (Abb. 29–31). Eine weitere Möglichkeit der künstlichen Alterung besteht darin, Schäden in alten Farbschichten von Erdfarben wie Mattrot, Weiß oder Braun entstehen zu lassen, indem eine Mischung aus Leim und Erde aufgetragen wird.<sup>568</sup> Auch diese Ergebnisse ähneln in ihrer Erscheinung sehr den Alterungsspuren auf den Büsten Bastianinis, sodass auch dieses Verfahren der künstlichen Alterung von Bastianini angewendet worden sein könnte.

Bastianini besetzt dabei eine seltene Doppelrolle als Fälscher und Künstler, was in der Historie der Fälscherbiografien ungewöhnlich erscheinen mag, aus der Zeit des Florentiner Ottocento heraus betrachtet allerdings gängige Praxis war. Denn Bastianini ist damit als eine Art *scultore restauratore* der Figur des bereits zuvor erwähnten *pittore restauratore* ähnlich, der nicht nur künstlerisch, sondern auch restauratorisch und fälschend tätig war. Bastianini kann allerdings nicht als „Fälscher-Kopist“<sup>569</sup> bezeichnet werden, wie Ilg darlegt, denn Kopien sind von Bastianini kaum überliefert, dafür aber signifikante freie Fälschungen, sodass der Titelzusatz „Kopist“ hier in die Irre führt.

Bei Becker wird Bastianini kein einziges Mal als Fälscher, sondern stets als Künstler oder Bildhauer dargestellt.<sup>570</sup> Ganz dem Geist seiner Zeit entsprechend, begreift Becker sodann auch nicht den Fälscher als Schuldigen an der Fälschungspraxis, sondern den Sammler und Händler: „Wenn sie aus der Werkstatt des modernen Künstlers herauskommen, ist ihnen allerdings zumeist nicht die ausdrückliche Bestimmung gegeben, als Fälschung verkauft zu werden. Aber gerade der blinde Feuereifer der Sammler lässt sie diesem Schicksal schliesslich nicht entgehen.“<sup>571</sup> Eine Ausnahme stellt allerdings Beckers Entscheidung dar, Bastianini zumindest eine Teilschuld an dem Verkauf etwa der Benivieni-Büste als Werk des Quattrocento zuzuschreiben. Hiermit bewegt sich Becker an der Schnittstelle eines Auffassungswandels von den gierigen Sammlern und Händlern, die sich an der Fälschung selbst schuldig machten, wie dies etwa noch Spielmann darstellt, zu der Auffassung Eudels, der in seinem Buch *Le Truquage* dem Fälscher eine Teilschuld an der Fälschung zuschrieb. Und so kommt Becker zu dem Schluss: „Nicht unbefangen im Geiste der Gegenwart schuf er [Bastianini] dieselbe [die Benivieni-Büste], sowie eine ganze Reihe, ja vielleicht die Mehrzahl seiner Arbeiten, sondern absichtlich und sorgsam im Stil einer Zeit, deren Schöpfungen auf dem Kunstmarkt sehnlichst begehrt waren.“<sup>572</sup> Becker nennt damit drei wichtige Argumente,

568 Matthaes, Gottfried: Zur Echtheitsbestimmung antiker Keramik, in: *Weltkunst*, Heft 4, 15. Februar 1996, S. 342–343, hier: S. 343.

569 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Fälschens im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 370.

570 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, *Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I*, Breslau 1889, exemplarisch S. 8, S. 36, S. 38, S. 51.

571 *Ibid.*, S. 43.

572 *Ibid.*

die Bastianini als Fälscher kennzeichnen: 1. Das bewusste Schaffen einer Büste im Stil einer vergangenen Epoche, die in all ihrer Erscheinung nicht wie ein Produkt der Gegenwart, sondern absichtlich wie eines der Vergangenheit wirken soll. 2. Das Œuvre Bastianinis umfasst in der Tat mehr Fälschungen als eigene Werke, die auch als solche gekennzeichnet sind. 3. Das Erfüllen der Wünsche des Kunstmarktes, der nach eben jenen Werken vergangener Epochen suchte. Seiner Argumentation verleiht Becker Nachdruck, indem er schreibt: „Man kann doch nicht im Ernst behaupten, dass der jugendliche Bastianini, als er für Freppa Arbeiten im Styl der Frührenaissance lieferte, damit das Ziel anstrebte, die Kunst seiner Zeit frisch zu beleben und nachhaltig anzuregen.“<sup>573</sup> Becker schließt daraus, dass Bastianini das schuf, was Abnehmer fand und ihm seine Existenz ermöglichte.<sup>574</sup> Dass Bastianini dennoch nicht mit aller Schärfe zu verurteilen sei, so Becker weiter, sei dem Umstand geschuldet, dass Bastianini für seine Büsten nur den Bruchteil ihres späteren Preises erhielt, der angemessen für seine Arbeit war. Hätte er ohne Abstriche den späteren, auf dem Kunstmarkt erzielten Preis bekommen, wäre Bastianini Becker zufolge vollumfänglich schuldig gewesen. Denn die Preise, die seine Fälschungen auf dem Kunstmarkt erzielten, seien lediglich aufgrund ihres vermeintlichen Alters entstanden, nicht jedoch durch die Qualität der Arbeit des Künstlers.<sup>575</sup> Bedenkt man allerdings, dass Bastianinis Fälschungen vom Victoria & Albert Museum bewusst als solche gesammelt wurden gerade weil sie durch ihre handwerkliche Meisterschaft hervortraten, und dass das Museum für die Fälschungen Bastianinis äquivalente Preise wie für originale Renaissancearbeiten zahlte, dann muss Becker an dieser Stelle widersprochen werden. Die übrige Argumentation Beckers ist jedoch durchaus plausibel. Dennoch war Bastianini Kind seiner Zeit. Insofern sind seine Fälschungen auch Reaktionen auf eine Zeit des Umbruchs, politisch und die Historie des eigenen Landes betreffend. Unbestritten verdiente sich Bastianini mit seinen Arbeiten, ob Original oder Fälschung, seinen Lebensunterhalt und führte dabei keinen luxuriösen Lebensstil. Und sicherlich war Bastianini sich darüber im Klaren, wann er eine Fälschung und wann er ein Original herstellte. Ob man in der Bewertung seiner Praxis jedoch moralische Kategorien ins Spiel bringen soll, muss an anderer Stelle verhandelt werden. Offensichtlich ist jedoch, dass Bastianini sowohl ein Fälscher als auch Künstler des Ottocento war und beide Werkgruppen rein stilistisch betrachtet ununterscheidbar sind. Insofern verschmelzen in dem Œuvre Bastianinis auf vielschichtige Weise Fälschungs- und Kunstgeschichte, was ihre Erforschung umso bedeutender macht.

573 Ibid.

574 Ibid.

575 Ibid., S. 44.

#### 4.3.1.1 Der Kunsthändler Giovanni Freppa und seine Verbindung zu Giovanni Bastianini

Bastianinis Erfolg auf dem internationalen Kunstmarkt rührt nicht zuletzt von seiner Verbindung mit dem Kunsthändler Giovanni Freppa her. Wie erwähnt, schloss Freppa mit Bastianini 1848 einen Vertrag, der bis zu Beginn der 1850er Jahre eine exklusive Tätigkeit in Form von quattrocentesken Büsten und Reliefs für Freppa vorsah.<sup>576</sup> Neben Fälschungen wie einer Relief-Serie der Madonna mit Kind im Stile Antonio Rossellinos (1427–1479), der Büste der Lucrezia Donati sowie der Benivieni-Büste gab Freppa bei Bastianini auch einige originale Arbeiten in Auftrag. Darunter befindet sich auch die auf Fürsprache Freppas von der Pandolfini-Familie in Auftrag gegebene Büste der verstorbenen Eleonora Pandolfini Nencini sowie ein offener Kamin aus spanischem Brokatmarmor („Brocatello di spagna“) für die Sala Rossa im Palazzo Pandolfini in Florenz.<sup>577</sup> Zweifelsohne eröffnete Freppa Bastianini auch den Zugang zu einem internationalen Netzwerk, das Freppa intensiv pflegte. Genannt „il re degli antiquari“<sup>578</sup> – Der König der Antiquitätenhändler, gehörte Freppa zu den größten Kunst- und Antiquitätenhändlern im Europa des 19. Jahrhunderts, wie ihn auch Spence in seinem Reiseführer *The Lions of Florence* an Kulturreisende empfiehlt: „Signor Freppa in the Via Rondinelli has perhaps the largest collection of antiquities, pictures, bronzes, earthen-ware, etc. for sale in Europe, and is well worth visiting.“<sup>579</sup> Auch Robinson beschreibt Freppa als eine bekannte Person, die mit vielen Adligen befreundet und in Kunstkäufen ihr Mentor war.<sup>580</sup> Cole etwa erwarb von Freppa

576 Siehe Kapitel 4.3.1.

577 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 86 sowie Eudel, Paul: Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neuherausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 125. Eine hochauflösende Abbildung des Kamins ist online einsehbar unter: [http://photothek.khi.fi.it/documents/obj/07804788/07804788%2Ffd0002294y\\_p](http://photothek.khi.fi.it/documents/obj/07804788/07804788%2Ffd0002294y_p) (26.07.2021).

578 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 57.

579 Spence, William Blundell: *The Lions of Florence, And its Environs, or the Stranger, conducted through its principal Studios, Churches, Palaces and Galleries*, Florenz 1852, S. 119 sowie Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 57 f.

580 Robinson, John Charles: *On Spurious Works of Art*, in: *The Nineteenth Century*, November 1891, S. 677–698, hier: S. 692.



1861 diverse, nicht näher benannte Kunstwerke im Gesamtwert von 2.715 Francs, was seinerzeit einem Gegenwert von etwa 108 GBP entsprach.<sup>581</sup>

Doch Freppa macht sich neben Bastianini auch andere Künstler zu Nutze, wie etwa den Bildhauer Enrico Pazzi (1819–1899). In seinem Buch *Ricordi d'Arte* erinnert sich Pazzi, dass einer seiner Werkstattmitarbeiter von Freppa beauftragt wurde, von seiner Gipskopie der Terrakottaplastik *il Presepio* von Giovanni Duprè (1817–1882) – eine Geburt Christi im Stile Luca della Robbias von 1857 – drei Marmorkopien der Heiligen Jungfrau zu formen. Die Kopien wurden sodann mit Schmutz künstlich gealtert und derart beschädigt, dass sie später als alte Werke verkauft werden konnten.<sup>582</sup> Jenes Verfahren ist wiederum bekannt durch nahezu identische künstliche Alterungsprozesse, die Bastianini für seine gefälschten Büsten einsetzte. Dies lässt vermuten, dass entweder Freppa der geistige Vater der künstlichen Alterungsverfahren war, die er dann seinen Fälschern empfahl, oder Bastianini selbst, der sie Freppa weitergab, über den sie dann an andere Fälscher seines Netzwerkes gelangten. Dies hieße dann, dass Freppa nicht nur Bastianini mit Fälschungen beauftragte, sondern womöglich ein ganzes Netzwerk an Fälschern unterhielt, was in der Literatur jedoch bis dato unerwähnt ist. Auch die biografischen Daten Freppas sind bisher entweder gar nicht oder nur lückenhaft in der Forschungsliteratur wiedergegeben. Bedenkt man das umfangreiche Wirken Freppas im Florenz des 19. Jahrhunderts, wäre eine Untersuchung seiner Aktivitäten sicherlich von Interesse. An dieser Stelle können aber bereits erste Einzelaspekte zusammengeführt werden, die bis dato nicht oder nur fragmentarisch in anderen Disziplinen jenseits der Kunstgeschichte vorlagen.

Dabei lassen sich die Lebensdaten Freppas aus vier Quellen rekonstruieren. So heißt es bei Gino Tellini, Freppa sei 1794 in Livorno geboren und im Juli 1870 in

581 Mr Coles Purchases in Italy, 1861, in: NF MA/2/P7/1 - MA/2/P7/3, Purchases by Officers on Visits Abroad: 1863–1898, Victoria & Albert Museum Archive, London.

582 „Durante il tempo che, a causa di tutte queste controversie, il Presepio (modellato in terra cotta nel 1857 per conto dello scultore Duprè, ‚sulla maniera di Luca della Robbia‘) rimase nel mio studio, un mio lavorante [...] formò in gesso la B. Vergine del Presepio stesso, e per commissione di certo Freppa, negoziante di oggetti antichi in Firenze, ne riprodusse tre copie in marmo, che sporcate e deturpate in varie parti furono poi vendute come cose antiche. E certo ne devono essere state riprodotte anche in bronzo, perchè rammento di averne vista una copia in un negozio.“ Pazzi, Enrico: *Ricordi d'Arte*, Florenz 1887, S. 46 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 87. „Während jener Zeit in der, aufgrund all der Kontroversen, il Presepio [Die Geburt Christi] in meinem Studio verblieb, formte einer meiner Mitarbeiter [...] von jenem Presepio eine heilige Jungfrau in Gips und im Auftrag eines bestimmten Freppa, Ladenbesitzer antiquarischer Objekte in Florenz, reproduzierte er drei Kopien in Marmor, die verschmutzt und in verschiedenen Teilen beschädigt wurden und danach als Antiquitäten verkauft wurden. Und natürlich mussten sie auch in Bronze reproduziert gewesen sein, denn ich erinnere mich, eine davon in einem Laden gesehen zu haben.“ (Übersetzung der Autorin).

Florenz gestorben.<sup>583</sup> Bei Michele Monserrati heißt es wiederum, Freppa sei 1800 in Livorno geboren und am 12. Juli 1870 in Florenz gestorben.<sup>584</sup> Das Sterbedatum vom 12. Juli 1870 wird wiederum durch das Testament Freppas belegt, in dem er seinen gesamten Besitz dem Sohn des verstorbenen Francesco Mauche vermacht, der einen Laden gegenüber dem Palazzo Strozzi besaß.<sup>585</sup> Aus dem Polizeibericht zur Umsiedelung Freppas nach Florenz wird wiederum bekannt, dass er am 27. Oktober 1835, 35 Jahre alt ist und entweder Maler ist oder sich als Maler ausgibt.<sup>586</sup> Somit lassen sich die Lebensdaten Freppas auf 1800 bis 12. Juli 1870 festlegen.<sup>587</sup>

- 583 Tellini, Gino: *Filologia e Storiografia da Tasso al Novecento*, Rom 2002, S. 130, FN 3, online einsehbar unter: [https://books.google.de/books?id=MUYWe-XyXVgC&pg=PA131&lpg=PA131&cdq=%22giovanni+freppa%22&source=bl&ots=Dqo8ebM7kR&sig=Y\\_H9NrQ3ZI8skRmZglwbZRNtKtE&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewjzPLiAzvDOAhWBGhQKHVX8CXoQ6AEITzAO#v=onepage&q=%22giovanni%20freppa%22&f=false](https://books.google.de/books?id=MUYWe-XyXVgC&pg=PA131&lpg=PA131&cdq=%22giovanni+freppa%22&source=bl&ots=Dqo8ebM7kR&sig=Y_H9NrQ3ZI8skRmZglwbZRNtKtE&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewjzPLiAzvDOAhWBGhQKHVX8CXoQ6AEITzAO#v=onepage&q=%22giovanni%20freppa%22&f=false) (26.07.2021) sowie: Del Lungo, Isidoro: *Un Periodico-Parodia Disegnato da Giacomo Leopardi*, in: *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti*, Luglio-Agosto 1920, Volume CCVII, S. 297–310, hier: S. 306 ff.
- 584 Monserrati, Michele (Hrsg.): *Un progetto andato in fumo*, in: *Le „cognizioni inutili“*, Florenz 2005, S. 12–46, hier: S. 45.
- 585 „In tutti i miei beni poi immobili semoventi ori argenti antichità pitture e generalmente in tutto quello o quanto mi troverò avere e possedere al giorno della mia morte nomino istituisco e voglio che sia mio Erede universale il Sig. del fu Francesco Mauche negoziante avente il negozio in faccia al Palazzo Strozzi. Quest'è la mia ultima volontà della quale ordino la piena esecuzione.“ *Notarile Postunitario*, testamento 1870, n. 5022, *Archivio di Stato di Firenze*, Florenz sowie Monserrati, Michele (Hrsg.): *Un progetto andato in fumo*, in: *Le „cognizioni inutili“*, Florenz 2005, S. 12–46, hier: S. 46 und Bertelli, Barbara: *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, *Dissertation an der Università degli Studi di Udine*, 2011/2012, S. 113, online einsehbar unter: [https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990\\_162\\_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf](https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990_162_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf) (26.07.2021).
- 586 „Rapporto dell'ispettore di polizia di Firenze. 27 ottobre 1835. Giovanni Freppa Napoletano venne a Firenze contemporaneamente alle note vicende rivoluzionarie delle Legazioni Pontifice. Fu accolto in casa dalla Marchesa Sagrati or' defunta, donna intrigante in materie liberali. Nell'andar del tempo si è fatto conoscere il Freppa come uomo infetto in quel genere, e molto dedito al giuoco di vantaggio, al Libertinaggio ed a tener mano agl'intrecci galanti delle dame, dette di buon tuono. È nell'età di anni 35, scapolo, ed abita attualmente in via Larga a terreno accanto a casa Covoni. È pittore, e travaglia particolarmente in vendite di legna da caminetto. Manca di religione.“ *Commissario di Santa Croce*, affari informativi, filza 11, n. 925, *Archivio di Stato di Firenze*, Florenz sowie Monserrati, Michele (Hrsg.): *Un progetto andato in fumo*, in: *Le „cognizioni inutili“*, Florenz 2005, S. 12–46, hier: S. 40. „Bericht des Polizeiinspektors von Florenz, 27. Oktober 1835. Der Neapolitaner Giovanni Freppa kam zu der Zeit der revolutionären Aufstände der Päpstlichen Gesandtschaften nach Florenz. Er wurde im Haus der mittlerweile verstorbenen Marquise Sagrati aufgenommen, einer faszinierenden Frau in liberalen Themen. Im Laufe der Zeit wurde Freppa, wie ein Mann der damit infiziert wurde, bekannt und dem Spiel des Vorteils ergeben, dem Libertinaggio sowie den Reizen der Damen sehr zugetan, wie man sagt. Er ist 35 Jahre alt, Junggeselle und lebt derzeit in der Via Larga, in der Nähe des Covoni-Hauses. Er ist ein Maler und arbeitet insbesondere im Verkauf von Brennholz. Es fehlt eine Religion.“ (Übersetzung der Autorin).
- 587 Moskowitz legt die Lebensdaten Freppas wiederum auf den 07. 12. 1795 bis 11.07. 1870 fest und bezieht sich hierbei auf Dokumente, die sie selbst allerdings, wie sie schreibt, nicht eingesehen

Weiterhin geht aus dem Polizeibericht hervor, dass der aus Livorno stammende Freppa zunächst als Maler und Brennholzhändler in Neapel lebte, das er während der Revolten von 1831 verließ, um nach Florenz zu gehen, was auch die Kunsthistorikerin Barbara Bertelli bestätigt.<sup>588</sup> Das Besucherbuch im Archiv des Gabinetto Vieusseux in Florenz belegt allerdings, dass Freppa bereits am 17. 5. 1829 in Florenz angekommen sein muss. Denn bereits zu diesem Zeitpunkt gab er sowohl im Besucherbuch des Gabinetto Vieusseux zur Sichtung der dortigen internationalen Magazine als auch im Libro dei Soci, also im Mitgliederbuch des Gabinetto Vieusseux, die Via Larga, die heutige Via Cavour, Nr. 6224 in Florenz als Wohnsitz an.<sup>589</sup> Aus einem Brief vom 22. Dezember 1829 der Marquise Orintia Romagnoli Sacrati (1762–1834), einer älteren Dichterin, bei der Freppa lebt und die er 1834 beerbt, wird sodann deutlich, dass Freppa Ende 1828 nach Florenz gezogen sein muss. Denn Romagnoli Sacrati gibt in jenem Brief an, dass ihr guter Freund Freppa zu jenem Zeitpunkt schon über ein Jahr bei ihr wohnt.<sup>590</sup>

Freppa, der 1832 zusammen mit Giacomo Leopardi und Antonio Ranieri, die er über Romagnoli Sacrati kennen lernte, aufgrund von Zensurproblemen vergeblich versucht hatte, die Zeitschrift *Lo Spettatore Fiorentino* herauszugeben, konnte Dank jener Erbschaft 1834 die Leitung des *Giornale di Commercio* übernehmen und die dazugehörige Immobilie erwerben.<sup>591</sup> 1835 stellte Freppa dann einen offiziellen Antrag bei der Stadt Florenz zur Eröffnung eines Kunst- und Antiquitätenladens.<sup>592</sup> Man

hat. Moskowitz, Anita Fiderer: Giovanni Freppa, 'Jack of all Trades', in: *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 24, No. 4, 29. 10. 2019, S. 551–578, hier: S. 571. Zumindest das von ihr angegebene Geburtsdatum steht im Widerspruch zu dem Polizeibericht vom 27. 10. 1835 aus Florenz.

588 Bertelli, Barbara: *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, Dissertation an der Università degli Studi di Udine, 2011/2012, S. 110, online einsehbar unter: [https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990\\_162\\_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf](https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990_162_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf) (26. 07. 2021).

589 Besucherbuch vom 17. 05. 1829 und Libro dei Soci vom Mai 1829, Archiv Gabinetto G.P. Vieusseux, Florenz.

590 Unveröffentlichter Brief von Orinzia Romagnoli Sacrati an einen unbekanntenen Empfänger in Ferrara, Florenz 22. 12. 1829, A. Saffi di Forlì, Sammlung Piancastelli, Sektion Carte Romagna, Nr. 626, 159, Biblioteca Comunale, Florenz sowie Monserrati, Michele (Hrsg.): *Un progetto andato in fumo*, in: *Le „cognizioni inutili“*, Florenz 2005, S. 12–46, hier: S. 40.

591 Bertelli, Barbara: *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, Dissertation an der Università degli Studi di Udine, 2011/2012, S. 110, online einsehbar unter: [https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990\\_162\\_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf](https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990_162_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf) (26. 07. 2021).

592 Notarile Postunitario, testamento 1870, n. 5022, Archivio di Stato di Firenze, Florenz sowie Monserrati, Michele (Hrsg.): *Un progetto andato in fumo*, in: *Le „cognizioni inutili“*, Florenz 2005, S. 12–46, hier: S. 46 und Bertelli, Barbara: *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, Dissertation an der Università degli Studi di Udine, 2011/2012, S. 113, online einsehbar unter: [https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990\\_162\\_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf](https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990_162_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf) (26. 07. 2021).

kann davon ausgehen, dass Freppa nach seinem nunmehr mindestens sechsjährigen Aufenthalt in Florenz genug Zeit hatte, um den florierenden Kunstmarkt in Florenz als probate Einnahmequelle kennen zu lernen. Freppa hatte sich nicht so sehr der Kunst, als vielmehr ihrem Potenzial als kaum versiegende Quelle von Reichtum verschrieben. In diesem Licht muss auch der Umgang Freppas mit Kunst und Fälschungen gesehen werden: Es ging ihm mit hoher Wahrscheinlichkeit darum, einen emerging market also einen aufstrebenden Markt zu bedienen, von dem er möglichst hohe Gewinne abschöpfen wollte. Hierin wurde er derart erfolgreich, dass Gentilini ihn gar als Vorläufer des später wesentlich gewiefteren Stefano Bardini betrachtet.<sup>593</sup>

Federico Fantozzi registriert Freppa 1842 wiederum als „Felpa, Giovanni“ und als „negoziante di oggetti di belle Arti e Antichità“ – Händler von Kunstgegenständen und Antiquitäten – in der Via dei Rondinelli Nr. 4203.<sup>594</sup> Noch 1856 empfiehlt Murray in seinem Reiseführer für Norditalien Freppas Geschäft für „*Curiosities and Articles of Vertu* [Kursivierung im Original]“ in der Via Rondinelli.<sup>595</sup>

Neben seiner Profession als Kunsthändler geriet Freppa auch als Fälscher von Majoliken in Misskredit, wie etwa Robinson erwähnt.<sup>596</sup> Gentilini bezeichnet ihn gar als umtriebigen Kunsthändler in Florenz und sicherlich Schuldigsten an den Fälschungen der Skulpturen des Ottocento.<sup>597</sup> In der Tat fälschte Freppa während des sogenannten „Majolika-Fiebers“ auf dem Kunstmarkt in den 1840er Jahren diverse Majolika, für die sich vor allem britische Sammler begeisterten.<sup>598</sup> Dabei besaß Freppa ein derart großes Wissen über die Majolika der Renaissance, dass er selbst die prägnantesten und feinsten Charakteristika jener Keramiken imitieren konnte.<sup>599</sup>

593 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 82.

594 Fantozzi, Federico: Nuova Guida, ovvero, Descrizione Storico-Artistico-Critica, della Città e Contorni di Firenze, Florenz 1842, S. XIII sowie Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 83.

595 Murray, John: Handbook for Travellers in Northern Italy, Part II, London 1856, S. 518.

596 Robinson, John Charles: On Spurious Works of Art, in: The Nineteenth Century, November 1891, S. 677–698, hier: S. 692.

597 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 30.

598 Reitlinger, Gerald: The Economics of Taste, Volume II, The Rise and Fall of Objets d'Art Prices since 1750, London 1963, S. 117.

599 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 87.

1854 präsentierte er auf der Florentiner Ausstellung *Dei Prodotti Naturali e Industriali della Toscana*, diverse Reproduktionen alter italienischer Majolika, die in seinem Auftrag von der Fabrik *Doccia del Marchese Ginori* hergestellt wurden.<sup>600</sup> Die Modelle für die Reproduktionen stammten wiederum aus der eigenen Sammlung Freppas.<sup>601</sup> Bereits im Folgejahr waren Freppas Majolika-Reproduktionen auf der Pariser Weltausstellung zu sehen, worüber die Schriftstellerin George Sand einen sehr lobenden Artikel schrieb.<sup>602</sup>

Seine Verwicklung in die ersten Skandale um Majolikafälschungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte Freppa schließlich auch die Darstellung als zwielichtige Persönlichkeit in diversen Karikaturen ein. So wird seine als hinterlistig wahrgenommene Erscheinung von dem Florentiner Maler Emilio Lapi (1814–1898) in einer Karikatur für die Satirezeitschrift *Il Passatempo* verewigt (Abb. 32).<sup>603</sup> Der Name am linken Bildrand „Joannes I. Paleophilus“ bezieht sich mit „Joannes“ auf Giovanni, den Vornamen Freppas, mit „I.“ auf Freppa als König der Antiquare und mit „Paleophilus“ wörtlich übersetzt auf „Freund des Alten“. Die Spritze in Freppas Hand verweist dabei auf das Handwerk der Alchemisten, wie etwa Aderlass und Einläufe, die Freppa der Karikatur zufolge seinen Kunden mit seinen gefälschten Werken verabreichte.<sup>604</sup> Ein anderes wichtiges Bildnis Freppas liegt wiederum in literarischer Form durch Mario Foresi (1850–1932) vor, der ihn wahrscheinlich persönlich kannte

600 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O279717/plate-freppa-giovanni/> (26.07.2021).

601 Ausst.-Kat.: *Catalogo dei Prodotti Naturali e Industriali della Toscana, presentati all'Esposizione dell'1854, fatta in Firenze, Florenz 1854*, S. 120, Nr. 19 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 88.

602 Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris/Florenz 1868, S. 115 f. sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 88 und Sand, George: *Les Maioliques Florentines*, in: Flavie, hrsg. v. Michel Lévy Frères, Paris 1875, S. 181–220.

603 *Gli antiquari di Firenze dipinti ne'loro piatti*, in: *Il Passatempo*, II, 1857, Nr. 14, S. 56 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 82.

604 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 82 f.

und ihn als „grido“, was so viel wie Aufschrei bedeutet, unter den Florentiner Antiquitätenhändlern im Florenz der 1850er Jahre beschreibt.<sup>605</sup>

Freppa war als lebendiger und vielseitiger sowie kultivierter und cleverer Antiquitätenhändler eine charakteristische Persönlichkeit des Ottocento,<sup>606</sup> die nicht zuletzt aufgrund ihres charmanten und gewitzten Auftretens über ein großes internationales Netzwerk verfügte. Zugleich verstand er es, Geschäfte zu machen und seinen Besitz zu vermehren, was er insbesondere durch den Handel mit Kunst erreichte. Die Linien verwischen an der Grenze zur Fälschung, die Freppa sowohl selbst herstellte als auch in Auftrag gab. Folglich war er ein typischer Vertreter des florierenden Kunstmarktes in Florenz, der diversen Verwicklungen in Fälschungsfälle und des internationalen Kulturtransfers. Seine Verbindung mit Bastianini war dabei keineswegs eine ausbeuterische, sondern eine wechselseitig fruchtbare. So profitierte Bastianini von Freppas Netzwerk und Freppa von Bastianinis künstlerischem Talent. Denn ohne Freppa wäre Bastianini womöglich bis heute einer der vielen noch anonymen Fälscher des Ottocento geblieben.

#### 4.3.2 Im Spiegel der Neo-Renaissance:

##### Die Werke Bastianinis zwischen Realismo und Purismo

In den 1820er Jahren entwickelte sich in Italien zunächst in der Literatur und ab den 1833er Jahren in der Kunst der sogenannte Purismo, der gekennzeichnet war von einer Rückbesinnung auf mittelalterliche Sprachformen, der Reinheit der Form und dann in der Kunst von der Hinwendung zu natürlichen, meist unter freiem

605 „Fra gli antiquari fiorentini aveva allora (1850 ca.) un certo grido Giovanni Freppa, un meridionale se non molto erudito tuttavia esperto di antichità, d’occhio scarico e, diciamo pure, intrigante e scaltro più che non occorresse al suo commercio: un negoziante, avrebbe detto Omero, dalle molte accortezze.[...]“ Foresi, Mario: Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri, Pistoia 1911, S. 5 f. (Auszug aus der gleichnamigen Veröffentlichung in: Rassegna Nazionale, August 1911, S. 397–414) sowie Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 83. „Unter den Florentiner Antiquitätenhändlern haben wir seinerzeit (ca. 1850) auch einen gewissen Aufschrei namens Giovanni Freppa, ein Südländer, der zwar nicht besonders gebildet dennoch ein Experte der Altertümer, des Augenschmauses war, und, seien wir ehrlich, faszinierend und clever, mehr brauchte er nicht für sein Geschäft: Ein Ladenbesitzer, Homer würde sagen, der vielen Aufmerksamkeiten.“ (Übersetzung der Autorin).

606 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 82.

Himmel eingefangenen Motiven.<sup>607</sup> Hand in Hand geht der Purismo insbesondere hinsichtlich des letztgenannten Aspekts mit dem etwa zeitgleich von Frankreich ausgehenden und dann in ganz Europa aufkommenden politisch motivierten Realismus, der Naturstudien und realistische Darstellungen des Alltags und der Gesellschaft hervorbrachte. Die Malerei in und nach der Natur als Gegenpol zum als verstaubt empfundenen Diktat der Kunst der Akademien, war auch das zentrale Anliegen der bereits erwähnten Macchiaioli, der sogenannten Fleckenmaler, die ab den 1850er Jahren in Italien die skizzenhafte Darstellung des unmittelbar Wahrgenommenen als „il vero“, das Wahre, ins Zentrum ihrer Kunst rückten.<sup>608</sup> Mit seiner als Manifest zu verstehenden Schrift *Del Purismo nelle arti*<sup>609</sup> transferierte Antonio Bianchini den zunächst literarischen Ausdruck des Purismo auf die Kunst des Ottocento, die in ihrer Ablehnung des akademischen Neoklassizismus und ihrer Rückbesinnung auf die Kunst des Quattrocento den englischen Prä-Raffaeliten sowie den deutschen Nazarenern programmatisch nahe stand.<sup>610</sup> Wie sich im Verlauf der folgenden Kapitel zeigen wird, oszilliert Bastianinis Œuvre zwischen diesen Polen des Purismo und Realismo, die durch den internationalen Kulturtransfer im 19. Jahrhundert auch auf die Kunst der Präraffaeliten ausstrahlten.

Mithilfe Freppas und unter dem Einfluss der Wiedergeburt der Renaissance im Ottocento produzierte Bastianini Fälschungen und Originale, die sich stilistisch und inhaltlich zwischen Quattrocento und Ottocento bewegten; inhaltlich insofern, dass Bastianini sowohl historische Personen wie Dante, Savonarola (1452–1498) oder Girolamo Benivieni (1453–1542) portraitierte als auch Zeitgenossen wie den bayerischen Politiker und Diplomaten Jenison-Walworth oder den Senatoren Gualterio, die sich jeweils künstlerisch und politisch für Italien und dessen kulturelles Erbe engagierten. Wie sehr Bastianini dabei den Stil des Quattrocento mit dem ottocentesken Stil des Purismo und Realismo amalgamierte, zeigt die Zuschreibungshistorie diverser Ankäufe des Victoria & Albert Museum im 19. Jahrhundert, die allesamt zunächst als Renaissancewerke erworben und später als Fälschungen Bastianinis entlarvt zugleich aber auch wertgeschätzt wurden. Denn sie konnten sowohl als Renaissancewerke als auch als Werke des Ottocento rezipiert werden. So gelangte mit dem Erwerb der Campana-Sammlung 1861 ein Terrakottarelieff eines transkribierenden Mönchs in die Sammlung des Victoria & Albert Museums, das Robinson in seiner Auflistung

607 Gleis, Ralph: Anton Romako (1832–1889), Die Entstehung des modernen Historienbildes, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 107, FN 475.

608 Ibid., S. 108.

609 Dieses Manifest des Purismo wurde zustimmend unterschrieben von Tommaso Minardi, Luigi Mussini, Pietro Tenerani und von Friedrich Overbeck. Bianchini, Antonio: *Del Purismo nelle arti* (Rom 1843), in: *Scritti d'arte del primo Ottocento*, hrsg. v. Fernando Mazzocca, Mailand, Neapel 1998, S. 182–187.

610 Gleis, Ralph: Anton Romako (1832–1889), Die Entstehung des modernen Historienbildes, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 107, FN 475.

der Objekte des Campana-Kaufs unter dem Punkt 7609 als ein Werk Benedetto da Maianos zu einem Preis von 60 GBP aufführt (Abb. 33).<sup>611</sup> Das Relief, von dem sich eine kleinere Elfenbeinkopie des Künstlers J. W. Bentley<sup>612</sup> im Victoria & Albert Museum befindet, war ursprünglich braun bemalt, um Bronze zu suggerieren. Dies erinnert wiederum an die Damenbüste der Manifattura di Signa nach dem Vorbild der *La Belle Florentine* im Louvre, die ebenfalls das Material Holz in Terrakotta anmuten lässt. In den Werken des Ottocento – ob falsch oder echt – scheint sich folglich nicht nur ein Bildtransfer des Quattrocento zu manifestieren, sondern auch ein Materialtransfer respektive eine Art Material Trompe-l’œil. Mit der Aufnahme des Reliefs in die Sammlung des Victoria & Albert Museums im Jahr 1861 wurde es zunächst auf 1450 datiert und entgegen dem Vorschlag Robinsons Lucca della Robbia zugeschrieben. 1893 spezifiziert Middleton diese Angaben, indem er das Relief mit den Bronzereliefs der Sakristei-Tür des Florentiner Doms von Lucca della Robbia in Verbindung bringt (Abb. 34).<sup>613</sup>

Des Weiteren verzeichnet Robinson in seiner Objektliste des Campana-Erwerbs die Terrakottabüste eines Mannes mit kurzen Haaren und Kappe, die ebenfalls für 60 GBP als Renaissancewerk und – der Zuschreibung Robinsons folgend – als Verrocchio in die Sammlung des Victoria & Albert Museums aufgenommen wurde.<sup>614</sup> Sowohl das Terrakotta-Relief als auch die Terrakotta-Büste gelten heute jedoch auch museumsseitig als Fälschungen des 19. Jahrhunderts und werden Bastianini zugeschrieben. Auch die Terrakottabüste *A Young Man* des Victoria & Albert Museums wurde 1863 zunächst als Quattrocento Arbeit für 60 GBP erworben und 1893 auf Anraten von Middleton als Werk Bastianinis katalogisiert.<sup>615</sup>

Das Marmorrelief *Virgin and Child with Cherubs* wurde 1857 ebenfalls vom Victoria & Albert Museum für 80 GBP in Paris als ein Werk Antonio Rossellinos

611 List of Objects constituting the Purchases from the Campana Collection as Registered in the Art Division, Januar 1861, in: NF MA/3/11 Robinson Reports Vol. II Part V, S. 317, Victoria & Albert Museum Archive, London.

612 Die Lebensdaten J. W. Bentleys sind nicht zuverlässig überliefert.

613 Giovanni Bastianinis Terrakottarelief eines transkribierenden Mönchs, Museumsakte 7610–1861, Museum Register No. 28, Science & Art Department, 7419 to 7693, 1860–1861, MA/30/28, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London.

614 List of Objects constituting the Purchases from the Campana Collection as Registered in the Art Division, Januar 1861, in: NF MA/3/11 Robinson Reports Vol. II Part V, S. 317, Victoria & Albert Museum Archive, London. Zur Zuschreibung Robinsons siehe: Giovanni Bastianinis Terrakottabüste eines Mannes, Museumsakte 7621–1861, Museum Register No. 28, Science & Art Department, 7419 to 7693, 1860–1861, MA/30/28, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O313491/a-young-man-bust-bastianini-giovanni/> (26.07.2021).

615 Giovanni Bastianinis Terrakottabüste *A Young Man*, Museum Register No. 32, Science & Art Department, 8521 to 8795, 1863, MA/30/32, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O349302/a-young-man-bust-bastianini-giovanni/> (26.07.2021).



erworben (Abb. 35). Es handelt sich dabei um eine in der Renaissance weit verbreitete Darstellung des Madonna mit Kind Sujets. Entsprechend existieren diverse weitere Exemplare jenes Reliefs teils mit leichten Variationen. So etwa eine Variante mit einem Stern über dem Mutter-mit-Kind-Ensemble, die durch eine Fotografie in der Fotothek der Sammlung Berensons in der Villa I Tatti in Settignano dokumentiert ist und sich seinerzeit in der Sammlung von Louisine Havemayer (1855–1929) in New York befand (Abb. 36). Neben einer weiteren Version in Bronze und diversen in Marmor, deren Standorte heute nicht mehr bekannt sind, gibt es zwei weitere Marmorversionen des Reliefs, die sich heute jeweils in der Kirche Aston in Sheffield<sup>616</sup> sowie in der privaten Sammlung des Kunsthistorikers Martin Kemp befinden (Abb. 37).<sup>617</sup>

Bei dem Londoner Flachrelief handelt es sich allerdings nicht um ein Werk des 15. Jahrhunderts, sondern um eines der ersten Werke Bastianinis im Stil der italienischen Renaissance,<sup>618</sup> das 1855 unter dem Vorbild zweier Reliefs einmal Antonio Rossellinos und einmal Desiderio da Settignanos entstanden ist. So ist die obere Partie des Flachreliefs mit den beiden jeweils links und rechts in den oberen Ecken platzierten Engeln und der Gestaltung des Gesichts, der Kleidung und der Frisur der Madonna dem Marmorrelief einer Jungfrau mit Kind von Rossellino entnommen, das sich heute in der Eremitage in Sankt Petersburg befindet (Abb. 38). Die untere Partie des Reliefs sowie die Gestaltung des Kindes folgen dagegen dem unteren Fragment eines Sandsteinreliefs Desiderio da Settignanos, das von Freppa um 1850 entdeckt wurde und sich heute im Musée des Beaux Arts in Lyon befindet (Abb. 39). Von Rossellinos Sankt Petersburger Version befindet sich wiederum eine Gipskopie im Victoria & Albert Museum (Abb. 40), ebenso ein Wachsrelief einer Jungfrau mit Kind Bastianinis (Abb. 41), das dem Lyoner Relief Desiderios folgt und eine Studie Bastianinis für eine entsprechende Marmorversion darstellt.<sup>619</sup> Dieses Wachsrelief wurde 1891 in Florenz von Pacini als eine von Bastianini angefertigte Kopie des Reliefs von Desiderio erworben und 1952 in der Ausstellung *Vals of echt?* in Amsterdam gezeigt. Dabei kombiniert Bastianini zwei Reliefs Desiderio da Settignanos. Während das Kind noch Desiderios Lyoner Relief folgt, basiert die Gestaltung der Jungfrau auf Desiderios sogenannter Turiner Madonna (Abb. 42).<sup>620</sup> Schließlich kann das Flachrelief durch die Forschungen Gentilinis aber auch durch frühe historische Quellen wie der Barstows und nicht

616 Giovanni Bastianinis Marmorrelief Virgin and Child with Cherubs, Museumsakte 4233–1857, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London.

617 Ich danke Martin Kemp für diesen Hinweis.

618 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 129.

619 Giovanni Bastianinis Marmorrelief Virgin and Child with Cherubs, Museumsakte 4233–1857, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London.

620 Giovanni Bastianinis Wachsrelief einer Jungfrau mit Kind, Museumsakte 867–1891, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.

zuletzt aufgrund der Provenienz eindeutig Bastianini zugeschrieben werden.<sup>621</sup> Denn bevor es 1857 in die Sammlung des Victoria & Albert Museums gelangte, war das Relief im Besitz von keinem geringeren als Giovanni Freppa.

Auch die heute als *Chanteuse Florentine*<sup>622</sup> bekannte, teils vergoldete Terrakotta-Statuette Bastianinis wurde am 4. April 1866 bei der Versteigerung der Sammlung Castellanis im Hotel Drouot in Paris von dem französischen Sammler Édouard André für 8.100 Francs als ein Werk des 15. Jahrhunderts erworben (Abb. 43 a–b).<sup>623</sup> So heißt es im Auktionskatalog des Hotel Drouot: „Cette charmante figure, qui date de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, ne peut être attribuée qu'à un des plus grands artistes florentins de cette époque.“<sup>624</sup> Schon zwei Jahre später, also 1868, enthüllt Alessandro Foresi in seiner Schrift *Tour de Babel* die Statuette als Arbeit Bastianinis. Dennoch fand der französische Künstler und spätere Direktor der École des Beaux Arts Paul Dubois (1829–1905) große Bewunderung für die Statuette, denn er könne nicht verstehen, so Dubois, wie ein zeitgenössischer Künstler sich derart in den Geist der Renaissance einfühlen könne.<sup>625</sup> Eine derartige Äußerung Dubois' kommt Alessandro

621 Barstow, Nina: The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini, in: The Magazine of Art, 9, London 1886, S. 503–508, hier: S. 503 f.

622 Sowohl in der zweiten Ausgabe von 1913 als auch fünften Ausgabe von 1926 des Katalogs des Musée Jacquemart-André wird die Statuette Bastianinis als „Chanteuse vénitienne“ aufgeführt. Bertaux, Emile/Institute de France (Hrsg.): Musée Jacquemart-André, Catalogue Itinéraire, Paris 1913, S. 97 sowie Bertaux, Emile/Institute de France (Hrsg.): Musée Jacquemart-André, Catalogue Itinéraire, Paris 1926, S. 96, Nr. 678.

623 Bertaux, Emile: Institute de France, Musée Jacquemart-André, Catalogue itinéraire, Paris 1926, S. 96 sowie Aukt.-Kat.: Catalogue d'Objets d'Art et de Curiosité Antiques et de la Renaissance, Tapisseries, Composant la collection de M. Castellani, Hotel Drouot, 4.-7. April 1866, Paris 1866, o.S. (S. 2).

624 Aukt.-Kat.: Catalogue d'Objets d'Art et de Curiosité Antiques et de la Renaissance, Tapisseries, Composant la collection de M. Castellani, Hotel Drouot, 4.-7. April 1866, Paris 1866, (o.S.) S. 2. „Diese charmante Figur, die aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt, kann nur einem der größten Florentinischen Künstler dieser Epoche zugeschrieben werden.“ (Übersetzung der Autorin).

625 „M. Paul Dubois, l'auteur du Chanteur italien, comme Bastianini est l'auteur de la Chanteuse florentine, me disait qu'il ne pouvait pas comprendre comment un artiste du XIX<sup>me</sup> siècle [sic] pût se pénétrer à tel point du style du XV<sup>me</sup> siècle, et le reproduire d'une manière si parfaite.“ Foresi, Alessandro: *Tour de Babel* ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa, Paris/Florenz 1868, S. 46. Eine deutsche Übersetzung ist nachzulesen in Eudel, Paul: Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 127 siehe ebenfalls Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 38. Foresis Titel „Tour de Babel“ rekurriert wiederum auf das im 19. Jahrhundert in Florenz vergleichsweise wenig erfolgreiche und daher unbekanntere Satiremagazin „La Torre di Babele“, das im Stile des bekannteren „Il Piovano Arlotto“ gegen den Kunstmarkt und die aktuellen politischen Themen der Wiedervereinigung Italiens polemisiert. Ausst.-Kat.: Angiolo Tricca e la caricatura toscana

Foresi wiederum zupass, denn sie legt einen der Grundsteine für die spätere Verehrung Bastianinis als Reinkarnation der Seele Mino da Fiesoles.<sup>626</sup>

Bastianinis eigene Werke wie auch seine Fälschungen platzierten sich also derart zwischen Quattrocento und Ottocento, dass sie zunächst tatsächlich als Originale der Renaissance erachtet wurden und dies nicht nur von privaten Sammlern, sondern auch von Museen weltweit. Dabei wird deutlich, dass Bastianini das Vorbild der Renaissance so ausführlich studierte, dass er es mit dem Zeitgeschmack seiner eigenen Gegenwart verschmelzen konnte. Bastianinis erwähnte Statuette der *Chanteuse Florentine* etwa steht nicht nur stilistisch dem Quattrocento nahe, sie unterhält auch Beziehungen zu tatsächlich existierenden Statuetten der Renaissance. So befindet sich im Berliner Bodemuseum als Dauerleihgabe die Holzskulptur einer Maria aus einer Verkündigungsgruppe von Francesco di Valdambrino (1375–1435), einem Künstler der Frührenaissance, die auffällige Ähnlichkeiten mit Bastianinis *Chanteuse Florentine* vor allem hinsichtlich der Körperhaltung und Statur aufweist, wenngleich sie mit 153 cm Höhe größer ist als die Statuette Bastianinis (Abb. 44). Auffällig ist hier neben der ähnlichen Gestaltung des Kleides auch die Adaption der Überlänge der Beine in Bastianinis Statuette. Interessanterweise trägt die Sängerin Bastianinis ein deutlich erkennbares Kreuz um den Hals und hält den Kopf im Vergleich zu der Maria Valdambrinos stärker nach links geneigt. Während Valdambrinos Maria eine Geste der Segnung mit ihrer linken Hand ausführt und unter dem rechten Arm ein Buch trägt, hält die Sängerin Bastianinis nahezu andächtig ein Notenblatt in den Händen. Die kontemplative Haltung der *Chanteuse Florentine* wirkt also fast noch sakraler als die Marien-Statuette Valdambrinos. Ob sie tatsächlich Bastianinis Vorbild war, ist bis dato unbekannt. Doch sind die beschriebenen Parallelen, vor allem die andächtige Haltung der *Chanteuse Florentine*, die die sakrale Natur der Maria Valdambrinos noch überbietet, auffällig. Zudem war Valdambrinos Statuette offenbar so begehrt, dass Reproduktionen von ihr im Katalog *Immagini Sacre* der Manifattura di Signa angeboten wurden.<sup>627</sup> Die Kataloge der Manifattura di Signa waren eine Art Gradmesser für die Beliebtheit insbesondere von Renaissancewerken. Dass auch Bastianini sowohl mit seinen originalen Werken als auch mit seinen Fälschungen darin vertreten war, zeigt ihre Verwobenheit mit dem Zeitgeschmack des Ottocento und den historischen Formen des Quattrocento. So wurde Bastianinis Fälschung der Benivieni-Büste gleich in mehreren Katalogen der Manifattura di Signa als Reproduktionsvorlage angeboten, wobei Bastianini nicht als Fälscher, sondern Künstler aufgeführt wird.<sup>628</sup> Auch

dell'ottocento, hrsg. v. Martina Alessio, Valentino Baldacci, Silvestra Bietoletti und Andrea Rauch, Florenz 1993, S. 38. Zu den Satiremagazinen des Ottocento siehe auch Kapitel 4.2.1.

626 Siehe Kapitel 4.4.

627 Manifattura di Signa, *Catalogo delle Immagini Sacre*, Firenze 1900, Tafel II, Abbildung 592.

628 Biagi, Guido und Augusto Ferrero: *Manifattura di Signa, Terre Cotte, artistiche e decorative con articoli illustrativi dei lavori eseguiti*, Catalogo illustrato, Firenze 1900, Tafel 72, Abbildung 882, sowie *Manifattura di Signa, Catalogo dei Busti*, Firenze 1900, Tafel 5, Abbildung 882.

Bastianinis Relief *La Vergine col Bambino e San Giovanni*, das sich heute im Londoner Victoria & Albert Museum befindet, wurde in mehreren Katalogen der Manifattura di Signa als Kopie angeboten.<sup>629</sup>

Ein eindeutiges Vorbild Bastianinis lässt sich im Fall der 52 cm hohen Terrakottabüste Marsilio Ficinos (1433–1499) ermitteln (Abb. 22). So geht die Büste mit der vorderseitigen lateinischen Inschrift: MARSILIUS FICINUS auf die Ficino-Büste Andrea di Piero Ferruccis (1465–1526) von 1522 zurück, die sich im Dom in Florenz befindet (Abb. 45).

In einem Brief vom 4. Mai 1914 an Cecil Smith, Direktor des Victoria & Albert Museums, bietet Henrietta Robertson die Ficino-Büste Bastianinis als ein Werk Desiderio da Settignanos dem Museum als Leihgabe an.<sup>630</sup> Ihrem Brief legt sie als Bekräftigung der Zuschreibung an Desiderio einen Brief Sir Edgar Boehms bei, der, nachdem der Kopf der Büste abbrach, das Werk in dem Glauben restaurierte, es handle sich um eine Renaissancearbeit, was auch den Überschwang Boehms in einem Brief anlässlich der Rückgabe der Büste erklärt: „Dear Sir, / I beg to send you the terra cotta bust of Ficini [sic] I am happy to say that it was possible to mend it so that nothing but the smashing of the whole bust will bring the head off. I feel much indebted to have been enabled to keep so magnificent a work of art in my Studio – It gave me such intense pleasure to have it there that I hope you will excuse me for not having sent it before – Glad to have been able to do something towards preserving one of the finest things that ever were modelled.“<sup>631</sup>

In der Tat ist der Vergleich oder gar die Verwechslung der Arbeit mit Werken Desiderio da Settignanos nicht unbegründet, denn Desiderio zählte zu einem der Vorbilder Bastianinis. Wie nahe Bastianini dabei seinen Vorbildern kam, zeigt auch ein Mutter-mit-Kind-Relief im Musée Jacquemart-André (Abb. 46). So verzeichnet Bertaux unter der Nummer 899 in seinem Museumskatalog das Relief *La Vierge e l'Enfant, sur un fond de rosiers en fleurs* als Werk Desiderio da Settignanos, das stilistisch jedoch genau dem oben genannten, von Bastianini gefälschten Londoner Relief *Virgin and Child with Cherubs* ähnelt und 1887 laut Katalog über niemand anderen

629 Manifattura di Signa, *Catalogo delle Immagini Sacre*, Firenze 1900, Tafel 17, Abbildung 42, sowie Biagi, Guido und Augusto Ferrero: *Manifattura di Signa, Terre Cotte, artistiche e decorative con articoli illustrativi dei lavori eseguiti*, *Catalogo illustrato*, Firenze 1900, Indexteil S. 2.

630 „Dear Sir, / I have a very beautiful cinquecento [Unterstreichung im Original] Terra Cotta Bust of Marsilio Ficino – attributed to Desiderio da Settignano. As I am about to leave town for some time I should be pleased to lend this to the Victoria & Albert Museum, & with a view to it's [sic] ultimate bequest should you care to accept it. / I enclose [sic] copy of a letter from Sir Edgar Boehm as some testimony – other than my own to it's [sic] quality – the Bust can be inspected at any time – / Yours truly / Henrietta Robertson“. Brief von Henrietta Robertson vom 04.05.1914 an Cecil Smith, in: NF MA 1 R1195, 2502M, Victoria & Albert Museum Archive, London.

631 Brief von Edgar Boehm als Beilage in dem Brief von Henrietta Robertson vom 04.05.1914 an Cecil Smith, in: NF MA 1 R1195, 2502M, Victoria & Albert Museum Archive, London.

als Stefano Bardini in die Sammlung geriet.<sup>632</sup> In einem undatierten Brief an Spence, den Fleming auf ungefähr 1857 datieren würde, erwähnt Adolphe de Rothschild (1823–1900) wiederum ein Flachrelief, das Desiderio zugeschrieben wurde und über Freppa in den Markt gelangte. „Freppa has shewn me a basso-rilievo of marble che si dice e di Diesiderio da Settignano. The owner is a man called Alberti, nom de guerre I believe. I think it fine, but Bastianini is such a clever fellow that I can't know if it is his or not. Pray go and see if you can and ask Foresi what he thinks of it. Freppa says Foresi has offered one thousand francs for it.“<sup>633</sup> Insbesondere im letzten Abschnitt des Briefes wird deutlich, dass bereits Zeitgenossen Schwierigkeiten hatten, die Fälschungen Bastianinis und die Originale Desiderio da Settiganons oder der Renaissance generell auseinander zu halten.

Die Ficino-Büste wird schließlich in einer internen Notiz des Victoria & Albert Museums vom 9. Mai 1914 Bastianini zuzuschreiben: „I inspected this bust; it is an excellent example of the work of Giovanni Bastianini, and would be a most desirable acquisition for our collection of his sculpture. Miss Robertson is quite willing to consider the bust as his work. She would like to lend it for a year or more when she leaves her flat, & ultimately to bequeath it. I have spoken to the Director, who agrees that we should accept it on these terms.“<sup>634</sup> Doch wurde eine der drei Variationen, die Bastianini von der Ficino-Büste anfertigte – wovon eine von Mr. Sloane, eine von einem englischen Sammler und die dritte von einem Antiquitätenhändler in Florenz erworben wurde – bereits am 9. August 1867 von den beiden Franzosen de Beaucoeur und Leroux als Werk Bastianinis entlarvt.<sup>635</sup>

Die Arbeiten Bastianinis waren für das Victoria & Albert Museum stets wertvolle Exempel handwerklichen Könnens. Nicht zufällig fing man nach der Entlarvung seiner Fälschungen an, diese sowie originale Werke Bastianinis gezielt zu sammeln. Doch als Fälschungen hatten sie im Extremfall den Originalen gegenüber einen untergeordneten Rang, wie ein vertraulicher Brief Smiths an Robertson vom 24. Mai 1918 zeigt. Aufgrund eines erhöhten Risikos von feindlichen Luftangriffen traf man museumsseitig entsprechende Sicherheitsmaßnahmen für die dort versammelten Kunstschatze. Einige Werke wurden zu diesem Zweck an einen sicheren Ort oder in den Keller verbracht, während andere sich aber noch in den Ausstellungsräumen und somit noch nicht in Sicherheit befanden. Unter diesen Werken befand sich auch die Büste Marsilio Ficanos

632 Bertaux, Emile: *Institute de France, Musée Jacquemart-André, Catalogue itinéraire*, Paris 1926, S. 127 mit Abbildung nach S. 128.

633 Fleming, John: *Art Dealing in the Risorgimento II*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 917 (Aug. 1979), S. 492–494+497–500+502–508, hier: S. 507 FN 88.

634 Minute Paper, 09.05.1914, in: NF MA 1 R1195, 14/2502M, Victoria & Albert Museum Archive, London. 1924 gelangte die Ficino-Büste schließlich als Geschenk Robertsons in die Sammlung des Victoria & Albert Museums.

635 Giovanni Bastianinis Ficino-Büste, Museumsakte A 19–1924, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.

von Bastianini, die man folglich dem Risiko aussetzte, bei einem Luftangriff zerstört zu werden.<sup>636</sup> Obgleich sie Fälschungen waren, wurden die Werke Bastianinis durchaus geschätzt, allerdings nur bis zu einem gewissen Grad. Musste man sich aus Sicherheitsgründen in einem Extremfall wie Luftangriffen im Krieg zwischen Originalen und Fälschungen entscheiden, wurde das Original bevorzugt.

Die Neo-Renaissance und das Risorgimento im Ottocento veranlassten Bastianini aber nicht nur, historische Figuren mit nationaler Bedeutung wie Ficino, Dante, Savonarola und Benivieni zu modellieren, sondern auch Zeitgenossen, die sich insbesondere kulturell und politisch engagierten. Eines dieser Portraits ist die Büste des erwähnten Grafen Jenison-Walworth, der als Kunst- und Kulturgutschützer 1854 zum Ehrenmitglied der Accademia di Belle Arti in Florenz ernannt wurde (Abb. 47).<sup>637</sup> Der aus einer altadeligen englischen Familie stammende Jenison-Walworth war als bayerischer Diplomat unter anderem in Berlin, St. Petersburg, Neapel, London, Wien und Athen, bevor er sich in Florenz niederließ.<sup>638</sup> So befindet sich in der Galleria d'Arte Moderna in Florenz eine Bronzestatuette 'Jenison-Walworth', die 1873 zunächst vom Bildungsministerium für die Accademia di Belle Arti in Florenz für 1.200 Lire erworben wurde. Zwei Jahre zuvor, 1871, wurde die Büste von der Fonderia Moreni basierend auf einem Gipsmodell Bastianinis gegossen, das am 28.06.1935 von dem Neffen Bastianinis, Giulio Bastianini, für 200 Lire erworben wurde und auf der Vorderseite der Basis die mit Bleistift kursiv geschriebene Inschrift „Conte Jenisson amb.re“ trägt (Abb. 48).<sup>639</sup> Von diesem Gipsmodell wird wiederum eine Replik mit leichten Veränderungen – so ist etwa der Gips gefärbt, um Terrakotta zu simulieren – im Londoner Victoria & Albert Museum als Geschenk Alessandro Foresis aufbewahrt (Abb. 49a–d).<sup>640</sup> Der Abguss der Skulptur in Bronze wurde nach Bastianinis Tod angefertigt, während der Auftrag für das Gipsmodell auf etwa 1867 und damit in die späte Werkphase kurz vor Bastianinis Tod datiert werden kann. Es ist nicht auszuschließen, dass der Tod des Portraitierten am 20. Mai 1867 Anlass bot, ihn im fortgeschrittenen Alter und mit einem stark realistischen Ausdruck darzustellen.<sup>641</sup>

Deutlich wird insbesondere an diesem Beispiel, dass Bastianinis Büsten sich in den späteren Jahren zunehmend vom Quattrocento-Ideal entfernten. Denn durch die Benivieni-Affäre erlangte Bastianini plötzlich internationale Bekanntheit, sodass zu

636 Vertraulicher Brief von Cecil Smith an Henrietta Robertson vom 24.05.1918, in: NF MA 1 R1195, 18/1684, Victoria & Albert Museum Archive, London.

637 Allgemeine Deutsche Biographie, XIII, Leipzig 1881, S. 768.

638 Ibid., S. 768 f.

639 Giovanni Bastianinis Gipsmodell seiner Büste von Oliver von Jenison-Walworth, Museumsakte 09/00225252, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.

640 Giovanni Bastianinis Gipsreplik seiner Bronzestatuette von Oliver von Jenison-Walworth, Museum Register No. 18, Science & Art Department, 550 to 819, 1869, MA/30/52, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.

641 Museumsakte 09/00225252, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.

vermuten ist, dass er spätestens ab diesem Zeitpunkt stilistisch keine Quattrocento-Elemente mehr benötigte, um seine Werke alt erscheinen zu lassen, sondern er konnte seinen Stil freier entwickeln. Nicht zuletzt zeigt das Genre der Politikerportraits, dass Bastianini sich verstärkt seiner Gegenwart und der italienischen Nationalbewegung zuwandte und damit auch dem Realismus in der Kunst. Zudem folgen die Männerportraits mit ihren detaillierter herausgearbeiteten Gesichtern, ihrer faltigen Haut und den eher schmucklosen Gewändern prinzipiell dem im 19. Jahrhundert vorherrschenden Zeitgeschmack des Realismus, wie dies auch an der Benivieni-Büste Bastianinis deutlich wird (Abb. 92). Durch einen Brief Bastianinis vom 15. Februar 1868 an Nieuwerkerke wird eine weitere frühe Verbindung zwischen den beiden Büsten deutlich. So lädt Bastianini in jenem Brief, den er über Foresi publizieren ließ, Nieuwerkerke anlässlich der Benivieni-Affäre ein, sich ein Portrait anzusehen, das er gerade erst von „dem achtzigjährigen M. Le Compte Francois Olivier Jenison Walworth“ modelliert habe.<sup>642</sup> Seitdem steht die Skulptur mit der Benivieni-Büste in Verbindung, sowohl durch Foresi, der darin eine Antwort auf die „Arroganz“ von Nieuwerkerke sah,<sup>643</sup> als auch durch Brunori, der in beiden Werken Bastianinis ein Beispiel großer Finesse sah.<sup>644</sup> Während die Benivieni-Büste aber noch stark von den Stilmerkmalen des Quattrocento in Verbindung mit dem Zeitgeschmack des Realismus geprägt ist, neigt die Büste Jenison-Walworths primär dem Realismus zu.<sup>645</sup>

Wie sehr Bastianini mit der Portraitbüste Jenison-Walworths Kind seiner Zeit war, zeigt auch ihre Ähnlichkeit in Stil und Gestaltung mit der Portraitbüste Hiram Powers von Charles Francis Fuller (1830–1875), einem britischen Bildhauer, der von etwa 1859 bis 1869 in Florenz lebte und Schüler Powers' war (Abb. 50). Auch hinsichtlich der Art der künstlichen Alterung bestehen Ähnlichkeiten zwischen Bastianinis und Fullers Werken. Beispielhaft ist hierfür eine weitere Büste Fullers, die Büste des Centurion, die sich in der Sammlung des Victoria & Albert Museums befindet (Abb. 51). Das Interessante an der Centurion-Büste ist, dass sich Fuller, wie Princess Louise of Lorne in einem Brief an das Museum erwähnt, sehr darum bemühte, das Werk möglichst alt erscheinen zu lassen.<sup>646</sup> Ebenso tat dies Bastianini mit seinen Fälschungen. Auch weist die Büste Fullers den typischen nach rechts gewendeten Blick auf, der teils auch für die Büsten Bastianinis charakteristisch ist. Da Freppa in den Jahren um

642 Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris / Florenz 1868, S. 91 f.

643 *Ibid.*, S. 37.

644 Brunori, Dionisio: *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci, scultori fiesolani*, Florenz 1906, S. 22.

645 Giovanni Bastianinis Bronzestatuette von Oliver von Jenison-Walworth, Museumsakte 09/00225261, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.

646 „It was modelled by Mr Fuller, an English Sculptor settled out there [in Florence], and is entitled „A Centurion“. It is very cleverly executed, and he took a great deal of trouble with it, and it went through all sorts of processes to give it an ancient look.“ Eintrag zu Fullers Centurion in der online Sammlungsdatenbank des Victoria & Albert Museums: <http://collections.vam.ac.uk/item/O71927/centurion-bust-fuller-charles-francis/> (26.07.2021).

1859 eng mit Bastianini zusammenarbeitete und Freppa den Kunstmarkt kannte wie kaum ein anderer, ist es nicht unwahrscheinlich, dass Bastianini über Freppa mit den Werken anderer Künstler aus Florenz, eventuell auch mit Fuller in Kontakt kam respektive von diesen stilistisch beeinflusst wurde.

Ein weiteres zeitgenössisches Politikerportrait stellt die etwa 1865–1868 entstandene Terrakottabüste Gino Capponis in der Galleria d'Arte Moderna in Florenz dar (Abb. 52). Mit gerade einmal 14 cm Höhe ist sie eine der kleinsten Werke Bastianinis und kann aufgrund ihrer nicht gänzlich ausformulierten Gestalt als unvollendet betrachtet werden. Später erworben von dem Antiquitätenhändler Tagliavini im September 1927, zeigt sie das Portrait eines friedliebenden gemäßigten Politikers, der es zwar im Juli 1848 an die Spitze der toskanischen Regierung schaffte, aber sich alsbald von den radikalen Bestrebungen zurückzog.<sup>647</sup>

Schließlich komplettiert die 60 cm hohe, leicht patinierte Terrakottabüste des Senatoren Gualterio in der Galleria d'Arte Moderna in Florenz die Trilogie der Politikerportraits im Œuvre Bastianinis, die 1868, also ebenfalls in der letzten Werkphase Bastianinis, entstanden ist (Abb. 53). Der Signatur auf den beiden inneren Querbalken zufolge, „23 Juni 1868 / G. Bastianini“, scheint es sich hierbei um eines der, wenn nicht gar das letzte Werk Bastianinis zu handeln, an dem er noch arbeitete wenige Tage vor seinem Tod am 29. Juni 1868. 1911 war sie auf der großen Ausstellung italienischer Portraits zu sehen und seinerzeit im Besitz der Marchesa Virginia Carnielo Incontri di Firenze. Die Büste wurde am 6. Oktober 1986 von Nicoletta Salocchi für die Galleria d'Arte Moderna erworben und trägt auf der Rückseite den Ausstellungsaufkleber des italienisch-französischen Komitees zur Ausstellung italienischer Kunst in Paris von 1935, auch wenn die Büste nicht im Katalog der Ausstellung erwähnt wird. Jener Aufkleber weist den damaligen Besitzer, „Comm. M. Vannini Parenti“, aus.<sup>648</sup>

Die Büste zeigt das Portrait des Senators Gualterio, der sich als Politiker oftmals den anti-französischen Lagern zuwandte und Bastianini nahe stand. Auch beteiligte er sich an den Revolten von 1848 und widersetzte sich den politischen Bewegungen von 1849. In seinen Bestrebungen, Florenz nach moderaten Prinzipien wieder aufzubauen, stand er insbesondere Ricasoli und Lambruschini nahe. Zusätzlich zu seinem Senatorenposten war er vom 27. Oktober 1867 bis 17. Januar 1868 Innenminister im Kabinett Menabrea sowie Minister des Königshauses.<sup>649</sup> Die lebendige Gestaltung der Büste zeigt eben jenen aufstrebenden Geist Gualterios, ohne beschönigende Reinheit

647 Giovanni Bastianinis Büste des Gino Capponi, Museumsakte 09/00225262, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.

648 Ausst.-Kat.: *L'art italien des XIX e XX siècles*, hrsg. v. Musée Jeu de Paume des Tuileries, Paris 1935.

649 F.A. Gualterio, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, Roma, XVIII, 1951, S. 11, *Enciclopedia Biografica e Bibliografica italiana*, serie XLIII, Ministri Deputati, Senatori dal 1848 al 1922, Rom 1941, S. 64. Giovanni Bastianinis Büste des Filippo Antonio Gualterio, Museumsakte 09/00225260, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.



und weit entfernt von den Reminiszenzen an den Renaissancestil, der wiederum eine tragende Rolle bei Bastianinis Frauenportraits spielt.<sup>650</sup>

#### 4.3.2.1 Vom italienischen Purismo zu den britischen Präraffaeliten: Bastianinis Frauenportraits im kulturellen Transfer

Während Bastianinis Männerbüsten teils einem ungeschönten Realismus folgen, der sich in der Zeit nach Bastianinis Entlarvung stilistisch immer weiter vom klassischen Renaissancevorbild entfernte, sind seine Frauenbüsten vom tradierten Schönheitsideal der Frührenaissance gekennzeichnet. Charakteristisch für dieses Ideal ist die Neigung, Frauen makellos, ohne Altersmerkmale und mit symmetrischen Gesichtsformen darzustellen.<sup>651</sup> Hierzu gehörte auch ein keuscher Blick als Zeichen von Sittsamkeit und Gehorsam, greifbar in den oftmals gesenkten Augen bei Gemälden, wie etwa in Leonardos Portrait der Ginevra de' Benci<sup>652</sup>, und bei Skulpturen. Beispielgebend sind hier die weiblichen Portraitbüsten Francesco Lauranas (1430–1502), wie etwa die Büste einer Prinzessin im Louvre in Paris (Abb. 54). Die Augen der Prinzessin mit den tief gesenkten Lidern entziehen sich dem Blick des Betrachters.

Das Schönheitsideal der Frührenaissance folgte hierbei insbesondere moralischen Vorstellungen. So legte etwa der Franziskanermönch San Bernardino von Siena (1380–1444) Frauen nahe, ihre Augen zu bedecken; Witwen empfahl er, ihre Augen mit ihrem verstorbenen Mann zu begraben, was später von Savonarola aufgegriffen wurde.<sup>653</sup> Frauen wurden also idealisierend das heißt schön, jung, keusch und

650 Insofern muss Waldman hinsichtlich der männlichen Portraits Bastianinis teilweise widersprochen werden, wenn er sie als frei von oberflächlichen Makeln beschreibt. „Bastianini's male portraits [...] [Waldman bezieht sich hier insbesondere auf die Büsten Marsilio Ficinos und Girolamo Benivienis] are distinguished by an emphatically descriptive quality, intensely observed and at times even 'formidably photographic', in the words of John Pope-Hennessy. For all his realism, however, Bastianini always portrays his models with smooth and perfect skin, free of superficial blemishes [...].“ Waldman, Louis A.: Gregorio di Lorenzo in Florence and Hungary: The Bust of Ser Piero Talani and an Amazonomachy Fragment from Vác, in: Desiderio da Settignano, hrsg. v. Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Paolozzi Strozzi und Gerhard Wolf, Venedig 2011, S. 311–330, hier: S. 313 sowie Pope-Hennessy, John: The Forging of Italian Renaissance Sculpture, in: *Apollo* 99, no. 146, April 1974, S. 242–267, hier: S. 257.

651 Schuyler, Jane: *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York/London 1976, S. 175.

652 Eine Abbildung des Gemäldes ist online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Bildnis\\_der\\_Ginevra\\_de%27Benci#/media/Datei:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_-\\_Ginevra\\_de'\\_Benci\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Bildnis_der_Ginevra_de%27Benci#/media/Datei:Leonardo_da_Vinci_-_Ginevra_de'_Benci_-_Google_Art_Project.jpg) (26.07.2021).

653 Zu der Konvention der gesenkten Augen siehe beispielhaft: *Portrait of a Lady known as Smeralda Bandinelli*, online einsehbar unter: <http://www.vam.ac.uk/articles/portrait-of-a-lady-known-as-smeralda-bandinelli>, (26.07.2021) sowie zu San Bernardino siehe Origo, Iris: *The World of San Bernardino*, New York 1962, S. 68.

wohlhabend dargestellt und weniger individuell portraitiert, wie dies bei Männern der Fall war. Identifizierbar waren die weiblichen Portraitierten meist nur durch den Haarschmuck, die Art der Kleidung und etwaige Heraldik, weniger jedoch aufgrund ihrer Physiognomie.

In Bastianinis weiblichen Portraitbüsten bleibt dieses Ideal bis ins Detail wirksam, zuweilen in einer Radikalität, dass unterschiedliche Büsten, wie etwa im Falle der im Folgenden thematisierten Tornabuoni-Büsten, aufgrund ihrer ähnlichen Bekleidung und ihres ähnlichen Haarschmucks, noch heute Fragen nach ihrer Identität aufwerfen. Weiterhin sind die renaissancetypischen blanken Augäpfel bei Frauenportraits etwa in Bastianinis Portraitbüste der Eleonora Pandolfini sowie in seiner Büste einer jungen Dame mit Rose (Beatrice Portinari) zu sehen (Abb. 55). Die 66 cm hohe Büste, die die Galleria d'Arte Moderna in Florenz für 400 italienische Lire von Giulio Bastianini aus dem Nachlass Giovanni Bastianinis erworben hat, scheint dem mündlichen Zeugnis der Erben Bastianinis zufolge, Beatrice Portinari (1266–1290), die vermutliche Jugendliebe Dante Alighieris, darzustellen. Dabei rekurriert die Büste auf Verrocchios *Dama con il mazzolino*, die sich im Barghello befindet und zur Mitte des 19. Jahrhunderts Donatello zugeschrieben wurde (Abb. 56).<sup>654</sup>

Die gesenkten Augen weiblicher Portraitbüsten der Florentiner Frührenaissance übernimmt Bastianini etwa in seiner Büste der Piccarda Donati<sup>655</sup> und der Lucretia Donati (1447–1501) (Abb. 20 und 57 a–d). Während die Kunsthistorikerin Jane Schuyler Bastianinis Büste der Lucretia Donati mit Mino da Fiesoles *La Vergine col Figlio* im Louvre vergleicht,<sup>656</sup> ist die Ähnlichkeit zu Lauranas Büste einer Prinzessin im Louvre weitaus deutlicher (Abb. 54). Der charakteristisch gesenkte Blick, die glatte Haut, die zierliche Nase, die schmale Kinnpartie sowie die lediglich durch die Schädelknochen leicht angedeuteten, ansonsten jedoch kahlen Augenbrauen finden sich allesamt in Bastianinis Büste wieder. Auch eine weitere Büste Lauranas ist diesbezüglich vergleichbar mit der Bastianinis. Das vermutliche Portrait der Ippolita Maria Sforza

654 Gentilini, Giancarlo: Donatello fra Sette e Ottocento, in: Ausst.-Kat.: Omaggio a Donatello 1386–1986, Donatello e la storia del museo, hrsg. v. Paola Barocchi, Florenz 1985, S. 363–454. Auch Moskowitz zieht jenen Vergleich der Portinari-Büste Bastianinis mit Verrocchios „Dama con il mazzolino“, ohne dabei allerdings auf Gentilini als Quelle zu verweisen. Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity - Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, S. 57. Die Portinari-Büste kann in die frühen fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts datiert werden, als Bastianini sich Büsten junger Damen in Renaissance-Kleidern widmete, die entweder literarisch von Dante inspiriert waren, wie etwa die Büste der Piccarda Donati, oder historisch wie etwa die Büsten der Luisa Strozzi, der Lucretia Donati oder Giovanna degli Albizi Tornabuoni. Giovanni Bastianinis Büste einer jungen Dame mit Rose (Beatrice Portinari), Museumsakte 09/00225209, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.

655 Die Lebensdaten Piccarda Donatis sind nicht zuverlässig übermittelt.

656 Schuyler, Jane: *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York/London 1976, S. 215 sowie siehe Abbildung in: Rossi, Filippo: *Il Museo del Bargello a Firenze*, Mailand/Rom 1932, tav. 27.

(1446–1484) weist bis auf eine stärkere Kinnpartie ähnliche Merkmale insbesondere der gesenkten Augen und der lediglich angedeuteten Augenbrauen auf (Abb. 58). All diesen Büsten Lauranas gemein ist der nahezu minimalistische Gesichtsausdruck, den Bastianini in seine Büste der Lucrezia Donati übernimmt. Da Laurana jedoch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weitgehend unbekannt war, wurden seine Werke zu Bastianinis Zeiten oftmals noch Mino da Fiesole oder Donatello zugeschrieben.<sup>657</sup> Mindestens zwei Büsten Lauranas waren zu Bastianinis Zeiten, wenn auch unter anderem Namen, in Florenz zu sehen: Die Büste der Battista Sforza (1446–1472), die im 16. Jahrhundert noch in der Medici-Sammlung erwähnt wurde, befand sich ab 1850 in den Uffizien (Abb. 59) und die Büste der Eleonora von Aragon (1346–1405), die der Büste einer Prinzessin im Louvre gleicht und in der Otler-Sammlung in Florenz war, 1865 im Barghello ausgestellt wurde und sich heute im Palazzo Abatellis in Palermo befindet. Insofern scheint es durchaus möglich, wie Moskowitz darlegt, dass Bastianini das Œuvre Lauranas kannte, wenn auch nicht unter dessen Namen.<sup>658</sup>

Die Lucretia-Donati-Büste ist eine der wenigen Marmorbüsten Bastianinis. Vorderseitig an der ebenfalls modellierten Basis prominent mit der Inschrift „LUCRETIA DONATIS“ versehen, folgt sie keinem direkten singulären Vorbild; sie imitiert nicht etwa ein Lucretia-Donati-Portrait der Renaissance, sondern füllt auch hier wie etwa die Savonarola-Büste die Lücke einer bis dato nicht vorhandenen Donati-Büste. Dabei kombiniert Bastianini die zuvor erwähnten diversen Vorbilder pasticcioartig zu einer Büste im Stil des Quattrocento. 1868 erwirbt Alessandro Foresi die Büste als Werk Bastianinis für 1.500 Francs von Freppa, da Foresi sie als „coup-de-maitre“, als ein Meisterstück Bastianinis erachtet,<sup>659</sup> und verkauft sie 1869 in Florenz für 84 GBP – ein Preis, der seinerzeit für originale Renaissancebüsten gezahlt wurde – als Werk

657 Moskowitz, Anita: „Dell’anima trasmigrata“: Giovanni Bastianini and Desiderio da Settignano, in: Desiderio da Settignano, hrsg. v. Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Paolozzi Strozzi und Gerhard Wolf, Venedig 2011, S. 265–276, hier: S. 266 sowie Damianaki, Chrysa: *The Female Portrait Busts of Francesco Laurana*, Rom 2000, S. 98.

658 Moskowitz, Anita: „Dell’anima trasmigrata“: Giovanni Bastianini and Desiderio da Settignano, in: Desiderio da Settignano, hrsg. v. Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Paolozzi Strozzi und Gerhard Wolf, Venedig 2011, S. 265–276, hier: S. 266 sowie zu Battista Sforza: Damianaki, Chrysa: *The Female Portrait Busts of Francesco Laurana*, Rom 2000, S. 55f. und zu Beatrice von Aragon: Damianaki, Chrysa: *The Female Portrait Busts of Francesco Laurana*, Rom 2000, S. 76f. Kurz sieht wiederum in Andrea della Robbias (1435–1525) Portrait einer jungen Frau, heute im Bargello in Florenz, ein weiteres mögliches Vorbild für Bastianinis Lucretia-Donati-Büste. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_della\\_robbaia\\_gentildonna.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_della_robbaia_gentildonna.JPG) (26.07.2021). Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, S. 55. Nachvollziehbar ist dieser Vergleich zumindest hinsichtlich des mit einem Perlenband besetzten Haarschmucks und der in Schwarz akzentuierten Pupillen, die sich in ähnlicher Form auch in Bastianinis Büste wiederfinden.

659 Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d’art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris / Florenz 1868, S. 43.

Bastianinis an das heutige Victoria & Albert Museum.<sup>660</sup> Bei der Lucretia-Donati-Büste handelt es sich also nicht um eine Fälschung, sondern um eine originale Büste Bastianinis, die bereits zu dessen Lebzeiten die gleichen Preise erzielte und somit die gleiche Wertschätzung erfuhr wie originale Werke der Renaissance.

Bei der aus Holz und Gips geformten Büste der Giovanna degli Albizzi Tornabuoni (1468–1488) handelt es sich dagegen um eine Fälschung Bastianinis (Abb. 60).<sup>661</sup> Für diese Portraitbüste, die an der vorderen Basisseite in großen Lettern die Inschrift „IOANNA ALBIZA“ trägt, orientierte sich Bastianini offenbar an einer Medaille, einem Fresko von Domenico Ghirlandaio (1448–1494) in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz und an einem Tafelbild Ghirlandaios aus dem Jahr 1488 aus dem Madrider Thyssen-Bornemisza Museum (Abb. 61–63). Wie bei der Lucretia-Donati- und der Savonarola-Büste überführt Bastianini auch hier zweidimensionale Profildarstellungen in eine dreidimensionale Büste und schafft damit eine Neuentdeckung, da zuvor nur zweidimensionale Profilportraits Tornabuonis bekannt waren. Damit reagiert Bastianini auf die Vorliebe der internationalen Kulturreisenden für Darstellungen historischer Figuren insbesondere der Florentiner Renaissance. Die einzige Irritation rief die auf der Büste angegebene Datierung von 1459 hervor, da Giovanna degli Albizzi Tornabuoni in jenem Jahr noch nicht geboren war.<sup>662</sup> Dies hielt den Maler, Sammler und Kunstkritiker Louis Charles Timbal (1821–1880) jedoch nicht davon ab, die Büste als Original der Renaissance von dem Florentiner Kunsthändler Francesco Simonelli<sup>663</sup> zu erwerben, der sie selbst direkt bei Bastianini gekauft hatte. Nachdem die Büste 1930 sogar durch die Hände der Duveen-Brüder ging, die seinerzeit zu den bedeutendsten Kunsthändler gehörten, hegte erstmals 1935 das Toledo Museum of Art in Ohio Zweifel an der Echtheit der Büste. Das Museum gab die Büste an die Duveen-Brüder zurück, die sie schon im Dezember 1936 an den A. W. Mellon Educational and Charitable Trust in Pittsburgh weiterveräußerten, der die Büste ein Jahr später der National Gallery of Art in Washington schenkte, wo sich die Büste bis heute befindet.<sup>664</sup> Noch 1948 erwähnt Giuseppe Galassi die Büste als Renaissancewerk in seiner Publikation *La scultura fiorentina del Quattrocento* und schrieb sie Desiderio da Settignano und Benedetto da Maiano zu, der die Büste, Galassis Vermutung nach, beendet haben soll.<sup>665</sup> Dies belegt nicht nur

660 Giovanni Bastianinis Büste der Lucretia Donati, Museumsakte 38–1869, Museum Register No. 16 Science & Art Department, 1 to 275, 1869, MA/30/50, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London.

661 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 130.

662 Ibid., S. 132.

663 Die Lebensdaten von Francesco Simonelli sind nicht zuverlässig übermittelt.

664 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 132.

665 Galassi, Giuseppe: *La scultura fiorentina del Quattrocento*, Mailand 1949, S. 171 sowie Schuyler, Jane: *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York / London 1976, S. 217.

die lange Folgegeschichte von Fälschungen Bastianinis, die in die kunsthistorische Fachliteratur eingegangen sind, sondern auch die Vielzahl von Zeit-Stilen, mit denen man die Werke Bastianinis in Verbindung brachte.

Auch seine leicht Rosa bemalte Gipsbüste, die ursprünglich als Portrait Ginevra de' Bencis eingeordnet wurde, soll aus heutiger Sicht Giovanna degli Albizzi Tornabuoni darstellen (Abb. 16). Die am 28. 5. 1935 aus dem Nachlass Bastianinis erworbene Büste ging zunächst ohne weitere Spezifikation der Portraitierten in die Sammlung der Galleria d'Arte Moderna in Florenz. 1985 identifizierte Gentilini die Portraitierte als eine Darstellung der Ginevra de' Benci aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Quattrocento-Kleidung mit entsprechenden Darstellungen in Ghirlandaios Fresko der *Visitazione* in der Kirche Santa Maria Novella (Abb. 62). Damit folgt Gentilini der seit dem 19. Jahrhundert vorherrschenden Auffassung, die Dargestellte in Ghirlandaios Fresko sei de' Benci, während man mittlerweile davon ausgeht, dass das Fresko Giovanna degli Albizzi Tornabuoni zeigt.<sup>666</sup> Moskowitz zufolge rekurriert die Tornabuoni-Büste noch auf ein weiteres Vorbild einer *Prinzessin von Urbino* aus dem Kreise Desiderio da Settignanos (Abb. 64).<sup>667</sup> Doch sprechen die schmale Gesichtsform, die detaillierte Modellierung der Augen und die im Vergleich zum Rest der Büste wenig detailreich ausgearbeiteten Haare gegen diese These. Denn Bastianini arbeitete die Augen seiner weiblichen unbemalten Büsten kaum bis gar nicht aus, wählte zuweilen rundliche fast pausbackige Gesichtsformen und legte gerade auf die Haartracht ein besonderes

666 Giovanni Bastianinis Büste der Ginevra de' Benci (Heute als Giovanna degli Albizzi Tornabuoni identifiziert), Museumsakte 09/00225231, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz. Die Kritik von Moskowitz an der Einordnung Gentilinis ist also insofern unnötig, als Gentilini die Frage nach der portraitierten Person bereits selbst kritisch thematisiert. Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, S. 56 sowie Ausst.-Kat.: *Virtue and Beauty, Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, hrsg. v. D.A. Brown, Washington 2001, Kat.-Nr. 30. Darüber hinaus befindet sich in der Galleria d'Arte Moderna in Florenz vermutlich eine weitere Version der Giovanna degli Albizzi Tornabuoni. Es handelt sich hierbei um einen 57 cm hohen Gipsabguss, der am 28.05.1935 für 400 italienische Lire zusammen mit vier weiteren Büsten aus dem Nachlass Bastianinis von Giulio Bastianini, dem Nachfahren Bastianinis, erworben wurde. Foresi veröffentlichte erstmals 1919 eine Reproduktion der Büste unter dem Titel „Joanna Albiza Laurentii de Tornabonis uxor“, den wiederum Bernardina Sani 1972 übernahm. Foresi, Mario: *Lo scultore Giovanni Bastianini e della sorte prodigiosa delle opere sue*, in: *Emporium*, L, 1919, S. 90–102, hier: S. 97. Sani, Bernardina: *Giovanni Bastianini*, in: Ausst.-Kat.: *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale, Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori*, depositi, hrsg. v. Sandra Pinto, Florenz 1972, S. 176. Gentilini schlug in seiner Dissertation 1985 allerdings vor, dass es sich um ein Portrait der Luisa Strozzi handle, was seitens der Galleria d'Arte Moderna jedoch mit Verweis auf Foresi angezweifelt wird. Giovanni Bastianinis Büste *Giovane Donna con Corona e Croce*, Museumsakte 09/00225221, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.

667 Moskowitz, Anita: „Dell'anima trasmigrata“: Giovanni Bastianini and Desiderio da Settignano, in: *Desiderio da Settignano*, hrsg. v. Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Paolozzi Strozzi und Gerhard Wolf, Venedig 2011, S. 265–276, hier: S. 269.

Augenmerk. Insofern kann davon ausgegangen werden, dass Bastianini tatsächlich die Intention verfolgte, ein Portrait der Ginevra de' Benci zu schaffen, die allerdings in Ghirlandaios Fresko von der seinerzeit jungen Kunstgeschichte noch nicht als Giovanna degli Albizzi Tornabuoni identifiziert worden war. Dies zeigt, wie sehr Fälschungen dem Forschungsstand der Kunstgeschichte verhaftet sind, respektive diesen spiegeln, und dass Bastianini – bewusst oder unbewusst – wiederkehrend auf einen bestimmten Frauentypus, nämlich den der Giovanna Tornabuoni, als Vorbild zurückgriff. Für das Studium der Quattrocento-Kleidung fand Bastianini, wie erwähnt, in den Tafeln seines Lehrers Inghirami Inspiration, die auch jenes Fresko wiedergeben (Abb. 17 und 62). Bastianini bediente sich somit diverser historischer und zeitgenössischer Quellen aus der Perspektive einer Ottocento-spezifischen Renaissance-Rezeption.

Insbesondere mit der Büste der Luisa Strozzi greift Bastianini wie auch später mit der Savonarola-Büste den Zeitgeschmack des 19. Jahrhunderts auf, als mit diversen Veröffentlichungen und musikalischen Inszenierungen eine erneute Strozzi-Rezeption aufkam (Abb. 21). So veröffentlichte der aus Pisa stammende Schriftsteller und Kunsthistoriker Giovanni Rosini (1776–1855) im Jahr 1833 seinen historischen Roman *Luisa Strozzi. Storia del secolo XVI* und auch musikalisch sowie in Theaterstücken wurde die Geschichte der Luisa Strozzi seinerzeit mehrfach thematisiert. Rosinis Geschichte wurde wiederum in Spences 1852 publiziertem Reiseführer *The Lions of Florence* aufgegriffen als er eine Exkursion zu San Salvatore respektive Monte alle Croci beschreibt, wo die mit Spences Worten tragische Geschichte der gefeierten Schönheit Luisa Strozzi begann.<sup>668</sup> Die patinierte, mit einem leichten Rosaton bemalte und aus dem Nachlass Bastianinis stammende Büste datiert auf 1855, als sie Bastianini im Rahmen eines dreijährlich stattfindenden Wettbewerbs an der Accademia di Belle Arte in Florenz ausstellte.<sup>669</sup> Es handelt sich hierbei also um ein weiteres Original Bastianinis, das diesmal allerdings keinen kunsthistorischen, sondern literarischen Vorbildern folgt. Insbesondere in Rosinis sogenanntem romanzo storico risorgimentale avanciert Luisa Strozzi zur Identifikationsfigur und tugendhaften Heldin des Florentiner Ottocento, die vollkommen unschuldig vermutlich im Auftrag ihrer Brüder zu Tode kam. Denn durch ihre Schönheit weckte sie die Begierde des Tyrannen Alessandro de Medici, der über Florenz herrschte und wusste, dass er eine derart berühmte Familie wie die Strozzi

668 Spence, William Blundell: *The Lions of Florence, And its Environs, or the Stranger, conducted through its principal Studios, Churches, Palaces and Galleries*, Florenz 1852, S. 135.

669 Giovanni Bastianinis Büste der Luisa Strozzi, Museumsakte 09/00225230, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz. Eine ähnliche Portraitbüste wurde 1919 von Foresi unter dem Titel „Aloysia Stroza“ publiziert. Foresi, Mario: *Lo scultore Giovanni Bastianini e della sorte prodigiosa delle opere sue*, in: *Emporium*, L, 1919, S. 90–102, hier: S. 97. Bei der Variante in den Harvard Art Museums in Cambridge Massachusetts handelt es sich hingegen um das Werk eines Nachahmers Bastianinis, der vermutlich aus der eigenen Familie stammte. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/230612?position=0> (26.07.2021).

nicht durch seine Begierde entehren konnte.<sup>670</sup> Bastianini überträgt nun die familiäre Tragödie der unterdrückten und unschuldig ermordeten Luisa Strozzi der Florentiner Renaissance auf die nationale Tragödie des unterdrückten oder fremdbeherrschten Italiens vor dem Risorgimento. Dies unterstreicht auch das Malteserkreuz, das Luisa Strozzi in Bastianinis Büste um den Hals trägt und das Kreuz des Sankt Stephans Ordens repräsentiert. Zunächst steht das Malteserkreuz für die vier Kardinaltugenden der Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäßigung, die durch die Anbringung des Kreuzes an der Büste auf die Dargestellte übertragen werden. Darüber hinaus ist das Kreuz jedoch Bestandteil des in der Toskana weit verbreiteten Sankt Stephans Ordens, der von Cosimo I de Medici (1519–1574), der Sohn Giovanni delle Bande Neres, ins Leben gerufen wurde, um an den Sieg über Frankreich im Jahr 1554 zu erinnern. Mit der Büste der Luisa Strozzi schafft Bastianini also ein weiteres Werk, das seinem ästhetischen Patriotismus folgt, indem es den Konflikt zwischen Italien und Frankreich als eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart thematisiert.

Die Durchdringung von Vorbildern der Frührenaissance, zeitgenössischen Quellen des Ottocento und Zeitgeschmack bringt Bastianinis Œuvre in eine Nähe zu den Werken der britischen Präraffaeliten, die sich ebenfalls der Frührenaissance, genauer der Zeit prä Raffael, zuwandten. Allenfalls der junge Raffael respektive seine Vorläufer wurden von den Präraffaeliten als Vorbilder betrachtet.<sup>671</sup> Vier Jahrzehnte vor den Präraffaeliten formierten sich die Lukasbrüder, auch als Nazarener bekannt, in dem Kloster San Isidoro in Rom zu einer malenden Klostersgemeinschaft, deren Vorbild ebenfalls die unverdorbene, im Religiösen verankerte Kunst der Frührenaissance war.<sup>672</sup> Auch der Purismo in Italien nahm sich, wie im vorhergehenden Kapitel erwähnt, das Quattrocento zum Vorbild, sodass sich die Puristen mit den Präraffaeliten und den Nazarenern in der Wahl ihrer Vorbilder begegneten.<sup>673</sup>

Ab den 1880er Jahren wurden die Präraffaeliten auch in Rom salonfähig und bewirkten gar eine italienische Strömung der Präraffaeliten, die sich nicht etwa aus den Nazarenern oder dem Purismo entwickelte, sondern direkt in Verbindung mit den englischen Präraffaeliten stand.<sup>674</sup> Künstler wie Giulio Aristide Sartorio (1860–1932) oder Giuseppe Cellini (1855–1940) wurden als italienische Präraffaeliten bezeichnet

670 Ihring, Peter: Die beweinte Nation, Melodramatik und Patriotismus im „romanzo storico risorgimentale“, Tübingen 1999, S. 223.

671 Ausst.-Kat.: Natur als Vision, Meisterwerke der Englischen Prä-Raffaeliten, hrsg. v. Moritz Wullen, Berlin/Köln 2004, S. 11.

672 Ibid.

673 Siehe hierzu etwa: Vaughan, William: Europäische Kunst im 19. Jahrhundert, Band 1: 1750–1850, Vom Klassizismus zum Biedermeier, Freiburg/Basel/Wien 1990, S. 53.

674 Pieri, Giuliana: The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de Siècle Italy, Art, Beauty, and Culture, MHRA Texts and Dissertations Vol. 65, London 2007, S. 111, S. 121.

und waren Mitglieder der *In Arte Libertas*, einer italienischen Malergruppe, die sich gegen den Akademismus auflehnte und ein freies Naturstudium proklamierte.<sup>675</sup>

In der Toskana respektive in der Hauptstadt Florenz kam es hingegen zu einer wechselseitigen Einflussnahme zwischen englischen Präraffaeliten und Künstlern des Ottocento.<sup>676</sup> Durch die Kulturreisenden und durch den Florentiner Kunstmarkt fanden die Präraffaeliten bereits früh ihren Weg in die Florentiner Kunstszene, während sie sich im restlichen Italien vergleichsweise spät mit der ersten Biennale in Venedig ab 1885, die erstmals Werke der Präraffaeliten in Italien zeigte, etablieren konnten.<sup>677</sup> Deutlich wird dieser frühe Kulturtransfer in Florenz auch an der Architektur der Stadt. So war die bürgerliche Architektur in Florenz seit den 1850er Jahren primär von dem Architekten Giuseppe Poggi (1811–1901) dominiert, der sich in erster Linie der Realisation privater Gebäude widmete und auf der Suche nach einer Architektursprache der Neo-Renaissance vor allem einen von Venedig, Rom und Florenz inspirierten nationalen Klassizismus adaptierte. Diesen Stil behielt Poggi bis in die 1860er Jahre weitgehend bei, bis er sich zunehmend von internationaler Architektur vor allem Frankreichs, Österreichs und Großbritanniens inspirieren ließ.<sup>678</sup> Poggis primäre Referenz war dabei das Frankreich unter Napoleon III mit seinen Boulevards, den farbenreichen Tapisserien und Möbeln mit goldenen Inlays, was deutlich wird etwa an der Villa Normanby alla Pietra,<sup>679</sup> der Villa Favard sui Lungarni<sup>680</sup> und der Villa Strozzi al Boschetto<sup>681</sup>. Die Gestaltung der Parks und Gärten war wiederum mit britischen Akzenten versehen wie etwa der Park der Villa il Ventaglio.<sup>682</sup>

675 Ibid., S. 112.

676 Ibid. Leider bezieht sich Pieri in ihrer instruktiven Untersuchung fast ausschließlich auf Gemälde und nicht auf Skulpturen, was auch dem Problem geschuldet sein mag, dass die präraffaelitische Skulptur selbst bis heute kaum erforscht ist.

677 Ibid., S. 111.

678 Trotta, Giampaolo: The Anglo-Americans and the Invention of the Florentinitas in City Villas and Residences, in: Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th-20th Centuries), hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 70–72, hier: S. 70.

679 Abbildungen der Villa sind online einsehbar unter: <https://www.sorbonne.fr/en/the-chancellerie-universites-paris/la-villa-finaly/histoire/1816-1863-la-villa-normanby-et-les-grands-travaux-de-giuseppe-poggi/galerie-photos-de-la-villa-2/> (26. 07. 2021).

680 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Villa\\_Favard](https://de.wikipedia.org/wiki/Villa_Favard) (26. 07. 2021).

681 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://it.wikipedia.org/wiki/Villa\\_Strozzi\\_al\\_Boschetto](https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Strozzi_al_Boschetto) (26. 07. 2021).

682 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.theflorentine.net/art-culture/2018/07/the-park-of-villa-il-ventaglio/> (26. 07. 2021). Trotta, Giampaolo: The Anglo-Americans and the Invention of the Florentinitas in City Villas and Residences, in: Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th-20th Centuries), hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 70–72, hier: S. 70.



Zur Durchmischung italienischer, französischer und britischer Baustile trugen auch die nach Florenz übersiedelnden Engländer bei. Ausgehend von historischen Gemälden und Romanen, entwickelten sie zunächst eine Idee von Florenz, die sie in ihren Wohnhäusern in Florenz mit der präraffaelitischen Kultur kombinierten.<sup>683</sup> Die Synthese quattrocentesker und präraffaelitischer Ideale vollzieht sich also vor Ort in den privaten Villen und Wohnhäusern internationaler Kulturreisender, Künstler und Händler. Florenz war nicht nur ein Reiseziel, sondern ein Refugium, in dem insbesondere die Briten ihre Vorliebe für die Kunst der Präraffaeliten ausleben konnten, die in ihrer Heimat vielfach ambivalente Reaktionen provozierte. Zeitgenossen betrachteten die Kunst der Präraffaeliten nicht selten als lediglich dekorativ und maniriert. Auch Robinson verschmähte diese Kunst als oberflächlich im Vergleich zu den Werken der italienischen Frührenaissance: „More likely are they [die Künstler] to fall into feeble phases of unconscious emulation, ‚isms‘ pre-Raffaellite or other, charming only to those who have never drunk more deeply at the source.“<sup>684</sup> Andere Zeitgenossen sprachen sich wiederum für die Präraffaeliten aus, so etwa Theodor Fontane 1857 bei der *Manchester Art Treasures Exhibition*, der ersten Ausstellung der Präraffaeliten in England: „Hier haben wir Keime für die Zukunft und, nach bestandemem Läuterungsprozess, vielleicht einen neuen Silberblick der Kunst.“<sup>685</sup>

In der Tat war die Kunst der Präraffaeliten eng verbunden mit dem wissenschaftlichen und technologischen Fortschritt des 19. Jahrhunderts.<sup>686</sup> Forscher, Wissenschaftler und Künstler teilten dabei ein ausgeprägtes Interesse für die sichtbare Welt, was eine Brücke zwischen den Disziplinen schuf.<sup>687</sup> Offensichtlich wird dies etwa an den Wolkenstudien des Naturwissenschaftlers Luke Howard (1782–1864), der mit seiner Differenzierung zwischen Zirrus-, Stratus- und Kumuluswolken die

683 Trotta, Giampaolo: The Anglo-Americans and the Invention of the Florentinitas in City Villas and Residences, in: Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th-20th Centuries), hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 70–72, hier: S. 71.

684 Robinson, John Charles: Art Connoisseurship in England, Mutation or Decline?, in: The Nineteenth Century, November 1895, S. 838–849, hier: S. 847.

685 Theodor Fontane zit. nach: Ausst.-Kat.: Natur als Vision, Meisterwerke der Englischen Prä-Raffaeliten, hrsg. v. Moritz Wullen, Berlin / Köln 2004, S. 9 sowie Fontane, Theodor: Die Prä-Raffaeliten (1857), in: Die Prä-Raffaeliten: Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption, Stuttgart 1992, S. 347–355, hier S. 349. Der Begriff Silberblick ist in diesem Zusammenhang nicht als hässliches Schielen zu verstehen, sondern als eine innovative Technik, die erstmals Anfang des 16. Jahrhunderts bei Leonardos „Mona Lisa“ sicher zum Einsatz kam, sodass der Betrachter nicht nur den Eindruck hatte, direkt angeblickt zu werden, sondern zugleich in seiner Bewegung vom Blick der Dargestellten begleitet zu werden.

686 Ausst.-Kat.: Natur als Vision, Meisterwerke der Englischen Prä-Raffaeliten, hrsg. v. Moritz Wullen, Berlin / Köln 2004, S. 51.

687 Ibid.

Meteorologie voranbrachte und dabei zugleich der Landschaftsmalerei einen Fundus an Vorlagen lieferte.<sup>688</sup>

Wichtige für die Entwicklung der Kunst der Präraffaeliten waren wissenschaftliche Erkenntnisse über die Prozessförmigkeit der Natur. Howards 1803 publizierte Theorie über die sich wandelnden Wolkenformationen, entwickelt die Einsicht, dass alles in stetiger Bewegung und veränderbar ist, nichts beleibt gleich, nichts kehrt wieder.<sup>689</sup> Natur wurde nicht als ein immerwährender Zustand, sondern als ein steter Wandlungsprozess begriffen. Die wissenschaftlichen Abhandlungen *Principles of Geology* (1830–33) von Charles Lyell und *Of the Origin of Species* (1859) von Darwin ersetzten sodann den Schöpfungsgedanken der Welt durch die Erkenntnis, dass die Erde das Ergebnis geologischer und evolutionärer Veränderungen ist, die sich über lange Zeiträume erstreckten.<sup>690</sup> Diese Erkenntnisse beförderten eine hohe Naturtreue in den Werken der Präraffaeliten, die ihre Darstellungen zu wichtigen Dokumentationen der Wissenschaft werden ließ. Bis heute zählen die Werke der Präraffaeliten zu den bedeutendsten Bildquellen für Glaziologen und Klimaforscher, wie etwa John Bretts (1831–1902) Darstellung des Gletschers von Rosenloui.<sup>691</sup> Auch William Dyces Erinnerungen an den 5. 10. 1858 in Pegwell Bay, Kent, ein Gemälde, das seine Familie beim Muschelsuchen zeigt, ist eine jener Quellen (Abb. 65). Ganz in der Tradition der Präraffaeliten ist das Gemälde nahezu dokumentarisch aufgebaut, sodass sich bei genauerer Betrachtung am Himmel der Schweif des Donati'schen Kometen erkennen lässt.<sup>692</sup> Diese Detailgenauigkeit in der Darstellung fußte auch auf Ruskins 1856 publiziertem Buch *Modern Paintings*, in dem er die Künstler anweist, sich bei ihren Darstellungen von Gebirgen und Felsformationen von den physikalischen Prinzipien ihrer Entwicklung leiten zu lassen.<sup>693</sup> Dabei wandelte sich auch der Blick auf die Motive, sodass akademische Ideale der Bildkomposition dem individuellen Blick des Künstlers wichen. Bildtitel, die oftmals den jeweiligen Zeitpunkt und Ort der Entstehung festhalten, verweisen darauf, dass der Künstler zu jener Zeit an

688 Ibid.

689 Howard, Luke: *On the Modifications of Clouds*, London 1803.

690 Ausst.-Kat.: *Natur als Vision, Meisterwerke der Englischen Prä-Raffaeliten*, hrsg. v. Moritz Wullen, Berlin/Köln 2004, S. 43.

691 Ibid. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brett-glacier-of-rosenloui-n05643> (26. 07. 2021).

692 Ausst.-Kat.: *Natur als Vision, Meisterwerke der Englischen Prä-Raffaeliten*, hrsg. v. Moritz Wullen, Berlin/Köln 2004, S. 71.

693 Ibid., S. 45 f. Da jene Detailtreue im Widerspruch zum schnellen Wandel von Naturphänomenen stand und die Werke zu einem eher wissenschaftlichen Konglomerat an Einzeleindrücken zu verkommen drohten, rückte zur Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem der Gesamteindruck in den Vordergrund. Leighton beschrieb diesen Wandel als: „accurate in the impression of the effect.“ Sir Frederick Leighton zitiert nach, Ibid., S. 79. An die Stelle der exakten Wiedergabe der Natur rückte nun die Exaktheit der Bildstimmung, die durch Auslassungen Raum für die Wahrnehmung des Betrachters lies. Ibid.

jenem Ort das betreffende Sujet als bildwürdig erachtete.<sup>694</sup> Somit tritt die Person des Künstlers in den Vordergrund, da dessen eigene Wahrnehmung zum Bezugspunkt der Darstellung wurde.<sup>695</sup>

Dabei liegt es nahe, dass auch Bastianini von den Präraffaeliten beeinflusst wurde, wenngleich bis heute keine Quellen für einen direkten Austausch gefunden werden konnten. Doch die stilistische und konzeptionelle Ähnlichkeit sowie das gleiche Quattrocento-Vorbild machen einen wechselseitigen Austausch direkt wie indirekt sehr wahrscheinlich. Zwar bewegte sich Bastianini nicht wie einige Präraffaeliten in der gehobeneren Gesellschaft reicher Sammler und Händler, dafür hatte allerdings sein international renommierter Kunsthändler Freppa Zugang zu jener Klientel, die mit ihren Kaufentscheidungen den Markt und Geschmack der Zeit prägten. So scheinen das kurze Spätwerk Bastianinis aber auch seine frühen quattrocentesken Arbeiten den britischen Bildhauer und Goldschmied Alfred Gilbert (1854–1934) während seiner Ausbildung in Rom und Florenz in den 1860er Jahren beeinflusst zu haben. Als ein Vertreter der New Sculpture-Bewegung am Ende des 19. Jahrhunderts in England, widmete sich Gilbert einem stärkeren Realismus als ihn die viktorianische Kunst hervorbrachte; beeinflusst war er dabei durch die Renaissancekunst, die er während seines Aufenthaltes in Florenz studierte. Entsprechend schreibt Spielmann über Gilberts Statuette des Perseus, dass sie zwar durchaus mit Donatellos David vergleichbar sei. Dennoch sei es der besondere Realismus, dem das Werk seine Schönheit, seine elaborierte Verarbeitung zu verdanken habe, sodass es sowohl natürlich als auch „skulpturesk“ wirke. (Abb. 66).<sup>696</sup>

Die Beschreibungen Spielmanns erinnern an die enthusiastischen Kommentare, mit denen die Werke Bastianinis bedacht wurden. Insbesondere Mario Foresi, der Bastianini gleichsam als „anima trasmigrata“ von Mino da Fiesole bezeichnete, wäre hier als hervorstechendes Beispiel zu nennen.<sup>697</sup> In der Tat beschreibt Spielmann wenige Zeilen später selbst die Lebensnähe von Bastianinis männlichen Portraits und die idealisierte Schönheit seiner weiblichen Portraits. So schreibt er mit Blick auf Gilberts Studien eines weiblichen und eines männlichen Kopfes „The girl’s head is distinguished by remarkable dignity and beauty; the man’s by its character; while round the mouth of the latter is that subtle play of expression which reminds one of the most felicitous rendering by Donatello in the past and of Bastianini of late years.“ (Abb. 67–68).<sup>698</sup> Nicht nur portraitiert Spielmann Bastianini als Künstler, er stellt ihn zugleich auf eine Stufe mit Donatello. Zugleich wird Bastianini wenn auch indirekt als ein Vorbild Gilberts genannt, was den stilistischen Beobachtungen Spielmanns

694 Ibid., S. 35.

695 Ibid.

696 Spielmann, Marion Harry: *British Sculpture and Sculptors of To-Day*, London 1901, S. 76.

697 Foresi, Mario: A proposito dell’anime di Mino e di Donatello trasmigrate in scultori moderni, in: *Illustrazione Toscana*, VI, 1928, S. 16–20.

698 Spielmann, Marion Harry: *British Sculpture and Sculptors of To-Day*, London 1901, S. 78.

zufolge durchaus naheliegt. Deutlich wird dabei, dass Bastianinis Werke durchaus Einfluss auf die Kunst und Kunstgeschichte nahmen.

Umgekehrt waren es mit großer Wahrscheinlichkeit die Büsten des Präraffaeliten Alexander Munro (1825–1871), die Bastianini inspirierten. Dabei hatten beide nicht nur die selben Vorbilder des Quattrocento, sie wandten auch die gleichen Techniken an. Wie Bastianini bei der Benivieni- oder Bianci-Büste arbeitete auch Munro nach lebenden Modellen. So ist bekannt, dass Munro ab 1852 sein Haus und Studio mit Arthur Hughes teilte und beide sich wechselseitig Modell standen.<sup>699</sup> Ab 1856 stellt Munro sodann seine Dante-Büste aus,<sup>700</sup> die bis ins Detail eine große Ähnlichkeit mit der Dante-Büste Bastianinis aufweist (Abb. 69 und Abb. 8). Beide Werke sind im Geist der Neo-Renaissance verankert. Beide Büsten zeigen Dante mit der traditionellen Florentiner Kopfbedeckung, der charakteristisch hervortretenden Nase und einem leicht nach unten gewandten, versunkenen Blick, wie er im Gemälde Sandro Botticellis von 1495 dargestellt ist (Abb. 70).

Für Munro war eine Kombination aus historischer Forschung und Imagination besonders reizvoll, da er so die historische Figur wiedererschaffen konnte,<sup>701</sup> wie dies auch Bastianini mit seinen Portraitbüsten historischer Figuren der Renaissance tat. Besonders deutlich wird dies an der Portraitbüste seiner Frau Mary Munro, die frappierend Bastianinis Büste der Piccarda Donati, einer historischen Figur aus Dantes *Göttlicher Komödie* ähnelt (Abb. 71 und Abb. 20). Insbesondere der jeweils nach unten gerichtete Blick, der, wie erwähnt, ein Charakteristikum Florentiner Renaissance-Büsten darstellt, sowie die idealisierte Schönheit verbindet beide Büsten stilistisch miteinander. Indem Bastianini im Gegensatz zu Munro seine Büste in ein detailreich verziertes Renaissancegewandt kleidet, verbindet er den präraffaelitischen Zeitgeschmack mit dem quattrocentesken Ideal.<sup>702</sup> Hier liegt der augenscheinlichste Unterschied der beiden Werke. Während Munros Büste lediglich am unteren Rand den Faltenwurf eines unverzierten zeitlosen Kleides aufweist, das auch dem 19. Jahrhundert entstammen könnte, verweisen die reichen Verzierungen des Kleides der Piccarda Donati auf die Renaissance. Während Bastianinis männliche Portraits einen großen Detailreichtum in den Gesichtern aufweisen, dabei wenig Aufmerksamkeit für die Kleidung zeigen, verhält es sich bei den weiblichen Portraits genau umgekehrt. Der fast gnadenlose Realismus verbindet die männlichen Portraits Bastianinis wiederum mit dem Werk des Präraffaeliten Thomas

699 Macdonald, Katharine: Alexander Munro: Pre-Raphaelite Associate, in: Ausst.-Kat.: Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914, hrsg. v. Benedict Read und Joanna Barnes, London 1991, S. 46–65, hier: S. 47.

700 Ibid., S. 48.

701 Ibid., S. 59.

702 Öcal, Tina: Shape-shifters of Transculturation, Giovanni Bastianini's Forgeries as Embodiment of an Aesthetic Patriotism, in: Becker, Daniel/Fischer, Annalisa und Schmitz, Yola (Hrsg.): Faking, Forging, Counterfeiting, Discredited Practices at the Margins of Mimesis, Bielefeld 2018, S. 111–125, hier: S. 122.

Woolner (1825–1892). Denn auch die Skulpturen Woolners zeichnen sich durch eine hohe Detailgenauigkeit oder „likeness“ aus, was insbesondere dann hervorsteicht, wenn der Portraitierte ein besonderes Erkennungszeichen trägt, wie etwa die Pockennarben Rajah Brookes (Abb. 72).<sup>703</sup>

Da Bastianini seine Büste der Piccarda Donati 1855 und damit vor Munro schuf, stellt sich die Frage, wer wen wirklich beeinflusste. Naheliegend ist hier eine nicht einseitige sondern wechselseitige Beeinflussung. So wurden die Präraffaeliten mit großer Wahrscheinlichkeit von den „Neo-Renaissance-Arbeiten“, die als originale Werke des Quattrocento ihren Weg in den Kunsthandel fanden, inspiriert. Deutlich wird dies etwa an der Vielzahl der Büsten Bastianinis, die auch noch Ende des 19. Jahrhunderts zuweilen als Renaissance-Werke in die Sammlung des heutigen Victoria & Albert Museums kamen und somit in London zu sehen waren. Daneben waren es die britischen Kulturreisenden und Künstler, die den Stil der Präraffaeliten nach Florenz brachten.<sup>704</sup> Hierdurch fand eine wechselseitige Geschmacksprägung statt. Schließlich bestand im 19. Jahrhundert eine große Nachfrage nach Werken Munros, sodass diverse Kopien, Abgüsse und Fotografien kursierten, die Bastianini gesehen haben könnte.<sup>705</sup>

Doch bleibt zu bedenken, dass Munros Skulpturen selbst schwer zugänglich waren, da die meisten für private und nicht für öffentliche Sammlungen hergestellt wurden.<sup>706</sup> Dies mag auch daran liegen, dass die Skulptur bei den Präraffaeliten eine eher untergeordnete Rolle spielte und deshalb bis heute kaum erforscht ist. Denn die einzige bis dato erschienene Publikation, die sich explizit mit der Thematik befasst, ist der Katalog zu der bisher ebenfalls einzigen Ausstellung präraffaelitischer Skulpturen vom Oktober 1991 bis März 1992 in der Matthiesen Gallery in London und in der Birmingham City Museum and Art Gallery; einige der Exponate wurden im Rahmen dieser Ausstellung erstmals öffentlich gezeigt.<sup>707</sup> Zudem gibt es bei den Präraffaeliten stilistische Unterschiede zwischen zweidimensionalen Werken wie Gemälden und Papierarbeiten auf der einen Seite und dreidimensionalen Werken wie Skulpturen auf der anderen Seite. Zwar führte die genannte Hinwendung zur Natur in Gemälden verschiedentlich zu einer dokumentarischen Naturtreue und bei Skulpturen zu einem vergleichbar ungeschminkten Realismus.

703 Ausst.-Kat.: Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914, hrsg. v. Benedict Read und Joanna Barnes, London 1991, S. 24.

704 Öcal, Tina: Shape-shifters of Transculturation, Giovanni Bastianini's Forgeries as Embodiment of an Aesthetic Patriotism, in: Becker, Daniel / Fischer, Annalisa und Schmitz, Yola (Hrsg.): Faking, Forging, Counterfeiting, Discredited Practices at the Margins of Mimesis, Bielefeld 2018, S. 111–125, hier: S. 122.

705 Macdonald, Katharine: Alexander Munro: Pre-Raphaelite Associate, in: Ausst.-Kat.: Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914, hrsg. v. Benedict Read und Joanna Barnes, London 1991, S. 46–65, hier: S. 65.

706 Ibid.

707 Ausst.-Kat.: Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914, hrsg. v. Benedict Read und Joanna Barnes, London 1991, S. 6.

Doch während in einigen Gemälden art-déco-ähnliche Elemente antizipierbar werden, folgen mehrere der Skulpturen einem glatten Stil, der sich zuweilen kaum vom Klassizismus unterscheiden lässt. Insofern sind beide Gattungen der Präraffaeliten von dem gleichen Grundkonzept geleitet, mit allerdings leicht abweichenden stilistischen Ausprägungen. Entsprechend ist es ein Desiderat, die Skulpturen der Präraffaeliten wie etwa die von John Hancock (1825–1869), Woolner und Munro zu katalogisieren und erforschen; dabei wäre zugleich ihre Abhängigkeit von den Italienreisen des britischen Bildungsbürgertums und britischer Künstler ins Auge zu fassen. Instruktiv wäre hier eine Ausstellung, die präraffaelitische Skulpturen mit denen des Florentiner Ottocento und ihren Vorbildern der Florentiner Renaissance zusammen bringt.

#### 4.3.2.2 Die Rezeption der Renaissance im Ottocento: Die Statuette des Giovanni delle Bande Nere als Pasticcio zwischen Quattro- und Ottocento

Welche Auswirkungen auf die Kunstgeschichte die Vernetzung zwischen Quattro- und Ottocento insbesondere der Fälschungen Bastianinis hatte, zeigt das Beispiel seiner gefälschten Terrakotta-Statuette des Giovanni delle Bande Nere (Abb. 73 a-c). Bastianini lässt hier gleich mehrere Vorbilder des Quattrocento miteinander verschmelzen. Dabei galt die Statuette noch bis Anfang des 21. Jahrhunderts als ein Werk der italienischen Renaissance und wurde sowohl kunsthistorisch als auch museal als solche rezipiert. Noch in den 1950er Jahren schrieb der Kunsthistoriker James Holderbaum<sup>708</sup> die Statuette fälschlicher Weise Niccolò Tribolo (1500–1550) zu. Im Zuge dessen verglich man seitens der Wallace Collection die Statuette mit einem Terrakotta-Modell Tribolos für einen Brunnen, das allerdings deutliche Unterschiede zu der Statuette erkennen lässt (Abb. 74).<sup>709</sup> Während Tribolo größten Wert auf die Darstellung und das Studium von Anatomie und muskulösem Körperbau legt, liegt das Augenmerk Bastianinis vor allem auf der Mimik, der Körperhaltung und der Symbolik, also eher auf dem Ausdruck wie dies im Folgenden verdeutlicht wird. Ferner sollte es sich hierbei, so Holderbaum, um ein Modell für eine Statue Tribolos des Giovanni delle Bande Nere handeln, die in der Kapelle von San Lorenzo in Florenz aufgestellt werden sollte, jedoch nie ausgeführt wurde.<sup>710</sup>

Kurz darauf merkt Robert Arthur Cecil (1921–1994), seinerzeit Assistent des Direktors der Wallace Collection, in einem Brief an Holderbaum an, dass man auf einige Schwierigkeiten stilistischer und ikonografischer Natur gestoßen sei und fragt,

708 Die Lebensdaten von James Holderbaum sind nicht zuverlässig überliefert.

709 Fotografien in: Object File S 57, Wallace Collection Archive, London.

710 Vermerk von James Holderbaum am 07.09.1954, in: Object File S 57, Wallace Collection Archive, London sowie Holderbaum, James: Notes on Tribolo – II: A Marble Aesculapius by Tribolo, in: The Burlington Magazine, Vol. 99, No. 656 (Nov. 1957), S. 368–373, hier: S. 371.

ob Holderbaum während seines Forschungsaufenthaltes in Florenz seine Zuschreibung an Tribolo sichern konnte.<sup>711</sup> Cecil recurriert dabei auf einen Artikel im *Burlington Magazine*, in dem Kurz die Statuette bereits 1944 Baccio Bandinelli (1488–1560) zugeschrieben hatte. Die Argumentation von Kurz lässt dabei besonders deutlich werden, wie Fälschungen als Originale in die Kunstgeschichte eingehen. Kurz stellt fest, die Statuette würde nicht Giovanni de' Medici, sondern Cosimo I. darstellen und müsse aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit einer Gravur Niccolò della Casas<sup>712</sup> nach Bandinelli, auf das gleiche Jahr wie diese, also auf 1544 datiert werden, da spätere Portraits Cosimo I. rundlichere Gesichtsformen und einen längeren Bart zeigten (Abb. 75).<sup>713</sup> Kurz sieht die Terrakotta-Statuette dabei in enger Relation mit der Marmorstatue Cosimo I. von Bandinelli im Palazzo Vecchio in Florenz und kommt ebenso wie Holderbaum – dieser allerdings mit Zuschreibung zu Tribolo – zu dem Schluss, es handle sich bei der Statuette um ein „bozzetto“, also um einen ersten Entwurf respektive ein Model für diese Skulptur (Abb. 76).<sup>714</sup> Insbesondere die Kontrapost-Haltung der Statuette, so Kurz, weise Ähnlichkeiten mit der Skulptur Bandinellis auf, wobei Kurz die Haltung der Statuette von der Form her wesentlich ausladender und exponierter einstuft. Dabei habe Bandinelli diese Haltung jedoch nicht eigenständig entwickelt, sondern, so Kurz, von Donatellos David abgeleitet (Abb. 77).

Dieser Vergleich der Statuette des Giovanni delle Bande Nere auf dem Umweg über Bandinelli mit Donatello ist insofern relevant, als Bastianinis Arbeiten bereits im 19. Jahrhundert mit denen Donatellos ‚verwechselt‘ wurden.<sup>715</sup> Dieser Umstand ist insbesondere einer im Ottocento neu entflammten Donatello-Rezeption geschuldet, entfacht durch die Literatur besonders durch Publikationen wie Andrea Francionis<sup>716</sup>

711 Brief von Robert Arthur Cecil vom 12.07.1957 an James Holderbaum, in: Object File S 57, Wallace Collection Archive, London.

712 Die Lebensdaten Niccolò della Casas sind nicht zuverlässig überliefert.

713 Kurz, Otto: A Model for Bandinelli's Statue of Cosimo I, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 85, No. 500 (Nov., 1944), S. 280+282–283, hier: S. 280.

714 In den Archivunterlagen der Wallace Collection wird unterdessen ein weiterer Vergleich der Statuette mit einer Statue des Giovanni delle Bande Nere von Bandinelli auf der Piazza San Lorenzo in Florenz geführt. Object File S 57, Wallace Collection Archive, London. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Giovanni\\_delle\\_Bande\\_Nere.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Giovanni_delle_Bande_Nere.JPG) (26.07.2021). In der Tat weisen die Statuette und die Statue Ähnlichkeiten in der Gestaltung der Rüstung auf, doch unterscheiden sich beide in einem wesentlichen Merkmal: Den Sockel der Statue ziert ein Medici-Wappen mit sechs Kugeln, während die Statuette ein Wappen mit sieben Kugeln aufweist. Auch die Büste eines Jungen, der mittig auf der Brust ein Medici-Wappen mit sechs Kugeln trägt, zwischenzeitlich als Werk Bastianinis galt, doch seinerzeit als Werk eines Unbekannten der Renaissance geführt wurde, wird dabei als Vergleich herangezogen. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O39905/alessandro-demedici-1st-duke-of-bust-brazzini-cesare/> (26.07.2021).

715 Kurz, Otto: A Model for Bandinelli's Statue of Cosimo I, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 85, No. 500 (Nov., 1944), S. 280+282–283, hier: S. 280.

716 Die Lebensdaten von Andrea Francioni sind nicht zuverlässig überliefert.

*Elogio di Donatello Scultore*<sup>717</sup>. Francionis Schrift entspricht als biografisches, zugleich aber moralisches und dennoch historisches Werk ganz den romantischen Künstlervorstellungen des Ottocento. Fast glaubte man, sich in den Viten Vasaris wiederzufinden, wie Gentilini zurecht feststellt; Vasaris Texte erfuhren gerade zu dieser Zeit eine Neuauflage.<sup>718</sup> Donatellos Werke bewunderte man vor allem für ihren Realismus und ihre Lebendigkeit. Diese Attribute fanden als zentrale Charakteristika der Arbeiten Donatellos Einzug sowohl in die deutsche als auch die italienische Kunstliteratur Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>719</sup> Zugleich sind eben dies die Schlagworte, mit denen man, wie zuvor erwähnt, auch Bastianinis Werke lobte. Zudem schrieb man Donatello eine „materialità energetica e vitale“<sup>720</sup> – eine energetische und lebendige Materialität – zu, was nicht zuletzt Ausdruck einer dem Zeitgeist des Ottocento entsprechenden Vorliebe für den Realismus und das Handwerk war. Handwerkliches Können und realistische Darstellung waren insofern grundlegend für die Wertschätzung der Werke des Quattrocento. Dabei führte die Vorliebe für diese Kriterien zu einer nahezu exzessiven Zuschreibung einer Vielzahl von Werken des Quattrocento und auch Ottocento an Donatello, den man als Meister eben jenes Realismus verehrte. Erst nach und nach wurden diese Zuschreibungen relativiert und manche der Werke etwa Desiderio da Settignano zugeschrieben, dessen Œuvre zeitweise in Teilen unter dem Namen Donatello lief.<sup>721</sup>

Schließlich glaubte Kurz ein Qualitätsgefälle zwischen der Statuette, deren künstlerische Qualität er betont, und der Statue Bandinellis zu bemerken und schlussfolgert: „This shows the tragedy of Bandinelli’s career as an artist. All the freshness of his first approach to a subject was lost during the laborious execution in marble.“<sup>722</sup> Bestätigt fühlt sich Kurz wiederum von Vasari, der bereits eine Diskrepanz zwischen einem guten Bozzetto und einer eher schlecht ausgeführten oder gar nicht beendeten Arbeit bei Bandinelli beobachtet haben will.<sup>723</sup> Derartige Aussagen Vasaris in Bezug

717 Francioni, Andrea: *Elogio di Donatello Scultore*, Composto da Andrea Francioni e letto da esso nel Giorno della Solenne Distribuzione dei premi maggiori nella L.E.R. Accademia delle belle Arti in Firenze, Florenz 1837.

718 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868). Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 26.

719 *Ibid.*, S. 38.

720 *Ibid.*

721 *Ibid.*, S. 39 sowie Baldinotti, Andrea: *Desiderio et Florence au XIXe Siècle: Décors pour un Mythe*, in: *Ausst.-Kat.: Desiderio da Settignano, Sculpteur de la Renaissance Florentine*, hrsg. v. Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi und Nicholas Penny, Mailand 2007, S. 103–109, hier: S. 105 f.

722 Kurz, Otto: *A Model for Bandinelli’s Statue of Cosimo I*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 85, No. 500 (Nov., 1944), S. 280+282–283, hier: S. 280.

723 *Ibid.* sowie Vasari, Giorgio: *Das Leben des Baccio Bandinelli*, neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben und kommentiert von Hana Gründler, Berlin 2009, S. 26.



auf Bandinelli müssen allerdings äußerst kritisch betrachtet werden, denn das Verhältnis Vasaris zu Bandinelli war oftmals von Neid und Missgunst geprägt, sodass Vasari Fakten in Bezug auf Bandinelli zuweilen manipulierte.<sup>724</sup>

Das Fatale an jenem Resümee von Kurz besteht darin, dass die für Kurz noch unentlarvte Fälschung Bastianinis in einer renommierten kunsthistorischen Fachzeitschrift wie dem *Burlington Magazine* nicht nur als Original Bandinellis behandelt, sondern dabei zugleich stilistisch höher als das tatsächliche Original Bandinellis gewertet wird. Hiermit wird zudem ein Unvermögen Bandinellis evoziert, das Qualitätsniveau vom Modell zum finalen Werk aufrecht erhalten oder gar steigern zu können. Die Fälschung Bastianinis geht also nicht nur als ein Original in die Kunstgeschichte ein, sie verzerrt fatalerweise auch noch den Blick auf das handwerkliche Vermögen Bandinellis. Im Kontext des Glaubens an die Originalität der Statuette sucht und findet Kurz nur solche Quellen, die seine These bestätigen, wie etwa Vasari, der bereits einen ähnlichen Qualitätsverlust bei Bandinelli festgestellt haben will. Das eventuell als Intrige gegen Bandinelli angelegte Vorurteil Vasaris erfährt so durch die Fälschung Bastianinis eine fatale und falsche Rückbestätigung.

1979 kommen innerhalb der Wallace Collection erste Zweifel an der Originalität der Statuette auf.<sup>725</sup> Doch noch 2000 wird die Statuette des Giovanni delle Bande Nere in einem Ausstellungskatalog der Salander-O'Reilly Galleries in New York erneut als ein Werk, genauer als Modell für eine Giovanni de' Medici Statue Tribolos aufgeführt und mit Tribolos Bronze-Statuette eines Satyrs verglichen (Abb. 78). Parallelen wurden insbesondere in der gleichen Haltung des rechten Arms des Satyrs respektive des linken Arms des Giovanni delle Bande Nere festgestellt.<sup>726</sup> Allerdings handelt es sich bei der Bronze-Statuette eines Satyrs aus der Sammlung Michael Halls um ein bis dato unpubliziertes und insofern auch noch nicht Tribolo zugeschriebenes Werk. Erst mit dem Katalog wird die Zuschreibung ins Leben gerufen und zugleich darauf verwiesen, dass es sich hier um eine herausragende und seltene Arbeit handele, da es bis zu diesem Zeitpunkt nur eine ihm sicher zugeschriebene Statuette eines Pan im Museo Nazionale del Bargello in Florenz gab.<sup>727</sup> Man vergleicht hier also zwei historisch nicht abgesicherte Werke miteinander, von denen sich später zumindest eine als Fälschung Bastianinis erweisen wird. Die Behandlung von Bastianinis Statuette des Giovanni delle Bande Nere als Original führt also zu weiteren Irrtümern in der Kunstgeschichte, indem sie noch 2000 als Werk Tribolos geführt wird und mit seinen

724 Vasari, Giorgio: Das Leben des Baccio Bandinelli, neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben und kommentiert von Hana Gründler, Berlin 2009, S. 26 und S. 7.

725 Notiz von John Ingamells vom 19.01.1979, in: Object File S 57, Wallace Collection Archive, London.

726 Ausst.-Kat.: Masterpieces of Renaissance Sculpture, an Exhibition of Sculpture from the Collection of Michael Hall, hrsg. v. Andrew Butterfield, New York/Turin 2000.

727 Ibid., o. S., Niccolò Tribolo, 5. Satyr. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.alinari.it/it/dettaglio/BEN-F-005642-0000> (26.07.2021).

anderen Arbeiten verglichen wird, obgleich bereits bekannt war, dass es sich um eine Fälschung Bastianinis handelt.

Dennoch sollte es bis 2005 dauern, bis der Kunsthistoriker und Mitarbeiter der Wallace Collection Jeremy Warren ebenfalls im *Burlington Magazine* einen Brief von Alessandro Foresi an den französischen Sammler Charles Davillier vom 15. 07. 1868 veröffentlichte, aus dem hervorgeht, dass Bastianini die Statuette anfertigte und kurz vor seinem Tod für 1.000 Francs an den französischen Händler Rivet verkaufte.<sup>728</sup> Allerdings wurde die Statuette bereits vor Warren im Jahr 1889 von Becker als Fälschung Bastianinis entlarvt. Auch Joachim Goll erwähnte die Statuette in seinem 1962 erschienenen Buch über Fälschungen. Es bleibt insofern unklar, warum die Statuette noch 2000 als Werk Tribolos geführt wird.<sup>729</sup>

Eine Rechnung vom 20. 12. 1867 ausgestellt von dem Kunsthändler Tito Gagliardi belegt wiederum, dass die Statuette zusammen mit zwei Bronzereliefs für 2.500 Francs von Gagliardi an Nieuwerkerke verkauft wurde.<sup>730</sup> Nieuwerkerke erwarb die Statuette also just zu jenem Zeitpunkt, als der Skandal um die Benivieni-Büste seinen Höhepunkt erreichte. Die Statuette blieb unentdeckt bis 1871 in Nieuwerkerkes Sammlung. Sie wurde zunächst von Emile Galichen in seiner Beschreibung der Sammlung Nieuwerkerkes in der *Gazette des Beaux-Arts* im Mai 1868 als Meisterwerk des Quattrocento erwähnt.<sup>731</sup> Nach dem Fall des Dritten Kaiserreichs floh Nieuwerkerke 1871 nach England und verkaufte dort Richard Wallace seine Kunstsammlung.<sup>732</sup> Mit diesem Verkauf geriet auch die Statuette des Giovanni delle Bande Nere, immer noch als Renaissancearbeit, in die Wallace Collection.

Interessanter Weise sammelte Wallace nicht nach historischen Zusammenhängen oder etwa um eine kunsthistorische Chronologie aufzubauen, sondern rein aufgrund ästhetischer Erwägungen.<sup>733</sup> Entsprechend vermerkt auch James Gow Mann in seinem 1931 erschienenen Katalog der Wallace Collection: „They [Sir Richard Wallace und seine Frau The fourth Marquess of Herford] appreciated a piece on its

728 Warren, Jeremy: Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's 'Giovanni delle Bande Nere' in the Wallace Collection, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 147, Nr. 1232, 2005, S. 729–741, hier: S. 741.

729 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 142.

730 Transcripts of receipted Bills of Nieuwerkerke, in: AR 2 28 P, Wallace Collection Archive, London. Das Original kann unter der Archivnummer: AR 2 28 R 4, Wallace Collection Archive, London eingesehen werden.

731 Galichen, Emile: Collection de M. Le Cte De Nieuwerkerke, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 24, Mai 1868, S. 409–413. hier: S. 410.

732 Erche, Bettina: Eine Kugel zuviel im Medici-Wappen in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 97, 26. 04. 2006, S. N3.

733 Mann, James Gow: *Wallace Collection Catalogues, Sculpture, Marbles, Terra-Cottas and Bronzes, Carvings in Ivory and Wood, Plaquettes, Medals, Coins, and Wax-Reliefs*, London 1931, S. VII.

merits and were less concerned with its historical significance or mere antiquity.<sup>734</sup> In diesem Licht muss auch die Statuette des Giovanni delle Bande Nere betrachtet werden. Denn Wallace nahm die Statuette respektive die Sammlung Nieuwerkerkes nicht aufgrund ihrer kunsthistorischen Signifikanz in seine Sammlung auf, sondern vielmehr weil sie seinem ästhetischen Empfinden und seinem Geschmack entsprach. Das Hauptgewicht seiner Sammlung liegt allerdings auf französischen Werken, wobei sich eine enge Verbindung in der Ästhetik zwischen den Skulpturen, Gemälden und Möbeln der Sammlung feststellen lässt.<sup>735</sup> Das Sammeln französischer Kunst entsprach dem Zeitgeist des 18. Jahrhunderts, oder wie Mann es ausdrückt: „With all its shortcomings, French art and taste dominated Europe during the XVIIIth century, and France was everywhere looked up to as the model of polished civilisation.“<sup>736</sup> Dies zeigt, dass Bastianini seine Statuette spezifisch für den französischen Markt respektive für französische Augen fälschte. Auch die Gestaltung des Gesichts der Statuette ähnelt durchaus den Zügen von Napoleon III, eine Ähnlichkeit, die französischen Augen höchstwahrscheinlich schmeicheln sollte (Abb. 73 a–c und Abb. 79).<sup>737</sup>

Da die Statuette von Bastianini selbst nach Frankreich verkauft wurde, ist es wahrscheinlich, dass Bastianini hierin eine Revanche für die Streitigkeiten um die Benivieni-Büste sah, wie Keazor anmerkt. Insofern wären die an der Büste zu beobachtenden Fehler, so Keazor weiter, ein Mittel, um die Franzosen wenn möglich bloß zu stellen. Beispielsweise ist die Farbe direkt, ohne Grundierung aufgetragen worden, was untypisch für Renaissancearbeiten ist, jedoch typisch für Bastianini. Die sieben Kugeln des Medici Wappens, die eigentlich nur sechs sein sollten, wären somit nicht der Unkenntnis Bastianinis geschuldet, sondern dienten ebenfalls der Entlarvung der Unkenntnis der Franzosen.<sup>738</sup> Auch das falsche Datum auf der bereits erwähnten Albizzi-Büste könnte somit wie jene anderen kleineren Ungereimtheiten, wie Keazor schlussfolgert, eine Strategie Bastianinis sein, um seine fälscherischen Absichten zu kaschieren.<sup>739</sup> Unverhofft brachte Bastianini die Entlarvung der Benivieni-Büste jedoch einen derartigen Ruhm ein, dass er sich danach auf dem Zenit seiner Karriere befand, wie die folgenden Kapitel zeigen werden.<sup>740</sup> Bastianini verdankt also den Franzosen ungeplant und von französischer Seite sicherlich nicht intendiert seinen späteren Erfolg als Künstler.

734 Ibid.

735 Ibid.

736 Ibid., S. IXf.

737 Erche, Bettina: Eine Kugel zuviel im Medici-Wappen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 97, 26.04.2006, S. N3 sowie Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 143.

738 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 143.

739 Ibid., S. 144.

740 Siehe Kapitel 4.3.2.4.

Die Möglichkeit einer ästhetischen Revanche mittels der Statuette des Giovanni delle Bande Nere wird noch durch einen weiteren Aspekt unterstützt. Denn historisch ist ein Medici-Wappen mit sieben Kugeln nicht unbekannt. So verzeichnet etwa Vincenzo Borghini in seinen 1584 erschienen *Discorsi* ein Medici-Wappen mit sieben Kugeln.<sup>741</sup> Allerdings ist bei Bastianini die Wappenform und die Blasierung mit sieben Kugeln in der Anordnung 1:2:1:2:1 fehlerhaft. Richtig wäre hingegen eine Kugelformation von 2:3:2. Auch Luigi Passerini verzeichnet in seinem *Gli Alberti* ein Medici-Wappen mit sieben Kugeln allerdings in einer Anordnung von 3:3:1.<sup>742</sup> Insofern scheint Bastianini die Franzosen mit jener halb falschen und halb richtigen Gestaltung des Medici-Wappens zu provozieren. Damit würde er unter Beweis stellen, – sofern die Statuette noch zu seinen Lebzeiten als sein Werk entlarvt worden wäre – dass er die Geschichte seines Landes so gut kannte, dass er spielerisch mit ihr umgehen konnte und nicht einfach nur unwissentlich im Auftrag Freppas Vorbilder kopierte.

Unterstrichen wird dies durch Bastianinis pasticcioartige Gestaltung seiner Werke aus mehreren Vorbildern der Renaissance. Kurz fasst dieses für Fälschungen nicht untypische Vorgehen wie folgt zusammen „Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, and Benedetto da Maiano never came closer to each other than in their posthumous works, many of which have already been attributed to two or three of them in succession.“<sup>743</sup> Insbesondere die Büsten Mino da Fiesoles kombiniert Bastianini zu Neukompositionen im Geschmack des Ottocento. Dies ist insofern naheliegend, da einige der Büsten da Fiesoles zu Bastianinis Zeiten im Bargello in Florenz zu sehen waren und Bastianini selbst Zugriff auf zumindest eine Büste des Künstlers hatte. So befand sich eine Gipskopie der Büste des Rinaldo della Luna von da Fiesole im Familienbesitz seines Freundes und Kollegen Gaetano Bianchi (1819–1892),<sup>744</sup> mit dem Bastianini zeitweise in einem Komitee zur Begutachtung von Spenden an den Bargello zusammen arbeitete (Abb. 80).<sup>745</sup> Bianchi war wiederum einer jener bereits erwähnten pittore restauratore, die mühelos von der Restaurierung in die freie Nachschöpfung im historischen Stil übergehen konnten, was noch Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts in die Irre führte.<sup>746</sup>

741 Borghini, Vincenzo: *Discorsi di Monsignore don Vincenzo Borghini, Reccati à Luce da' Deputati per suo Testamento, Parte Seconda*, Florenz 1584, S. 80.

742 Passerini, Luigi: *Gli Alberti di Firenze, Genealogia, Storia e Documenti, Parte II – Documenti*, Florenz 1869, Tafel V. Siehe hierzu auch die digitale Heraldik-Datenbank des Kunsthistorischen Instituts in Florenz: <http://wappen.khi.fi.it/Plone/alle-wappen/wap.07931430> sowie <http://wappen.khi.fi.it/Plone/alle-wappen/wap.07931437> (jeweils 26.07.2021).

743 Kurz, Otto: *Fakes: A Handbook for Collectors and Students*, New Haven 1948, S. 135.

744 Giovanni Bastianinis Büste des Gaetano Bianchi, A. D. (Acquisti e Doni) 6/1909, Archivio Biblioteca Laurenziana, Florenz.

745 Spendenkomitee, Akte 1866, 4, 81, Archivio Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

746 Bekannt ist Bianchi etwa für seine Restaurationen in Santa Maria Maggiore im Chiostrro Verde von Santa Maria Novella zwischen den Jahren 1845 und 1885. Die Freilegung der Fresken Giotto's in der Capella Bardi 1852 verantwortete ebenfalls Bianchi. Zwischen 1860 und 1880

Nach dem Vorbild der della Luna Büste da Fiesoles fertigte Bastianini sodann eine historisierende Portraitbüste Bianchis an, die sich heute ebenfalls in der Biblioteca Laurenziana in Florenz befindet (Abb. 81). Ähnlich wie bei der Lucretia Donati-Büste ist der Name Bianchis an der Basis in alten Lettern wiedergegeben: „GAETANO. BIANCHI. PITRE. DI. ANNI. XXI”.<sup>747</sup> Zwar wird hier nicht ein irreführendes Datum verwendet, aber die alte Schreibweise der Buchstaben und die Gestaltung der Büste zeigen deutliche Stilmerkmale des Quattrocento, sodass hier der spielerische Umgang Bastianinis und Bianchis mit dem Renaissancevorbild deutlich wird.

Als langjähriger Freund Bastianinis besaß Bianchi auch weitere Werke von ihm. Neben einer Tonpfeife in der Form einer in Florenz gebräuchlichen Kohlenpfanne befand sich in Bianchis Sammlung auch besagte Statuette des Giovanni delle Bande Nere, deren Basis nach ihrem Verkauf nach Paris in seinem Besitz blieb.<sup>748</sup> Die Provenienz der Statuette führt also von Bastianinis Werkstatt direkt in die Sammlung Bianchis, aus der wiederum der Verkauf durch Bastianini an Rivet erfolgt. Es erscheint an dieser Stelle durchaus wahrscheinlich, dass Bastianini den Verkauf der Statuette und damit die gezielte Provokation der Franzosen gemeinsam mit Bianchi geplant haben könnte. Hierfür spricht, dass die Basis der Statuette im Besitz Bianchis verblieb; hier hätte sie als Beweismittel für die Urheberschaft Bastianinis fungieren können im Falle eines ähnlichen Streites wie bei der Benivieni-Büste. Möglicherweise hat Bastianini die Statuette gar als Hoax konzipiert, indem er von Anfang an intendierte, sich nach einer gewissen Zeit selbst als Urheber zu entlarven, um die französischen Connaisseurs bloß zu stellen.

Überzeugend wirkt die Statuette schließlich auch durch ihre pasticcioartigen Referenzen auf zwei Büsten Mino da Fiesoles. So amalgamiert Bastianini die Gestaltung der Prunkrüstung der Büste Giovanni de Medicis mit der Kopfhaltung der Büste Piero de Medicis (1416–1469), des jüngeren Bruders Giovanni de Medicis (Abb. 82–83). Die obere Brustpartie mit den Lederbändern an den Schultern der Büste des Giovanni de Medici war Vorbild für die Gestaltung der oberen Brustpartie der Rüstung sowie des

bemalte Bianchi sodann diverse Wände in privaten Villen und Häusern der Stadt mit Szenen, die dem Stil des Trecento nachempfunden sind. So stammen die Wandmalereien in der Villa von Vincigliata (1865–70), in der Villa Stibbert (1880 bzw. 1889), in den sogenannten Camera di Dante und in einem der Säle des Castello Malaspina von Fosdinovo (1882) von Bianchi. Im Repertoire hatte Bianchi dabei die Stilmerkmale von Giotto bis Paolo Uccello und Andrea del Castagnos. Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 376 sowie Conti, Alessandro: *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Mailand 1988, S. 271 mit Anmerkung 49, S. 277 f.

<sup>747</sup> Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 38.

<sup>748</sup> Ibid.

Rocks der Statuette. Dabei wird die Überpointierung der von Bastianini zusammengefügt Einzelaspekte deutlich; Bastianini versetzt die typischen Lederfransen am unteren Ärmelband des Giovanni de Medici in seiner Statuette nach unten, um darüber Löwenköpfe anzubringen, aus deren Mündern die Ärmel der Rüstung wachsen. Der wasserfallartig drapierte Umhang der Giovanni-de-Medici-Büste wird bei Bastianini zu einer grobgliedrigen Kette, die von reichen Verzierungen umrankt ist. Der nach rechts gedrehte Kopf, der der Piero-de-Medici-Büste folgt, wird von Bastianini energischer als in der Vorlage gestaltet, was zusätzlich akzentuiert wird durch die in die Hüfte gestemmte Hand. Der Damit unterstrichene Kontrapost folgt in der Tat Donatellos David, was auch inhaltliche Signifikanz hat (Abb. 77). Denn der historische Sieg Davids über Goliath ist übertragbar auf den im Ottocento erträumten Sieg Italiens über Frankreich.

Damit wird ein für Bastianini besonderer Aspekt deutlich. Zwar arbeitet er hier pasticcioartig, doch übersetzt er die ihn inspirierenden Vorlagen in eine Neuschöpfung oder vielmehr in eine eigene zugespitzte Deutung der Figur Giovanni de Medicis, auch Giovanni delle Bande Nere genannt. Bastianini ging es nicht um die Darstellung eines wohlwollenden Adligen und Angehörigen der Medicis, sondern um das Portrait eines entschlossenen und stolzen Condottieres, eines der letzten Söldnerführer, der bereits zu seiner Zeit als Nationalheld Verehrung fand. Macchiavelli sah in Giovanni delle Bande Nere gar den Einiger Italiens, woraus sich erklärt, dass dieser im Ottocento aufgrund genau jener Attribute wieder populär wurde. Denn er galt aufgrund seiner Schlachten gegen französische und schweizerische Truppen im 19. Jahrhundert als Vorbild des Widerstandskampfes gegen das Ausland. Im Kontext des im Risorgimento erstarken Patriotismus fügte man eine Skulptur von ihm in den Zyklus der berühmten Männer im Hof der Uffizien ein, als Symbol des Risorgimento.<sup>749</sup>

Bastianini fälscht mit seiner Statuette des Giovanni delle Bande Nere also nicht nur ein beliebiges Renaissancewerk, sondern er setzt einem der Helden der italienischen Geschichte ein Denkmal. Es handelt sich mit der Statuette des Giovanni delle Bande Nere um ein weiteres Werk, das Teil des ästhetischen Patriotismus von Bastianini ist. Indem Bastianini die Statuette wiederum spezifisch für den französischen Markt fälschte, wird dieser ästhetische Patriotismus noch um die zuvor erwähnte ästhetische Provokation ergänzt.

749 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 143. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_dalle\\_Bande\\_Nere#/media/Datei:Jean\\_des\\_Bandes\\_Noirs\\_Offices\\_Florence.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_dalle_Bande_Nere#/media/Datei:Jean_des_Bandes_Noirs_Offices_Florence.jpg) (26.07.2021).

#### 4.3.2.3 Das wiedergeborene Portrait eines Bilderstürmers: Die Büste des Girolamo Savonarola zwischen Realismo und Rinascimento

Mit seiner gefälschten Savonarola-Büste reagiert Bastianini auf die im Ottocento auflebende Savonarola-Rezeption, die eine Reihe von Neuauflagen und Kommentierungen seiner Schriften hervorbrachte (Abb. 84 a–e). 1858 wurden bis dahin unpublizierte Briefe des Mönchs veröffentlicht, was seine Wiederentdeckung im Ottocento maßgeblich initiierte.<sup>750</sup> Einen Einblick in die Savonarola-Rezeption sowie in das Italien-Bild des 19. Jahrhunderts allgemein liefert der im Folgejahr veröffentlichte Artikel *Savonarola als pädagogischer Reformator*, in dem gleich in den einleitenden Worten das seinerzeit gängige romantische Bild von Italien als einem von Kriegswirren zermürbten, bemitleidenswerten Sehnsuchtsort gezeichnet wird. Kein anderer als Savonarola wird hier als Reformator und Heilsbringer ins Spiel gebracht, dessen Ansichten dem Land die lange ersehnte religiöse und politische Freiheit bringen könnte.<sup>751</sup>

Der Verfasser Seibert von Vegesack recurriert hier auf eben jenen Prior des Klosters San Marco in Florenz, der in religiös-fanatischen Bußpredigten die von ihm als verwerflich angeprangerte Medici-Herrschaft im Jahr 1494 stürzte und sich selbst an die Spitze von Florenz beförderte. Savonarola war dabei von der Idee erfüllt, das in seinem Sinne von Gott auserwählte Florentiner Volk unter einer neuen, in Anlehnung an die als vorbildlich geltenden republikanischen Verfassung Venedigs, zu führen.<sup>752</sup> Die Verherrlichung Savonarolas im Ottocento übersieht, dass diese politische Neuausrichtung von Florenz nur um den Preis der Freiheit des Volkes verwirklicht werden konnte. Savonarolas Aufstand gegen den zügellosen Lebenswandel des Florentiner Adels und Klerus – insbesondere Lorenzo de Medicis – ging so weit, dass er Kinderarmeen, sogenannte fanculli, einsetzte, um sämtliche Kunstgegenstände sowie Musikinstrumente einzusammeln und in einem sogenannten Fegefeuer der Eitelkeiten auf der Piazza della Signoria zu verbrennen.<sup>753</sup>

Just dieser Ikonoklasmus und diese diktatorische Beschränkung von Freiheit fehlen gänzlich in der glorifizierenden Wiederentdeckung Savonarolas im 19. Jahrhundert. So wurden zwar die Biografie und die Schriften Savonarolas mehrfach neu aufgelegt, doch diente dies nicht einer kritischen Aufarbeitung der Historie, sondern

750 Alcune Lettere di Fra Girolamo Savonarola, ora per la prima volta pubblicate, Florenz 1858, online einsehbar unter: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_aXMbmO7M2-QC](https://archive.org/details/bub_gb_aXMbmO7M2-QC) (26.07.2021) siehe auch die Buchankündigung in der Rubrik Neuerscheinungen des Il Piovano Arlotto: Libri Nuovi, in: Il Piovano Arlotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, Juni, Florenz 1858, S. 383–384, hier: S. 384.

751 Savonarola als pädagogischer Reformator, Eine historische Erinnerung von Dr. Seibert von Vegesack, in: Pädagogisches Archiv 1859, Band I, Heft 9, S. 721–730, hier: S. 721.

752 Weinstein, Donald: Savonarola, The Rise and Fall of a Renaissance Prophet, New Haven/London 2011, S. 126.

753 Ibid., S. 218f.

unterstütze nur weiterhin die verklärte Savonarola-Renaissance im Ottocento. Exemplarisch ist hier die um 1859 erschienene Publikation *Storia di Girolamo Savonarola*, die 1868 auf Deutsch publiziert wurde.<sup>754</sup> Im deutschsprachigen Raum bewirkte diese Publikation eine Diskussion über die Frage, ob Savonarola ein Vorreformer sei.<sup>755</sup> Wie kontrovers diese Debatte war, zeigt der Beitrag *Zur Savonarola-Diskussion* im *Historischen Jahrbuch*, der noch 1899 die durchaus hitzige und zuweilen persönlich beleidigende Debatte mit einem Aufruf zur Kontenance beantwortete.<sup>756</sup>

Die Geburtsstadt dieses zur Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzenden Savonarola-Revivals war aber Florenz, wo nicht nur die Italiener selbst, sondern auch britische, französische und amerikanische Künstler, die in Florenz lebten, zu einer Renaissance der Figur Savonarola beitrugen. Das Gemälde *A Procession in the Streets of Florence* der in Florenz lebenden Künstlerin Jane Benham Hay (1829–1904) aus dem Jahr 1867 hatte einen derart großen Erfolg in Florenz, dass der Vorschlag aufkam, es für die italienische Nation zu erwerben (Abb. 85). Hay schickte das Gemälde allerdings nach London, um es von Henry Wallis in der French Gallery ausstellen zu lassen. Mit Savonarola als zentraler Figur greift das Werk eine Thematik auf, die Leighton bereits 1855 in seinem Gemälde *Cimabue's Celebrated Madonna is carried through the Streets of Florence* im Blick hatte (Abb. 86). Leightons Gemälde feierte noch im gleichen Jahr große Erfolge an der Royal Academy, sodass die Wiederentdeckung Savonarolas als Reformers nicht nur eine Florentiner Idee war, sondern sich durch den internationalen Kulturtransfer in ganz Europa und auch in Amerika ausbreitete.<sup>757</sup> Der amerikanische Künstler Elihu Vedder (1836–1923) etwa, der von 1857 bis 1866 in Florenz lebte, malte zu dieser Zeit das Werk *Dominicans (three Monks at Fiesole)*, das drei an Savonarola erinnernde Dominikanermönche in den Hügeln von Fiesole zeigt. Das Gemälde rangiert im Genre der Landschaftsmalerei und präsentiert die Mönche zugleich in einer Art Chiaroscuro, sodass sie gleichsam quattrocentesk-narrative Züge besitzen (Abb. 87).<sup>758</sup> Vedder war auch ein Freund jenes Giovanni Costa (1823–1903), der zusammen mit seinem Künstlerkollegen und Freund Cristiano

754 Villari, Pasquale: Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit, Nach neuen Quellen dargestellt, Unter Mitwirkung des Verfassers aus dem Italienischen übersetzt von Moritz Berdushek, zwei Bände, Leipzig 1868 siehe hierzu auch die Rezension, in: Theologisches Literaturblatt, Nr. 24, 1869, S. 895–909.

755 Von dem aus Frankfurt Oberrad stammenden Pfarrer Enders, in: Zeitschrift für Protestantismus und Kirche, 1870, S. 28–51.

756 Grauert, H.: Zur Savonarola-Diskussion, in: Historisches Jahrbuch, 1899, S. 208–209. Die jüngste Publikation, die diesem sachlicheren Auftrag folgt ist der Tagungsband von Garfagnini, Gian Carlo (Hrsg.): Una città e il suo profeta, Firenze di fronte al Savonarola, Florenz 2001.

757 Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th-20th Centuries), hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 160–207, hier: S. 160.

758 Ibid., S. 206.



Banti (1824–1904) die Savonarola-Büste Bastianinis erwarb, um sie vor dem Verkauf ins Ausland zu bewahren.<sup>759</sup>

Die 1863 entstandene Büste wurde zunächst von dem Kunsthändler Leonardo de Vegni für 500 Lire erworben, der sie für 650 Francs (640 Lire) an den Kunsthändler Vincenzo Capponi weiterverkaufte.<sup>760</sup> Ein längeres Zwischendepot in der Villa der Familie Inghirami bei Fiesole – eben jenem Lehrmeister, von dem Bastianini die Grundlagen der Quattrocento-Kostümkunde und Geschichte lernte – potenzierte die vermeintlich historische Erscheinung der Büste. Dies spiegelte sich in einem nunmehr auf 10.000 Lire gestiegenen Verkaufspreis wider. Capponi und Costa erwarben die Büste 1864 als Renaissancewerk zu diesem Preis und stellen sie noch im selben Jahr auf einer Wohltätigkeitsausstellung im Palazzo Riccardi als Werk der Florentiner Frührenaissance aus. Doch im Verlauf der im folgenden Kapitel thematisierten Benivieni-Affäre wurde auch die Savonarola-Büste als Fälschung Bastianinis entlarvt. Am 19. Januar 1868 geben Costa und Banti schließlich bekannt, dass die Büste eine Fälschung ist. In einem privaten Brief an Costa berichtete Banti allerdings bereits am 4. Juni 1865 von seinen Zweifeln an der Echtheit der Büste. Er gehe davon aus, so Banti, dass die Büste modern sei und nicht älter als zwei Jahre.<sup>761</sup> In einem Artikel der Zeitschrift *La Nazione* vom 5. März 1868 beschuldigen die beiden Bastianini, an dem hohen Preis der Büste schuld zu sein. Doch Bastianini kontert: „[...] étaite ma faute si M. Capponi le revendait à M. Banti et Costa pour 10,000 ? [...] J’ai strictement gagné mon pain [...] On a commandé: j’exécute [...]“.<sup>762</sup> Insbesondere der letzte Teil dieser Aussage bildete einen der Grundsteine für die spätere, noch im Detail zu thematisierende Mythisierung Bastianinis; die auf diese Büste bezogene Aussage wird zu Bastianinis Grundhaltung ausgeweitet und ließ ihn als einen von Freppa ausgebeuteten Sklaven erscheinen.

Im November 1888 gelangte die Büste als Leihgabe Costas und Bantis schließlich doch über die Landesgrenzen Italiens ins heutige Victoria & Albert Museum in London, nachdem sie im selben Jahr in der Italien-Ausstellung von Leighton zu sehen war. 1896 erwirbt das Victoria & Albert Museum die Büste als ein Werk Bastianinis für 328 GBP von Costa in London. Im Zuge der Restaurierung des Klosters San Marco in Florenz, zu dem viele Florentiner Bürger durch Spenden beitrugen, gelangte 1869

759 Ibid., S. 207. Zu Costas und Bantis Kauf der Büste, um ihren Transport aus Italien zu verhindern siehe: Barstow, Nina: *The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini*, in: *The Magazine of Art*, 9, London 1886, S. 503–508, hier: S. 506.

760 Jones, Mark: *Fake? – the Art of Deception*, Berkeley 1990, S. 197.

761 Brief von Cristiano Banti an Giovanni Costa, Florenz 04.06. 1865, in: Vitali, Lamberto: *Lettere dei Macchiaioli*, Turin 1953, S. 231.

762 Bastianinis Worte wurden von Alessandro Foresi vom Italienischen ins Französische übersetzt. Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d’art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris / Florenz 1868, S. 113. „War es meine Schuld, falls M. Capponi die Büste für 10,000 an M. Banti und M. Costa weiterverkauft hat? [...] Ich habe strikt meinen Lebensunterhalt verdient [...] Man hat befohlen: ich habe ausgeführt [...]“ (Übersetzung der Autorin).

eine zweite und größere Version der Savonarola-Büste als Leihgabe Costas und Bantis in das Kloster, nachdem das Ministerium in Neapel das Angebot der beiden Künstler am 23. Januar 1869 dankend angenommen hatte.<sup>763</sup> In einem Brief an die Direktion der Galerien in Florenz behalten sich die beiden Künstler jedoch vor, jederzeit wieder auf die Büste zurückgreifen zu können.<sup>764</sup>

Die Savonarola-Renaissance im Ottocento prägte auch das überschwängliche Lob für die Savonarola-Büste, die man als einzig erhalten gebliebenes dreidimensionales Portrait des Mönchs aus dem Quattrocento mit offenen Armen empfangen hat. Entsprechend zeigten sich auch die Besitzer und patriotischen Künstler Costa und Banti, die die Büste zweifelsohne zu einem überhöhten Preis erwarben, nicht enttäuscht, sondern vielmehr froh über den Umstand, dass ein solch talentierter Künstler wie Bastianini noch lebte und nicht tot sei, wie die Quattrocento-Künstler. Der Kunstkritiker Diego Martelli berichtet, dass Giovanni Dupré die Büste als das Schönste verehrte, das er je gesehen habe und weiterhin: „Amongst these visitors was Dupré, who was so overwhelmed with admiration that he said he could only attribute this work to Michelangelo for its force and to Luca della Robbia for its exquisite handling; at any rate, he considered it the most beautiful thing he had ever seen, and went so far as to say that it determined him to attempt a fresh departure in art.“<sup>765</sup> Auch Leighton war hingerissen und bat in einem Telegramm an Costa um die Möglichkeit, eine Zeichnung von der Büste anfertigen zu können. Er erhielt eine Fotografie, die er fortan über seinem Bett aufhing.<sup>766</sup> Die Großherzogin Marie von Russland und Lippart zog gar die Errichtung eines Temples zu Ehren der Savonarola-Büste in Erwägung.<sup>767</sup>

763 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 40. Der Brief des Ministeriums in Neapel lautet im Wortlaut: „Firenze addi 23 Gennaio 1869, Ed io pure credo accettabile l’offerta de’ Signori Banti e Costa colle richieste condizioni del Busto del Savonarola fatto dal Bastianini, che Ella porrà in luogo adatto nel Museo di S. Marco, ringraziandone quei Signori da parte del Governo. Il Ministro Napoli“, Brief des Ministeriums in Neapel vom 23.01.1869 an die Direktion der Galerien und Museen in Florenz, in: Affari dell’ Anno 1869, Ordner A, Dok. 16, Archivio storico delle Gallerie Fiorentine, Florenz.

764 „Ilust.mo Signore, I sottoscritti possessori di un busto in terra cotta rappresentante Girolamo Savonarola, credono utile di offrirlo in deposito a cotesta direzione perchè sia riposto nel nuovo Museo di S. Marco, come il luogo più conveniente ad accoglierlo, riservandosi il diritto di poterlo ritirare quando e se lo credano, Giovanni Costa, Cristiano Banti“. Brief von Giovanni Costa und Cristiano Banti an die Direktion der Galerien und Museen in Florenz, ohne Datum (Januar 1869), in: Affari dell’ Anno 1869, Ordner A, Dok. 16, Archivio storico delle Gallerie Fiorentine, Florenz.

765 Barstow, Nina: The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini, in: The Magazine of Art, 9, London 1886, S. 503–508, hier: S. 506.

766 Ibid.

767 Ibid.

Die Savonarola-Büste ist wohl eines der besten Beispiele für die im 19. Jahrhundert vorherrschende Vorliebe für handwerkliches Können und die künstlerische Gestaltung eines Werkes sowie für die Verurteilung skrupelloser Händler anstelle der Fälscher für ihre Fälschungen. Denn auch nach ihrer Entlarvung als Fälschung Bastianinis wurde die Büste weiterhin als Meisterwerk gelobt und vom Victoria & Albert Museum in der gleichen Preiskategorie wie originale Quattrocento-Werke erworben. Welch große Verehrung die Savonarola-Büste nach ihrer Entlarvung fand, zeigt insbesondere die Korrespondenz des damaligen Direktors des South Kensington Museums, Thomas Armstrong. Als das Museum sich der Frage stellte, ob es die seit November 1888 als Leihgabe in der Sammlung befindliche Büste erwerben sollte, erhielt Armstrong eine Reihe zum Erwerb ermutigender Briefe. Der Brief von George Howard, dem 9. Earl of Carlisle (1843–1911), zeugt von dieser Verehrung für das handwerkliche und künstlerische Talent Bastianinis, wenn dieser schreibt: „[...] this [die Savonarola-Büste] seems to be much the best specimen of Bastianini’s work, that I know of: with the possible exception of the Benivieni bust in the Louvre: As a specimen of the finest kind of terra cotta portraiture, comparable to the 15 cent. [15th century] work, not merely in execution: but in quality & excellence.“<sup>768</sup> Entsprechend sieht Howard den Preis von knapp 400 GBP nicht als zu hoch an, sondern vielmehr gerechtfertigt, auch für ein „modernes“ Werk, dessen Schöpfer zu jener Zeit bereits verstorben war. Denn hierdurch fand eine Limitierung des Œuvres Bastianinis statt, was den hohen Preis abermals rechtfertigte. „It seems to me that the fact of such a really remarkable work being modern, makes it a particularly interesting & valuable acquisition for S.K. [South Kensington].“<sup>769</sup> Auch der niederländische Künstler Sir Lawrence Alma-Tadema (1836–1912) betont in seinem Brief an Armstrong den hohen Wert, den die Savonarola-Büste für das Museum und darüber hinaus für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts habe. „[...] I consider it to be a very meritorious work of art & besides of the highest interest for the history of art in this century.“<sup>770</sup>

Den ausführlichsten Brief an Armstrong verfasst Leighton. Aus diesem geht hervor, dass Bastianini seinerzeit nicht als Fälscher verurteilt, sondern als Ausnahmetalent gesehen wurde, dessen Fähigkeiten denen seiner Vorfahren des Quattrocento gleichkämen. Dabei wären es lediglich windige Händler gewesen, so Leighton, die Bastianini in seiner Armut ausnutzten. „Bastianini was a man of impressive talent – a Tuscan worthy to stand by the side of his predecessors of the quattrocento; it is no concern of ours that poverty drove him to use his rare gifts in the service of vendors

768 Brief von George Howard 9th Earl of Carlisle vom 21. 12. 1895 an Thomas Armstrong, in: NF MA 1 C2814, 9-4/4, Victoria & Albert Museum Archive, London.

769 Ibid.

770 Brief von Lawrence Alma-Tadema vom 28. 12. 1895 an Thomas Armstrong, in: NF MA 1 C2814, 9–3/4, Victoria & Albert Museum Archive, London.

of spurious works [...]“.<sup>771</sup> Leighton sieht in den Werken Bastianinis darüber hinaus höchst interessante Dokumente des Übermittlungsgenies einer Rasse „Transmitter genius of a race“<sup>772</sup>, womit er das Vermögen Bastianinis beschreibt, eine Reminiszenz an die Renaissance zu evozieren.

Edward John Poynter (1836–1919), von 1894–1905 Direktor der National Gallery in London, sieht in Bastianini zudem „an extraordinarily clever man“.<sup>773</sup> Im Hinblick auf seine Fälschungen wird Bastianini zwar als Opfer windiger Händler stilisiert, im Hinblick auf sein handwerkliches Können allerdings als besonders talentiert und clever betrachtet. Entsprechend drückt Costa im Rahmen des Verkaufs der Savonarola-Büste in seinem Schreiben vom Dezember 1896 an das South Kensington Museum seine Hoffnung darüber aus, dass eines der schönsten Kunstwerke, die im Laufe der Jahrhunderte in Italien entstanden seien, nun Eigentum eines der ersten Museen der bürgerlichen Welt werden würde, einer Institution, die sich um die italienische künstlerische Individualität in besonderer Weise verdient gemacht hätte.<sup>774</sup>

Der Grund für die Wertschätzung der Savonarola-Büste liegt nicht zuletzt in dem ausgeprägten Realismus der Büste.<sup>775</sup> Der beseelt-entrückte Blick Savonarolas nach

771 Der Brief Frederic Leightons an Thomas Armstrong hat einen hohen Stellenwert in der Bastianini-Rezeption, sodass er hier in Gänze als Transkript zitiert wird: „Dear Armstrong, I vy [very] gladly put into writing what I said to you the other day about the Savonarola bust now on loan at S. Kensington. – the work seems to me to be a most desirable acquisition for your Museum. Bastianini was a man of impressive talent – a Tuscan worthy to stand by the side of his predecessors of the quattrocento; it is no concern of ours that poverty drove him to use his rare gifts in the service of vendors of spurious works – it is enough that his works, two of which/and the Savonarola is one of the two / were long accepted as genuine renaissance works by accomplished experts and artists, are of exceptionally excellence, that they offer a most interesting illustration of the Transmitter genius of a race, that they are few / some of them no doubt figuring as originals in European Museums / and lastly that the artist being dead their number cannot be in creased [sic]. I, for once, should regret sincerely that this fine bust of which I made, years ago, careful drawings, should be allowed to leave your wall. Believe me Sincerely yours Fred Leighton P.S. I understand the price to be 9000 Lire Italiane; – truely as new price once for such a work.“ Brief von Frederic Leighton an Thomas Armstrong, Weihnachten 1895, in: NF MA 1 C2814, 9-1/4, Victoria & Albert Museum Archive, London.

772 Ibid.

773 Brief von Edward John Poynter vom 22. 12. 1895 an Thomas Armstrong, in: NF MA 1 C2814, 9-2/4, Victoria & Albert Museum Archive, London.

774 „Spero che una delle più belle opere d’arte fatte nello spazio di vari secoli in Italia diventi proprietà di uno dei primi Musei del mondo civile facendo con onore alla individualità artistica italiana.“ Brief von Giovanni Costa vom 06. 12. 1896 an das South Kensington Museum, in: NF MA 1 C2814, 6601: (Savonarola), Victoria & Albert Museum Archive, London.

775 Auch Becker ist noch voller Begeisterung für die Savonarola-Büste Bastianinis: „Nach einer alten Medaille gearbeitet athmet sie ganz den Geist der Renaissance und giebt sich – es braucht kaum noch ausdrücklich gesagt zu werden – als das natürliche Gegenstück zur Benivieni-Büste.“ Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 37.

links oben, die ungeschönte Gestaltung des Gesichts gegenüber einer vergleichsweise detaillierten Behandlung der Ordenstracht, sind die primären Charakteristika für Bastianinis Männerportraits, die der Vorliebe für realistische Darstellungen im Ottocento entgegenkamen. Dabei folgt die Gestaltung der Büste zugleich diversen Vorbildern der Renaissance. Wie Alessandro Foresi berichtet, orientierte sich Bastianini sowohl an einer alten Medaille, die Savonarolas Profilportrait zeigt, als auch an einem Gemälde Fra Bartolomeos.<sup>776</sup> So lässt sich die auffallend höckerige Nase sowie die ausgeprägte Kinnpartie der Büste mit Fra Bartolomeos Profilportrait Savonarolas aus dem Jahre 1497 vergleichen (Abb. 88). Die Stirn und Haaransatz freilassende Kutte folgt hingegen der Bronzemedaille selbigen Jahres (Abb. 89). Da Savonarola nach seiner Entmachtung und seinem Feuertod als Ketzer auf der Piazza della Signoria keinerlei Verehrung als Märtyrer finden sollte, ließ Papst Alexander VI. Savonarolas Asche im Arno verstreuen und einen Großteil seiner Portraits vernichten.<sup>777</sup> Insofern war die Savonarola-Büste Bastianinis eine Sensation, da bis zu ihrer Entdeckung nur wenige zweidimensionale Profilportraits Savonarolas existierten. Bastianinis allansichtiges Savonarola-Portrait stellt somit einen Medienwechsel von zweidimensionalen Werken in eine dreidimensionale Terrakottabüste dar.<sup>778</sup> Eben dieser Wechsel kommt der Vorliebe für realistische Darstellungen und Lebendigkeit im Ottocento in besonderer Weise entgegen. Denn Bastianini transformiert das Bild von der Fläche in den Raum und erweckt es auf diese Weise zum Leben. Zudem ist die teilweise gefasste Terrakottabüste mit einer Höhe von 60,3 cm lebensgroß und zugleich eine der größten Büsten Bastianinis.

Wie unter anderem die Bianchi- und die Albizzi-Büste trägt auch die Savonarola-Büste an ihrer Basis eine Beschriftung in Renaissancelettern: FRA IERONIMO SAVONAROLA AN. DO. 1496. Diese Inschrift trägt ebenso zur historischen Anmutung der Büste bei wie die mit Hilfe von Gaiarini ausgeführte künstliche Alterung derselben. Auch der Bruch und die dilettantisch anmutende Reparatur der unteren Schulterpartien mit Gips durch Bastianini förderten dies (Abb. 84a–c).<sup>779</sup> Auf diese Weise hat Bastianini gezielt den Eindruck zu erwecken versucht, man hätte ein authentisches Werk des Quattrocento vor sich.

776 Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris / Florenz 1868, S. 33.

777 Maclair, Camille: Florenz, autorisierte Übertragung von Rosa Schapire, München 1924, S. 22–26.

778 Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis *Roman A Modern Antique*, in: *Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 41.

779 Giovanni Bastianinis Büste des Girolamo Savonarola, *Museumsakte 31-1896*, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London sowie Jones, Mark: *Fake? – the art of deception*, Berkeley 1990, S. 197 und Becker, Robert: *Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini*, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 37.

In der Literatur wird zudem auf ein weiteres Vorbild für die Savonarola-Büste verwiesen, dessen Zuschreibung allerdings bis heute kontrovers diskutiert wird. Es handelt sich dabei um die Bildnisbüste des Niccolò da Uzzano (1359–1431), die in der seitlichen Kopfhaltung, ihrer lebendigen Wirkung und ihrem Realismus Parallelen zu Bastianinis Savonarola-Büste aufweist (Abb. 90). Umstritten ist hier die Datierung auf das 19. Jahrhundert versus die Zuschreibung entweder zu Donatello oder Desiderio da Settignano. Jane Schuyler verweist in ihrer Dissertation über Florentiner Büsten allerdings auf eine Gravur Francesco Allegrinis aus dem Jahr 1763, die eben diese Büste zeigt (Abb. 91).<sup>780</sup> Die Tatsache, dass die Büste bereits 1763 abgebildet wurde – „Preso da una Statua die Terracotta“ –, macht deutlich, dass es sich bei ihr zumindest nicht um eine Fälschung des 19. Jahrhunderts handeln kann, auch wenn die Frage der Zuschreibung zu Donatello in der Forschung noch kontrovers diskutiert wird.

1861 wurde die Uzzano-Büste erstmals öffentlich in der Ausstellung des Hauses Guastalla an der Piazza dell'Indipendenza in Florenz gezeigt. Anlass der Ausstellung war der Wunsch einer Rückbesinnung auf die Wurzeln der eigenen Kultur, die Guastalla in der Kunst des Mittelalters sah, wozu seinerzeit auch die Frührenaissance zählte.<sup>781</sup> Kurz darauf im Jahr 1863 kommt die Savonarola-Büste Bastianinis auf den Markt, die derart auffällige Ähnlichkeiten in der Gestaltung mit der Uzzano-Büste aufweist, dass auch Gentilini davon ausgeht, dass Bastianini die Büste kannte und sich an ihr orientierte.<sup>782</sup> Ihren ausgeprägten Realismus erhält die Uzzano-Büste durch die Tatsache, dass sie nach der Totenmaske Uzzanos modelliert wurde, wie Schuyler darlegt.<sup>783</sup> Hieraus erklären sich auch die Probleme bei der Zuschreibung nicht nur der Uzzano-Büste, sondern von Portraitbüsten des Florentiner Quattrocento im Allgemeinen. Denn sie wirken derart lebensnah, dass die dargestellten Personen ebenso gut Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts sein könnten. Dieser Realismus ist erstmals an den Portraitbüsten des Quattrocento feststellbar und unterscheidet diese auch grundlegend von allen vorhergehenden Portraits.<sup>784</sup>

780 Schuyler, Jane: *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York/London 1976, S. 131 sowie Kauffmann, Hans: *Donatello, Eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlin 1935, S. 213.

781 Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, S. 12 sowie Guastalla, Marco: *Catalogo della Esposizione di oggetti d'arte del Medio Evo e dell'epoca del Risorgimento dell'arte, fatta in Firenze in casa Guastalla in Piazza dell'Indipendenza contemporanea a quella dell'Industria Nazionale*, Florenz 1861, Niccolò da Uzzano: No. 8; Marietta Strozzi: No. 17.

782 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 39.

783 Schuyler, Jane: *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York/London 1976, S. 114 f., S. 131 f. sowie S. 114–145.

784 *Ibid.*, S. 1.

Realismus und Lebensnähe sind also sowohl ein Charakteristikum in Portraitdarstellungen des Quattrocento als auch ein Ideal, das im Ottocento wieder auflebte.

Während man im Ottocento allerdings dazu überging, nach dem lebenden Modell zu gestalten, waren Toten- und auch Lebendmasken für die Entwicklung der Portraitbüsten im Quattrocento von großer Bedeutung.<sup>785</sup> Manche Künstler adaptierten dabei relativ unverändert die Lebendmaske. Andere wiederum begannen, ihr noch mehr Leben einzuhauchen, indem sie Falten, Stirnrunzeln und sogar Warzen hinzufügten, wo das Gewicht des Gipses die Haut unnatürlich glatt gedrückt hatte. Dies rührt, so die Vermutung Schuylers, von der Praxis her, das Portrait von Totenmasken auszubessern, wo die Zeichen des rigor mortis, also der Totenstarre, zu deutlich sichtbar wurden.<sup>786</sup> Die neue Technik in der Gestaltung von Portraitbüsten bestärkte zugleich den Wunsch nach wahrhaftigeren respektive realistischeren Bildern und motivierte zugleich ein intensiveres Anatomiestudium, insbesondere der Schädelknochen.<sup>787</sup>

Dennoch sind die Portraitbüsten des Florentiner Quattrocento keine Charakterstudien des Portraitierten, sondern vielmehr idealtypische Darstellungen der von Alberti beschriebenen virtù, also der Einheit des Menschen mit dem Universum in Verbindung mit mentaler Ausgeglichenheit, Intellekt und Aufmerksamkeit. Niccolò Strozzi (1411–1469) etwa wurde mit dem Exil bestraft für seine politischen Intrigen, wovon nichts in der idealisierenden Büste Mino da Fiesoles zu sehen ist.<sup>788</sup> Auch in Bastianinis Savonarola-Büste lässt sich diese idealtypische Darstellung beobachten. So zeigt das Portrait Savonarolas geradezu freundliche, weiche Gesichtszüge, einen offenen und spirituell versenkten Blick, der nichts von den politischen Machtbestrebungen und dem religiösen Fanatismus der tatsächlichen Figur Savonarolas durchscheinen lässt. Insofern adaptiert Bastianini hier nicht nur die Lebensnähe als Charakteristikum der Florentiner Portraitbüsten des Quattrocento, sondern vor allem auch das künstlerische Konzept der virtù.

#### 4.3.2.4 „Forgery is the surest indication of popularity.“<sup>789</sup> Die Benivieni-Affäre und Bastianini als Nationalheld

Plötzlich und unvermittelt tauchte zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine Portraitbüste auf dem Florentiner Kunstmarkt auf, die ihren Zauber zunächst aus ihrer mysteriösen Herkunft und Entstehung gewann. Denn weder waren der Urheber noch die Epoche

785 Ibid., S. iii.

786 Ibid., S. 146.

787 Ibid.

788 Ibid., S. 1 f. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mino\\_da\\_Fiesole\\_Portrait\\_Niccolo\\_Strozzi\\_1454.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mino_da_Fiesole_Portrait_Niccolo_Strozzi_1454.jpg) (26.07.2021).

789 Reitlinger, Gerald: *The Economics of Taste, Volume II, The Rise and Fall of Objets d'Art Prices since 1750*, London 1963, S. 117.

bekannt, aus der die Terrakottabüste stammen sollte.<sup>790</sup> Es handelte sich dabei um das Portrait des Florentiner Dichters Girolamo Benivieni, der für seine Sittentreue und Rechtschaffenheit bekannt war (Abb. 92).<sup>791</sup> Benivieni lebte zu jener Zeit, als Lorenzo de Medici (1449–1492) und dann Savonarola politische und auch geistige Macht in Florenz hatten.<sup>792</sup> Gehörte Benivieni zunächst zum engen Kreis der Befürworter Lorenzo de Medicis, wurde er nach Savonarolas Machtergreifung ein glühender Anhänger seiner Predigten. Fortan schrieb Benivieni religiöse Texte, übersetzte Savonarolas Schriften vom Lateinischen ins Italienische und dichtete geistliche Lobgesänge für die sogenannte Prozession der Kinder, die auch als Kinderarmee Savonarolas bekannt war.<sup>793</sup> Benivieni ist somit eine wichtige Figur in der Florentiner Geschichte und Teil jenes kulturellen Erbes, das man im Ottocento zu neuem Leben erweckte. Das Auftauchen einer vermeintlich dem Quattrocento entstammenden Benivieni-Büste sorgt im Ottocento folglich für besondere Aufmerksamkeit.

1864 wurde die Benivieni Büste für 700 Francs von Freppa an den Pariser Sammler Louis Félix vicomte de Nolivos (1805– ca. 1867)<sup>794</sup> verkauft, der die Büste sodann nach Paris brachte.<sup>795</sup> Im Kontext der Originale der französischen Sammlung wirkte die Benivieni-Büste authentisch; sie wurde durch französische Kennerschaft geadelt

- 790 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 10.
- 791 „[...] inter mortales animi probitate et ingenii bonitate percelebris emicuit.“ Poccianti, Michele: *Catalogus scriptorum Florentinorum omnis generis, quorum, et memoria extat, Florentiae apud Philippum Junctam 1589*, S. 80. „Unter den sterblichen Seelen entwickelte er ruhmreich Rechtschaffenheit und größte Güte.“ (Übersetzung der Autorin). Sowie Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 11.
- 792 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 11.
- 793 Ibid., S. 18 sowie Villari, Pasquale: *Geschichte Girolamo Savonarolas und seiner Zeit*, übers. v. M. Berduschek, Band I, Leipzig 1868, S. 58 sowie Band II, S. 33, 50.
- 794 Die Lebens- und Sterbedaten de Nolivos sind der Provenienz einer David-Statuette aus der Sammlung de Nolivos in der National Gallery of Art in Washington entnommen, online einsehbar unter: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12179.html#> (26.07.2021). Diese Statuette wurde nicht nur zeitgleich mit der Benivieni-Büste im Rahmen der Musée Retrospectif ausgestellt und ebenfalls zeitgleich mit der Benivieni-Büste im Hotel Drouot verkauft, sie ähnelt stilistisch auch stark der Statuette des Giovanni delle Bande Nere in der Wallace Collection in London. Bis auf die fehlende Fassung des David, ist der Kontrapost mit der in die Hüfte gestemmtten Hand sehr ähnlich zu der des Giovanni delle Bande Nere. Auch die Gestaltung der vorderen Brustpartie ähnelt mit ihren floralen Mustern der des Giovanni delle Bande Nere. Bis dato gibt es aber keine weiteren Hinweise, die eine Urhebererschaft Bastianinis an der Statuette des David belegen würden.
- 795 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 21.



und in der Sammlung de Nolivos als Original reingewaschen. 1865 wurde die Büste dann unter der Nummer 777 als „Benivieni, savant poëte philosophe. Buste de grandeur naturelle. École florentine“ – also ohne weitere Angaben zur Urheberschaft Bastianinis – im Industriepalast in Paris auf der *Musée Rétrospectif* von de Nolivos ausgestellt.<sup>796</sup> Schnell bildete die Büste den Mittelpunkt der Ausstellung und sowohl Amateure als auch Experten waren sich einig, dass es sich um ein Werk der italienischen Renaissance handeln müsse.<sup>797</sup> Der Kunsthistoriker Paul Mantz (1821–1895) beschreibt daraufhin die Büste in der *Gazette des Beaux-Arts* überschwänglich als herausragendes Werk der Renaissance. Zwar kenne man Benivieni nicht, so Mantz, doch möchte man schwören, dass die Portrait-Büste gut getroffen sei.<sup>798</sup> Ob Mantz hierbei ein Gemälde Ridolfo Ghirlandaios im Kopf hat, bei dem nicht gewiss ist, dass es sich um ein Portrait Benivienis handelt, das allerdings auch in Giuseppe Allegrinis *Serie di ritratti d'uomini illustri Toscani* wiedergegeben ist, oder ob Mantz Benivienis Portrait tatsächlich nicht kannte, bleibt unklar (Abb. 93–94).<sup>799</sup> Schuyler sieht jene

796 Ausst.-Kat.: Exposition de 1865, Palais de L'Industrie, Musée Rétrospectif, hrsg. v. Union Centrale des Beaux-Arts appliqués a L'Industrie, Paris 1867, S. 80 sowie Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 21. Barstow berichtet unterdessen, dass die Büste noch 1867 im Besitz von de Nolivos auf einer Ausstellung antiker Kunst in Paris ausgestellt wurde. Barstow, Nina: The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini, in: The Magazine of Art, 9, London 1886, S. 503–508, hier: S. 507. Vermutlich verwechselte Barstow das Erscheinungsdatum des Katalogs (Paris 1867) mit dem Jahr der eigentlichen Ausstellung (Paris 1865), denn Barstows Angabe ist nachweislich des Auktionskataloges der Sammlung de Nolivos falsch, da sich die Büste 1867 nicht mehr im Besitz de Nolivos befand, sondern 1866 an Nieuwerkerke verkauft wurde. Aukt.-Kat.: Objets d'Art et de haute Curiosité provenant en grande Partie de la précieuse Collection de M. de Nolivos, Hotel Drouot, Salle No 1, 19. und 20. Januar 1866, Paris 1866, S. 15.

797 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 22.

798 “Le buste de M. de Nolivos représente un homme d'environ cinquante ans, si ce n'est plus: il est vêtu à l'ancienne mode, comme un philosophe qui garde, malgré les années, le costume de sa jeunesse, et il porte sur le haut de la tête le petit bonnet du XVe siècle dont Filippino Lippi a coiffé Botticelli dans la fresque del Carmine [...] toute la finesse italienne respire dans sa physionomie expressive [...] Tout, dans ce buste, porte le sceau d'une personnalité frappante. Nous n'avons pas connu Benivieni: nous jurons qu'il est ressemblant.” Mantz, Paul: Musée Rétrospectif. La Renaissance et les Temps Modernes, in: Gazette des Beaux-Arts, 9, Paris 1865, S. 326–349, hier: S. 338 f. Allerdings lässt sich die Aussage von Mantz auch anders verstehen. Nämlich, dass man Benivieni nicht als Person kannte aber dennoch schwören möchte, dass die Benivieni-Büste gut getroffen sei. Auch Schüller übersetzt Mantz allerdings so, dass er von Benivienis Portrait spricht und nicht von Benivieni als Person. Schüller, Sepp: Fälscher, Händler und Experten, die zwielichtigen Abenteuer der Kunstfälschungen, München 1959, S. 44.

799 Allegrini, Giuseppe: Serie di ritratti d'uomini illustri Toscani con gli Elogi storici dei medesimi, Band I, Florenz 1776, S. 94, online einsehbar unter: <http://dlc.mpg.de/dlc/view/escidoc:74704/recto-verso/13> (26.07.2021).

Unwissenheit Mantz' über das Aussehen Benivienis wiederum als ein Indiz dafür, dass Fälscher zuweilen bessere Forscher seien als diese selbst.<sup>800</sup> Denn Bastianini kannte die Darstellung Allegrinis, da er sich zumindest hinsichtlich des Alters Benivienis an Allegrini orientiert, wie Freppa in der *Chronique des Arts* im Rahmen seiner Enthüllungen feststellt.<sup>801</sup> Darüber hinaus scheint sich Bastianini aber stilistisch weder an Ghirlandaios mutmaßlichem Benivieni-Portrait noch an dem bei Allegrini abgebildeten Stich orientiert zu haben, denn seine Büste unterscheidet sich sowohl hinsichtlich der Gesichtszüge als auch der Kopfbedeckung von beiden Portraits. So sind etwa die seitlichen Ohrenklappen der Kopfbedeckung des Gemäldes nicht an Bastianinis Büste sichtbar. Auch der andächtig-schläfrige Blick aus dem Gemälde und dem Stich fehlt in der Büste, die zudem kürzere Haare als in dem Gemälde und dem Stich aufweist.

Die Benivieni-Büste ist als eines der wenigen Werke in Mantz' *Musée Rétrospectif* zur Renaissance und Gegenwart abgebildet, was die große Bedeutung veranschaulicht, die Mantz der Büste zusprach. Auf der Suche nach dem Urheber treten so bedeutende Namen wie Donatello, Verocchio, Mino da Fiesole oder Lorenzo di Credi in den Blick. Mantz beruft sich schließlich auf Vasari, der berichtet, dass Lorenzo di Credi ein Portrait seines Freundes Benivieni schuf. Vasari spricht allerdings von einem Portraitgemälde und nicht von einer Büste.<sup>802</sup> Nachvollziehbar wird Mantz' Gedanke zur möglichen Urheberschaft di Credis aufgrund einiger Handzeichnungen di Credis, die eine gewisse Ähnlichkeit mit der Benivieni-Büste besitzen. Auch Becker stützt sich hierbei auf einige Zeichnungen aus dem Bestand der *Braun'schen Facsimile-Nachbildungen* (Abb. 95–96).<sup>803</sup> Es handelt sich dabei um eine umfangreiche Sammlung an qualitativ hochwertigen Reproduktionen des seinerzeit berühmten Reproduktionsspezialisten Adolphe Braun (1812–1877). Becker bezieht sich hier vor allem auf die Zeichnung männlicher Köpfe, auf die Zeichnungen von Portraittköpfen, die in diversen Privatsammlungen waren und 1879 in der *École des Beaux Arts* in Paris ausgestellt wurden,<sup>804</sup> sowie auf eine Zeichnung

800 Schuyler, Jane: *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York/London 1976, S. 213.

801 *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, Nr. 203, 15. 12. 1867, S. 299.

802 „Lorenzo malte auch Girolamo Benivieni, einen ihm befreundeten Gelehrten.“ Vasari, Giorgio: *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, Band II: *Die Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts*, deutsch herausgegeben von E. Jaeschke, Straßburg 1904, S. 179.

803 Becker, Robert: *Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini*, *Zur Geschichte der Fälschungen*, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, *Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I*, Breslau 1889, S. 25.

804 Ephrussi, Charles und Gustave Dreyfus (Hrsg.): *Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'école des beaux-arts*, Paris 1879, S. 13 f. Die Zeichnung männlicher Köpfe sind seinerzeit bei Braun mit den Nummern 84 und 86 verzeichnet gewesen und die Zeichnungen von Portraittköpfen mit den Nummern 47 bis 54.

ohne Titel aus dem British Museum in London.<sup>805</sup> Allerdings konnte Bastianini die von Becker erwähnten Reproduktionen nicht als Vorlagen seiner Benivieni-Büste verwendet haben, da Braun erst 1866 die Rechte an dem von Louis-Alphonse Poitevin entwickelten Pigmentdruckverfahren erhielt.<sup>806</sup> Besagte Reproduktionen der von Becker genannten Zeichnungen konnten erst nach 1866 entstanden sein, zu einer Zeit also als Bastianinis Benivieni-Büste bereits auf dem Kunstmarkt präsent war. Folgt man den Angaben Freppas, so fertigte Bastianini die Büste bereits 1854 an.<sup>807</sup> Ob Bastianini die von Becker genannten Zeichnungen im Original kannte, ist nicht überliefert, allerdings höchst unwahrscheinlich, da sich die Zeichnungen seinerzeit in Frankreich und England befanden und keinerlei Reiseaktivitäten Bastianinis außerhalb Italiens bekannt sind. Das von Vasari genannte Benivieni-Portrait, das Mantz zumindest für eine Vorlage der Büste hält, ist zudem unauffindbar und in den von Gaetano Milanesi – der das Gemälde im Haus Giuseppe Volpinis in Florenz vermutet –<sup>808</sup> und Gustave Gruyer – der das Bildnis im Palazzo Torrigiani in Florenz glaubt –<sup>809</sup> erwähnten Sammlungen nicht vorhanden. Ein Vergleich mit dem Portrait Benivienis von di Credi war und ist deshalb nicht möglich.<sup>810</sup>

Als am 20. Januar 1866 die Sammlung de Nolivos im Pariser Hotel Drouot versteigert wurde, lieferten sich der französische Sammler, Künstler und Direktor des Louvre, Alfred de Nieuwerkerke, und der Baron de Triqueti, der Vertrauensmann des Herzogs von Aumale, einen regelrechten Bieterkampf um die Benivieni-Büste, die schließlich für 13.250 Francs an Nieuwerkerke verkauft wurde.<sup>811</sup> Wie die Zeitschrift *L'Artiste* im

805 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 25. Die Zeichnung ohne Titel aus dem British Museum in London wurde seinerzeit von Braun mit der Nummer 27 versehen.

806 Eintrag Braun, Adolphe in: Foto Marburg, online einsehbar unter: <https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg/histfoto/fotografen/fotografen> (26.07.2021).

807 La Chronique des Arts et de la Curiosité, Nr. 203, 15. 12. 1867, S. 299.

808 Milanesi, Gaetano (Hrsg.): Vasari opere, Band IV, Florenz 1879, S. 567, FN 1.

809 Gruyer, Gustave: Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole, Paris 1879, S. 125, Not. 1.

810 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 28.

811 Aukt.-Kat.: Objets d'Art et de haute Curiosité provenant en grande Partie de la précieuse Collection de M. de Nolivos, Hotel Drouot, Salle No 1, 19. und 20. Januar 1866, Paris 1866, S. 15 sowie Korrespondenzen aus Paris, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Band III, 1868, S. 122, Barstow, Nina: The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini, in: The Magazine of Art, 9, London 1886, S. 503–508, hier: S. 507, Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman A Modern Antique, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 35 und Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 29 f.

Februar 1866 berichtet, erwarb Nieuwerkerke die Büste des Benivieni unter Applaus.<sup>812</sup> Spätestens der Auftritt Nieuwerkerkes brachte der Benivieni-Affäre erhöhte politische Aufmerksamkeit. Nieuwerkerke machte als ehemaliger Schüler Marochettis unter dem Regime Napoleons III Karriere, indem er 1849 zunächst zum Directeur des Musées ernannt wurde. In dieser Position und ab 1863 dann als Surintendant des Beaux-Arts verantwortete Nieuwerkerke die Administration und Konservierung der Kunstwerke in den Musées Impériaux. Auch seine Liaison mit der Cousine Napoleons III, Prinzessin Mathilde, hat Nieuwerkerkes Prominenz zumindest anfänglich nicht geschadet.<sup>813</sup> Doch im Verlauf der 1860er Jahre wurde Nieuwerkerke zum Gegenstand von Kontroversen aufgrund seiner fragwürdigen Kunstkäufe, seiner Arroganz Künstlern gegenüber und nicht zuletzt aufgrund seiner langjährigen Affäre mit Prinzessin Mathilde.<sup>814</sup>

Im Louvre wurde die Büste ebenbürtig mit Michelangelos Sklaven, einer Nymphe Benvenuto Cellinis, einer Büste Desiderio da Settignanos und weiteren Arbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts ausgestellt.<sup>815</sup> Der Kontext authentischer Werke in einem so anerkannten Museum wie dem Louvre fungiert hier gleichsam als Valorisierung der Benivieni-Büste. Zu jenem Zeitpunkt ist die Büste also noch ein in der Kunstwelt des 19. Jahrhunderts voll anerkanntes Werk des Quattrocento. Doch auch als sich erste Hinweise auf eine Fälschung mehren, bleibt die Anerkennung der Büste als Werk des Quattrocento im Grunde ungebrochen. Bald melden sich auch deutsche Printmedien zu Wort. So stimmt etwa die *Zeitschrift für bildende Kunst* in die noch vor dem Verkauf der Büste publizierte Lobeshymne von Mantz aus der *Gazette des Beaux-Arts* ein.<sup>816</sup> Unter dem Titel *Korrespondenzen aus Paris* liest man entsprechend:

- 812 Bericht über den Erwerb der Benivienibüste durch Nieuwerkerke, in: *L'Artiste*, Februar 1866, S. 70 sowie Notes on the works of art by Comte de Nieuwerkerke, AR 2 28 F Nieuwerkerke, Wallace Collection Archive, London, o. S., S. 5.
- 813 Gaynor, Suzanne: Comte de Nieuwerkerke, A Prominent Official of the Second Empire and his Collection, in: *Apollo*, hrsg. v. Denys Sutton, November 1985, S. 372–379, hier: S. 372.
- 814 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth Century Italy, in: *The Journal of modern History* 81, 2009, S. 793–823, hier: S. 800 sowie Öcal, Tina: Shape-shifters of Transculturation, Giovanni Bastianini's Forgeries as Embodiment of an Aesthetic Patriotism, in: Becker, Daniel / Fischer, Annalisa und Schmitz, Yola (Hrsg.): *Faking, Forging, Counterfeiting, Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, Bielefeld 2018, S. 111–125, hier: S. 120.
- 815 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 30 sowie Eudel, Paul: *Fälscherkünste*, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 125 f. und Barstow, Nina: The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini, in: *The Magazine of Art*, 9, London 1886, S. 503–508, hier: S. 507.
- 816 *Korrespondenzen aus Paris*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Band III, 1868, S. 121 ff. sowie Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 23.

„Es ist unmöglich, auch nur diese Abbildung zu sehen, (welche wir so glücklich sind, unsern Lesern vorführen zu können) [gemeint ist die Abbildung der Benivieni-Büste aus der *Gazette des Beaux-Arts*], ohne sich überzeugt zu halten, daß hier das Antlitz eines denkenden Mannes mit jener ehrlichen Einfalt und Treuherzigkeit, und dabei jener hinreißenden Naturwahrheit der Florentiner des 15. Jahrhunderts wiedergegeben ist, welche, gleich entfernt von falschem Idealismus wie von steckbriefartiger Genauigkeit, keine Falte des tiefdurchfurchten Antlitzes unterdrückt, und dabei die Stirne als den Sitz des Gedankens, die Augen als den Spiegel der Seele, den Mund als den sprechenden Ausdruck einer Individualität uns vorzuführen versteht.“<sup>817</sup>

Ohne das Werk selbst gesehen zu haben und lediglich auf die reproduzierte Zeichnung der Büste rekurrierend, liefert der Autor eine für das 19. Jahrhundert nicht ungewöhnliche, nahezu ekstatische Interpretation, die in die Büste all das hineinliest, was man aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts in der Kunst des Florentiner Quattrocento sehen wollte: Ehrliches Handwerk, ein mit der Natur wettstreitender Realismus, der zwar beseelt und lebendig aber dennoch nicht überreizt ist, und geistreiche Ausdruckskraft. Eben jene Attribute, die man in der Büste sieht, werden sogleich im Folgesatz auf den Urheber der Büste übertragen. So vermutet man „mit ziemlicher Gewißheit“, dass ein Verrocchio-Schüler wie Lorenzo di Credi der Urheber sei und vergisst darüber mögliche weitere Schöpfer.<sup>818</sup> Die unterdessen aufkommenden Hinweise, die Büste könnte eine italienische Fälschung sein, werden in dem Artikel mit der Erklärung zurückgewiesen, es würde sich hier um den Versuch handeln, die Kenner-schaft der Franzosen in Frage zu stellen. Dies hätte letztlich dazu geführt, dass man auch noch das letzte Vertrauen in den Florentiner Kunsthandel verloren hätte. Man geht sogar noch einen Schritt weiter und beruft sich auf fiktive Florentiner Quellen, die besagten, es handle sich bei dem gestreuten Fälschungsverdacht um einen von Freppa und Bastianini ausgeheckten Streich; zwar habe Bastianini tatsächlich einen Benivieni modelliert, doch befände sich dieser nicht im Louvre.<sup>819</sup>

Tatsächlich aber enthüllt Freppa am 15. 12. 1867 in der Zeitschrift *La Chronique des Arts*, dass er die Büste 1864 selbst bei Bastianini bestellt, für 350 Francs gekauft und für 700 Francs an de Nolivos weiterverkauft hätte. Dabei hätte er keinerlei Angaben über das Alter der Büste gemacht; die Büste sei in dem Glauben erworben worden, sie würde aus der Renaissance stammen. Freppa selbst hätte die Büste einfach nur verkauft wie gesehen. Darüber hinaus könne Freppa bezeugen, dass ein Arbeiter aus einer nahe gelegenen Tabakfabrik mit dem Namen Giuseppe Bonaiuti für die Büste

817 Korrespondenzen aus Paris, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Band III, 1868, S. 121 f.

818 Ibid.

819 Ibid., S. 122 f.

Modell gegessen hätte, was er schließlich noch durch Unterschriften mehrerer Kollegen Bonaiuti bekräftigte.<sup>820</sup>

Wie bereits Mantz noch im Glauben an die Originalität der Büste vermutete, geht auch Eudel – mit dem späteren Wissen um die Fälschung – davon aus, dass die Büste nach dem Vorbild des Freskos der Kreuzigungsszene des Paulus von Filippino Lippi (1457–1504) in der Brancacci-Kapelle der Kirche Maria del Carmine in Florenz, gearbeitet wurde (Abb. 97). Denn der Hut des jungen Mannes, der im Profil vor dem zentralen Torbogen zu sehen ist, ähnele sehr dem der Benivieni-Büste.<sup>821</sup> Bis auf den Hut, einem typischen Kleidungsstück des Quattrocento, ist jedoch keine weitere Ähnlichkeit vorhanden. Es ist sicher davon auszugehen, dass Bastianini als Florentiner die Brancacci-Kapelle kannte, nicht jedoch, dass er die dortigen Fresken als direktes Vorbild der Benivieni-Büste verwendete.

Bastianini hat sich wahrscheinlich von Zeichnungen oder Fresken inspirieren lassen, die Vorbilder jedoch in Konfrontation mit dem lebendigen Modell abgewandelt. Dabei folgt er wiederum der zuvor beschriebenen *neo-imitatio* und *neo-aemulatio* im Ottocento, sodass seine Fälschungen in der Überwindung und Überbietung sowohl des Natur- als auch Renaissancevorbildes entstehen. Damit wird deutlich, dass Bastianini nicht einfach den Stil oder ein spezifisches Werk eines Künstlers imitierte, sondern sich im Ottocento wiederauflebender Renaissancekonzepte bediente, um seinen Fälschungen größtmögliche Authentizität und Lebendigkeit zu verleihen. Bastianinis Benivieni-Büste ist somit ein Zusammenfluss erinnerter Renaissancekonzepte, künstlerischer Inspiration und zeitgenössischer Geschmacksprägung.

Die rückseitige Inschrift „HIR (MVS) BENIVEIVS“ der Büste macht zudem deutlich, dass es sich hierbei um eine typische Fälschung Bastianinis handelt. Denn dem Betrachter wird mittels der Inschrift genau vorgegeben, wen er in der Büste sehen soll, nämlich den berühmten Renaissance-Dichter Benivieni, der im Ottocento neue Beliebtheit erfährt. Insofern muss Moskowitz widersprochen werden, wenn sie vermutet, dass diese Inschrift von fremder Hand in die noch feuchte Terrakotta geschrieben wurde, womöglich von Freppa, der die Büste bei Bastianini in Auftrag gab.<sup>822</sup> Denn bis dato gibt es keine Dokumente oder Hinweise, die bestätigen, dass die Inschrift

820 La Chronique des Arts et de la Curiosité, Nr. 203, 15. 12. 1867, S. 299 sowie Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 30 f., und Schüller, Sepp: Fälscher, Händler und Experten – die zwielichtigen Abenteuer der Kunstfälschungen, München 1959, S. 46 sowie Barstow, Nina: The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini, in: The Magazine of Art, 9, London 1886, S. 503–508, hier: S. 507.

821 Eudel, Paul: Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 125.

822 Moskowitz, Anita Fiderer: Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence, Florenz 2013, S. 62. Hinsichtlich der Transkription der Inschrift siehe auch Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der

fremd oder durch Bastianini vorgenommen wurde. Fakt ist allerdings, dass Bastianini hier nicht nur einen alten Mann darstellt oder Giuseppe Bonaiuti portraitiert, sondern ein Bildnis Girolamo Benivienis hervorbringt, dessen Attribute bereits den Schaffensprozess beeinflussen. Die schlichte Renaissancekleidung, die fast asketisch-mönchisch wirkt, die in Falten geworfene Stirn und nicht zuletzt der einfache Renaissancehut weisen auf den älteren Benivieni, der sich den Gedanken Savonarolas anschloss und ein schlichtes Leben dem Prunk und der Verschwendung vorzog. In dieser Gestaltung ähnelt die Benivieni-Büste besonders Bastianinis Büste des Marsilio Ficino, der ebenfalls ein Anhänger Savonarolas war und eine sehr ähnliche asketisch wirkende Renaissancekleidung mit entsprechendem Hut trägt (Abb. 22).<sup>823</sup> Hätte Bastianini die Portraitbüste eines Zeitgenossen geschaffen, hätte er seine Urheberschaft durch eine Signatur und eine Datierung deutlich gemacht, wie dies etwa bei Bastianinis Portraitbüste Eleonora Pandolfini Nencinis der Fall ist. Die Benivieni-Büste ist allerdings weder signiert noch datiert, was durch die Untersuchungen der vorliegenden Dissertation als ein sicheres Indiz für eine von Bastianini wissentlich gefertigte Fälschung gelten kann. Zudem impliziert der Name Benivieni bereits eine Datums- und Ortsangabe, nämlich Florentiner Renaissance, und fungiert insofern ähnlich einer Provenienzangabe wie ein Galerieaufkleber auf der Rückseite eines Gemäldes.

Unwahrscheinlich ist allerdings, dass Bastianini die Büste mit der Intention fertigte, Nieuwerkerke persönlich zu täuschen, denn Bastianini konnte nach dem Verkauf durch Freppa an de Nolivos nicht wissen, dass Nieuwerkerke die Büste im Hotel Drouot ersteigern würde. Der hohe Verkaufspreis und damit der Erfolg der Büste leitet sich aus der Tatsache her, dass sie die erste Büste Benivienis auf dem Kunstmarkt war und im Sinne Mantz' gar das erste Portrait des Dichters, prominent belegt durch Vasari. Ähnlich verhält es sich bei der Savonarola-Büste, die ebenfalls die vermeintlich erste Portraitbüste des Predigers zu sein schien.<sup>824</sup> Hier kristallisiert sich ein Schema im Schaffen Bastianinis heraus, demzufolge er oftmals solche Werke fälschte, die eine Lücke in der Kunst- und Kulturgeschichte schlossen und dabei zugleich dem patriotischen Zeitgeist des Risorgimento entsprachen.

Zeitgleich mit Freppas Enthüllung der Benivieni-Büste als Fälschung versichert der Florentiner Künstler Francesco Lajarini, Zeuge des Schaffensprozesses der Büste gewesen zu sein.<sup>825</sup> Die *Chronique des Arts* gesteht daraufhin ein, dass es sich bei der Benivieni-Büste wohl nicht um ein Werk der Renaissance und schon gar nicht Lorenzo

Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 10.

823 Zur Ficino-Büste siehe Kapitel 4.3.2.

824 Zur Savonarola-Büste siehe Kapitel 4.3.2.3.

825 La *Chronique des Arts et de la Curiosité*, Nr. 203, 15. 12. 1867, S. 299 sowie Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 30 f.

di Credis handle, sondern um eine Arbeit Bastianinis.<sup>826</sup> Doch gaben französische Connaisseurs ihren Glauben an die Echtheit der Büste nicht kampfflos auf. Zuspruch erhält Nieuwerkerke von Malinet,<sup>827</sup> einem Kunsthändler, der in der Quai Voltaire 25 in Paris „objets d’arts et curiosités“ verkauft und Nieuwerkerke am 24. Januar 1869 aus Paris schreibt, wie wundervoll die Benivieni-Büste sei und dass sowohl Amateure als auch Händler voller Erwartung seien, die Büste im Louvre bewundern zu können. Die Zuschreibungen an Bastianini, so Malinet weiter, wären nur bösgläubig oder ignorant. Er vergleicht die Benivieni-Büste mit einem Kamin im Besitz Basilewskis, den Bastianini schuf und der so schlecht gearbeitet sei, dass sofort zu erkennen wäre, dass die viel bessere Büste nicht von Bastianini stammen könne.<sup>828</sup> Wie bereits seinerzeit bekannt, handelt es sich bei beiden Werken um Arbeiten Bastianinis. Für den von Malinet erwähnten Marmorkamin erhielt Bastianini am 27. November 1864

826 La Chronique des Arts et de la Curiosité, Nr. 203, 15. 12. 1867, S. 299 sowie Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 31. Becker nennt hier zwar die Gazette des Beaux-Arts, allerdings muss es sich dabei um eine Verwechslung handeln und gemeint ist die Chronique des Arts, denn die Gazette des Beaux-Arts hat nach dem in der Chronique des Arts ausgelösten Skandal um die Benivieni-Büste am 15. 12. 1867 nicht mehr über den Fall berichtet.

827 Die Lebensdaten Malinets sind nicht zuverlässig überliefert.

828 „Paris 24 janvier 1869, Monsieur le Comte Je quitte l’hotel des ventes a l’instant ou la Cheminée en marbre Blanc de Mr Basilewski est exposée cette cheminée a été faite au prix de 19,000 par Bastianini le pretendu auteur de la belle terre cuite qui est au louvre en voyant cette production plus que mediocre je disais assez haut quil fallait etre [sic] bien ignorant en objets d’arts ou etre [sic] de mauvaise foi pour faire une comparaison avec le buste que vous avez acquis pour le musée je dois vous dire que plusieurs amateurs et marchands était de mon avis je vous ecris afin que vous puissiez juger par vous même en allant voir cette cheminée qui sera vendue demain Lundi ce que valent toutes les attributions malveillantes qui ont été faites au sujet du Beau Buste qui est au musée et que amateurs et marchands sont heureux de pouvoir admirer Veuillez agréer Monsieur le Comte mes Salutations les plus respectueux Malinet“, Brief Malinets and Nieuwerkerke vom 24. 01. 1869, in : AR 2/28R/5, Wallace Collection Archive, London. „Paris 24. Januar 1869, Herr Graf, Ich verlasse das Auktionshaus in dem Augenblick, als der Kamin aus weißem Marmor von Herrn Basilewski ausgestellt wird. Dieser Kamin wurde zum Preis von 19,000 [Francs ?] durch Bastianini angefertigt, dem angeblichen Urheber der schönen Terrakotta, die im Louvre zu sehen ist. Als ich diese allenthalben mittelmäßige Produktion [gemeint ist der Kamin] sah, sagte ich laut genug, dass man was Kunstwerke anbelangt recht ignorant sein muss oder gegen Treu und Glauben, um einen Vergleich mit der Büste herzustellen, welche Sie für das Museum erworben haben. Ich muss Ihnen sagen, dass mehrere Kunstliebhaber und Händler meiner Ansicht waren. Ich schreibe Ihnen damit Sie sich selbst ein Urteil bilden können, indem Sie sich diesen Kamin ansehen, der morgen, Montag, verkauft werden wird, der alle böartigen Zuschreibungen wert ist, die bezüglich der schönen Büste gemacht wurden, die im Museum ist und über die Kunstliebhaber und Händler glücklich sind, sie bewundern zu können. Seien Sie, Herr Graf, meiner respektvollsten Grüße versichert, Malinet“ (Übersetzung der Autorin). Leider existiert von dem Kamin heute keine Abbildung mehr.



von Basilewski den Auftrag, diesen zu gestalten und dabei Majoliken im Stile della Robbias aus dem Besitz Basilewskis einzufügen.<sup>829</sup>

Zudem warf man Freppa Neid hinsichtlich des unerhört erfolgreichen Verkaufs der Büste vor, in dem ein viel höherer Preis erzielt wurde als der, den er selbst für die Büste erhielt. Da er auch nicht, wie von der Pariser Kunstwelt vermutet, an dem weiteren Verkauf der Büste beteiligt wurde, entschloss er sich, so die Mutmaßungen, die Büste öffentlich als Fälschung darzustellen. Das Gerücht um eine etwaige Beteiligung Freppas an der Verkaufssumme hält sich noch bis in die Gegenwart des 20. Jahrhunderts.<sup>830</sup> Eudel berichtet, dass Freppa mit de Nolvos eine zusätzliche Gewinnbeteiligung von 1000 Francs am späteren Verkaufserlös vereinbart haben soll.<sup>831</sup> Es gibt allerdings keinen Nachweis etwa in Form eines Vertrages oder eines Briefes für eine derartige Gewinnbeteiligung. Freppa konnte nicht wissen, dass die Büste für ein Vielfaches der Verkaufssumme, die er erhalten hat, weiterverkauft werden würde, sodass es auch sein könnte, dass Freppa erst im Nachhinein, also mit Bekanntwerden des hohen Verkaufserlöses eine Gewinnbeteiligung von de Nolvos forderte, die dieser möglicherweise ablehnte.

Die von den Franzosen veröffentlichten Spekulationen blieben jedoch nicht lange unbeantwortet. Denn nun meldete sich Bastianini selbst zu Wort und bestätigte die von Freppa vorgetragenen Hinweise.<sup>832</sup> Daraufhin brach ein Streit in den Printmedien aus, an dem nicht mehr nur Künstler, Händler und Experten beteiligt waren, sondern

829 Siehe die schriftliche Vereinbarung von Bastianini und Basilewski transkribiert in: Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 75, S. 101 f. Das Original der Vereinbarung liegt der Autorin als eigene fotografische Dokumentation vor.

830 “Was bought by [...] F. de Nolvos [...] with the understanding that if he could sell it for a profit, Freppa [...] would share a percentage.” Hoving, Thomas: *False impressions – the hunt for big time art fakes*, London 1996, S. 196 sowie Becker, Robert: *Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen*, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 32 wobei Becker weite Teile insbesondere die Seiten 31 f. aus dem Bericht *Korrespondenzen aus Paris* übernommen hat. *Korrespondenzen aus Paris*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Band III, 1868, S. 121 ff.

831 Eudel, Paul: *Fälscherkünste*, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 125 f.

832 Stellungnahme von Giovanni Bastianini vom 4. Januar 1868 veröffentlicht, in: *Il Diritto*, 10.01.1868, abgedruckt in: Biscarra, Carlo Felice: *Scultura di Giovanni Bastianini da Fiesole*, in: *L'Arte in Italia, Rivista mensile di Belle Arti*, hrsg. v. Carlo Felice Biscarra und Luigi Rocca, Turin/Neapel 1870, S. 100–102, hier: S. 102 sowie in einer französischen Übersetzung in: Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais e vice versa*, Paris/Florenz 1868, S. 87 f. und in einer deutschen Paraphrasierung nachzulesen in: Becker, Robert: *Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen*, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 33.

Frankreich und Italien als Nationen. Im Eifer des Gefechts unterbreitete der französische Künstler Eugène Louis Lequesne (1815–1887) Bastianini über das Pariser Journal *La Patrie* das Angebot, ihm lebenslang den Ton zu kneten, wäre er der Schöpfer der Büste. Denn die Büste sei, so Lequesne weiter, nach dem alten Verfahren hergestellt, wonach der Ton zunächst in eine Hohlform gepresst und im Anschluss modelliert wurde. Dies würde anhand der Nähte an den Schultern und am Nacken deutlich, wo die jeweiligen Teile zusammengefügt sind. Zudem wiesen die Haare Spuren jenes Fettes auf, mit dem die Form ausgeschmiert wurde.<sup>833</sup> Bastianini antwortete wiederum in der *Gazetta di Firenze*, dass er entgegen aller Behauptungen die Büste freihändig modelliert habe.<sup>834</sup> Daraufhin entgegnete Lequesne, es handle sich bei dem Ton der Büste um ein heute nicht mehr gebräuchliches Material; darüber hinaus sei er infolge seines Alters porös geworden. Dem setzte Bastianini entgegen, dass er Lequesne als Beweis ein Stück des seinerzeit noch in Italien gebräuchlichen Tons schicken werde, damit er sehen könne, dass er sich von dem Ton der Benivieni-Büste nicht unterscheide.<sup>835</sup> Schließlich meinte Lequesne entdeckt zu haben, die Patina wäre durch Tabakrauch entstanden, woraufhin sich Bastianini entschied, sein Alterungsverfahren für sich zu behalten, da doch die Franzosen offensichtlich keine Ahnung hätten. „Ich kann nicht glauben, dass Sie in Frankreich dazu Tabakrauch benutzen, und Sie haben einem Antiquitätenhändler ein boshaftes Lächeln abgelockt.“<sup>836</sup>, so Bastianini. Insofern muss Louis Waldman widersprochen werden, wenn er behauptet, Bastianini hätte seine Werke nicht künstlich gealtert.<sup>837</sup> Denn auch wenn das genaue Verfahren

833 Lequesne, Eugène Louis: Brief an den Herausgeber, in: *La Patrie*, 11.02.1868 abgedruckt in Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais e vice versa*, Paris/Florenz 1868, S. 92–97 und in einer deutschen Paraphrasierung nachzulesen in: Becker, Robert: *Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen*, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 33.

834 Brief von Giovanni Bastianini an Lequesne veröffentlicht, in: *Gazetta di Firenze*, Nr. 74, 16.03.1868 sowie in einer französischen Übersetzung in: Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais e vice versa*, Paris/Florenz 1868, S. 97–103 und in einer deutschen Paraphrasierung nachzulesen in: Becker, Robert: *Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen*, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 33.

835 Becker, Robert: *Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen*, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 34.

836 Giovanni Bastianini zitiert nach: Becker, Robert: *Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen*, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 34. Der Brief von Giovanni Bastianini an Lequesne ist erschienen, in: *Gazetta di Firenze*, Nr. 74, 16.03.1868 sowie in einer französischen Übersetzung in: Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais e vice versa*, Paris/Florenz 1868, S. 97–103, hier: S. 101.

837 Waldman, Louis A.: *Gregorio di Lorenzo in Florence and Hungary: The Bust of Ser Piero Talani and an Amazonomachy Fragment from Vác*, in: Desiderio da Settignano, hrsg. v. Joseph Connors,

Bastianinis bis heute nicht eindeutig belegt ist, so konnte in der vorliegenden Dissertation gezeigt werden, dass Bastianini einige seiner Fälschungen in den Torsopartien mehrfach zerbrochen und amateurhaft restauriert hatte, um ihnen das Aussehen von echten, seit 400 Jahren gealterten Werken des Quattrocento zu geben (Abb. 26a–c).

Nach dem Schlagabtausch zwischen Bastianini und Lequesne war die zuweilen polemische Debatte um die Benivieni-Büste keineswegs beendet. Sie ging vielmehr in eine neue Form über. Der Sammler, Kunsthändler und Freund Bastianinis, Alessandro Foresi, dokumentiert und karikiert in seiner Schrift *Tour de Babel* als Fürsprecher Bastianinis das Versagen der französischen Kunstwelt.<sup>838</sup> Noch im selben Jahr folgt die französische Antwort in Gestalt des Buches *Jérôme Benivieni. L'Ane qui prend la peau du Lion. Fourberie florentine à quatre personnages* des Sammlers und Schriftstellers Jules Charvet<sup>839</sup>. Sowohl Bastianini als auch die gesamte Florentiner Kunstwelt werden hierin als Falschspieler dargestellt, die zwar gerne gewitzte Fälscher wären, aber mit der Benivieni-Büste nichts zu tun hätten.<sup>840</sup> In einer Mischung aus Unbehagen und Faszination wirkt die Benivieni-Affäre noch in der Literatur des 20. Jahrhunderts nach. In Jonathan Gashs Roman *The Sleepers of Erin* erscheint Bastianini als Schreckgespenst der Vergangenheit, wenn Zweifel an dem Erwerb einer angeblich von 1530 stammenden Büste Benivienis aufkommen. Allerdings entscheidet sich der Protagonist, Detektiv Lovejoy, schnell für den Kauf der Büste, denn selbst wenn sie von Bastianini, „the world's greatest ever terracotta faker“,<sup>841</sup> wäre, hätte er damit nur gewonnen, da Bastianinis Fälschungen heute bekannter wären als die Originale.<sup>842</sup>

Alessandro Nova, Beatrice Paolozzi Strozzi und Gerhard Wolf, Venedig 2011, S. 311–330, hier: S. 313.

838 Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris / Florenz 1868 sowie Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman *A Modern Antique*, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 36.

839 Die Lebensdaten Jules Charvets sind nicht zuverlässig überliefert.

840 Charvet, Jules: *Jérôme Benivieni, L'Ane qui prend la peau du Lion, Fourberie florentine à quatre personnages, Histoire véridique dont la moralité est que les personnages en sont complètement dépourvus*, Paris 1868 sowie Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 34.

841 Gash, Jonathan: *The Sleepers of Erin*, London 2013 (erste Auflage: New York 1983), S. 51. Der Name „Jonathan Gash“ ist ein Pseudonym für „John Grant“, der wiederum bereits als „Graham Gaunt“ publiziert hatte. In den sieben sogenannten Lovejoy Novels, ermittelt der Protagonist, Detektiv Lovejoy, in wohlhabenden Antiquitätenhändlerkreisen. Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman *A Modern Antique*, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 36f.

842 Gash, Jonathan: *The Sleepers of Erin*, London 2013 (erste Auflage: New York 1983), S. 51 sowie Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in

Die Streitigkeiten um die Urheberschaft der Benivieni-Büste kulminieren schließlich, Gerüchten zufolge, in dem Angebot Nieuwerkerkes von 15.000 Francs, also mehr als für die Benivieni-Büste gezahlt wurde, das er Bastianini unterbreitete, falls er eine Büste schaffen könne, die der Benivieni-Büste gleich käme.<sup>843</sup> In einem Brief an Alessandro Foresi vom 15. Februar 1868, der auch in der Zeitschrift *La Nazione* abgedruckt ist, stellt Bastianini fest, dass er dieses Angebot Nieuwerkerkes nie erhalten hätte. Nur durch die Zeitungen habe er von einem derartigen Angebot erfahren. Doch unterbreitete Bastianini Nieuwerkerke nun seinerseits das Angebot, für die Summe von nur 3.000 Francs eine gleichwertige Büste zu fertigen, die dann von einer Jury bewertet werden sollte, in der jedoch nicht nur Franzosen sitzen dürften. Für die restlichen 12.000 Francs würde er 12 Cäsaren für Nieuwerkerke produzieren, der heute in Frankreich „une des colonnes du second Empire“ – eine der Säulen des zweiten Kaiserreichs – wäre.<sup>844</sup> Tatsächlich befindet sich im historischen Archiv der Florentiner Museen in Florenz ein Hinweis auf eine weitere Benivieni-Büste, die aber, bedingt durch Bastianinis Tod 1868, unvollendet blieb.<sup>845</sup> Zudem spielt Bastianini auf die politischen und kulturellen Kontroversen zwischen Frankreich und Italien an, wenn er eine Jury fordert, die nicht nur aus Franzosen bestehen dürfe. Denn es waren französische Kunstkritiker, die getrieben durch ihren eigenen Überlegenheitsglauben, die italienische Gegenwartskunst des 19. Jahrhunderts gegenüber der Renaissance abwerteten und unbeachtet ließen. Die Benivieni-Affäre hatte spätestens zu diesem Zeitpunkt weitere politische Sprengkraft gewonnen. Mit seiner öffentlich artikulierten Forderung nach einer internationalen Jury zeigt Bastianini durchaus politisches

Riccardo Nobilis Roman A Modern Antique, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 36 f.

843 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 34 f., wobei die Seiten 34–35 im Wortlaut den Korrespondenzen aus Paris folgen. Korrespondenzen aus Paris, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Band III, 1868, S. 121 ff.

844 „Déposez vos 15,000 francs dans des mains sûres; nommons d'un commun accord un jury, qui ne soit pas composé exclusivement de membres Français, et je m'engage à faire pour 3,000 francs un buste qui soit d'un mérite égal à celui du Benivieni. Quant aux 12,000 francs restants, je m'engage encore, pour vous obliger, vous M. le Comte qui êtes en France une des colonnes du second Empire, de vous modeler, en manière de décoration, les portraits des DOUZE CÉSARS.“ Brief von Giovanni Bastianini an Alessandro Foresi abgedruckt in: *La Nazione*, Nr. 57, 15. 02. 1868 sowie in einer französischen Übersetzung in: Foresi, Alessandro: Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa, Paris/Florenz 1868, S. 92 und in einer deutschen Paraphrasierung nachzulesen in: Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 35 f.

845 Vorschlag zum Erwerb der Büste vom 13. 08. 1868 sowie Autorisation zum Erwerb der Büste für 200 Lire vom 20. 08. 1868, in: Ordner 1, Dokument 91, Archivio storico delle Gallerie Fiorentine, Florenz.

Bewusstsein; auch dies ist ein Gegenargument zu der von Moskowitz vertretenen These, Bastianini hätte sich nicht politisch beteiligt.<sup>846</sup>

Insofern ist Gerald Reitlingers in der Kapitelüberschrift genanntes Zitat – Fälschungen sind die sicherste Indikation für Popularität – signifikant für die Benivieni-Affäre und lässt sich im Allgemeinen in zwei Richtungen deuten. Zum einen verweist eine Fälschung auf die Popularität des jeweils gefälschten Kunstwerkes, denn es wird oftmals nur das gefälscht, was dem Zeitgeschmack entspricht und eine entsprechende Bekanntheit hat. Zum anderen verschafft eine gelungene Fälschung dem Urheber früher oder später selbst Berühmtheit, wie dies auch bei Bastianini der Fall war. Die Entlarvung einer Fälschung ist vielfach mit einem Skandal verbunden, durch den sowohl die Fälschung als auch der Fälscher in kurzer Zeit einem großen Publikum bekannt werden. Nicht selten setzt dann eine Bewunderung für das handwerkliche Können des Fälschers ein; dies muss nicht immer im tatsächlichen Können des Fälschers begründet sein, sondern ist zuweilen auch das Resultat der suggestiven Wirkung des kriminellen Kontextes einer entlarvten Fälschung.<sup>847</sup> Im Falle der Benivieni-Affäre trifft beides zu: Sowohl die Popularität der gefälschten Vorlage – Benivieni ist ein identitätsstiftendes Symbol für die Italiener des Risorgimento – als auch die durch die Entlarvung der Fälschung bewirkte Popularität des Fälschers. Bastianini erhält mit der Benivieni-Affäre internationale Bekanntheit und dies weit über seine Zeit hinaus, wie etwa durch den oben genannte Roman Jonathan Gashes deutlich wird.

Darüber hinaus erscheint ein neu entdecktes Kunstwerk oftmals in einem positiven, negative Aspekte ausblendenden Licht.<sup>848</sup> Von Sammlern, Museen und Experten bis hin zu ganzen Nationen gibt es kaum jemanden, der nicht von einer Neuentdeckung profitieren würde. Umgekehrt driftet ein ehemals mit einem renommierten Namen versehenes Werk in der Regel nicht nur in die kunsthistorische Bedeutungslosigkeit. Handelt es sich dabei um einen Nationalkünstler, der Stellvertretercharakter für eine Nation hat, geht damit auch ein gewisser Identitätsverlust einher, was die Kunsthistorikerin Nele Martina Putz an einem Gedankenexperiment verdeutlicht: „Nehmen wir einmal an, ein italienischer Kunsthistoriker schläge vor, die Sixtina sei eigentlich von Dürer gestaltet worden. Ein französischer Kunstsachverständiger erklärte, La Liberté Guidant le Peuple sei nicht von Delacroix gemalt, sondern von

846 Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, S. 39 f.

847 Siehe Kapitel 3.1. und 3.2.

848 Nach dem Beltracchi-Skandal, den Fälschungen Abstrakter Expressionisten und der Russischen Avantgarde ist man allerdings kurzfristig sensibilisiert gewesen für derartige Neuentdeckungen wie die Kontroverse um das aus einer österreichischen Privatsammlung stammende Papstportrait Julius II., vermutlich von Raffael im Städel Museum in Frankfurt zeigte. Mrotzke, Marius: Was hat Raffael eigentlich damit zu tun? Das Portrait Julius II im Städel, online einsehbar unter: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1845/1/Mrotzek\\_Was\\_hat\\_Raffael\\_eigentlich\\_damit\\_zu\\_tun\\_2012.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1845/1/Mrotzek_Was_hat_Raffael_eigentlich_damit_zu_tun_2012.pdf) (26.07.2021).

William Turner. Ein Deutscher käme darauf, dass der Mönch am Meer nicht von Friedrich, sondern von Ingres stamme und ein Russe erklärte, Malewitschs schwarzes Quadrat habe eigentlich Piet Mondrian geschaffen. Eine solche These ist kulturpolitischer Sprengstoff, denn hier stehen nicht nur monetäre und ästhetische Werte auf dem Spiel, das politische Erbe und Selbstverständnis einer Nation werden zeitgleich mitverhandelt.<sup>849</sup> Diese kulturpolitische Sprengkraft hatten auch die Fälschungen Bastianinis, allerdings in umgekehrter Richtung. Denn hier war nicht das Werk eines italienischen Nationalkünstlers das Thema, sondern der Nationalstolz Frankreichs, der sich durch den Anspruch begründete, ein weiteres Meisterwerk der italienischen Renaissance für den Louvre und die Menschheit erworben zu haben. Als Nation mit Führungsanspruch im Wettstreit auf dem internationalen Kunstmarkt, musste sie nun einen signifikanten Reputationsverlust erleiden, wohingegen Italien als Triumphator aus der Affäre hervorging. Entsprechend ist auch bei Robinson zur Benivieni-Affäre zu lesen: „Italian astuteness had humbled and outwitted French cocksureness, and in arts, if not in arms, their country had shown herself again supreme.“<sup>850</sup> Das aus englischer und somit italienfreundlicher Perspektive verfasste „in arts, if not in arms“ macht deutlich, dass es hier um mehr ging, als nur um Zuschreibungsfragen eines Kunstwerkes, das der Louvre teuer erworben hatte. Es ging um die ästhetische und gesellschaftliche Freiheit Italiens, um die Selbstbehauptung einer Nation, die über Jahre territorial und kulturell dominiert wurde und um den Stolz der französischen Nation, die nach den Revolutionsjahren Mittel und Wege suchte, ein kohärentes Nationalbewusstsein zu erzeugen. Kunst war hierfür ein wichtiges Instrument.

Ein entsprechend negatives Bild von Bastianini erhält man sodann von französischer Seite. So erwähnt die französische Schriftstellerin Marie Rattazzi (1831–1902) in ihrem teils autobiografischen Roman *Florence. Portraits, Chroniques, Confidences* die Benivieni-Affäre in einem semi-fiktiven Gespräch eines französischen Kunstsammlers mit Bastianini. Rattazzis Buch erschien allerdings erst 1870 und somit nach Bastianinis Tod. Darin lässt die Autorin Bastianini, den sie eher abwertend „un ouvrier“, einen Arbeiter, nennt, mit einem Französischen Kunstsammler, der von der Autorin „M. X.“ genannt wird, über die Autorschaft der Benivieni-Büste sprechen. Bastianini bestätigt hierbei zwar der Autor der Büste zu sein, könne aber keine weiteren Beweise liefern, da er sonst sein Einkommen verlieren würde: „Je veux dire que si je livre le secret, je perds mon gagne-pain.“<sup>851</sup> Rattazzi führt dabei die Geschichte von Bastianini als armen (Hilfs-)Arbeiter Freppas fort, der – hier geht die Autorin noch

849 Putz, Nele Martina: Rezension von: Vicky Coltman / Stephen Lloyd (Hrsg.): Henry Raeburn, Context, Reception and Reputation, Edinburgh 2012, in: sehepunkte 14 (2014), Nr. 5 [15.05.2014], online einsehbar unter: <http://www.sehepunkte.de/2014/05/23038.html> (26.07.2021).

850 Robinson, John Charles: On Spurious Works of Art, in: *The Nineteenth Century*, November 1891, S. 677–698, hier: S. 695.

851 Rattazzi, Marie: *Florence, Portraits, Chroniques, Confidences*, Paris 1870, S. 267. „Ich möchte sagen, dass, falls ich das Geheimnis enthülle, ich meinen Unterhalt verliere.“ (Übersetzung der Autorin).

einen Schritt weiter – gar seine Existenz verlieren würde, würde er sich öffentlich zu seinen Fälschungen bekennen. Den Tatsachen entspricht allerdings, dass Bastianini sich durchaus öffentlich und detailreich, wie oben erwähnt, zu seiner Autorschaft an der Benivieni-Büste bekannte.

Im weiteren Verlauf der Geschichte, sieht sich jener „M. X.“ dazu veranlasst, Galichon, den Herausgeber der *Revue des Beaux-Arts*, zu warnen, der daraufhin seine Überzeugung äußert, das Werk stamme sicherlich aus der Zeit der Renaissance. Um den Aussagen Bastianinis Glaubwürdigkeit zu verleihen, so Galichon, bedürfte es schon einer Zeugenaussage von Menschen, die den Künstler bei der Arbeit gesehen haben und die das Modell kannten und es bedürfte einer Erklärung des Verkäufers.<sup>852</sup> Die Autorin erzählt hier teilweise mit erfundenen Namen den bekannten Verlauf der Geschichte nach, auch indem sie auf einen heldenhaften Kunsthändler verweist, der mit dem Wissen um die Fälschung der Büste ausgestattet, die Welt warnen möchte. Denn hier rekurriert Rattazzi auf Alessandro Foresi, der tatsächlich diverse Versuche unternommen haben soll, Zeitungen und Museen über die Fälschung der Benivieni-Büste zu informieren. Laut Robinson deckte Foresi noch vor Freppa und Bastianini die Fälschung der Benivieni-Büste auf, indem er den Louvre direkt darüber informierte, der Foresi jedoch keine Aufmerksamkeit schenkte. Daraufhin schrieb Foresi, so Robinson, Briefe an die größten europäischen Zeitungen und an die Direktionen der großen europäischen Museen.<sup>853</sup> Nun musste man Foresis Hinweise ernst nehmen und gründete eine Kommission aus Experten, die jedoch allesamt bestätigten, dass es sich um ein echtes Werk des Quattrocento handle und um wüste Anschuldigungen seitens Foresis.<sup>854</sup>

In einem weiteren Gespräch mit „M. X.“ wird Bastianini von Rattazzi allerdings als Erpresser dargestellt, der keine Beweise liefern möchte, bevor ihm „M. X.“ nicht eine lebenslange Rente in Höhe von 1000 Francs pro Monat zusichere.<sup>855</sup> Rattazzi liefert mit diesem halb fiktiven halb dokumentarischen Gespräch die erste bekannte Beurteilung Bastianinis, die nicht primär seine Unschuld beteuert, sondern ihn wahrheitswidrig vielmehr als jemanden darstellt, der aus seinen ärmlichen Verhältnissen heraus erpresserische Forderungen stellt. Schließlich ist es wieder der ‚kluge‘ „M.X.“, der Bastianini aufzeigt, dass er ausgesorgt hätte, wenn er tatsächlich der Autor der Büste wäre.<sup>856</sup>

In Folge der Benivieni-Affäre wurden Bastianinis Werke derart berühmt, dass sich Kunsthändler ab 1919 in Florenz niederlassen mussten, um zumindest Kopien

852 Ibid., S. 267 f.

853 Robinson, John Charles: On Spurious Works of Art, in: *The Nineteenth Century*, November 1891, S. 677–698, hier: S. 694.

854 Ibid., S. 695.

855 Rattazzi, Marie: *Florence, Portraits, Chroniques, Confidences*, Paris 1870, S. 268.

856 Ibid.

seiner Fälschungen und Originale zu erhalten.<sup>857</sup> Oronzio Lelli fertigte in seiner Gießerei zudem Gipsabgüsse der Benivieni-Büste an, die zusammen mit Fotografien von Alinari zur weiteren Bekanntheit der Büste und Bastianinis beitrugen.<sup>858</sup> Im Victoria & Albert Museum befindet sich zudem der in Marmor gearbeitete Kopf eines Mannes, dessen Gesichtszüge, Mclagan zufolge, denen der Benivieni-Büste in hohem Maße ähnlich sind, sodass Mclagan den Marmorkopf für ein Werk Bastianinis hält (Abb. 98a-c). Dabei vergleicht Mclagan den Marmorkopf mit einer weiteren Gipskopie der Benivieni-Büste, die sich aufgrund einer Schenkung von Alessandro Foresi seit 1869 im Victoria & Albert Museum befindet (Abb. 99). Der Eintragung in der Museumsakte zufolge, soll es sich hierbei um das Modell für die im Louvre befindliche Terrakottabüste Benivienis handeln. In der Tat ist die Ähnlichkeit der Gesichtszüge des Marmorkopfes und der Benivieni-Büste auffällig. Doch gibt es keine weiteren Hinweise etwa seitens der Provenienz, die eine Zuschreibung an Bastianini stützen würden. Somit bleibt der Marmorkopf bis dato eine vermutete und nicht gesicherte Arbeit Bastianinis.<sup>859</sup>

Die Benivieni-Büste wurde also zu einem Symbol des Sieges der Italiener über die Kulturherrschaft der Franzosen. Spätestens mit der Benivieni-Affäre wurde Bastianini zu einem Nationalhelden in Florenz und mitnichten als Fälscher geächtet. So erhält Bastianini bis kurz vor seinen Tod noch zahlreiche private und öffentliche Aufträge insbesondere von der italienischen Nationalbank in Florenz für die Schaffung der Portalplastiken.<sup>860</sup> John Temple Leader beauftragte Bastianini wiederum mit der Restauration und Dekoration seines Castello di Vincigliata.<sup>861</sup> Bereits im Januar

857 Helstosky, Carol: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: *The Journal of modern History*, No. 81, December 2009, S. 793–823, hier: S. 807.

858 Historische Fotografien der Benivieni Büste befinden sich in: Brogi: *Catalogue général des photographies*, Florenz 1878, S. 121, Nr. 3522 sowie Alinari: *Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche*, Florenz 1873, S. 18, Nr. 1900. Zu den Kopien Lellis siehe: Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, *Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I*, Breslau 1889, S. 40.

859 Mclagan in einer Notiz vom 02. 08. 1921, in: Museumsakte CIRC. 402 A-1921, in: NF MA/1/C75 Caldecott J. B., 4977, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London. Zur Gipskopie der Benivienibüste siehe: Giovanni Bastianinis Gipskopie der Benivieni-Büste, Museumsakte 591–1869, Museum Register No. 18, Science & Art Department, 550 to 819, 1869, MA/30/5, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.

860 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 77 sowie Brunori, Dionisio: Giovanni Bastianini e Paolo Ricci, scultori fiesolani, Florenz 1906, S. 26 f.

861 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 78.



1866, als der Skandal um die Benivieni-Affäre zu schwelen begann, erhält Bastianini, vermutlich durch die Fürsprache Marco Guastallas oder Gaetano Bianchis, die Einladung, Mitglied der Prüfungskommission des Bargellos zu werden.<sup>862</sup> Im gleichen Jahr ernannte die italienische Regierung Bastianini schließlich zum Verwaltungsmitglied und Restaurator der Florentiner Museen.<sup>863</sup>

#### 4.4 Der Mythos Bastianini – Von seiner zeitgenössischen bis zur gegenwärtigen Idealisierung

Die Wertschätzung Bastianinis, die ihn in die Ahnengalerie der italienischen Nationalhelden einreichte, entwickelte sich schrittweise vom ausgebeuteten Künstler bis zum Seelenverwandten Mino da Fiesoles und schließlich zur Florentiner Legende des 19. Jahrhunderts. Dies hatte seinen Ursprung sowohl in der Benivieni-Affäre als auch in seiner durchaus dramatisch wirkenden Grabinschrift, die all jene Aspekte zusammenfasst, die später im Zentrum der Verehrung Bastianinis stehen werden. So wird Bastianini dort als arm geborener und arm lebender integrierter Künstler beschrieben, der mit seinen Werken ein bewundernswertes Genie unter Beweis gestellt hätte. Zeitgenossen hätten jedoch seine Autorschaft bestritten und entgegen der Beweislage seine Benivieni-Büste im Louvre den Meisterwerken der Renaissance zugeordnet, so die Inschrift weiter.<sup>864</sup> Hier wird also der erste nachweisbare Grundstein für die Rezeption Bastianinis als verkanntes Genie gelegt, der von seinen Zeitgenossen nicht oder erst sehr spät als Urheber seiner herausragenden Werke erkannt wurde.

Noch 1858 hatte man einen nicht ganz so romantischen Blick auf Bastianini. Zwar wurde er durchaus bereits als Künstler angesehen, seine Fälschungen blieben jedoch nicht unerwähnt.<sup>865</sup> Wenn auch verschleiert, erwähnt etwa Raffaello Foresi

862 Ibid., Dok. A2 und S. 77.

863 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 36.

864 „GIOVANNI BASTIANINI [Hervorhebung im Original], Né de pauvres parents, A vécu pauvre, En ajoutant, aux trésors, De la sculpture italienne, Des oeuvres d'un si admirable génie, Que l'on nia qu'il en fût l'auteur, Bravant l'évidence, on eut la perfidie, De placer au milieu du Louvre, Parmi les chefs-d'oeuvre de l'époque de la Renaissance, Son buste de JÉROME BENIVIENI [Hervorhebung im Original], Des chagrins ineffables et une maladie foudroyante, le 29 juin 1868, Ont emporté, à l'âge de 37 ans, l'artiste intègre, Qui, pleuré et regretté, Repose ici.“, in: L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux, Vol. 5, Paris 1869, Nr. 113. J, Spalte 503.

865 „Nelle ore che gli restavano libere, il Bastianini, sebbene non corredato di studi, ma pure spronato da un'occulta virtù, e vago specialmente della spirituale bellezza dell'arte cristiana, ritraeva in pietra o in marmo certe figure, or a modo di piccoli busti, or di bassi rilievi, imitando

eine bewusste Betrugsabsicht Bastianinis bereits in seinen Studienjahren, in denen die „okkulte Tugend“ hervortrat, die Meister der Renaissance zu „imitieren“. Diese Betrugsabsicht negiert Mario Foresi wenig später. Er strebt nach einer kompletten Rehabilitierung Bastianinis als Künstler und stellt ihn als naives und bescheidenes Genie in den Händen eifriger Spekulanten dar, die sich seiner Arbeiten für ihre persönlichen Interessen bedienten.<sup>866</sup> Tatsächlich wurden, so Mario Foresi weiter, die ersten ‚Gelegenheitsarbeiten‘ von einigen Antiquaren der Stadt, darunter auch der renommierte Ferdinando Sorbi, günstig erworben und nach einer künstlichen Alterung als alte Werke verkauft.<sup>867</sup>

Die verklausulierte Darstellung, dass Bastianini auch Fälschungen herstellte, hielt Raffaello Foresi wiederum nicht davon ab, Bastianini zugleich mit Michelangelo zu vergleichen. So berichtete Raffaello Foresi nicht nur von der Vielzahl der Werke, die Bastianini schuf, sondern auch von seiner Technik „alla prima“ zu arbeiten, ganz wie der „göttliche Michelangelo“.<sup>868</sup> Bastianini wird hier also bereits 1858 ein Platz in der Genealogie der Renaissancekünstler zugeschrieben, was zugleich den hohen Stellenwert verdeutlicht, den Bastianini schon vor der Benivieni-Affäre in Italien inne

perfettamente gli antichi maestri, del secolo decimoquinto.“ Foresi, Marco (Raffaello): La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica, in: *Il Piovano Arlotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori*, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764, hier: S. 759 f. „In den Stunden, in denen er frei war, wurde Bastianini nicht von Studien begleitet, sondern von einer okkulten Tugend sowie von der spirituellen Schönheit der christlichen Kunst vorangetrieben, bestimmte Figuren in Stein oder Marmor darzustellen, oder er imitierte im Modus kleiner Büsten oder Flachreliefs perfekt die alten Meister des 15. Jahrhunderts.“ (Übersetzung der Autorin). Sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 72 f.

866 Foresi, Mario: *Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri*, Pistoia 1911, S. 2 (Auszug aus der gleichnamigen Veröffentlichung in: *Rassegna Nazionale*, August 1911, S. 397–414) sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 73.

867 Foresi, Mario: *Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri*, Pistoia 1911, S. 5 (Auszug aus der gleichnamigen Veröffentlichung in: *Rassegna Nazionale*, August 1911, S. 397–414) sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 73 f.

868 Foresi, Marco (Raffaello): *La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica*, in: *Il Piovano Arlotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori*, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764, hier: S. 760 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 60.

hatte. Nina Barstow führt jenen Vergleich Bastianinis mit Michelangelo sodann ins Jahr 1886 fort, indem auch sie darauf verweist, dass Bastianini „alla prima“ gearbeitet hätte, da er Marmorarbeiten nie in Ton vormodelliert hätte.<sup>869</sup> Derartige Vergleiche und Formulierungen führten auch zu der Schlussfolgerung, Bastianini wäre eher ein Künstler als ein Fälscher gewesen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzt, initiiert durch Mario Foresi, eine Mythisierung Bastianinis ein, die selbst aus dem Betrug eine Tugend machte. Alle negativen Praktiken wurden künftig den Händlern zugesprochen, während Bastianini arm, aus einfachen Verhältnissen stammend aber mit einem herausragenden Talent gesegnet einem Heiligen ähnlich schien. Diese biografischen Details aus Bastianinis Kindheit und Jugend werden von seiner oben erwähnten Grabinschrift, über die zeitgenössischen Publikationen Barstows von 1886 bis in die Gegenwart der Publikationen von Moskwowitz hinein regelrecht als Qualitätsmerkmal der Werke Bastianinis tradiert. Es ist das romantische Verständnis des Künstlergenies, das aus armen und einfachen Verhältnissen stammt und mit einer quasi gottgleichen Schöpfungsgabe gesegnet ist, das im Bilde Bastianinis fortlebt. Auch Berenson befeuert diesen Diskurs des verkannten Genies und portraitiert den Fälscher als eine Figur, die weniger an Geld als vielmehr am künstlerischen Spiel mit der Tradition der Renaissance interessiert sei.<sup>870</sup> Donath beschreibt Bastianini noch 1937 als einen „sehr ernsten Künstler“, der erst durch die Entwicklung der Museen in Europa zu einem „Künstler-Fälscher“ gemacht worden wäre.<sup>871</sup> Dies impliziert, dass Bastianini eher passiv gewesen wäre und eher durch die äußeren Umstände zu einem Fälscher gemacht worden wäre, als aktiv selbst an seinen Fälschungen beteiligt gewesen zu sein.

Die historischen und biografischen Quellen belegen hingegen, wie bereits dargelegt, dass Bastianini durchaus bewusst und auch eigenständig fälschte.<sup>872</sup> Wilhelm Lübke setzt Bastianini in seiner *Geschichte der Plastik* von 1880 wiederum mit zeitgenössischen Künstlern wie Giovanni Dupré gleich; Becker greift diesen Vergleich in seiner Publikation über die Benivieni-Büste auf.<sup>873</sup> Auch Becker schildert die Lebensgeschichte Bastianinis als die eines armen Kindes aus Fiesole, dessen viel versprechende

869 Barstow, Nina: The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini, in: The Magazine of Art, 9, London 1886, S. 503–508, hier: S. 504.

870 Briefel, Aviva: The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century, Ithaca/London 2006, S. 26 sowie Berenson, Bernard: To the Editor of the Times in: The Times, 04.04.1903, S. 13.

871 Donath, Adolph: Wie die Kunstfälscher arbeiten, Prag 1937, S. 45.

872 Siehe Kapitel 4.3.1.

873 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 8 sowie Lübke, Wilhelm: Geschichte der Plastik, Band II, Leipzig 1880, S. 946.

Künstlerkarriere jäh und frühzeitig durch seinen unerwarteten Tod beendet wurde.<sup>874</sup> Der italienische Kunsthistoriker Massimo Ferretti ordnet Bastianini noch 1987 auf einer von ihm nicht näher definierten Werteskala höher ein als Mino da Fiesole.<sup>875</sup> Das Bild von Bastianini als verkanntem Künstlergenie, das von Händlern und Museen ausgebeutet und eventuell sogar in den Tod getrieben wurde, überdauerte also nicht nur die Zeiten, sondern überschritt auch schnell Ländergrenzen in ganz Europa.

Neben künstlerischen Motiven gab es auch nationalistische Gründe, Bastianini als verkanntes Genie zu verehren. Sein Zeitgenosse Pasquale Villari bemüht sich in dieser Hinsicht kurz nach Bastianinis Tod um eine Erklärung seines Wirkens und seiner Verdienste auf dem Boden sozialer Gesichtspunkte. Bastianinis Abstammung aus einfachen Verhältnissen und sein später erlangtes Künstlergenie seien laut Villari typisch für toskanische Bildhauer.<sup>876</sup> Hier liegen einige der Gründe für die Heroisierung Bastianinis von italienischer Seite als bedeutsam für die neu sich formierende italienische Nation. Vor dem Hintergrund einer idealisierenden Sicht auf die eigene Vergangenheit entwickelte sich in Italien der Mythos Bastianini, der nicht nur als Nachfahre, sondern als Seelenverwandter oder gar Reinkarnation italienischer Renaissancekünstler angesehen wurde. Während Alessandro Foresi in seiner Schrift *Tour de Babel* noch als Fürsprecher Bastianinis auftritt, befeuert sein Neffe, Mario Foresi, die Mythisierung Bastianinis, wenn er ihn von dem Vorwurf der Fälschung freispricht, indem er ihn als einen Künstler bezeichnet, dessen Seele einer anderen Epoche entstamme.<sup>877</sup> Wie systematisch Mario Foresi den Mythos um Bastianini ins Leben rief, zeigt sich auch daran, dass er acht Jahre später Bastianini als intellektuell und instinktiv der Antike geistesverwandt und im Herzen den Künstlern der Renaissance

874 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 36.

875 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 284.

876 Villari, Pasquale: Esposizione Universale del 1867, La pittura moderna in Italia ed in Francia, Florenz 1869, S. 46 sowie Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 284 f.

877 „Il Bastianini non fu né un copiatore né tampoco un falsatore, né ingannò mai alcuno. Fu artista ispirato, la cui anima aveva vissuto in un'altra epoca.“ Foresi, Mario: Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri, Pistoia 1911, S. 11 (Auszug aus der gleichnamigen Veröffentlichung in: Rassegna Nazionale, August 1911, S. 397–414). „Bastianini war weder ein Kopist, geschweige denn ein Fälscher, noch hatte er irgendeinen getäuscht. Er war ein inspirierter Künstler, dessen Seele in einer anderen Epoche gelebt hatte“ (Übersetzung der Autorin). Sowie: „Imitò o meglio, rievocò il quattrocento perché sentiva quell'arte.“ Foresi, Mario: Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri, Pistoia 1911, S. 14 (Auszug aus der gleichnamigen Veröffentlichung in: Rassegna Nazionale, August 1911, S. 397–414). „Er imitierte oder besser: rief das Quattrocento wieder wach, denn er fühlte diese Kunst“ (Übersetzung der Autorin).

nahe beschreibt. Erstmals bezeichnet er Bastianini auch als Seelenverwandten Mino da Fiesoles.<sup>878</sup> Mario Foresi intensiviert die Mythenbildung um Bastianini weiter, indem er ihn 1928 mit dem Begriff „anima trasmigrata“ gleichsam als Reinkarnation Mino da Fiesoles und nun auch Donatellos beschreibt.<sup>879</sup>

Es handelt sich hierbei um ein Phänomen, dessen Nährboden die Sehnsucht ist, etwas Unwiederbringliches wieder aufleben zu lassen, das gegenwärtig eine neue Konjunktur erfährt, etwa wenn der im Folgenden thematisierte Fälscher Beltracchi von seiner Vereinigung mit dem Geist des gefälschten Künstlers berichtet. Der Fälscher ist hier das Pendant zum romantischen Künstlergenie, nämlich ein Seelenverwandter, der die Fähigkeit besitzt, einen verstorbenen Künstler durch die eigene Person wiederaufstehen zu lassen. Dadurch vermag es der Fälscher, der Gesellschaft zurückzugeben, was sie einst verloren hat: die eigene Historie und die eigenen Wurzeln. Ausdruck jener Seelenverwandtschaft ist dabei der im Museo San Marco in Florenz ausgestellte Gipsabguss der Benivieni-Büste Bastianinis, der die Inschrift trägt: „[...] per ricordo del suo busto rappresentante Girolamo Benivieni – opera così eccellente che fu data ai maestri del secolo XV.“<sup>880</sup> Wie Ilg zurecht daraus schließt, wird Bastianini hier als

878 „[...] perchè nel Bastianini perdurò l'ingenuo intuito dell'antico nell'intelletto, l'istintiva modellatura della forma pura nella dita, il sentimento degli artefici della Rinascenza nel cuore. Domando ancora: Si tratta di un fenomeno? Della metempsychosi dell'anima di Mino? Pitagora avrebbe pensato così.“ Foresi, Mario: Lo scultore Giovanni Bastianini e della sorte prodigiosa delle opere sue, in: Emporium, Bergamo 1919, S. 90–102, hier S. 91. „Denn in Bastianini überdauert die unbedarfte Intuition der Antike im Intellekt, die instinktive Gestaltung der reinen Form in den Fingern, das Gefühl der Künstler der Renaissance im Herzen. Ich frage erneut: Handelt es sich um ein Phänomen? Um eine Metempsychose der Seele von Mino [da Fiesole]? Pythagoras hätte so gedacht“ (Übersetzung der Autorin). Sowie zur Mythenbildung um Bastianini: Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN sowie Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman A Modern Antique, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 42f., FN 15.

879 Moskowitz, Anita: „Dell'anima trasmigrata“: Giovanni Bastianini and Desiderio da Settignano in: Desiderio da Settignano, hrsg. v. Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Paolozzi Strozzi und Gerhard Wolf, Venedig 2011, S. 265–276, hier: S. 265 sowie Foresi, Mario: A proposito dell'anime di Mino e di Donatello trasmigrate in scultori moderni in: Illustrazione Toscana, VI, 1928, S. 16–20.

880 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Fälschen im Ottocento, in: Pittura Italiana Nell'Ottocento, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 372 sowie Foresi, Mario: Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri, Pistoia 1911, S. 14 (Auszug aus der gleichnamigen Veröffentlichung in: Rassegna Nazionale, August 1911, S. 397–414). „Zum Gedenken an seine [gemeint ist Bastianini] Büste des Girolamo Benivieni – ein Werk so

„alter ego“ der Künstler der Renaissance vorgestellt.<sup>881</sup> Donath adaptiert und verstärkt den Mythos der Seelenverwandtschaft respektive Reinkarnation, wenn er noch 1937 schreibt: „Er [Bastianini] war, – und dieses Gefühl hat wohl jeder, der sich mit der Entwicklung der Plastik schlechthin beschäftigt –, ein ins 19. Jahrhundert verschlagener Renaissance-Mensch mit einem angeborenen Renaissance-Empfinden.“<sup>882</sup>

Diese Mythenbildung trägt auch zu einer Dramatisierung der Todesumstände Bastianinis bei; man ging davon aus, dass Bastianini im Rahmen der Benivieni-Affäre an Überanstrengung starb oder gar durch den Louvre ermordet wurde. So verweist etwa Barstow verklausuliert auf eine mögliche Überanstrengung durch die Benivieni-Affäre, die Bastianini das Leben gekostet hätte.<sup>883</sup> Noch Gentilini beschreibt 1986 die plötzliche Krankheit Bastianinis als letztes ungelöstes Mysterium und labyrinthischen *Tour de Babel*, womit er zugleich auf Foresis Publikation anspielt.<sup>884</sup> Auch Moskowitz verweist in der bislang letzten Publikation zu Bastianini lediglich auf eine öffentliche Bekanntmachung des Todes Bastianinis in der Zeitung *L'Universo Illustrato* vom 30. August 1868.<sup>885</sup> Die genauen Todesumstände Bastianinis blieben bis heute ungeklärt. Die Forschungen im Rahmen der vorliegenden Arbeit haben allerdings ergeben, dass Bastianini eines zwar tragischen, da frühen aber natürlichen Todes starb. So verweist Olivia Rossetti Agresti (1875–1960) in ihren Lebensbeschreibungen Giovanni Costas darauf, dass Bastianini nach wenigen Tagen der Krankheit tot in seinem Atelier aufgefunden wurde.<sup>886</sup> Ein Zeitungsartikel in der *Times London* benennt diese Krankheit Bastianinis sodann als „miliary fever, the Florentine disease“.<sup>887</sup> Es handelt sich hierbei um das sogenannte Milbenfieber, eine akute Infektion mit hohem Fieber und Hautausschlag, die seinerzeit in Florenz grassierte.

Doch der Mythos Bastianini lebt bis ins 20. Jahrhundert fort. Noch 1942 stellt Cyril Bunt Bastianini als einen „exploited genius“ dar und versucht sich an einem

exzellent, dass es den Meistern des 15. Jahrhunderts zugeschrieben wurde.“ (Übersetzung der Autorin).

881 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 373.

882 Donath, Adolph: *Wie die Kunstfälscher arbeiten*, Prag 1937, S. 45.

883 Barstow, Nina: *The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini*, in: *The Magazine of Art*, 9, London 1886, S. 503–508, hier: S. 508.

884 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 80.

885 Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, S. 39.

886 Agresti, Olivia Rossetti: *Giovanni Costa, His Life, Work, and Times*, London 1904, S. 106.

887 *Foreign Intelligence*, in: *The Times London*, 09.07.1868, S. 10.

psychologischen Portrait Bastianinis anhand einer Fotografie.<sup>888</sup> Doch bereits zuvor wurde Bastianini zu einer direkten wie indirekten Romanfigur. In Nobilis 1908 erschienenem Roman *A Modern Antique* wird die Benivieni-Affäre und Bastianini als deren Urheber mehrfach thematisiert; zugleich verweist die Geschichte des Protagonisten Oddo Palmieri indirekt auf Bastianini, wodurch dieser zu dessen literarischem Äquivalent wird. Deutlich wird dies etwa daran, dass Nobili den zuvor beschriebenen Reinkarnationsmythos um Bastianini in dem Bildhauer Palmieri aufgreift, wenn er schreibt: „He [Palmieri] certainly had an original character. Born either too early or too late, as somebody had said, he had not the same ideas as his fellows, nor was he disposed to see things in the light of his surroundings.“<sup>889</sup> Nobili verstärkt dies später noch, wenn er Palmieri als Wiedergeburt des Alten Meisters beschreibt, nach dessen Vorbild er eine Büste erstellt. „He had a dim sentiment that the dead hand of the old master was reviving in his. A chill ran through his veins, a cold sweat came out upon his forehead when he felt that he was not alone, – that his soul and strength were in tune with some unknown mystery.“<sup>890</sup> Diese Passage macht deutlich, dass Lebendigkeit im 19. Jahrhundert in Italien nicht nur als Ausdruck von Büsten oder Kunstwerken verstanden wurde, sondern auch auf die Künstler und Fälscher übertragen wurde, die man aufgrund einer Seelenwanderung als Wiedergeburten der Alten Meister betrachtete.

Es handelt sich bei Nobilis Roman zuweilen auch um eine Parodie des künstlerischen und antiquarischen Florenz des 19. Jahrhunderts, als der gefallene und hochverschuldete Adel dem Kunstmarkt seine Palazzi öffnete und die alten Akademiker auf die jungen Künstler als Vertreter einer neuen ‚Religion der Schönheit‘ prallten. Eine zeitgenössische Rezension beschreibt Nobilis Roman als eine Geschichte des modernen italienischen Lebens, kommt dabei jedoch zu einem gespaltenen Urteil. Denn obgleich man die Gegenwart in dem Roman gespiegelt sieht, fände man in ihm auch eine unrealistische und künstliche Atmosphäre bedingt etwa durch die häufigen französischen und italienischen Phrasen.<sup>891</sup> Aus einer heutigen Perspektive jedoch erfüllen diese als Umschreibung der Affektiertheit der teils neureichen Kunstgesellschaft jener Zeit ihren Zweck. Dabei zeichnet Nobili das zeitgenössische Portrait einer Stadt, die überlaufen wurde von internationalen Sammlern und Connoisseurs, die in diversen Stereotypen des Romans in Erscheinung treten. Wie Gentilini vermutet, hat

888 Bunt, Cyril: An Exploited Genius: Bastianini, in: *The Connoisseur*, CIX, Januar-Juni 1942, S. 134–139, 158.

889 Nobili, Riccardo: *A Modern Antique, A Florentine Story*, Edinburgh/London 1908, S. 14.

890 *Ibid.*, S. 31.

891 Anonyme Rezension von Nobili, Riccardo: *A Modern Antique, A Florentine Story*, in: *Otago Witness*, Issue 2823, 29. 4. 1908, S. 87.

der Roman die Parodien der präraffaelitischen Ästhetik des Londoner Satiremagazins *Punch* zum Vorbild.<sup>892</sup>

Im Zentrum von *Nobilis Roman* steht die Büste der Simonetta, in der die unterschiedlichen Handlungsstränge des Romans zusammenlaufen. So ist es zunächst der bankrotte Comte Saccetti, der sein Familienerbe an den zwielichtigen Händler Gaspero Bandini verkaufen muss, um seine Spielschulden zu begleichen. Bandini, der auf den realen Kunsthändler Stefano Bardini referiert, hat in *Nobilis Roman* ein janusköpfiges Alter Ego namens Ettore Rubelli, der für Bandini kleinere und größere Botengänge und Bspitzelungen erledigt.<sup>893</sup> Wie sehr der Roman seiner Zeit verhaftet ist, wird auch daran deutlich, dass Nobili die seinerzeit vorherrschende Ansicht aufgreift, dass Kunsthändler Italien schadeten, indem sie dessen kulturelles Erbe an ausländische Sammler verkauften.<sup>894</sup>

Unter Saccettis Kunstgegenständen befindet sich auch die Büste der Simonetta, eine zeitgenössische Arbeit Oddo Palmieris, dem Cousin Saccettis, die Bandini jedoch für alt hält.<sup>895</sup> Entstanden ist die Büste im Zusammenhang mit einem Streitgespräch zwischen einem älteren Bildhauer namens Centofanti und Perelli, einem jüngeren Maler. Centofanti äußert hier die Überzeugung, dass er selbst die Benivieni-Fälschung Bastianinis erkannt hätte, wäre er nur zuvor um Rat gebeten worden.<sup>896</sup> Palmieris Reaktion auf Centofantis Hybris ist aufschlussreich für die Wertschätzung von Kunstwerken oder entlarvten Fälschungen aufgrund ihrer handwerklichen Qualitäten zur Zeit des 19. Jahrhunderts sowie für die Wirkungsweise von Fälschungen im Allgemeinen. Palmieri hebt die Rolle der Präsentationskontexte von Kunstwerken hervor, die Werke entweder authentisch oder falsch erscheinen ließen: „The bust of Bastianini [die Benivieni-Büste] is really the best imitation I know of, as far as workmanship is concerned. It is so good that I believe if, instead of seeing it in the hand of Bastianini, you had found it in the collection, say, of Marquis Deinelli, you might have been deceived, because you see – the suggestion –“<sup>897</sup> Palmieri entschließt sich an jenem Abend, das beanspruchte Expertenwissen Centofantis mit einer Büste zu testen, die er im Stil des Quattrocento realisiert.<sup>898</sup> Dabei orientiert sich Palmieri an Rossellino, Laurana, Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole und damit an den gleichen Künstlern, die auch die Arbeiten Bastianinis inspirierten.<sup>899</sup>

892 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 95.

893 Nobili, Riccardo: *A Modern Antique, A Florentine Story*, Edinburgh/London 1908, S. 9.

894 *Ibid.*, S. 17.

895 *Ibid.*, S. 7–11. Eine Abbildung ist als Frontispiz des Romans von Nobili zu sehen.

896 *Ibid.*, S. 22.

897 *Ibid.*, S. 23.

898 *Ibid.*

899 *Ibid.*, S. 24.



Das Besondere an der Büste der Simonetta ist, dass sie sowohl fiktiv ist als auch real existiert. Denn Nobili selbst gestaltete die Büste, die sich heute als Geschenk von Grace Cleveland Porter in der Galleria d'Arte Moderna in Florenz befindet.<sup>900</sup> Somit findet eine zweistufige Identifizierung Nobilis einmal mit der Romanfigur Oddo Palmieri statt und einmal vermittelt über Palmieri mit Bastianini. Dies wird auch daran deutlich, dass Palmieri wie Nobili nicht nur Künstler, sondern auch Schriftsteller ist.<sup>901</sup> Die fiktive Figur Palmieri bildet folglich eine Verbindung zwischen Nobili und Bastianini, der im Roman ebenso wie Palmieri als unschuldig an seinen Fälschungen dargestellt wird. Dabei ist Simonetta nicht nur der Name der Büste, sondern auch der Tochter des Gärtners im Roman, nach deren Vorbild die Büste gearbeitet wurde.<sup>902</sup> Auch hierin liegt eine implizite Referenz auf Bastianini, der seine Benivieni-Büste nach dem Vorbild eines Mitarbeiters einer Florentiner Tabakfabrik formte.<sup>903</sup> Zugleich greift Nobili damit die seinerzeit vorherrschende Wertschätzung für Lebendigkeit in Büsten des Quattrocento auf. So beobachtet Simonetta während Palmieris Arbeit an der Büste, wie dieser die Tonmodelle der Büste nach jeder Sitzung zerstört, was Simonetta gleichsam als Mord empfindet.<sup>904</sup>

Der Mythos Bastianini lebt somit in zeitnahen Romanen wie dem Nobilis sowie in modernen literarischen Zitaten wie in dem Roman Jonathan Gashes fort und wird bis in jüngste wissenschaftliche Publikationen wie denen von Moskowitz tradiert. Vor dem Hintergrund der in der vorliegenden Arbeit zusammengetragenen Quellen muss das Bild von Bastianini allerdings von Romantizismen befreit werden. So hatte er sicherlich ein herausragendes Talent, doch war er ebenso Fälscher wie Künstler; beide Rollen füllte er bewusst aus. Eben dies macht die Besonderheit der Figur Bastianinis aus, der vor dem Hintergrund seiner Zeit sein handwerkliches Talent in Kunstwerken wie auch Fälschungen verwirklichen konnte. Dabei ist Bastianini vergleichbar mit dem Hof- wie auch Ausstellungskünstler. Eine Art Hofkünstler respektive Hoffälscher war er, da er anfangs im Auftrag Freppas arbeitete, der ihm gegenüber sowohl als Auftraggeber wie auch Mäzen auftrat. Zugleich stellte Bastianini seine eigenen originalen Werke in Florenz aus, sodass er sich – insbesondere nach der Auflösung des Vertrags mit Freppa – zu einem eigenständigen Ausstellungskünstler<sup>905</sup> entwickelte.

900 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 97 f.

901 *Ibid.*, S. 95 f.

902 Nobili, Riccardo: *A Modern Antique, A Florentine Story*, Edinburgh/London 1908, S. 25.

903 Siehe Kapitel 4.3.2.4.

904 Nobili, Riccardo: *A Modern Antique, A Florentine Story*, Edinburgh/London 1908, S. 26.

905 Bei dem Begriff des Ausstellungskünstlers handelt es sich um einen von Oskar Bätschmann geprägten Terminus für den modernen bildenden Künstler, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Typus des Hofkünstlers ablöst. Bätschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler*, Kult

Da Bastianinis Œuvre noch nicht monografisch erfasst wurde und Fälschungen in der Kunstgeschichte ohnehin kaum erforscht sind, besteht durchaus die Möglichkeit, dass manche von Bastianinis Fälschungen noch unentdeckt geblieben sind. Insofern bietet sich ein Werkverzeichnis Bastianinis an sowie eine weitere Erforschung von Skulpturen in internationalen Sammlungen, um vertiefte Kenntnisse über die bildhauerischen Werke der Renaissance zu erlangen und dabei weitere Renaissance-Fälschungen zu entlarven.

## 4.5 Einige ausgewählte Zeitgenossen und Nachfolger Bastianinis

Der florierende Kunstmarkt in Florenz, die Wiedergeburt der Renaissance und der internationale Kulturtransfer im 19. Jahrhundert schufen den Nährboden für Fälscher wie Bastianini, die entweder gänzlich oder neben ihrer künstlerischen Produktion fälschten. Unter ihnen befanden sich die Künstler Ulisse Cambi (1807–1895) und Aristodemo Costoli (1803–1871), die beide sowohl in Marmor als auch Terrakotta Fälschungen im Stile des Quattrocento anfertigten.<sup>906</sup> Auch der Bildhauer Odoardo Fantacchiotti, der wie der Bronzegießer Clemente Papi Schüler Stefano Riccis war, ist ein Zeitgenosse Bastianinis, der gelegentlich Fälschungen herstellte.<sup>907</sup> Zu den originalen und deutlich an das Quattrocento angelehnten Arbeiten Fantacchiottis zählen das 1854 entstandene Grabmal für Raffael Morghen in der Kirche Santa Croce in Florenz, das 1852–1854 entstandene Giuntini-Grabmal in der Kirche San Giuseppe sowie die Marmorbüste der Madonna Laura in Turin, die vermutlich Eugenio di Savoia-Carignano auf der Florentiner Kunstausstellung von 1861 erworben hatte (Abb. 100).<sup>908</sup> Fantacchiotti hat sich bereits in den 1840er Jahren mit dem Sujet

und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997. Zum Terminus des Hofkünstlers siehe Warnke, Martin: *Der Hofkünstler, Zur Frühgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996.

906 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 29.

907 Ilg, Ulrike: *Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento*, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 378.

908 Ilg, Ulrike: *Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento*, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 378.

der Büste beschäftigt, wovon eine Vorgängerversion der Madonna Laura zeugt, die er bereits 1846 bei den Promotrice Fiorentine ausstellte. Gentilini zufolge handelt es sich hier um ein weiteres Vorbild der von den Präraffaeliten beeinflussten weiblichen Büsten Bastianinis.<sup>909</sup> Nach 1858 entspricht der Stil Fantacchiottis eher dem klassizistischen Formideal.

Seit Pope-Hennessys Schrift *The Forging of Italian Renaissance Sculpture* von 1974 gilt Fantacchiotti allerdings sowohl als Künstler als auch als Fälscher, der mit seinen Werken den Stilidealen des Quattrocento folgte.<sup>910</sup> Mit Blick auf die enge Freundschaft Fantacchiottis mit dem in Fiesole lebenden Händler und Maler William Blundell Spence entwickelt Ilg ihre nachvollziehbare Einsicht, dass beide in Kooperation den englischen und amerikanischen Markt für Quattrocento-Kunstwerke bedienten. Ebenso tat dies Bernard Berenson mit seinem Geschäftspartner Joseph Duveen, indem er zuvor noch unbekannte Werke als Meisterwerke adelte und Duveen sie als solche verkaufte.<sup>911</sup> Obgleich Bastianini und Fantacchiotti Zeitgenossen sind, ist eine Verbindung beider bis dato nicht dokumentiert. Doch sprächen Gentilini zufolge einige Indizien für eine Bekanntschaft der beiden.<sup>912</sup> Eines dieser Indizien ist ein Cecilienrelief Fantacchiottis im Stile Donatellos, von dem Bastianini ab 1860 zahlreiche Abgüsse anfertigte, die in den Besitz von Kunstschulen und Bildhauerateliers gelangten.<sup>913</sup>

909 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 71 f.

910 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 378 sowie Pope-Hennessy, John: *The Forging of Italian Renaissance Sculpture*, in: *Apollo* 99, no. 146, April 1974, S. 242–267, hier: S. 245.

911 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 378. Zu Spence siehe auch: Levi, Donata: Mercanti, conoscitori, 'amateurs' nella Firenze di metà Ottocento: Spence, Cavalcaselle, Ruskin, in: *L'idea di Firenze, Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, hrsg. v. Maurizio Bossi und Lucia Tonini, Florenz 1989, S. 105–116, hier: S. 105 f. und S. 110 ff. sowie Brilli, Attilio: Il 'genius loci', in: *L'idea di Firenze, Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, hrsg. v. Maurizio Bossi und Lucia Tonini, Florenz 1989, S. 239–242, hier: S. 239 f.

912 Gentilini, Giancarlo: Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 71.

913 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-

Eine für die Zeit Bastianinis bezeichnende Figur ist der Karikaturist, Maler, Kunsthändler und Restaurator Angiolo Tricca (1817–1884). Als Karikaturist widmet sich Tricca dem Kunstmarkt, vor allem aber politischen Themen während der italienischen Wiedervereinigung und arbeitet für Satiremagazine wie *Il Piovano Arlotto*, *Il Lampione* und *La Lanterna di Diogene*.<sup>914</sup> Diese Satiremagazine des Ottocento, mit Ausnahme von *Torre di Babele*, folgen einer gemeinsamen politischen Idee, die sich in je spezifischen grafischen Idiomen der Zeichner ausdrückte. Bei aller Satire über das aktuelle politische Geschehen spielte das Programm der Stärkung des Nationalgefühls eine zentrale Rolle.<sup>915</sup> Die Karikaturen des Florentiner Ottocento waren also ein wichtiges Mittel der Nationenbildung während des Risorgimento.

Ab 1875 wandelt Tricca sein Maleratelier in eine „Bottega antiquaria“ um, eine Art Antiquitätengeschäft, und beginnt, sich verstärkt der Restauration Alter Meister sowie dem Antiquitätenhandel zu widmen.<sup>916</sup> So ist Tricca ab 1875 in einer Person Maler, Händler, Restaurator und Bildhauer quattrocentesker Büsten, die er zuweilen auch fälscht. Ein Beispiel für eine der originalen Büsten Triccas ist die Piero della Francesca darstellende Büste im Museo Civico Sansepolcro in Florenz, die in ihrem Realismus eine Ähnlichkeit mit den quattrocentesken Büsten Bastianinis hat (Abb. 101).

Ein Brief des Kunsthändlers Bardini an Armstrong vom 10. Januar 1885 gibt Hinweise auf diese Mehrfachrolle Triccas und legt zwischen den Zeilen auch seine Tätigkeit als Fälscher offen. Anlässlich eines nicht näher spezifizierten Flachreliefs aus Stein stellt Bardini gegenüber Armstrong fest, dass dieses ehemals als Fragment durch Tricca, „den Antiquitätenhändler und Maler“, verkauft wurde. Vor dem Verkauf machte Tricca eine Kopie von dem Relief, die dann als mutmaßliches Original respektive subjektive Verfälschung in den Markt gelangte. Zwar wüsste Bardini noch nicht, wer die Fälschung hergestellt hätte, aber die Darstellungen Bardinis legen nahe, dass Tricca zumindest in die Fälschung involviert war.<sup>917</sup> Zudem stellte Tricca

Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 379. Eine Abbildung ist einsehbar in: Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: Pittura Italiana Nell’Ottocento, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 381, Abb. 14.

914 Die in Kapitel 4.2.1. erwähnte bis dato anonyme Karikatur der „I pifferi di Montagna“ stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit von Tricca. Ausst.-Kat.: Angiolo Tricca e la caricatura toscana dell’ottocento, hrsg. v. Martina Alessio, Valentino Baldacci, Silvestra Bietoletti und Andrea Rauch, Florenz 1993, S. 26.

915 Ibid., S. 38.

916 Ibid., S. 219.

917 „Firenze 10 Gennaio 85, Preg. Sig. Armstrong, Ho ritardato qualche giorno per attingere le notizie riguardanti il bassorilievo che Ella attribuisce a Rossellino ma che io crederei derivare piuttosto da Donatello. Vengo dunque a sapere con certezza che codesto bassorilievo fu venduto circa quindici anni fa dal Sig. Angelo Biondi che in questo momento non è in Firenze e che al

Gemälde her, die den Stil etwa Verrocchios imitieren, dabei aber seine Signatur und das Datum 1870 tragen. Diese Gemälde waren nicht Fälschungen, sondern sollten Beispiele für Triccas handwerkliche Könnerschaft sein.<sup>918</sup> Als Maler war Tricca einer jener erwähnten Macchiaioli, die sich regelmäßig im Caffé Michelangelo trafen.

Ebenfalls ein Zeitgenosse Bastianinis ist Giovanni Dupré, der angeblich aus Rache aufgrund der großen Nachfrage des Marktes nach Renaissancekunst und der dadurch hervorgerufenen kreativen Einengung zeitgenössischer Künstler einen Schrein im Stil des Quattrocento fälschte.<sup>919</sup> Seine Begründung für die Fälschung macht wiederum das Ausmaß deutlich, in dem Italien für seine Vergangenheit gelobt wurde, nicht jedoch

suo ritorno alla fine del corrente Mese avró informazioni più esatte. Comunque so con certezza che il bassorilievo era in pietra e mancante della testa della Madonna e che come frammento fu venduto piccola somma per mezzo del defunto Tricca il quale era antiquario e pittore e che prima di consegnarlo ne fece la forma. Ancora non posso dirle chi abbia fatta codesta contraffazione ma sono già sulle tracce e spero potrò dirglielo fra poco. Abbia dunque la pazienza di aspettare fino ai primi del futuro mese per avere da me informazioni più esatte. Unitamente a questa lettera riceverà le Fotografie di alcuni dei miei ultimi acquisti e favorisca dirmi se avrà qualcosa che gli convenga; troverà anche tre cornici che intendo unirle alla collezione. Favorisca anche dirmi se viene in Italia, perché avrei da mostrargli delle belle cose per le quali non posso [S. 385] mandargli le Fotografie. Tanti sinceri auguri per l'anno che è già cominciato, mentre con distinta stima prego credermi suo Obbl[igatissim]o S. Bardini [S. 386]“. Brief von Stefano Bardini vom 10. 01. 1885 an Thomas Armstrong, aus Florenz, in: Copialettere n 1 pag 385 / 386 Bardini – Armstrong 10 Gennaio 1885, Archivio Stefano Bardini, Florenz. „Florenz 10. Januar 1885, Sehr geehrter Herr Armstrong, Ich habe mich um einige Tage verspätet, um die Informationen zu erhalten bezüglich des Basreliefs, das Sie Rossellino zugeschrieben haben von dem ich aber denke, dass es eher von Donatello stammt. Ich bringe also mit Sicherheit in Erfahrung, dass jenes Basrelief vor etwa 15 Jahren von Herrn Angelo Biondi verkauft wurde, der momentan nicht in Florenz ist und der bei seiner Rückkehr zum Ende des laufenden Monats detailliertere Informationen haben wird. Jedenfalls weiß ich mit Sicherheit, dass das Basrelief aus Stein ist und der Kopf der Madonna fehlt und dass es als Fragmente für kleine Summen verkauft wurde durch den verstorbenen Tricca [Angiolo Tricca], der Antiquitätenhändler und Maler war und der bevor er es übergeben hat ein Modell davon anfertigte. Noch kann ich Ihnen nicht sagen, wer die betreffende Fälschung gemacht hat, aber ich bin schon auf der Spur und hoffe, es Ihnen in Kürze sagen zu können. Haben Sie also die Geduld, bis zum Ersten des folgenden Monats zu warten, um von mir exaktere Informationen zu erhalten. Zusammen mit diesem Brief erhalten Sie die Fotografien von einigen meiner letzten Ankäufe und bitte sagen Sie mir, falls Sie etwas haben, welches zu diesen passt; Ich werde auch drei Rahmen finden, die ich der Sammlung hinzuzufügen beabsichtige. Bitte sagen Sie mir auch, ob sie nach Italien kommen, denn ich muss Ihnen ein paar schöne Dinge zeigen, von denen ich Ihnen (S. 385) keine Fotografien senden kann. Viele aufrichtige Wünsche für das Jahr, welches bereits begonnen hat, während ich Sie mit besonderer Hochachtung bitte mir zu glauben Ihr Ergebenster S. Bardini zu sein. (S. 386)“. (Übersetzung der Autorin).

918 Ausst.-Kat.: Angiolo Tricca e la caricatura toscana dell'ottocento, hrsg. v. Martina Alessio, Valentino Baldacci, Silvestra Bietoletti und Andrea Rauch, Florenz 1993, S. 70.

919 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 287.

für seine Gegenwart: „Kisten, Rahmen und Schreine wurden angesehen und genommen, sofern sie alt waren; von modernen Arbeiten, auch wenn sie von unbestrittenem Wert waren, wollten sie nichts wissen, oder sie zahlten sie ganz schlecht.“<sup>920</sup> Der sich entwickelnde ästhetische Patriotismus war, wie dargelegt, auch eine Reaktion auf jene starke Nachfrage nach Renaissance-Kunst und die damit einhergehende Missachtung der Gegenwartskunst im Italien des Ottocento.

Patriotisch gefärbt waren auch die Autografenfälschungen Denis Vrain-Lucas (1818–1881). So ereignete sich in Paris etwa zur Zeit Bastianinis ein Fälschungs-Skandal ungeahnten Ausmaßes. 1866 machte der in Europa renommierte Mathematiker Michel Chasles (1793–1880) der französischen Akademie der Wissenschaften anlässlich ihres 200-jährigen Jubiläums ein außerordentliches Geschenk. Es handelte sich dabei um zwei Briefe Blaise Pascals an den englischen Chemiker Robert Boyle, begleitet von vier kleinen Notizblättern, allesamt von Pascal unterzeichnet. Aus den Briefen ging hervor, dass angeblich nicht der Engländer Isaak Newton (ca. 1642–1726) das Gesetz der Schwerkraft entdeckte, sondern der Franzose Blaise Pascal, was der eigenen Forschung Chasles entgegenkam, der eben diesen Beweis erbringen wollte. Die Akademie nahm die Briefe in ihr Sitzungsprotokoll auf und veröffentlichte sie. Sofort wurden Zweifel an der Echtheit der Briefe laut. Denn zum Zeitpunkt des vermeintlichen Briefwechsels mit Pascal, 1654, war Newton elf Jahre alt und besuchte die Lateinschule in Grantham. Pascal erwähnte in einem der vermeintlichen Briefe von 1652 zudem eine Tasse Kaffee, doch wurde Kaffee erst sieben Jahre nach seinem Tod am französischen Hof eingeführt. Auch bemerkte man, dass vieles in den Briefen aus bekannten Büchern abgeschrieben war, so etwa aus der Lobrede von Thomas auf Descartes.<sup>921</sup> Ernüchternd wirkte schlussendlich auch ein vermeintlicher Rat, den Pascal Newton in einem der Briefe gab, nämlich sich nach dem Ruhm zu richten und sich einen Namen zu machen. Der Fälscher wusste jedoch nicht, dass man nach dem Tod Pascals im Futter seines Rockes eine Notiz fand, die das genaue Gegenteil zum Ausdruck brachte, nämlich die tatsächliche Entsagung von Ruhm und Ehre: „Vergiß die Welt und alles, nur Gott nicht.“<sup>922</sup>

Die gefälschten Briefe Pascals waren Teil eines Konvolutes von insgesamt 27.000 Briefen, das Chasles dem Autografen-Fälscher Denis Vrain-Lucas nach und nach abkaufte und der Akademie von 1867 bis 1869 überreichte, darunter auch Briefe von Galileo Galilei (1564–1641), Isaac Newton, Huygens und weiteren.<sup>923</sup> Einer jener

920 Dupré, Giovanni: *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici* (1879), Bari 1962, S. 81 f. sowie Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 287.

921 Eudel, Paul: *Fälscherkünste*, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 157 f.

922 *Ibid.*, S. 159.

923 *Ibid.*, S. 161.

Briefe stammte von einem reuigen Pontius Pilatus, der gegenüber dem Kaiser Tiberius den Tod Christi bedauerte. Ein weiterer war von Alexander dem Großen an Aristoteles gerichtet mit dem Vorschlag, in Gallien das einheimische Brauchtum zu studieren. All diese Briefe waren auf Französisch und auf französischem Papier mit französischen Wasserzeichen verfasst. Ein Merkmal, das zumindest in den letztgenannten Fällen überaus nachdenklich hätte machen müssen. Noch während seiner Gefängnisüberführung zum Antritt seiner Haftstrafe von zwei Jahren fand man bei Vrain-Lucas einen weiteren Autografen, an dem er gerade arbeitete, worin er Jesus Christus die Bergpredigt auf Französisch halten lässt.<sup>924</sup> Diese Beispiele unterstreichen die patriotischen Motive, die Vrain-Lucas mit seinen gefälschten Autografen verfolgte.

Seine Fälschungen bereute er vor Gericht hingegen nicht; er erklärte, dass seine Autografen durchaus wertvoll seien, da sie in Vergessenheit geratene historische Fakten wieder in Erinnerung gebracht hätten. Sein Vorgehen wäre zwar nicht klug gewesen, so Vrain-Lucas, dafür aber patriotisch.<sup>925</sup> Der Ehrgeiz des Fälschers bestand auch hier wie so oft darin, die Geschichte den eigenen Vorstellungen entsprechend um- oder gar neu zu schreiben. Bei Vrain-Lucas kommt jedoch hinzu, dass er seine historischen Erfindungen, nach denen die wichtigsten historischen Ereignisse durch Franzosen oder mit französischem Hintergrund stattgefunden hätten, derart verinnerlichte, dass er sie am Ende selbst für Tatsachen hielt. Dies ist eine besondere Form des ästhetischen Patriotismus. Denn Vrain-Lucas lässt nicht wie Bastianini eine vergangene Epoche der eigenen Geschichte wiederaufleben und schafft auch keine Werke, die nach ihrer Entlarvung Verehrung fanden. Vrain-Lucas deutet die Geschichte des eigenen Landes bis zur Lächerlichkeit um. Diese Umdeutung historischer Fakten liegt in der Natur von Autografenfälschungen, die der Geschichte nachträglich jenen Verlauf geben sollen, den man sich selbst gewünscht hätte. Klingende Namen der jeweils schreibenden oder adressierten Protagonisten sorgen zudem für klingende Kassen beim Fälscher. So erhielt Vrain-Lucas alleine von Chasles insgesamt 140.000 Francs.<sup>926</sup>

Der italienische Bildhauer und Fälscher Alceo Dossena tritt Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in Bastianinis Fußstapfen und überschwemmt europäische und amerikanische Museen und Sammlungen mit Fälschungen unter anderem im

924 Ibid., S. 165. Siehe hierzu auch den Brief von Denis Vrain-Lucas an Chasles vom 13. August 1871, in: Alder, Ken: *History's Greatest Forger: Science, Fiction, and Fraud along the Seine*, in: *The University of Chicago: Critical Inquiry* 30 (Summer 2004), online einsehbar unter: <http://www.kenalder.com/other/Alder.CritInquiry.Forger1.pdf> (26.07.2021). Der originale Brief kann unterdessen eingesehen werden in: Brief von Denis Vrain-Lucas an Michel Chasles vom 13.08.1871, in: *Dossier Paul Helbronner: Denis Vrain-Lucas to Michel Chasles*, 7 Oct. 1869, Archives de l'Académie des Sciences Paris.

925 Eudel, Paul: *Fälscherkünste*, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 164.

926 Ibid., S. 161 und S. 163.

Stil des Quattrocento, von denen er einige mit „Neo-Donatello“ signierte.<sup>927</sup> Dabei lancierte er seine Fälschungen ebenso geschickt wie Bastianini. 1921 schuf Dossena eine marmorne Verkündigungsgruppe des bis dahin nur als Maler bekannten Künstlers Simone Martini (um 1284–1344).<sup>928</sup> Die Marmorarbeit nimmt kompositionell Bezug auf Martinis berühmtes Tafelbild der Verkündigung von 1333<sup>929</sup> und ist von Dossena am Sockel mit dem Akronym „O.S.M.“ versehen, das als „Opus Simone Martini“ aufgeschlüsselt werden kann. Entsprechend hoch wäre also der Wert dieser Marmorskulptur, da sie als einziges plastisches Werk des Malers Martini gelten könnte. Noch im selben Jahr legte Dossena eine weitere Version des Werkes in Holz und mit noch direkteren Bezügen auf Martinis Tafelbild vor.<sup>930</sup>

Im Vergleich zu Bastianini erwies sich Dossenas Arbeitsweise als variantenreicher und vielseitiger. So reichte das Repertoire Dossenas von Plastiken und ganzen Wandgrabmälern im Stil der griechischen Archaik über die Kunst der Etrusker bis zur italienischen Kunst vom 13. bis zum 15. Jahrhundert.<sup>931</sup> Allerdings zeichneten sich die Arbeiten Bastianinis durch eine konstant hohe Qualität aus, während die Qualität der Arbeiten Dossenas teils erheblichen Schwankungen unterliegt, insbesondere nach seiner Selbstentlarvung 1927. Deutlich wird dies an seiner zwei Meter hohen Holzstatue einer Madonna mit Kind im Stile Giovanni Pisanos, die sich als Pasticcio einmal im Bereich des Oberkörpers aus der sogenannten *Madonna del Colloquio* Pisanos und einmal im Bereich des Unterkörpers aus der *Madonna del Sacro Cingolo* Pisanos zusammensetzt.<sup>932</sup> In der darauf folgenden Übertragung in Marmor, fällt die Figur jedoch qualitativ schwächer und kaum noch überzeugend aus.<sup>933</sup>

Im Anschluss an den Verkauf des 1923 entstandenen Grabmals für Catharina de Sabello (ca. 1380–1430) im Stile Mino da Fiesoles flog Dossenas Fälschung schließlich auf (Abb. 102). Sie wurde als Werk Mino da Fiesoles im Frühjahr 1924 von den Kunsthändlern Romano Palesi<sup>934</sup> und Alfredo Fasoli<sup>935</sup> über den Florentiner Kunsthändler Elia Volpi (1858–1938) an das Boston Museum of Fine Arts für etwa 6 Millionen Lire

927 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 373.

928 University of Pittsburgh. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://verybizarrestories.wordpress.com/2017/07/23/the-ingenious-forgers/> (26.07.2021).

929 Gallerie degli Uffizi, Florenz. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/11853791234> (26.07.2021).

930 Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 153.

931 *Ibid.*, S. 148.

932 Eine Abbildung ist einsehbar in: Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 149 f.

933 Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 148 f.

934 Die Lebensdaten Romano Palesis sind nicht zuverlässig überliefert.

935 Die Lebensdaten Alfredo Fasolis sind nicht zuverlässig überliefert.



verkauft. Die Zuschreibung an Mino da Fiesole stützte sich dabei auf Parallelen, die man zwischen dem Grabmal und dem Werk da Fiesoles entdeckte. Insbesondere an dem Sarkophag erkannte man scheinbar gestalterische Ähnlichkeiten mit dem Grabmal für Cristoforo und Domenico delle Rovere in Santa Maria del Popolo in Rom (Abb. 103).<sup>936</sup> Mittlerweile ist das Grabmal in Rom Andrea Bregno (1418–1506) zugeschrieben, der in den Details von Mino da Fiesole unterstützt wurde. Auch die über dem Grab angebrachte Madonna stammt von da Fiesole. Zudem erkannte man Ähnlichkeiten des Sabello-Grabmals hinsichtlich der Gestaltung der liegenden Toten mit dem Grabmal der Beata Villana (1332–1360) von Bernardo Rossellino (1409–1464) in Santa Maria Novella in Florenz (Abb. 104). Diese Strategie war insofern klug von Dossena, da man vermutete, dass Mino da Fiesole in der Werkstatt Rossellinos gelernt hatte. Das Grabmal Dossenas spiegelt diese Überlegung anschaulich und bestätigt scheinbar die kunsthistorische Forschung.<sup>937</sup> Allerdings befremdete bei dem Grabmal ähnlich wie im Fall von Bastianinis Büste der Giovanna degli Albizzi Tornabuoni die Datierung von 1430, da Mino da Fiesole erst 1430 geboren worden war und erst 1456 aktiv wurde.<sup>938</sup> Zudem wurde das Grabmal noch vor dem Ankauf durch das Bostoner Museum vom Wiener Hofmuseum erworben, wo es allerdings als Fälschung entlarvt und zurückgegeben wurde.<sup>939</sup> Dieser Fall macht deutlich, wie wichtig eine transparente Kommunikation in der Wissenschaft und den Museen sowie eine interdisziplinäre Fälschungsforschung ist, um einmal entlarvte Fälschungen dauerhaft vom Kunstmarkt fern zu halten. Schließlich entlarvte sich Dossena selbst in Anbetracht der geringen Summe von 25.000 Lire, die er für das Grabmal erhielt und der großen Diskrepanz zur tatsächlich erzielten Summe von 6 Millionen Lire. Im Rahmen des 1928 statt findenden Prozesses wurde Dossena vom Vorwurf der Fälschung frei gesprochen.<sup>940</sup> Es ist allerdings erwiesen, dass Dossena gezielt gefälscht hat, etwa indem er seine Werke künstlich alterte. Zudem verwertete er Fragmente von Skulpturen des 17. Jahrhunderts oder er kratzte Farbe von alten Statuen und Bilderrahmen ab, um sie aufzulösen und wieder auf seine Werke aufzutragen, damit seine Fälschungen materialtechnischen Untersuchungen stand hielten. Darüber hinaus entwickelte er ein eigenes Verfahren zur künstlichen Alterung von Statuen: So legte er seine Marmorskulpturen vor der Politur in ein Säurebad, damit der Stein jenen charakteristischen Gelbstich alter Skulpturen erhielt.<sup>941</sup> Nach seiner Selbstentlarvung waren echte Dossenas gefragt, sodass er fortan seine Werke schon aus finanziellen Gründen signierte und datierte.<sup>942</sup> Dossenas Ruhm reichte bis nach New York, wo 1933 die

936 Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 149 f.

937 *Ibid.*, S. 150.

938 *Ibid.*

939 *Ibid.*, S. 151.

940 *Ibid.*

941 *Ibid.*, S. 152 f.

942 *Ibid.*, S. 153.

Produktionsfirma 20th Century Fox einen Film über ihn drehte.<sup>943</sup> Noch zuvor im Jahr 1930 erschien der Film *Der Bildhauer Alceo Dossena* von Hans Cürlis aus dem von 1923 bis 1930 realisierten Filmzyklus *Schaffende Hände*.<sup>944</sup> In Cürlis' Film erklärt Dossena sein Schaffen auf eine Weise, die der Selbstdarstellung Beltracchis und der posthumen Verehrung Bastianinis als Reinkarnation der Alten Meister stark ähnelt: „Ich bin in unserer Zeit geboren, jedoch mit der Seele, dem Geschmack und dem Empfinden eines anderen Zeitalters.“<sup>945</sup> Die nachlassende Qualität seiner Werke führte schließlich zu einer deutlichen Kritik an Dossena, denn mit seiner Selbstentlarvung mussten seine Werke nicht mehr als Originale überzeugen; vor allem die Ausführung der Werke wurde nachlässiger und man vermisste zugleich einen eigenen Stil.<sup>946</sup> Folglich kam der Kunst- und Musikkritiker Oscar Brie<sup>947</sup> 1930 anlässlich der großen Berliner Dossena-Ausstellung zu einem verheerenden Urteil: „The faker, Dossena, is finished, but the artist, Dossena, does not appear.“ und Kurt Karl Eberlein urteilt noch im selben Jahr: „Hier gibt es weder Kunst noch künstlerischen Standpunkt.“<sup>948</sup>

Ein weiterer Nachfolger Bastianinis ist der Restaurator und Fälscher Icilio Federico Joni (1866–1946), der ab 1890 Kopien und freie Nachbildungen von Gemälden, Bucheinbänden und Cassoni des 14. bis 15. Jahrhunderts anfertigte, die als Originale ihre Wege in so berühmte Sammlungen wie die von Bernard Berenson fanden.<sup>949</sup> Doch gab Joni ebenso wie Bastianini nie zu, gefälscht zu haben. Vielmehr verteidigte Joni seine Werke noch in seinen Memoiren gegen den Vorwurf der Fälschung. Dabei nutzte er seine Memoiren als Plattform, um seine Fälschungen als eigenständige kreative Leistung zu würdigen, die den Status autonomer Kunstwerke hätten.<sup>950</sup> Jonis Memoiren gleichen dabei der Lebensgeschichte Giotto's (ca. 1267–1337), der seine

943 Ibid., S. 154.

944 Ibid.

945 Ibid., S. 157.

946 Ibid., S. 154.

947 Die Lebensdaten Oscar Bries sind nicht zuverlässig übermittelt.

948 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 154.

949 Ilg, Ulrike: Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Fälschen im Ottocento in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 370.

950 „Un artista che crea un'opera d'arte originale, pure imitando la maniera di un antico Maestro, non fa un falso, ma tutt'al più una imitazione e crea un'opera d'arte lui stesso. E se poi fa un'opera che, pur rispecchiando il carattere del XIV o XV secolo, non segue la maniera di nessun Maestro, allora non è nemmeno una imitazione, ma una creazione vera e propria.“ Joni, Federico Icilio: *Le memorie di un pittore di quadri antichi con alcune descrizioni sulla pittura a tempera e sul modo di fare invecchiare i dipinti e le dorature*, San Casciano Val di Pesa 1932, S. 278 sowie Ilg, Ulrike: *Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Fälschen im Ottocento* in: *Pittura Italiana Nell'Ottocento*, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384, hier: S. 370 f.

Kindheit wie Joni arm und als Außenseiter verbrachte, durch seine großartigen Zeichnungen allerdings Aufmerksamkeit fand.<sup>951</sup> Wie Joni mobilisierte auch Dossena in seiner Biografie das Motiv des armen, aus der Provinz stammenden Autodidakten, der aus sich selbst heraus schöpft und dessen Talent später, im Falle Dossenas, ausgebeutet wurde.<sup>952</sup> Der Anklang an die Memoiren berühmter Künstler ist wiederum eines der prägenden Elemente in der Mythenbildung um einen Fälscher. Diese Mythisierung entsteht entweder auf Basis der eigenen Hybris, wie bei Beltracchi, oder retrospektiv aus fremder Feder, wie bei Bastianini. In jedem Fall wird der Fälscher rückwirkend zu einem Genie, zu einer Reinkarnation der Alten Meister erklärt, was Bastianini den Rang eines Nationalhelden einbrachte und Beltracchi den Anschein eines Genies im Sinne des romantischen Künstlerbildes des 19. Jahrhunderts, wie die nun folgenden Kapitel verdeutlichen werden.

951 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 297.

952 *Ibid.*, S. 299.



# 5 Die Fälschungen Wolfgang Beltracchis in der Postmoderne<sup>953</sup>

In der jüngsten Fälschungsgeschichte sorgte insbesondere Wolfgang Beltracchi für Furore. Der 1951 in Höxter Geborene fälschte nicht nur einen einzelnen Künstler, sondern Werke diverser Stilrichtungen, die vom Fauvismus bis zum Rheinischen Expressionismus reichen. Der Fokus der folgenden Analysen liegt auf den Fälschungen Beltracchis; es geht dabei zugleich um einen Vergleich mit den Fälschungen Bastianinis, um zeitliche als auch gattungsspezifische Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen ihren Fälschungen. Die weiteren Untersuchungen widmen sich nicht den nach Beltracchis Entlarvung entstandenen Werken, sondern gehen den Weg einer Medienanalyse, um zu zeigen, wie vor allem die öffentliche Wahrnehmung Beltracchis zu seinem späteren Ruhm und seiner Mythisierung beigetragen hat. Auch hier lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu der medialen Wahrnehmung Bastianinis nach seiner Entlarvung durch die Benivieni-Affäre erkennen und somit ein schärferes Bild der Rezeption von Fälschungen innerhalb der Gesellschaft gewinnen.

Der während des Ottocento aufkommende ästhetische Patriotismus, der auch zu einer Wiedergeburt künstlerischer Traditionen wie der *aemulatio* und *imitatio* führte, wird mit einem globalisierten Kunstmarkt im 20. und frühen 21. Jahrhundert von einer Fälschungsart abgelöst, die ökonomisch aber auch inhaltlich am Kunstmarkt und seinen Institutionen orientiert ist. Dies kommt in drei maßgeblichen Aspekten zum Ausdruck: erstens durch das Sujet: Beltracchi etwa, hat nicht die Lücken eines Werkverzeichnisses mit seinen Fälschungen ausgefüllt, um sich an den Experten zu rächen, wie etwa Han van Meegeren mit seinen Vermeer-Fälschungen, sondern um sein Werk inhaltlich bestmöglich am Markt zu platzieren. Neuentdeckungen werden

953 „Beltracchi hat ein Spiel gespielt und spielt es noch immer. Er ist ein intelligenter Zocker, der das Risiko berechnet und kühl seinen Einsatz platziert. Er hat das Spiel mit dem Kunstmarkt gespielt, nun spielt er es mit der Öffentlichkeit weiter und mit der Polizei.“, wie das Resümee des Beltracchi-Falls nach dem Kölner Strafprozess im Magazin „Der Spiegel“ lautet. Gorris, Lothar und Sven Röbel: Hippie-Arsch, in: Der Spiegel 4/2014, S. 108–109, hier: S. 109. Der Begriff der Postmoderne bezieht sich auf die hier analysierten Fälschungen Beltracchis, die primär in dem Zeitraum von 1980 bis 2010 entstanden.

am Kunstmarkt immer noch mit Euphorie aufgenommen, sodass kaum Zweifel an ihrer Echtheit entstehen. Zweitens orientieren sich derartige Fälschungen hinsichtlich ihrer Strategien am Markt: Beltracchi wusste, welche Bedeutung Expertisen für den Kunstmarkt hatten und lieferte diese mit vorauseilendem Gehorsam gleich mit. Er konstruierte mit seiner Frau Helene Beltracchi und seinem Freund Otto Schulte-Kellinghaus zudem eine Provenienz seiner Fälschungen, die für den Kunstmarkt unwiderstehlich war. Denn entsprechend dieser Provenienz – die beiden fiktiven Sammlungen Knops und Jägers – galten die Werke nicht nur als marktfrische Neuentdeckungen, sie gerieten auch nicht in den Verdacht, NS-Beutekunst zu sein.<sup>954</sup> Und drittens, orientieren sie sich hinsichtlich ihrer materialtechnischen Gestaltung am Kunstmarkt: Fälscher des 20. und 21. Jahrhunderts wissen, welche materialtechnischen Aspekte für die Echtheit eines Werkes am Kunstmarkt Relevanz besitzen. Beltracchi operiert mit den Instrumenten des Marktes, indem er selbst zuweilen materialtechnische Untersuchungen seiner Fälschungen durchführen ließ.

Waren die Fälschungen des Florentiner Ottocento noch Objekte einer von Kulturtransfer und der Grand Tour geprägten contact zone, so werden die Fälschungen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts verstärkt durch die sowohl intellektuelle als auch finanzielle Wertschöpfung einer Allianz aus Kunstgeschichte und Kunstmarkt befördert. Hierzu trug nicht zuletzt eine „Erosion des westlichen Kunstbegriffs“ bei, wie dies der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich diagnostiziert.<sup>955</sup> Dies hat zur Folge, dass private Sammlungen zuweilen nicht mehr nur nach kunsthistorischer Bedeutung oder Chronologie zusammengestellt werden, sondern nach dem Ruhm des jeweiligen Künstlers oder Werkes. Sammler werden hierbei zu „Fans“<sup>956</sup> eines Künstler-Labels. Diese Entwicklungen lassen sich auch bei Beltracchi beobachten. So ist er selbst Fan der Künstler, dessen Werk er vermeintlich vervollständigen möchte. Denn ausschlaggebend für die Entstehung einer Fälschung Beltracchis sind nicht nur kunsthistorische Aspekte, sondern auch finanzielle Erwägungen und persönliche Vorlieben.<sup>957</sup> Da die erfolgreiche Vermarktung seiner Fälschungen in den 1980er Jahren bis zum Zeitpunkt seiner Verhaftung im Jahr 2010 erfolgte, ist für ihre Analyse der Kunstmarkt des 20. aber auch des frühen 21. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung. Die Untersuchungen

954 Siehe Kapitel 5.3.1.

955 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23. 01. 2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26. 07. 2021).

956 Den Begriff bezieht Ullrich auf die Sammler des 21. Jahrhunderts, was in den folgenden Kapiteln genauer dargelegt werden wird. Ibid. sowie siehe Kapitel 5.2.

957 So entstand etwa Beltracchis Fälschung „Vogel im Winterwald“ nach Max Ernst auch aufgrund seiner, nach eigenen Angaben, seit der Kindheit bestehenden Vorliebe für Winterbilder. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 97.

beginnen im Folgenden mit einem Rückblick auf den deutschen Kunstmarkt Anfang des 20. Jahrhunderts, da Beltracchi die Künstler eben jener Zeit fälschte.

## 5.1 Blick zurück nach vorn: Der deutsche Kunstmarkt im 20. Jahrhundert

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierte sich das Rheinland als ein wichtiger Knotenpunkt des Kunstmarktes in Deutschland. Die Kunstvereine von Barmen, Köln und Düsseldorf stellten regelmäßig zeitgenössische Künstler, teils auch die französische Avantgarde aus. Der deutsche Kunsthändler, Sammler und Galerist Alfred Flechtheim pflegte einen guten Kontakt zu dem deutsch-französischen und international berühmten Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979). Vom Rheinland aus und mit der Gunst des Berliner Galeristen Paul Cassirer (1871–1926) bediente Flechtheim das großbürgerliche Publikum in Berlin, Düsseldorf und Paris.<sup>958</sup> Neben Flechtheim gründeten auch die Brüder Karl (1889–1947) und Josef Nierendorf (1898–1949) eine Dependence ihrer Galerie Nierendorf Köln – Neue Kunst in Berlin. Dem Prinzip der Berliner Galerien folgend, waren diese ein Ort für Ausstellungen, Lesungen und Konzerte.<sup>959</sup>

Massive Einschränkungen im deutschen Kunsthandel folgten in den 1930er Jahren durch Kriegsreparationen des ersten Weltkriegs, Inflation und die antisemitische und antimoderne Kunstpolitik des nationalsozialistischen Regimes.<sup>960</sup> Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs blieb der europäische Kunstmarkt schwach, während der amerikanische Markt durch die Emigration zahlreicher europäischer Künstler einen Aufschwung erlebte. Die Sammlerin und Galeristin Peggy Guggenheim (1898–1979) trug maßgeblich dazu bei, die europäische und amerikanische Avantgarde zu vereinen. Aufgrund der Emigration zahlreicher Künstler und Kunsthändler sowie der verheerenden wirtschaftlichen Lage nach dem Zweiten Weltkrieg hatte Deutschland einen schweren Neubeginn mit dem Verkauf zeitgenössischer Kunst. Es war dem Engagement der Galeristen in Deutschland zu verdanken, dass sich der Kunstmarkt wieder langsam rehabilitierte. Unmittelbar nach Kriegsende 1945/46 eröffneten die

958 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 47.

959 Ibid., S. 48.

960 Ibid. sowie Meissner, Karl-Heinz: Der Handel mit Kunst in München 1500–1945, in: ohne Auftrag, Zur Geschichte des Kunsthandels, Band 1: München, hrsg. v. Rupert Walser und Bernhard Wittenbrink, München 1989, S. 13–102, hier: S. 34–70.

ersten Galerien in den Großstädten wie die Galerie Gerd Rosen (1903–1961) in Berlin, der Rheinische Kunstsalon in Köln von Aenne Abels (1900–1975) oder Günther Franke (1900–1976) in München, die allesamt Position für moderne und abstrakte Kunst bezogen. Die Galeristen begriffen sich als Vermittler zwischen zeitgenössischen Künstlern, Sammlern und Institutionen wie Museen.<sup>961</sup>

Insbesondere das Rheinland entwickelte sich mit Karl Otto Götz (1914–2017), dem Informel, der Gruppe 53, Fluxus und der ZERO-Gruppe zu einem Knotenpunkt künstlerischer Avantgarden in Deutschland. Galerien wie die von Alfred Schmela (1918–1980) und Hans Mayer in Düsseldorf, Hein Stünke (1913–1994) und Rudolf Zwirner in Köln waren zentrale Begegnungsstätten zeitgenössischer Kunst. Die Kunst wurde nicht so sehr als materieller Wert gesehen, sondern vielmehr als künstlerische Position, die über private und öffentliche Sammlungen in die Gesellschaft vermittelt wurde. Die Galerien des Rheinlands entwickelten sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts zum Zentrum des internationalen Kunstmarktes.<sup>962</sup>

In den 1970er Jahren begannen auch Auktionshäuser, zeitgenössische Kunst zu versteigern, womit sie sich auf jenes Gebiet begaben, das bis dahin Galeristen und Kunsthändlern vorbehalten war. Erstmals in den 1990er Jahren wurde zeitgenössische Kunst auch auf Abendauktionen versteigert, wodurch sich der Erwerb von zeitgenössischer Kunst in ein gesellschaftliches Ereignis mit Abendrobe und Glamour verwandelte. Damit hatten sich die Wirkfelder des Kunstmarktes verschoben.<sup>963</sup> Indem Auktionshäuser ihr Verkaufsangebot einem breiteren Publikum öffneten, weiteten sie ihre Marktzone vom Sekundär- in den Primärmarkt aus. Für Sammler besteht der Reiz des Erwerbs von Kunstwerken auf einer Auktion in dem besonderen Machtgefühl, das eine erfolgreiche Ersteigerung bietet. In der Regel kulminiert eine Auktion in dem Gefecht zweier Bieter, womit sie die gesamte Aufmerksamkeit des Saales auf sich ziehen.<sup>964</sup> Die Neuausrichtung der Auktionshäuser am Markt trug insofern auch zu einer neuen Selbstdarstellung der Sammler bei. Im Auktionssaal der 1990er Jahre entstand jener Sammlertypus, der in den 2000er Jahren den Markt dominieren wird, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt wird.

Einen wichtigen Beitrag leisteten auch die neu aufkommenden Kunstmessen für zeitgenössische Kunst. Während sich zwar bereits in den 1920er Jahren die *Grassi-Messe* in Leipzig dem zeitgenössischen Kunstgewerbe widmete, entstanden Messen für zeitgenössische Kunst erst nach dem Zweiten Weltkrieg; so etwa die erste Kunstmesse

961 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 49.

962 Ibid., S. 50.

963 Ibid.

964 Boll, Dirk: Distributionssystem und Ereignis: Die Auktion auf dem internationalen Kunstmarkt, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 177–197, hier: S. 192f.



in Lausanne 1965. Aus ihr folgte 1967 der wegweisende *Kölner Kunstmarkt*, die erste deutsche Kunstmesse für zeitgenössische Kunst initiiert von Stünke und Zwirner. Mit dieser Messe wurde Köln zum Zentrum des deutschen Kunsthandels und zugleich Ausgangspunkt einer in späteren Jahren folgenden offensiven Kunstvermarktung auf internationaler Ebene.<sup>965</sup> Zu den Kunstmessen gesellen sich internationale Biennalen sowie die Documenta, die 1955 in Kassel etabliert wurde, um die deutsche Gesellschaft nach dem NS-Regime wieder mit der Moderne vertraut zu machen. Schon bald ist die Documenta jedoch die weltweit größte Ausstellung zeitgenössischer Kunst, die ihren teilnehmenden Künstlern enormen Ruhm und Markterfolg beschert.<sup>966</sup>

Anfang der 1980er Jahre erlebt der Kunstmarkt zeitgleich mit dem wirtschaftlichen Aufschwung einen ersten signifikanten Boom. Von Bedeutung ist hier aber nicht nur, dass Kunst im Zuge der Entfaltung des Neoliberalismus zu einem Investment geworden ist, sondern auch ein neues Stilbewusstsein, das sich in der wohlhabenden Bevölkerungsschicht entwickelt hat.<sup>967</sup> Kunst entwickelte sich zu einem Ausdruck der eigenen Persönlichkeit und des eigenen Lebensstils.<sup>968</sup> Vor allem Werke der modernen Kunst waren begehrt, da deren Besitz dem Sammler die Aura einer progressiven Intellektualität einbringen sollte.<sup>969</sup> War das Sammeln von Kunst bis in die 1970er Jahre noch vielfach durch Bildungsinteressen bestimmt, so trat ab den 1980er Jahren sukzessive ein Prestigestreben hervor.<sup>970</sup> Das Sammeln von Kunst wurde zu einem Mittel der Selbstdarstellung. Zwar war auch zuvor der Besitz von Kunst an den sozialen Status gekoppelt, doch ging man weitaus diskreter damit um. In den 1980er Jahren änderte sich dies, da man anfangs, sein kulturelles und ökonomisches Kapital nach

965 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 50 sowie Wilmes, Daniela: Wettbewerb um die Moderne, Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945, Berlin 2012, S. 112.

966 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 51 sowie Wyss, Beat in: Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 77.

967 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982, S. 440f. sowie Blanke, Thomas: Unternehmen nutzen Kunst, Stuttgart 2002, S. 27 und Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 29.

968 Faust, Wolfgang Max / Fries, Gerd de: Hunger nach Bildern, Köln 1982, S. 39ff. sowie Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 29.

969 Ullrich, Wolfgang: Mit dem Rücken zur Kunst, Berlin 2000, S. 12, 35 sowie Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 29.

970 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 51.

außen zu kehren. Galt das Sammeln von alter Kunst als Zeichen eines traditionell gewachsenen Wohlstandes, konnte der Besitz von moderner und zeitgenössischer Kunst das Zukunftsstreben des Sammlers widerspiegeln. Mehr noch wurde moderne und zeitgenössische Kunst gezielt zur Imagepflege in Unternehmen und auch in der Politik eingesetzt.<sup>971</sup> So profitierten zunächst auch Galerien von dem wirtschaftlichen Aufschwung am Kunstmarkt. Mit dem gewandelten Stilbewusstsein der Sammler wurden auch junge, unbekannte Künstler in Galerien entdeckt und gefördert. Auf diesem Wege ließ sich demonstrieren, dass man nicht einem Mainstream folgte, sondern reflektierte, eigenständige Kaufentscheidungen traf. Doch profitierten hiervon die wenigsten Künstler langfristig, denn die hohen Preise für Gegenwartskunst ebten bereits Ende der 1980er Jahre wieder ab.<sup>972</sup>

Allerdings wurde Kunst tendenziell immer zentraler im Leben einer zunehmend reicheren Bevölkerung, was Ende der 1980er Jahre darin kulminierte, dass Kunst und Lifestyle miteinander verschmolzen. Das bis dahin vehement als autonom abgegrenzte Kunstwerk wird nunmehr in Boulevardmagazinen thematisiert und tritt in eine Wechselwirkung mit der Warenästhetik und Werbewelt. Dies hatte zur Folge, dass manche Künstler erstmals nach Warhol wieder den Status von Popstars erhielten. Ein einschlägiges Beispiel ist der Künstler Damien Hirst, dessen Bandprojekt mit seiner Singleauskopplung *Vanderloo* den zweiten Platz der britischen Charts erreichte.<sup>973</sup>

Ausgehend von diesem Amalgam aus Pop-, Waren- und Kunstästhetik entwickelte sich der seinerzeit noch unbekannte Wolfgang Fischer, später durch Heirat Beltracchi, zunächst als Künstler und dann als Fälscher. Er ist das Kind einer Zeit, in der noch nicht etablierte Künstler im Zwiespalt zwischen Broterwerb und künstlerischer Glaubwürdigkeit standen und in der Malerei der sogenannte Neoexpressionismus en vogue war, der allerdings von breiten Teilen der Kunstkritik abgelehnt wurde. Denn der Neoexpressionismus stand der von poststrukturalistischen Theorien flankierten Kunst der „Pictures Generation“<sup>974</sup> gegenüber, die auf Fotografie und Video setzte. In der Malerei kehrte man allerdings zu figürlichen Darstellungen in expressiver Farbigkeit zurück, man entdeckte das Künstlergenie respektive das spielerische Künstler-Ich erneut und betrachtete die Malerei als Kunst aller Künste. Eben dies warf die Kunstkritik dem Neoexpressionismus vor: Eine Rückgewandtheit und Selbststilisierung der

971 Ibid., S. 52. Siehe hierzu auch die an der Universität Heidelberg in der Entstehung befindliche Dissertation von Nicole Güther: *Die Kanzlerporträts im Bundeskanzleramt, Eine herrschaftliche Form demokratischer Repräsentation* (Arbeitstitel).

972 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 99f.

973 Ullrich, Wolfgang: *Mit dem Rücken zur Kunst*, Berlin 2000, S. 12 sowie Boll, Dirk: *Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt*, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 30 sowie zu Damien Hirst: Stange, Raimar: *Damien Hirst*, in: Riemschneider, Burkhard und Uta Grosenick: *Art at the turn of the Millennium, Ausblick auf das neue Jahrtausend*, Köln 1999, S. 226–228 sowie Blanché, Ulrich: *Damien Hirst, Gallery Art in a Material World*, Baden-Baden 2018, passim.

974 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 102.

Künstler. Die Malerei der Neoexpressionisten stand der von der Kunstkritik als fortschrittlich betrachteten Kunst der neuen Medien gegenüber. Allerdings war diese Kritik zuweilen einseitig und überzogen, schon weil unter dem Begriff Neoexpressionismus so unterschiedliche Künstler wie Jean-Michel Basquiat (1960–1988), A. R. Penck (1939–2017), David Salle, Albert Oehlen und Francesco Clemente subsummiert wurden. Doch wirkte sich diese Kritik auch auf das Schaffen Beltracchis aus, dessen neoexpressionistisch beeinflusste Werke von der Kunstkritik nicht beachtet wurden, dessen neoexpressionistisch beeinflusste Fälschungen allerdings auf dem Kunstmarkt ansehnliche Preise erzielten.<sup>975</sup> Denn Beltracchis Fälschungen geben zwar vor, teils aus der Klassischen Moderne zu stammen, doch tragen sie, dem Zeitgeist entsprechend, deutliche Merkmale des Neoexpressionismus, wie etwa expressive Ausdrucksformen und eine fast grelle Farbigkeit, was in den folgenden Kapiteln noch detaillierter gezeigt werden wird. Des Weiteren gibt es keinen nennenswerten Erfolg des künstlerischen Werks von Fischer später Beltracchi in den 1980er und 1990er Jahren. Beispielhaft ist hierfür sein Werk *Durchdringung*, das er 1978 anlässlich der *Großen Kunstausstellung* im Haus der Kunst in München einlieferte. Von der Gesellschaft der Freunde der Stiftung Haus der Kunst e.V. für 8.000 DM angekauft, verschwand es im Depot bis zu dessen Auflösung. Für gerade einmal 1.300 Euro erwarb es Helene Beltracchi 2006 für ihren Mann zurück.<sup>976</sup> Unter dem Namen Campendonk und Ernst etwa schafft es Beltracchi allerdings, sich mit seinen Fälschungen ein finanziell gesichertes Familienleben aufzubauen.<sup>977</sup>

Noch in den 1970er und 80er Jahren wurde der Kunstmarkt von Künstlern eher als notwendiges Übel betrachtet. Er wurde als etwas gesehen, das als Mittel zum Zweck des Broterwerbs eines Künstlers unumgänglich war. Doch seit den 1980er Jahren vollzog sich ein Strukturwandel im Kunstmarkt. Spätestens in den 2000er Jahren wird der Markterfolg eines Künstlers für dessen Karriere zu einem grundlegenden Baustein. Die Aufmerksamkeit richtet sich fortan eher auf die Person des Künstlers als auf seine Arbeiten.<sup>978</sup> Beltracchi profitierte von diesem Strukturwandel, da er noch in den 1980er und 1990er Jahren, als der Markterfolg vor allem der Neoexpressionisten eher skeptisch betrachtet wurde, als Fälscher Karriere machte, er sich also als Künstler nicht legitimieren musste, und in den 2000er Jahren, nach seiner Entlarvung und mit dem verstärkten Fokus auf die Person des Künstlers, mit seiner Hybris für Furore sorgte. Insbesondere in den 2000er Jahren erlangt künstlerische Hybris als ein Medium der Selbstdarstellung zunehmend an Bedeutung. Doch ist sie stets auch eine Art der Überlebensstrategie auf einem Markt, der unter der Dominanz finanzieller Macht

975 Siehe hierzu auch: Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 98f.

976 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 98.

977 *Ibid.*, S. 98f.

978 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 104.

steht, wie Graw schreibt: „Der angemäßen Macht der Mächtigen lässt sich nur begegnen, indem man selbst Mächtigkeit für sich behauptet.“<sup>979</sup>

Für den Kunstmarkt der 1990er Jahre war auch eine mehr ökonomische Sicht auf Kunst ausschlaggebend. Als Kunst zunehmend als Investment interessant wurde, bescherte dies dem Kunstmarkt ein enormes Wachstum, oder wie es Andrea von Hülsen-Esch zum Ausdruck bringt: „Kunst ist zum Wirtschaftsfaktor geworden.“<sup>980</sup> Auch der sogenannte „black monday“, der Börsensturz im Jahr 1987, führte nicht zu einem dauerhaften Einbruch des Kunstmarktes. Im Gegenteil, Kunst wurde zunehmend zu einem Spekulationsobjekt, da sie als ein alternatives Anlageinstrument gesehen wurde.<sup>981</sup> Besonders beliebt bei Investoren waren Werke der Impressionisten und der Klassischen Moderne, sodass sich die Preise in diesem Marktsegment besonders rasant entwickelten.<sup>982</sup> Beltracchi, der primär Werke der Klassischen Moderne fälschte, profitierte von dieser Preisentwicklung und heizte diese mit seinen Fälschungen weiter an. War ein Rheinischer Expressionist wie Heinrich Campendonk noch zu Beginn von Beltracchis Fälscherkarriere in den 1980er Jahren ein eher in Fachkreisen bekannter Künstler, erlangte er spätestens mit der Entlarfung von Beltracchis Fälschung *Rotes Bild mit Pferden* 2010 Weltruhm.

Dass der Kunstmarkt Finanzkrisen an den Börsen vergleichsweise schnell überwindet, zeigt sich auch in den 2000er Jahren, kurz nach der sogenannten „Subprimekrise“, als Kunst weiterhin eine alternative Anlagestrategie blieb. Die Finanzmärkte sorgen insofern zwar für die nötigen Überschüsse, um Kunst überhaupt sammeln zu können. Sie nehmen aber kaum und wenn nur kurzfristig einen negativen Einfluss auf den Kunstmarkt, falls sie in eine Krise geraten. Vielmehr waren es neben der stagnierenden Wirtschaft in Japan während der sogenannten Asienkrise in den 1990er Jahren vor allem verstärkte steuerliche Ahndungen von Transaktionen auf dem Kunstmarkt sowie erhöhte Rückläufe bei großen Auktionen, die zu einem Abzug von Spekulationsgeldern am Kunstmarkt führten und infolgedessen zu einem längeren

979 Ibid., S. 199.

980 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 51.

981 Ullrich, Wolfgang: Mit dem Rücken zur Kunst, Berlin 2000, S. 12 sowie Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 31.

982 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 52.

Einbruch des Marktes.<sup>983</sup> Erst Ende der 1990er Jahre erreichte der Kunstmarkt wieder das Preisniveau, das er vor der Krise hatte.<sup>984</sup>

Doch bereits 1988/89 betrug der Auktionsumsatz von Gemälden, Zeichnungen, Grafiken und Skulpturen über 3 Milliarden USD.<sup>985</sup> In der Saison 2012 hat sich dieses Umsatzvolumen mit 5,7 Milliarden USD fast verdoppelt.<sup>986</sup> Trotz des Einbruchs in den 1990er Jahren entwickelte sich der Kunstmarkt mit jährlich steigenden Verkaufszahlen weiter bis hin zu einer Veränderung der Bewertungssystem.<sup>987</sup> Auktionsrekorde rangierten nunmehr auf gleicher Ebene wie ehemals die Anerkennung eines Kunstwerks durch die Kunstkritik.<sup>988</sup> Dabei kann ein Rückgang des Einflusses der Kunstkritik seit den 1980er Jahren beobachtet werden. Dies hatte zur Folge, dass zu Beginn des neuen Jahrtausends der Marktwert eines Kunstwerkes zum Gradmesser seiner künstlerischen Qualität wurde, dass sich also die Gewichte verschoben haben.<sup>989</sup> Der Kunstmarkt wurde zu einer normativen Instanz – der Soziologe Ulrich Bröckling spricht gar von einem „ökonomischen Tribunal“<sup>990</sup> – und löste sich von seiner bisherigen Funktion als reiner Handelsplatz für Kunstwerke.<sup>991</sup> Die Bezeichnung „ökonomisches Tribunal“ fußt auf den immer neuen pekuniären Superlativen, zu denen der Markt auffordert.

Der unter anderem durch Kunsthistoriker und Kritiker generierte Symbolwert, der zuvor noch maßgeblich den ökonomischen Wert eines Kunstwerkes bestimmte, verliert bereits Anfang des 20. Jahrhunderts an Bedeutung und ist im 21. Jahrhundert kaum noch entscheidend. Damien Hirsts *For the Love of God*<sup>992</sup> etwa verdeutlicht, dass der ökonomische Wert des Kunstwerks nunmehr seinen symbolischen Wert

983 Ullrich, Wolfgang: Mit dem Rücken zur Kunst, Berlin 2000, S. 12 sowie Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 32.

984 Ullrich, Wolfgang: Mit dem Rücken zur Kunst, Berlin 2000, S. 12 und Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 35.

985 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 51 sowie Herchenröder, Christian: Die neuen Kunstmärkte, Analyse, Bilanz, Ausblick, Düsseldorf 2003, S. 10.

986 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 51.

987 Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 58.

988 Ibid., S. 60.

989 Ibid., S. 58.

990 Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst, Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt am Main 2007, S. 79.

991 Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 59.

992 London, White Cube Gallery, 2007. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://www.damienhirst.com/images/hirstimage/DHS5796L\\_771\\_0.jpg](https://www.damienhirst.com/images/hirstimage/DHS5796L_771_0.jpg) (26.07.2021).

generieren kann. Denn kulturell bedeutungsvoll soll der mit 8.601 Diamanten besetzte Totenkopf durch seinen hohen Materialwert von etwa 30.000 USD und seinen entsprechend hohen Preis von 100.000 USD werden. Hirst wird nicht müde, den symbolischen Wert seines Werks mit eben jenen ökonomischen Werten zu legitimieren.<sup>993</sup> Dabei ist Hirsts Wertschöpfungs-methode nicht neu. Bereits Künstler der Renaissance haben teure Pigmente und Blattgold in Gemälden eingesetzt, um den Marktwert ihres Werkes zu erhöhen.<sup>994</sup> Hier schließt sich der Kreis zu Beltracchi, der in seinen post-Entlarvungsgemälden zuweilen Blattgold verwendete, womit ein fehlender Symbolwert, so scheint es, durch einen hohen Materialwert kompensiert wird. Auch Beltracchis mantraartig in den Medien vorgetragene Hinwendung zum Handwerk fungiert in seinen Werken wie ein Substitut für Inhalte. Handwerk und Materialwert werden so zu einer Währung, die Symbolwerte erkaufte. Ähnlich tröstet auch Hirsts *Skull* qua Materialwert über seinen geringen Symbolwert hinweg. Im Rahmen der augenscheinlichen Vanitas-Symbolik verleitet der Schädel allenfalls dazu, über Leben und Tod und vielleicht sinnenleerten Luxus zu sinnieren. Im Gegensatz zu den post-Entlarvungsarbeiten Beltracchis liegt die Stärke der Arbeit Hirsts aber gerade darin, so die Kunstkritikerin Isabelle Graw, dass sie keinen erkenntnistheoretischen Mehrwert bietet, wie man es von Kunstwerken gewohnt ist. Sie verweigert sich dem, was ehemals das Gefüge um die Preisbildung am Kunstmarkt zusammengehalten hat: Aus Symbolwert folgt Marktwert.<sup>995</sup> Hirst etabliert sich als eine Marke. Damit oszilliert er zwischen Lifestyle und Kunst und trägt dem Wandel am Kunstmarkt Rechnung. Denn er befreit sich und die Kunst aus der Abhängigkeit von den Urteilen der Kritiker und ermöglicht so die Schaffung eines Wertes, der jenseits der Kunstgeschichte und Kunstkritiker existiert. Für diese Preisbildung sind nicht mehr Inhalte, geistige Anregung und Erkenntnis von Belang, sondern das Prestige einer Künstlermarke, Marktstrategien und Markterschließung für neureiche internationale Kunden. Es ist, als hätte die Kunst den Markt neu für sich entdeckt.

Die Befürworter oder Fans von Beltracchi entstammen allerdings einer spätestens in den 1980er Jahren entstandenen und bis in das 21. Jahrhundert anhaltenden Dämonisierung des Kunstmarktes, die voller Ressentiments jegliche Form der Vermarktung von Kunst pauschal verurteilt. Zuweilen aus purem Unverständnis werden mafiose Strukturen gewittert und jeder Verkauf, der schon allein zahlenmäßig die eigene Vorstellungskraft überschreitet, basiert angeblich auf trüben Machenschaften. Beltracchis Fälschungen sind für diese Klientel ein Gegengift zu den hochpreisigen Verkäufen insbesondere im Sekundärmarkt, die in den Medien für Furore sorgen,

993 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 41.

994 Baxandall, Michael: *Conditions of Trade*, in: ders.: *Painting and Experience in fifteenth Century Italy*, Oxford 1972 sowie Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 42.

995 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 43.

denn mit seinen Fälschungen hätte Beltracchi den Kunstmarkt und seine trüben Machenschaften entlarvt, so der Tenor seiner Anhänger. Exemplarisch ist hier der Latein-Dozent Burkhard Müller, der Beltracchi gar als einen „Wohltäter der Kunst“ hofiert, da er einem ganzen System seine eigenen Schwachstellen aufgezeigt hätte.<sup>996</sup> Derartige Fürsprachen brachten Beltracchi nicht zuletzt den Ruf eines „Robin Hood“ des Kunstmarktes ein.<sup>997</sup> Grundlegend für eine solche Annahme ist jedoch die generelle Verwerfung der Verbindung von Kunst und Geld, wie sie etwa bei Bourdieu zu finden ist.<sup>998</sup> Tatsächlich hat jedoch erst ein freier Markt und dessen monetäre Ökonomie die Kunst der Moderne ermöglicht.<sup>999</sup> Zudem dienten Beltracchis Fälschungen keiner Umverteilung von Geld im Sinne der Wohltätigkeit – der Diebstahl von den Reichen und die Schenkung an die Armen wie im Falle Robin Hoods –, sondern der eigenen Bereicherung. Beltracchi hat also nicht ein scheinbar faules System entlarvt, er hat sich dieses vielmehr selbst zunutze gemacht.

Es wird deutlich, dass hier ein ganzer Markt pauschal verurteilt werden soll, was genauso undifferenziert und naiv ist, wie die Augen vor tatsächlich stattfindenden Steuerfluchten im Kunstmarkt zu verschließen. Statt jedoch die Sippenhaft für den Kunstmarkt wieder einzuführen, ist eine objektive Analyse seiner Rituale instruktiv für ein besseres Verständnis.<sup>1000</sup> Dies motiviert Graw in Anlehnung an die Soziologin Karin Knorr Cetina, den Kunstmarkt analog zum Finanzmarkt als „networking

996 Müller, Burkhard: Beltracchi, Oder warum die Kunst den Zweifel braucht, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 790, 69. Jahrgang, März 2015, S. 5–17, hier: S. 16.

997 „Irgendwie hatte dieser Typ Robin-Hood-Status“ schreibt die Münchener Abendzeitung, Filmkunstwochen und Ausstellung, Beltracchi: Die Kunst der Fälschung, in: Abendzeitung, 28.07.2015, online einsehbar unter: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.filmkunstwochen-und-ausstellung-beltracchi-die-kunst-der-faelschung.0abc75b8-4ea7-469c-9cad-0e7190cd3512.html> (26.07.2021). Der „Robin Hood, der die Reichsten betrogen hat.“, schreibt die Berliner Morgenpost. Luig, Judith: Der Fälscher Wolfgang Beltracchi stellt jetzt seine eigene Kunst aus, in: Berliner Morgenpost, 10.05.2015, online einsehbar unter: <https://www.morgenpost.de/kultur/article140739828/Der-Faelscher-Wolfgang-Beltracchi-stellt-jetzt-seine-eigene-Kunst-aus.html> (26.07.2021). Die Medien greifen dabei seine Selbststilisierung als eine Art „Robin Hood“ des Kunstmarktes auf, die Beltracchi bereits 2011 vor dem Kölner Landgericht betrieben hat. Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: Sammlung Jägers, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln 01.09.2011–27.10.2011, S. 1.

998 Zitko, Hans: Kunstwelt, Mediale und systemische Konstellationen, erschienen in der Reihe: Fundus Bücher, hrsg. v. Jan-Frederik Bandel und Harald Falckenberg, Hamburg 2012, S. 45.

999 Ibid., S. 44.

1000 Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 66. Auch der von Koldehoff und Timm vorgeschlagene Kodex für den Kunstmarkt wäre in Teilen ein wichtiger Schritt für die Zukunft des Marktes. Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 12.

market“ zu bezeichnen.<sup>1001</sup> Denn das Unverständnis für den Kunstmarkt wird größtenteils durch Intransparenz generiert; nach außen wirkt es, als würden persönliche Absprachen und ungeschriebene Gesetze ausreichen, um teils Millionenverkäufe zu arrangieren. Relevant sind hier aber informelle Strukturen, die den Gesetzen der Kommunikation und Vernetzung folgen und nicht der Finanzökonomie. Der Markt entsteht und lebt also dort, wo Marktakteure zusammenkommen und miteinander kommunizieren.<sup>1002</sup> Dieses Netzwerk ist für den Kunstmarkt bindender als die Prinzipien des Finanzmarktes, die sich auf den Kunstmarkt teils nur schwer übertragen lassen. Denn mit dem Kunstmarkt handelt es sich um einen Markt für spezifische Güter.<sup>1003</sup> Kunstwerke sind keine untereinander vergleichbaren und einer gewissen Produktionslogik folgenden Waren, sondern je individuell bewertbar, wie die folgenden Kapitel zeigen werden.

## 5.2 Kunstfälschungen und Kunstgeschichte am globalen Kunstmarkt des frühen 21. Jahrhunderts

Um Beltracchis Fälschungen in ihren Vernetzungen mit dem Kunstmarkt zu verstehen, ist auch eine detaillierte Darstellung der Entwicklung des Kunstmarktes im frühen 21. Jahrhundert notwendig. Denn hier etabliert sich, was im Rückblick einen zentralen Aspekt der Vorgehensweise Beltracchis ausmacht. Der internationale Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts ist im frühen 21. Jahrhundert zu einem globalen Handelsplatz für Kunstwerke geworden. Hierzu trug nicht nur die weltweite Digitalisierung und die ökonomische Öffnung nach Asien bei, sondern auch die sogenannte Subprimekrise 2007; ein Teil der Finanzinvestoren wanderte vom Aktien- in den Kunstmarkt, um dort Steuersparmodelle und die Möglichkeit hoher Renditen zu nutzen.<sup>1004</sup> Entspre-

1001 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 67 sowie Knorr Cetina, Karin: *The Market*, in: *Theory, Culture & Society*, Band 23, London/Thousand Oaks/New Delhi 2006, S. 551–556, hier: S. 551.

1002 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 67.

1003 *Ibid.*, S. 68.

1004 Der Kunstmarkt ist bis dato gesetzlich kaum reglementiert, wobei allerdings nach dem Primärmarkt, der vor allem Galeriesverkäufe umfasst, und dem Sekundärmarkt, der insbesondere Auktionsverkäufe beinhaltet, unterschieden werden muss. In Letzterem ist auch das Hochpreissegment des Kunstmarktes anzusiedeln, in dem sich zuweilen Steuern vermeiden und Geld waschen lässt. Entsprechend fordern die Journalisten Stefan Koldehoff und Tobias Timm einen neuen Kodex für den Kunstmarkt, der auch den neuen digitalen Möglichkeiten Rechnung trägt. Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 12.



chend kommt das Internetportal artprice.com in seinem Kunstmarktreport für das Jahr 2011 zu dem Urteil: „Ungeachtet des Schreckgespenstes der Krise im Westen verkaufte sich Kunst noch nie zuvor so gut wie 2011.“<sup>1005</sup> Mit einem Umsatzvolumen von 11,57 Milliarden USD war 2011 am internationalen Kunstmarkt ein neuer Umsatzrekord und ein Plus von 2 Milliarden USD im Vergleich zum Vorjahr erzielt worden.<sup>1006</sup> Die Finanzkrisen der Vorjahre befeuerten also wie erwähnt die Alternativinvestition in Kunstwerke umso mehr. Einem Bericht der Allianz Suisse aus dem Jahr 2012 zufolge ist die Investition in Kunst in Zeiten von volatilen Finanzmärkten und historisch niedrigen Zinsen ein Teil der Gesamtanlagestrategie.<sup>1007</sup>

2017 erreichte der Umsatz am globalen Kunstmarkt 63,7 Milliarden USD, was ein Wachstum von 12% im Vergleich zum Vorjahr darstellt. 83% des Umsatzes teilten sich dabei die derzeit größten Märkte: USA mit 42%, China mit 21% und Großbritannien mit 20%.<sup>1008</sup> Im Bereich der Auktionsverkäufe dominierten die USA gemeinsam mit China bei nahezu gleicher prozentualer Verteilung – 35% in den USA und 33% in China. Der größte Anteil der Auktionsverkäufe lag dabei mit 46% im Bereich der Nachkriegskunst und zeitgenössischen Kunst,<sup>1009</sup> gefolgt von moderner Kunst mit 27%. Dies lässt zwei Aspekte evident werden: Zum einen, dass China ein immer wichtigerer Markt für Kunst vor allem im Auktionshandel ist. Diese „Ausweitung der Marktzone“, wie Graw die Expansion des Markterfolgs in Länder wie China, Russland und die Vereinigten Arabischen Emirate nennt, ist allerdings kein plötzliches Phänomen.<sup>1010</sup> Vielmehr handelt es sich um eine bereits zuvor beobachtbare Entwicklung, die sich am Beginn des 21. Jahrhunderts massiv zuspitzt.<sup>1011</sup> Die Vorläufer dieser Entwicklung lassen sich bereits auf dem Florentiner Kunstmarkt

1005 artprice.com: Art Market Trends 2011, Kunstmarktendenzen, S. 8, online einsehbar unter: <https://de.artprice.com/artmarketinsight/artprice-der-jahrliche-kunstmarktbericht-2011-kunst-hat-sich-noch-nie-so-gut-verkauft> (26.07.2021).

1006 Ibid.

1007 Allianz Suisse: Kunstmarkt boomt in der Krise, in: [finews.ch](https://www.finews.ch/news/versicherungen/8709-allianz-schweiz-kunstwerke-kunst-kunstmarkt), 11.06.2012, online einsehbar unter: <https://www.finews.ch/news/versicherungen/8709-allianz-schweiz-kunstwerke-kunst-kunstmarkt> (26.07.2021).

1008 McAndrew, Clare: *The Art Market 2018*, An Art Basel & UBS Report, Basel/Zürich 2018, S. 15.

1009 Der Nachkriegskunst und zeitgenössischen Kunst ordnet McAndrew Werke von Künstlern zu, die nach 1910 geboren sind. Eine Unterkategorie der zeitgenössischen Kunst sind dabei Werke von Künstlern, die im Analysezeitraum des Jahres 2017 noch am Leben waren. Dem Bereich der modernen Kunst ordnet McAndrew Werke von Künstlern zu, die zwischen 1875 und 1910 geboren sind. Alte Meister sind nach der Definition von McAndrew zwischen 1250 und 1821 geboren. McAndrew, Clare: *The Art Market 2018*, An Art Basel & UBS Report, Basel/Zürich 2018, S. 126.

1010 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 62.

1011 Ibid., S. 63.

beobachten, als ein zunehmend internationaler Kunstmarkt nicht mehr nur eine contact zone innerhalb Europas aufweist, sondern auch transatlantische Ausläufer einbezieht.

Und zum anderen machen die Marktdaten deutlich, dass sich die Expansion nach Asien vor allem im Bereich der Nachkriegskunst und modernen sowie zeitgenössischen Kunst auswirkt. Nicht ohne Grund wurde der Leonardo da Vinci zugeschriebene *Salvator Mundi*<sup>1012</sup> am 15. November 2017 bei Christie's New York im Bereich „Post-War & Contemporary Art“<sup>1013</sup> verkauft, was den bisher stärksten Bruch mit kunsthistorischen Konventionen darstellt. Die Umsätze im Bereich der Alten Meister stiegen im Vergleich zum Vorjahr zwar um 64% auf 977 Millionen USD. Dieser Anstieg ist jedoch lediglich auf den Verkauf des *Salvator Mundi* für 450,3 Millionen USD brutto zurückzuführen, womit dieser zugleich das bis 2019 teuerste Kunstwerk ist, das jemals bei einer Auktion verkauft wurde.<sup>1014</sup> Wäre der *Salvator Mundi* tatsächlich, wie üblich, im Bereich Alte Meister versteigert worden, wäre sein Zuschlag wohl wesentlich geringer ausgefallen, da der Markt für Alte Meister bei weitem nicht so renditestark ist, wie der für Nachkriegskunst und zeitgenössische Kunst. Ohne den rechnerischen Anteil des *Salvator Mundi* wären die Umsätze im Bereich der Alten Meister um 11% gefallen.<sup>1015</sup> Dass das wahrscheinlich aus der Renaissance stammende Gemälde nicht wie sonst üblich im Bereich Alte Meister verkauft wurde, trägt auch dem neuen Trend der „curated sales“ Rechnung, der eine epochen- und gattungsübergreifende Willkür in der Zusammenstellung von Verkaufsobjekten ermöglicht, was im Folgenden noch weiter thematisiert wird.<sup>1016</sup>

1012 Abu Dhabi, Louvre, ca. 1500. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Salvator\\_mundi\\_\(Leonardo\\_da\\_Vinci\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Salvator_mundi_(Leonardo_da_Vinci)) (26.07.2021).

1013 Lot 9 B: Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, Christie's Post-War & Contemporary Art Evening Sale, New York, 15.11.2017, online einsehbar unter: <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/leonardo-da-vinci-salvator-mundi-6110563-details.aspx?from=salesummary&intobjectid=6110563&sid=8d7c3087-38de-4364-9e2d-9d7a3b0d93cc> (26.07.2021).

1014 Zwar wurde der „*Salvator Mundi*“ von Christie's als eine Art kuratorischer Kniff im Bereich „Post-War & Contemporary Art“ versteigert, doch wird er in der Bilanz des Kunstmarkt Reports zu den Alten Meistern gezählt. McAndrew, Clare: *The Art Market 2018*, An Art Basel & UBS Report, Basel / Zürich 2018, S. 17.

1015 Ibid.

1016 Kritiker des „*Salvator Mundi*“ sehen in seinem Verkauf im Bereich „Post War & Contemporary“ auch ein Indiz dafür, dass durch diverse Restaurationen ohnehin ein Teil des Materials des Gemäldes nicht mehr der Renaissance, sondern der Gegenwart entstammt. Ich danke Ulrich Blanché (Heidelberg) für diesen Hinweis. „Old attempts to restore the *Salvator Mundi* had involved inserting areas of stucco fill in the split, along which paint had flaked and been lost. The panel had been thinned, flattened, and glued to another backing, perhaps as early as the 17th century, and attempts had been made to disguise the old repairs with areas of crude overpaint.“ Lot Essay Lot 9 B: Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, Christie's Post-War & Contemporary Art Evening Sale, New York, 15.11.2017, online einsehbar unter: <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/leonardo-da-vinci-salvator-mundi-6110563-details.aspx?from=salesummary&intobjectid=6110563&sid=8d7c3087-38de-4364-9e2d-9d7a3b0d93cc> (26.07.2021). 2007

Die wachsende Rolle, die China auf dem Kunstmarkt spielt, lässt sich unter anderem anhand der weltweiten Verteilung an Milliardären verdeutlichen. So hatten 2017 zwar die USA mit 32% noch den größten Anteil an Milliardären weltweit. Doch stieg die Zahl der Milliardäre in China im Vergleich zu 2016 um 10% auf einen weltweiten Anteil von 26%. Die Gesamtregion Asien (einschließlich Asien-Pazifik, China und Indien) war sogar mit einem wesentlich höheren Anteil von 41% unter den Milliardären weltweit vertreten, wohingegen auf Nordamerika 33% und auf Europa 21% entfielen. Diese Konstellation hat sich insbesondere in den letzten fünf Jahren entwickelt: So entfiel im Jahr 2010 noch 49% der weltweiten Milliardäre auf Nordamerika, während China einen Anteil von nur 6% und Asien insgesamt von 24% hatte.<sup>1017</sup> Der gestiegene Wohlstand in China ist vor allem in der jüngeren Generation feststellbar.

Der hierdurch ausgelöste Boom in der chinesischen Kunstszene wirkt sich in zwei Richtungen aus. Erstens entsteht mit dem akkumulierten Wohlstand der jüngeren Generation eine neue Sammlerszene in China, die weltweit Kunst einkauft. Während die ältere Generation chinesischer Sammler vorwiegend Werke im Bereich des eigenen kulturellen Erbes erwirbt, widmet sich eine in den letzten Jahren gewachsene Sammlerszene superreicher Chinesen der westlichen Kunst. Diese konzentrieren sich insbesondere auf investitionssichere Namen von Künstlerstars wie Vincent van Gogh (1853–1890), Claude Monet (1840–1926), Pablo Picasso (1881–1973) oder Andy Warhol.<sup>1018</sup> Zweitens ist auch der Standort China in der Kunstszene mittlerweile begehrt. So sind verstärkt westliche Sammler wie der Schweizer Unternehmer Uli Sigg oder der belgische Baron Guy Ullens in der chinesischen Kunstszene aktiv. Das Auktionshaus Sotheby's, das seit 1973 eine Dependence in Hongkong betreibt, hatte 2018 mit umgerechnet 985 Millionen USD seinen höchsten Umsatz. Davon wurden mit 390 Millionen USD fast die Hälfte des Gesamtumsatzes im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst erzielt. Auch die Käuferstruktur von Sotheby's Hongkong

erfolgte eine weitere Restauration des „Salvator Mundi“ durch Dianne Dwyer Modestini, wobei Teile der oben genannten alten Restaurationen rückgängig gemacht wurden. Siehe hierzu: Modestini, Dianne Dwyer: *The Salvator Mundi by Leonardo da Vinci rediscovered: History, technique and condition*, in: Menu, Michel (Hrsg.): *Leonardo da Vinci's Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence*, Paris 2014, S. 130–151. Dem Kunsthistoriker und Leonardo-Experten Frank Zöllner zufolge wurde das für Leonardo typische Sfumato gar erst durch die Restaurationen in den Jahren 2005 und 2017 hinzugefügt. Dies lässt Zöllner neben gravierenden Provenienzlücken an einer Urheberschaft Leonardos zweifeln. Zöllner, Frank: *Der teuerste Flop der Welt*, in: *Die Zeit*, 03.01.2019, S. 45.

1017 McAndrew, Clare: *The Art Market 2018*, An Art Basel & UBS Report, Basel/Zürich 2018, S. 288.

1018 Herchenröder, Christian: *Auf Chinas Kunstmarkt gibt es viel Kapital – aber wenig Vertrauen*, in: *Handelsblatt*, 14.02.2019, online einsehbar unter: [https://www.handelsblatt.com/arts\\_und\\_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5](https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5) (26.07.2021).

verdeutlicht, dass immer mehr superreiche chinesische Jungsammler große Namen der westlichen Kunst sammeln. So waren 27% der Bieter Erstkäufer und 23% der Käufer waren jünger als 40 Jahre. Die wachsende Internetgemeinde trägt einen weiteren Teil zu diesem Boom bei, da sich dort die superreichen chinesischen Jungsammler mit ihren neu erworbenen Kunstwerken präsentieren und vernetzen.<sup>1019</sup>

China war bereits 2011 Schauplatz eines Booms am Kunstmarkt, der sogar dazu führte, dass das Land kurzzeitig mit einem weltweiten Marktanteil der Kunstumsätze von 30% vor den USA und Großbritannien rangierte. Doch sank jener Weltmarktanteil 2015 wieder auf 19%, was nach Angaben des *Global Chinese Art Auction Market Report* von Artnet auf eine schlechte Zahlungsmoral zurückzuführen ist.<sup>1020</sup> Diese sei darin begründet, so das *Handelsblatt*, dass chinesische Auktionshäuser nicht für die Echtheit der versteigerten Objekte garantieren.<sup>1021</sup> Somit sind die Käufer gezwungen, nach der Auktion zuerst Provenienzforschungen über die Echtheit des ersteigerten Objektes anzustellen, was in China eine gewisse Brisanz hat, da dort aktuell besonders viele Fälschungen insbesondere von Porzellan und Gemälden kursieren. „Eines der Epizentren gefälschter Kunst ist das Kunstdorf von Dafen, ein Stadtteil der südchinesischen Stadt Shenzhen, in dem Tausende von Kopien angeboten werden.“<sup>1022</sup> Hinzu kommt, dass im pazifischen Asien, vor allem in Taiwan und Singapur, derzeit ein konkurrierender Kunstboom zu beobachten ist, der wiederum die Märkte in New York, London und Paris beeinflusst, da kaufkräftige asiatische Sammler bevorzugt Ausschau nach westlicher Kunst halten und diese weltweit erwerben.<sup>1023</sup>

Die Globalisierung des Kunstmarktes mit seiner Schwerpunktverlagerung nach Asien, die wachsenden Milliardenumsätze in China und die daraus resultierenden Kunstkäufe von insbesondere Nachkriegs- und zeitgenössischer Kunst stehen auch in einer Wechselwirkung mit der Kunstgeschichte. So diagnostiziert Ullrich einen Bedeutungsverlust von kunsthistorischen Kriterien am globalisierten Kunstmarkt.<sup>1024</sup>

1019 Ibid.

1020 Lu, Ning/Yee, Jonathan/Jinsheng, Yu: *Global Chinese Art Auction Market Report 2015*, o.O. 2016, S. 8, online einsehbar unter: [http://www.cn.artnet.com/en/assets/pdfs/global\\_chinese\\_art\\_auction\\_market\\_report\\_2015\\_en.pdf](http://www.cn.artnet.com/en/assets/pdfs/global_chinese_art_auction_market_report_2015_en.pdf) (26.07.2021) sowie Herchenröder, Christian: Auf Chinas Kunstmarkt gibt es viel Kapital – aber wenig Vertrauen, in: *Handelsblatt*, 14.02.2019, online einsehbar unter: [https://www.handelsblatt.com/arts\\_und\\_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5](https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5) (26.07.2021).

1021 Herchenröder, Christian: Auf Chinas Kunstmarkt gibt es viel Kapital – aber wenig Vertrauen, in: *Handelsblatt*, 14.02.2019, online einsehbar unter: [https://www.handelsblatt.com/arts\\_und\\_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5](https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5) (26.07.2021).

1022 Ibid.

1023 Ibid.

1024 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter:

Einer der Mitinitiatoren für diesen Wertewandel im Kunstbetrieb ist der Kunsthändler Loïc Gouzer, der mit den sogenannten kuratierten Auktionen (curated sales) bei dem Auktionshaus Christie's große Erfolge feierte. Gouzer adaptierte dabei eine Methode der musealen Vermittlung, Kunstwerke nicht mehr nur in ihrem kunsthistorischen Kontext zu präsentieren, sondern vielmehr Aufsehen erregende Querverbindungen gänzlich unterschiedlicher Epochen herzustellen. Primär aufgrund ihrer Farbe oder Form werden Kunstwerke ungeachtet ihrer kunsthistorischen Bedeutung und Epoche miteinander verglichen und als zeitgenössische Kunst betitelt. Diese Form des Kuratierens nicht mehr nach Epochen oder Gattungen, sondern visuellen Aspekten ist in den Museen bereits seit Anfang des 21. Jahrhunderts bekannt. Eines der ersten Museen im deutschsprachigen Raum, das dieser Methodik folgte, war das Kunstmuseum Düsseldorf, das eine Ausstellung jenseits der alten kunsthistorischen Chronologien von den beiden Künstlern Thomas Huber und Bogomir Ecker kuratieren ließ.<sup>1025</sup> Mit der Ausstellung *All Art has been Contemporary* zeigte die Hamburger Kunsthalle 2010 Werke der eigenen Sammlung, die jenseits ihrer Epochen oder Gattungen auf rein visuellen Grundlagen zu „neuen vergleichenden Seherlebnissen“ führen sollten.<sup>1026</sup>

Spätestens mit der 2011 und 2012 stattfindenden Ausstellung Turner – Monet – Twombly. Later Paintings im Stockholmer Moderna Museet und dann in der Staatsgalerie Stuttgart, wurde der Vorwurf laut, Twombly solle durch den Vergleich mit Turner und Monet aufgewertet und so auch auf dem Kunstmarkt in höheren Preiskategorien verkauft werden.<sup>1027</sup> Hier wandelt sich also die ursprüngliche Bedeutungsschöpfung der Kunstgeschichte in eine Wertschöpfung des Kunstmarktes.<sup>1028</sup> So kam Gouzer,

<https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

- 1025 Martin, Jean-Hubert (Hrsg.): *Künstlermuseum*, Düsseldorf 2002, S. 9f. sowie Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).
- 1026 So die Ausstellungsankündigung auf der online Plattform „Portal Kunstgeschichte“: [https://www.portalkunstgeschichte.de/kalender/termin/\\_all\\_art\\_has\\_been\\_contemporary\\_-7737.html](https://www.portalkunstgeschichte.de/kalender/termin/_all_art_has_been_contemporary_-7737.html) (30.01.2019) sowie Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).
- 1027 Beßler, Gabriele: Eine unheilige Trias in Stuttgart, ‚Turner, Monet, Twombly‘ in der Staatsgalerie, 2012, online veröffentlicht unter: <https://blog.arthistoricum.net/en/beitrag/2012/02/29/eine-unheilige-trias-in-stuttgart-turner-monet-twombly-in-der-staatsgalerie/> (26.07.2021) sowie Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).
- 1028 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter:

inspiriert durch Museumsausstellungen, die epochale Grenzen überschreiten, auf die Idee, Kunstwerke in einem vergleichbaren Rahmen zu verkaufen.<sup>1029</sup> Bezeichnenderweise romantisiert Gouzer den globalen Kunstmarkt dementsprechend: „What you're seeing is that art is becoming similar to a global currency, where people of different cultures have something in common.“<sup>1030</sup>

In der Tat finden kuratierte Auktionen nicht nur bei westlichen Sammlern Anklang, sondern gerade auch in nicht westlichen Regionen. Denn nun ging es nicht mehr um die Parameter der westlichen Kunstgeschichte, um die Bedeutung eines Werkes aufgrund seiner epochalen, stilistischen oder ikonografischen Merkmale, sondern um die Distinktionskraft eines Künstler-Labels.<sup>1031</sup> Nicht zuletzt ist die Sprache der Markenwelt eine international verständliche, fernab der elitär wirkenden Strukturen des tradierten Kunstmarktes.<sup>1032</sup> Allerdings führt dies nicht zu einer Demokratisierung des Kunstmarktes. Schienen Kunstwerke durch einen westlich geprägten Kanon primär einer intellektuellen Elite zugänglich, sind sie jetzt vor allem einer ökonomischen Oberklasse zugänglich. Superreiche asiatische Sammler setzen mit dem Erwerb eines Kunstwerks keine ästhetische Differenz mehr, sondern eine ökonomische. Somit wird die ehemalige Exklusion durch Hoheitswissen am Kunstmarkt, von einer Exklusion durch Kapital abgelöst.

Der globalisierte Kunstmarkt des 21. Jahrhunderts dekonstruiert folglich den seit dem 19. Jahrhundert entwickelten westlichen Kunstbegriff und stellt dem kunsthistorischen Kanon eine pragmatische Markenlogik gegenüber. Zwar tritt hier nicht das von dem Kunsthistoriker Hans Belting 1983 diagnostizierte und dann 1995 präzierte „Ende der Kunstgeschichte“ ein.<sup>1033</sup> Gleichwohl findet ein Transformationsprozess

<https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1029 Loïc Gouzer in: Mead, Rebecca: The Daredevil of the Auction World, in: New Yorker, 04.07.2016, online einsehbar unter: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/loic-gouzer-the-daredevil-at-christies> (26.07.2021) sowie Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1030 Loïc Gouzer in: Goldstein, Andrew: „The Whole Way of Collecting Has Changed“, Christie's Loïc Gouzer on the Regrettable Rise of the ADD Art Collector, in: artnet news, 07.06.2018, online erschienen unter: <https://news.artnet.com/art-world/the-whole-way-of-ollecting-has-changed-1298714> (26.07.2021).

1031 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1032 Ibid.

1033 Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte, Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, S. 11 sowie Ullrich, Wolfgang: Kunst jenseits der Kunstgeschichte, Über zeitgenös-

statt, der von der Globalisierung am Kunstmarkt ausgehend auch auf die Kunstgeschichte wirkt. Westliche Künstler wie Damien Hirst etwa, positionieren ihre Werke nicht mehr in einer kunstgeschichtlichen Chronologie, sie sehen die westliche Kunstgeschichte nicht mehr als eine Bezugsgröße. Mit seiner Ausstellung *Treasures of the Wreck from the Unbelievable*<sup>1034</sup> 2017 in der Fondation Pinault in Venedig inszeniert Hirst vermeintliche Skulpturen und Artefakte aus dem 1. und 2. Jahrhundert nach Christus als Teil einer fiktiven Kunstgeschichte. Das Narrativ seiner Ausstellung lautet, dass es sich um die Sammlung eines befreiten und reich gewordenen Sklaven handle. Tatsächlich sind alle Ausstellungsstücke Arbeiten Hirsts, die mit den westlich tradierten kunsthistorischen Normen und Bezugsrahmen spielen, indem sie sie fiktiv neu gestalten. Somit würde auch jeder Versuch, die Werke Hirsts mit kunsthistorischen Stilmitteln zu deuten, scheitern.<sup>1035</sup>

Dabei wird der westlich geprägte Kunstbegriff, der Aspekte wie Autonomie und Geschichte umfasst, sukzessive abgetragen. Der Topos der Autonomie der Kunst war nur möglich durch eine Unabhängigkeit von der Kunst, die ihr vorherging. „Denn wie sollte man noch einen Begriff von Autonomie vertreten können, wenn man nicht eine starke Idee von Geschichte hat?“, so Ullrich.<sup>1036</sup> Die Interaktion – sei es in Form einer Distanzierung oder Anlehnung – mit der Kunst vorhergehender Epochen ist Teil der Sprache und des Verständnisses von Kunst. Wenn aber keine Unterscheidung mehr zwischen Leonardo und Mondrian getroffen wird, wenn dazwischen keine Entwicklungshistorie mehr gesehen wird, wenn zeitgenössische Kunstwerke sich einer westlichen Kunstgeschichtsschreibung verweigern, dann verlieren kunsthistorische Normen an Bedeutung und die einzig noch messbare Größe eines Werkes richtet sich nach dem Ruhm des Künstlers.<sup>1037</sup>

Dass Kunst mittlerweile Teil der Luxusmarkenwelt ist, zeigt auch die 2017 bei Sotheby's New York erfolgte Versteigerung des Ferraris, mit dem Michael Schumacher

sische Aneignungspraktiken, Eröffnungsvortrag beim „Doppelkongress: Kunst, Geschichte, Unterricht“, Leipzig, 23. 03. 2018, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/03/24/kunst-jenseits-der-kunstgeschichte/> (26. 07. 2021).

1034 Abbildungen des „Projekts“, wie Hirst seine Ausstellung selbst nennt, sowie ein Trailer des auf der Streaming-Plattform Netflix zu sehenden Films dazu sind online einsehbar unter: <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-created-fake-documentary-venice-show-can-see-netflix-1192922> (26. 07. 2021).

1035 Ullrich, Wolfgang: Kunst jenseits der Kunstgeschichte, Über zeitgenössische Aneignungspraktiken, Eröffnungsvortrag beim „Doppelkongress: Kunst, Geschichte, Unterricht“, Leipzig, 23. 03. 2018, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/03/24/kunst-jenseits-der-kunstgeschichte/> (26. 07. 2021).

1036 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23. 01. 2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26. 07. 2021).

1037 Ibid.

2001 in Monaco den Formel 1 Sieg errungen hatte.<sup>1038</sup> In der Rubrik *Contemporary Art* wurde das Auto neben Werken von Andy Warhol, Robert Indiana (1928–2018) und Ed Ruscha versteigert. Somit wird eine Luxusmarke wie Ferrari als Kunst und Kunst wie ein Ferrari als Luxusmarke versteigert.<sup>1039</sup> Ist die Kunst in den Museen theoretisch noch für jedermann rezipierbar, ist die Kunst, die am Markt zu einer Marke avanciert, nur noch ihren Besitzern zugänglich.<sup>1040</sup> Denn nur die Besitzer dieser Kunst können Teil des Images werden, das in der Marke jeweils angelegt ist. „Ein Ferrari macht dann männlich, ein Warhol lässig-urban, ein Rothko anspruchsvoll-sensibel.“<sup>1041</sup> Dies führt dazu, dass Sammler nicht mehr Rezipienten eines Kunstwerkes sind, sondern Fans einer Marke, eines Künstler-Labels.<sup>1042</sup> Dieser Fankult um Kunstwerke verändert auch den Umgang mit Kunst. Galten Kunstsammler, die aus einem kunsthistorischen oder ästhetischen Verständnis heraus kauften, noch als diskret, so suchen die neuen Fans am Kunstmarkt, ganz im Gegenteil, öffentlich die Nähe zu ihren Luxusobjekten und anderen Fans.<sup>1043</sup> Am wirkungsvollsten gelingt ihnen dies in den sozialen Medien, wo unterdessen ein regelrechter Wettlauf um die beste Selbstinszenierung mit dem jeweiligen Werk stattfindet.<sup>1044</sup>

1038 Bilder der Versteigerung und weitere Informationen hierzu sind online einsehbar unter: <https://rmsothebys.com/data/media/press-releases/michael-schumacher-monaco-grand-prix-winning-ferrari-f2001-sells-for-record-7-504-000-at-sotheby-s-contemporary-art-evening-sale/> (26.07.2021).

1039 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1040 Selbstverständlich gibt es hier Ausnahmen. So ist nicht jedes Kunstwerk, das sich in einem Museum befindet, auch tatsächlich der Öffentlichkeit zugänglich, wenn dieses etwa in Depots lagert. Zudem sind Privatmuseen aktuell ein weiteres Mittel von Sammlern, um ihr Image öffentlichkeitswirksam aufzubauen und zu überhöhen. Ich danke Ulrich Blanché (Heidelberg) für diesen Hinweis.

1041 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1042 Ibid.

1043 Selbstverständlich gibt es hier auf beiden Seiten Ausnahmen. Die Beweggründe von Sammlern, die in Kunst ein Investitionspotenzial sehen, liegen eher im Bereich der Rendite und Steuerersparnis. Auch diese verhalten sich diskret ebenso wie Sammler, die aus reiner Lust an der Freude Kunst sammeln, ohne ein tiefergehendes Verständnis des Künstlers oder Werkes zu haben, wie etwa die europäische Sammlerin, die 2018 bei Sotheby's Banksys „Love is in the bin“ erwarb. Ich danke Ulrich Blanché (Heidelberg) für diesen Hinweis.

1044 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).



Die mit Gouzer forcierten Entwicklungen am Kunstmarkt reichen allerdings noch in das 20. Jahrhundert zurück. 1983 erwarb der amerikanische Geschäftsmann und Shoppingmall-Tycoon Alfred Taubman (1924–2015) das traditionsreiche britische Auktionshaus Sotheby's. Ganz in der Manier seiner Kaufhaus-Prinzipien wollte Taubman eine Herabsetzung der Zugangsbarrieren zum snobistischen Kunsthandel einleiten, indem er etwa bildprächtige und vollmundig getextete Verkaufskataloge produzieren ließ. Diese dienten dazu, nicht mehr nur den alten Geldadel, sondern vor allem auch die sogenannten Neureichen, die Globalisierungsgewinner in Ländern wie Russland und China anzusprechen. Taubman erweiterte die Kundschaft von Sotheby's um zwar weniger kennerschaftliche dafür aber umso wohlhabendere Kunden.<sup>1045</sup>

Die Dynamiken des globalisierten Kunstmarktes wirken sich auch auf die Kunstgeschichte aus, wo eine zunehmende Wertschöpfung zu beobachten ist.<sup>1046</sup> Dies kann sowohl in Korrelation mit dem Kunstmarkt geschehen, indem der Preis von Kunstwerken durch zeitgleich arrangierte Ausstellungen in die Höhe getrieben wird, wie im Fall von Gerhard Richter in London.<sup>1047</sup> Aber auch eine inhaltliche Wertschöpfung kann zuweilen in der Kunstgeschichte beobachtet werden, wenn etwa Assoziationen konstruiert werden, die eher der Sensation und der Stärkung des eigenen Fachs gegenüber anderen Wissenschaften und weniger der Erkenntnis dienen.<sup>1048</sup> Ullrich vergleicht dieses Vorgehen mit den Fans am Kunstmarkt oder dem Starkult von Prominenten, die ihr Image aufwerten, indem sie sich in der Gesellschaft anderer Prominenter zeigen. Auf ähnliche Weise, so Ullrich, werden auch Kunstwerke in Ausstellungen, Auktionskatalogen oder kunsthistorischen Publikationen arrangiert. Beispielhaft nennt er den Vergleich von Caspar David Friedrichs (1774–1840) *Eismeer*<sup>1049</sup> mit avantgardistischen Werken wie Walter Gropius' (1883–1969) *Denkmal für die Märzgefallenen*<sup>1050</sup>. Durch diese Verknüpfung von Friedrichs der Romantik entstammendem Gemälde mit einem Werk der Avantgarde wird Friedrich gleichsam proto-avantgardistisch aufgeladen, da man die Eisblöcke nun im Licht einer abstrakten

1045 Kohle, Hubertus: der Kunstmarkt im Internet, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 439–447, hier: S. 442.

1046 Ullrich, Wolfgang: Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72, hier: S. 55.

1047 Siehe Kapitel 5.2.

1048 Ullrich, Wolfgang: Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72, hier: S. 55.

1049 1823, Hamburg, Kunsthalle. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Eismeer](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Eismeer) (26.07.2021).

1050 1922, Weimar. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/M%C3%A4rzgefallene#/media/Datei:Monument\\_to\\_the\\_March\\_dead.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/M%C3%A4rzgefallene#/media/Datei:Monument_to_the_March_dead.jpg) (26.07.2021).

Formensprache sieht. Zugleich wird der als zurückgezogen geltende Friedrich politisiert, da Gropius' Denkmal linken Kämpfern gewidmet ist.<sup>1051</sup> Ein anderes Mal wird Friedrichs Gemälde mit religiösen Motiven in Verbindung gebracht und in Relation zu Beuys *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*<sup>1052</sup> gesetzt, wodurch Friedrich nicht mehr proto- sondern anti-avantgardistisch erscheinen soll.<sup>1053</sup> Hier wurden also von formalen, eher zufälligen Ähnlichkeiten sehr unterschiedliche programmatische Übereinstimmungen abgeleitet.<sup>1054</sup> Mögen historisch asynchrone Vergleiche zunächst als gelungene oder gewitzte These erscheinen, laufen die dabei abgeleiteten Theorien allerdings Gefahr, willkürlich und bisweilen widersprüchlich zu erscheinen.<sup>1055</sup> Auch theoretische Settings können der Wertschöpfung dienen, wenn etwa ein kunsthistorisch nicht sonderlich bedeutendes Werk durch die Betrachtung im Licht einer neuartigen und ungewöhnlichen These in ein Meisterwerk umgedeutet wird.<sup>1056</sup> Die Grenzen zwischen Wertschöpfungs- und Erkenntnisinteresse verlaufen dabei zuweilen fließend, wie Ullrich zu bedenken gibt.<sup>1057</sup>

Ein weiteres Beispiel der kunsthistorischen Wertschöpfung ist der in der jüngsten Fälschungsgeschichte entdeckte *Sidereus Nuncius* Galileo Galileis.<sup>1058</sup> 2007 präsentiert der Kunsthistoriker Horst Bredekamp in seinem Buch *Galilei der Künstler* ein bisher unbekanntes Exemplar des *Sidereus Nuncius* von Galileo Galilei.<sup>1059</sup> Darin enthalten sind fünf aquarellierte Zeichnungen des Mondes unter verschiedenen

- 1051 Hofmann, Werner: Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S. 236 sowie Ullrich, Wolfgang: Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72, hier: S. 57.
- 1052 1958–85, Bilbao, Guggenheim Sammlung. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/rayo-iluminando-un-venado> (26. 07. 2021).
- 1053 Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich, München 1990, S. 144 sowie Ullrich, Wolfgang: Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72, hier: S. 57.
- 1054 Ullrich, Wolfgang: Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72, hier: S. 60.
- 1055 Ibid., S. 70.
- 1056 Ibid., S. 65.
- 1057 Ibid., S. 63.
- 1058 Abbildungen des gefälschten Exemplars des *Sidereus Nuncius* sind online einsehbar unter: <https://www.spektrum.de/news/der-gefaelschte-sternenbote/1223565> (26. 07. 2021).
- 1059 Eine umfangreiche Darstellung und Analyse des Falls ist nachzulesen in: Bahnert, Patrick: Die (Lügen-)Geschichte des O, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. 01. 2014, S. N3–N4 sowie in: Bredekamp, Horst / Brückle, Irene und Paul Needham (Hrsg.): *A Galileo Forgery, Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Berlin / Boston 2014.

Lichtbedingungen. Dieser, zu Deutsch, Sternbote Galileis samt der fünf Tuschezeichnungen erwies sich allerdings als Fälschung, die von dem italienischen Buchhändler Marino Massimo De Caro als Mastermind orchestriert und zum Teil in Argentinien von einem Restauratoren ausgeführt wurde.<sup>1060</sup> Doch „Eine Kunstwissenschaft, wie sie Bredekamp betreibt, bereitet selbst den Boden für die Existenz von Fälschungen dieses Typs.“,<sup>1061</sup> wie Ullrich schlussfolgert. Dabei betreibe Bredekamp eine Wertschöpfung, so Ullrich weiter, sowohl die eigene Forschung als auch Disziplin betreffend. Implizit ist dieser, eine Ausweitung des Hoheitsgebiets der Kunstgeschichte, etwa indem jede Form der Gestaltung als bildhaft und damit kunsthistorisch würdig erachtet wird.<sup>1062</sup> Die Fälschungsgeschichte hat gezeigt, dass Fälschungen immer dort gehäuft auftreten, wo eine Forschung mit viel Emphase zuweilen lange gesuchte Erkenntnisse erwartet. So auch im Falle des vermeintlich christlichen Œuvres Vermeers, mit dem der Fälscher Han Van Meegeren die Forschungsdesiderate des Kunsthistorikers Abraham Bredius' (1855–1946) erfüllte.<sup>1063</sup>

Vor diesem Hintergrund entwickelt sich auch der „Mythos“ Beltracchi, der sich nach seiner Entlarvung 2010 auf einem Kunstmarkt etabliert, der wie für ihn geschaffen zu sein scheint. Die pure Anmutung von kunsthistorischer Bedeutsamkeit und handwerklichem Können ist für Beltracchis Anhänger bereits ausreichend, um ihm Genialität zu attestieren. Aus einer über 30jährigen Erfahrung versteht es Beltracchi, sich den Kunstmarkt zu Nutze zu machen. So scheint er die Zeichen der Zeit richtig erkannt zu haben, wenn er zugleich sein eigenes Label gründet. Unter dem Titel *Beltracchi Originals* vermarktet er die nach seiner Entlarvung entstandenen Bilder auf T-Shirts in einem eigenen Online Shop.<sup>1064</sup> Damit ahmt Beltracchi einen Markttrend nach. Galerien wie Gagosian haben mittlerweile eigene online shops, in denen sie die von ihnen hochpreisig versteigerten Kunstwerke für kleinere Budgets auf Postern, T-shirts und sonstigen Memorabilien anbieten.<sup>1065</sup> Unter dem Namen *other criteria* betreibt auch Damien Hirst seinen eigenen online shop, in dem er seinen Absatzmarkt auf Poster, T-Shirts und sonstige Objekt erweitert, die teils oder gänzlich mit seinen Kunstwerken bedruckt sind.<sup>1066</sup> Zudem hat Beltracchi ein Profil auf Instagram, wie auch Hirst und seine Künstlerkollegen. Beltracchis Erfolg basiert also

1060 Knöfel, Ulrike: Der Mond-Fälscher, in: Der Spiegel, 24/2015, S. 130–133, hier: S. 131.

1061 Ullrich, Wolfgang: Der gefälschte Mond, Teil 3, in: Die Zeit, 16.01.2014, S. 46.

1062 Ibid.

1063 Siehe hierzu Kapitel 5.5.

1064 Die Webseite des Online Shops ist einsehbar unter: <https://beltracchi-originals.com/> (26.07.2021).

1065 Der Shop der Galerie Gagosian ist online einsehbar unter: <https://www.gagosianshop.com/shop/> (26.07.2021).

1066 Der Shop von Damien Hirst ist online einsehbar unter: <https://othercriteria.com/artists/damien-hirst> (26.07.2021).

auf einer dezidierten Kenntnis, einer innigen Vernetzung und Interaktion mit dem Kunstmarkt seit den 1980er Jahren.

### 5.2.1 „Easier to own“ – vom Wert der Kunst als postmoderne Assetklasse<sup>1067</sup>

Im April 2015 bezeichnete Laurence D. Fink, Vorstandsvorsitzender des Asset Management Unternehmens Black Rock Inc., auf einer Konferenz in Singapur zeitgenössische Kunst neben Apartments in Megastädten wie London als eine der größten Vermögensanlagen: „The two greatest stores of wealth internationally today is contemporary art [...] and I don't mean that as a joke, I mean that as a serious asset class [...] And two, the other store of wealth today is apartments in Manhattan, apartments in Vancouver, in London.“<sup>1068</sup> Der Grund läge darin, so Fink, dass zeitgenössische Kunst, gerade wenn sie als Finanzinstrument in Investmentfonds organisiert ist, inflationssicher und „easier to own“ also leichter zu besitzen sei. Denn insbesondere Fonds aber auch Zollfreilager ermöglichen dem Investor, Kunstwerke als reine Anlageobjekte zu besitzen, ohne mit ihrer physischen Präsenz, das heißt mit ihrem Transport und ihrer Versicherung, belastet zu sein.<sup>1069</sup> Neben den zuvor thematisierten Fans unter den Kunstsammlern existiert also noch eine weitere Gruppe von Sammlern, die auf reine Geldgewinne spekulieren. Die unkomplizierte Handhabung ist dabei ein wichtiger Faktor, denn es geht hier nicht um eine Auseinandersetzung mit dem Werk selbst, sondern um maximale pekuniäre Gewinne mit minimalem Aufwand.

Kunstwerke werden in diesen Sammlerkreisen wie Aktien gehandelt. Dies wird unter anderem auch daran deutlich, dass Internetplattformen wie Artnet mittlerweile grafisch aufbereitete Gewinnanalysen von Kunstwerken und Künstlern anbieten, wie sie bisher nur im Aktienhandel zu finden waren.<sup>1070</sup> Auch die Preisbildung am Kunstmarkt verhält sich ähnlich zur Preisbildung am Aktienmarkt. Die Investition in Aktien oder Kunst ist stets eine Spekulation auf ihre künftige Wertentwicklung. Diese Spekulation richtet sich unter anderem danach, was ein Investor glaubt, was andere glauben, was ein Unternehmen und dessen Aktien in Zukunft wert sein könnten.

1067 Eine Assetklasse bezeichnet eine Gruppe von Anlagegegenständen wie Kunstwerke, Immobilien oder Aktien am Kapitalmarkt.

1068 Burgos, Jonathan und Netty Idayu Ismail: New York Apartments, Art Top Gold as Stores of Wealth, Says Fink, in: Bloomberg online, 21.04.2015, online einsehbar unter: <http://www.bloomberg.com/news/articles/2015-04-21/new-york-apartments-art-top-gold-as-stores-of-wealth-says-fink> (26.07.2021).

1069 Ibid.

1070 So lassen sich auf artnet nicht nur der Marktwert, sondern auch die Preisentwicklung eines Künstlers, Kunstwerks oder einer ganzen Sammlung ermitteln, online einsehbar unter: <https://www.artnet.de/price-database/> (26.07.2021).

Wichtig sind hierbei nicht alleine die Geschäftszahlen als solche, sondern auch deren Interpretationen.<sup>1071</sup> Diese werden in hohem Maße durch Ratingagenturen beeinflusst, die regelmäßig die Bonität unter anderem von Unternehmen in einer Skala von A bis D festlegen.<sup>1072</sup> Die Ratingagenturen des Kunstmarktes sind wiederum Experten und Institutionen wie Museen, da sie mit ihren Bewertungen von Kunstwerken deren Preisbildungsprozess beeinflussen, indem sie einem Kunstwerk oder Künstler etwa durch eine Ausstellung Reputation verleihen. Ein anschauliches Beispiel für eine derartige Wertschöpfung ist das Kerzen-Gemälde von Gerhard Richter,<sup>1073</sup> das am 14. Oktober 2011 bei Christie's in London für den spektakulären Preis von 9,3 Millionen GBP versteigert wurde. Dieser Preis wäre kaum in dieser Höhe erzielt worden, wäre nicht zeitgleich, vom 6. Oktober 2011 bis zum 8. Januar 2012, die Ausstellung *Gerhard Richter: Panorama*, eine groß angelegte Retrospektive, in der Tate Modern in London gezeigt worden.<sup>1074</sup> Das Museum wird hier gleichsam zum Marketinginstrument des Auktionshauses. Die große Retrospektive steigerte oder motivierte bei manch einem gar erst die Nachfrage nach einem Werk Richters. Denn mit der Ausstellung der Werke Richters in einem so renommierten Haus wie der Tate Modern findet zum einen eine Bewertung durch die Institution Museum statt. Zum anderen verleiht eine Einzelausstellung den Werken ein Alleinstellungsmerkmal, wodurch ihnen eine höhere Nobilitierung zuteil wird als in einer Sammelausstellung, in der die Werke zwischen anderen gezeigt werden würden. Ähnlich wie bei Aktien entstehen so die Preise von Kunstwerken im Rahmen intersubjektiver Prozesse.<sup>1075</sup> Dabei spielt weniger der Materialwert, also die Verwendung seltener und kostspieliger Materialien oder der Arbeitsaufwand eine Rolle, sondern eher der sozial konstruierte Wert.<sup>1076</sup>

Zwar lassen sich zuweilen auch Auswirkungen der materiellen Ausführung eines Kunstwerks auf dessen Preis erkennen. So werden Ölgemälde am Kunstmarkt oftmals

1071 Hock, Martin: Aktien für Dummies, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung online, 07. 11. 2014, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/finanzen/meine-finanzen/sparen-und-geld-anlegen/ein-einfuehrungskurs-aktien-fuer-dummies-13251633.html> (26. 07. 2021). Hock beruft sich dabei auf den Ökonomen John Keynes, der jene Gedanken in den 1930er Jahren entwickelte. Keynes, John Maynard: Allgemeine Theorie der Beschäftigung, des Zinses und des Geldes, 1936, übersetzt von Fritz Waeger, Vorwort zur englischen Ausgabe, S. VII, auf englisch 1935 erschienen als „The General Theory of Employment, Interest and Money“.

1072 Siehe hierzu etwa: Rügemer, Werner: Ratingagenturen, Einblicke in die Kapitalmacht der Gegenwart, Bielefeld 2012, insbesondere S. 135 ff.

1073 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/gerhard-richter-b-1932-kerze-candle-5486853-details.aspx> (26. 07. 2021).

1074 [artprice.com: Art Market Trends 2011, Kunstmarktendenzen](https://de.artprice.com/artmarketinsight/artprice-der-jahrliche-kunstmarktbericht-2011-kunst-hat-sich-noch-nie-so-gut-verkauft), S. 17, online einsehbar unter: <https://de.artprice.com/artmarketinsight/artprice-der-jahrliche-kunstmarktbericht-2011-kunst-hat-sich-noch-nie-so-gut-verkauft> (26. 07. 2021).

1075 Beckert, Jens und Jörg Rössel: Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50, hier: S. 32.

1076 *Ibid.*, S. 34.

teurer gehandelt als Papierarbeiten.<sup>1077</sup> Doch hängt dies weniger mit dem Materialwert selbst zusammen als vielmehr mit dem höheren Rang von Ölgemälden im Verhältnis zu Papierarbeiten. Denn Ölgemälde werden oftmals als Hauptwerk eines Künstlers angesehen, wohingegen Papierarbeiten eher als Vorstudien gelten. Diese Rangfolge macht sich auch Beltracchi zu Nutze, wie die folgenden Kapitel zeigen werden. Auch im Vergleich zur Skulptur gilt die Malerei in der Kunstgeschichte und auch am Kunstmarkt zu Beginn des 21. Jahrhunderts als Königsdisziplin. Für Sammler und auch Museen bedeuten Papierarbeiten nicht zuletzt eine höhere Fälschungsanfälligkeit, da die zeithistorischen Materialien vergleichsweise leichter zu beschaffen sind als etwa alte Leinwände und Farben für Gemälde. Auch Hirst sieht in Gemälden die sicherste Anlageklasse nach der Finanzkrise: „Malerei! Wenn die Zweifel überhandnehmen, kehren die Leute zur Malerei zurück. Das ist am sichersten. Das kennt man schon.“<sup>1078</sup>

Eine quantitative Determinante wie etwa die Größe eines Werks ist insbesondere auf dem Primärmarkt, etwa bei Galerien, oftmals ein Richtwert für die Preise. So werden gleich große Werke eines Künstlers in der Regel nicht zu unterschiedlichen Preisen verkauft.<sup>1079</sup> Die statistischen Auswertungen der Soziologen Jens Beckert und Jörg Rössel aus dem Jahr 2004, also vor der Gründung Instagrams im Jahr 2010, haben gezeigt, dass im Primärmarkt die Preise eher zwischen Künstlern als zwischen deren Werken differieren. Demgegenüber schwanken die Preise im Sekundärmarkt, also im Auktionshandel, stärker hinsichtlich der Werke und weniger hinsichtlich der Künstler.<sup>1080</sup> Da im Sekundärmarkt weniger Kontrolle über die Preisentwicklung herrscht, entsteht so eine hohe Volatilität im Vergleich zu den Preisen im Primärmarkt.<sup>1081</sup>

Zudem implizieren die intersubjektiven Prozesse der Bildung von Reputation eine stets vorhandene Ungewissheit im Hinblick auf den ökonomischen Wert von Kunstwerken. Denn weder aus den Herstellungskosten noch aus anderen vergleichbaren Faktoren lässt sich ein adäquater Preis des Kunstwerks ableiten. Im Gegensatz zu Gebrauchsgegenständen kann der Käufer den Preis eines Kunstwerkes nicht nach Produktklasse und Funktion vergleichen und einschätzen.<sup>1082</sup> Für den Käufer entfallen

1077 Ibid., S. 45.

1078 Liebs, Holger: Damien Hirst über Glauben, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11 April 2010, S. V2/8.

1079 „[This] would create a sense of disorder in a market where uncertainty already reigns.“ Velthuis, Olav: *Symbolic Meanings of Prices, Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries*, *Theory and Society* 32, 2003, S. 181–215, hier: S. 194 sowie Beckert, Jens und Jörg Rössel: *Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50, hier: S. 46.

1080 Beckert, Jens und Jörg Rössel: *Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50, hier: S. 46.

1081 Ibid.

1082 Ibid., S. 36 sowie Beckert, Jens: *Was ist soziologisch an der Wirtschaftssoziologie? Ungewissheit und die Einbettung wirtschaftlichen Handelns in: Zeitschrift für Soziologie* 25, 1996,

somit objektive Orientierungen zur Einschätzung des Preises eines Kunstwerks.<sup>1083</sup> Dies stärkt wiederum die Position der Experten und Institutionen im Kunstsystem, die mit ihrem Urteil die Preisbildung beeinflussen und auf diese Weise eine wenn auch keineswegs unbedingte Sicherheit in Bezug auf die geplante Investition liefern. Indem etwa Museen Werke ausstellen, Medien über sie berichten und Experten Gutachten erstellen wird ihnen Anerkennung und Reputation in der Kunstwelt verliehen, wodurch die Ungewissheiten am Kunstmarkt reduziert werden.<sup>1084</sup> Seit der Etablierung von social media Kanälen wie Instagram 2010 gesellen sich zu den Experten und Institutionen auch deren virtuelle Vertreter, die ebenfalls Vertrauen wecken und zur Preisbildung von Kunstwerken beitragen können. Verkäufe von Kunstwerken werden zuweilen auch direkt über Instagram initiiert; hier ist also ein weiterer Reputationskanal für Künstler und deren Werke entstanden.

Darüber hinaus haben Beckert und Rössel 2004 anhand ihrer kunstsoziologischen Analysen ermittelt, dass anerkannte Künstler im Gegensatz zu nicht anerkannten Künstlern öfter studiert haben und besser in soziale Netze mit anderen Künstlerkollegen oder Galeristen integriert sind.<sup>1085</sup> Dadurch wird deutlich, dass für die Entstehung der Reputation eines Künstlers im Wesentlichen die Prozesse der institutionellen Vermittlung von Bedeutung sind.<sup>1086</sup> Diese Prozesse schließen nicht nur Galerien, Museen und vergleichbare Institutionen ein, sondern auch solche Instanzen, die Kunst bewerten, wie Zeitungen, Radio- und Fernsehstation sowie Verlage und Stiftungen, die Kunst vorstellen und auszeichnen.<sup>1087</sup>

Dabei hängt die Reputation eines Kunstwerks stark vom Ruf der bewertenden Institutionen ab. Die Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt wird insofern weniger durch einen Konsens in der künstlerischen Bewertung erreicht als eher durch

S. 125–146. Zur Problematik der Ungewissheit in der Preisbildung am Kunstmarkt siehe auch: Moulin, Raymonde: *The French Art Market, A Sociological View*, New Brunswick und London 1987; Alemann, von Heine: *Galerien als Gatekeeper des Kunstmarktes, Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung*, in: Gerhards, Jürgen (Hrsg.): *Soziologie der Kunst, Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen 1997, S. 211–239, hier S. 212; Janssen, Susanne: *The Empirical Study of Careers in Literatur and Arts*, in: Schram, Dick und Gerard Steen (Hrsg.): *The Psychology and Sociology of Literature*, Amsterdam 2001, S. 323–357, hier S. 327, 335 und Bonus, Holger, und Dieter Ronte: *Die Wa(h)re Kunst, Markt – Kultur – Illusion*, Stuttgart 1997.

1083 Beckert, Jens und Jörg Rössel: *Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50, hier: S. 36.

1084 *Ibid.*, S. 37 sowie Becker, Howard S.: *Art Worlds*, Berkeley and Los Angeles 1982.

1085 Beckert, Jens und Jörg Rössel: *Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50, hier: S. 39f.

1086 *Ibid.*, S. 40.

1087 *Ibid.*

einen Konsens hinsichtlich der jeweils bewertenden Institution.<sup>1088</sup> Oder anders ausgedrückt: Die Reputation der bewertenden Institution beeinflusst den Preis des Kunstwerks auf dem Markt. Ob ein Kunstwerk etwa von einem international renommierten Museum vielleicht sogar im Rahmen einer Ausstellung mit anderen namhaften Künstlern gezeigt wird oder von einem wenig beachteten Provinzmuseum, ob ein bekannter Kritiker in einer renommierten Zeitung eine Rezension hierüber schreibt, ist von Bedeutung für die Preisentwicklung.<sup>1089</sup> Nicht um sonst werden unbekanntere Künstler am Kunstmarkt immer wieder durch Ausstellungen zusammen mit berühmten Künstlern aufgewertet.

Im Kunstmarkt der Postmoderne wird diese institutionalisierte Reputation zunehmend von einer kommerzialisierten Reputation durch die Fans unter den Kunstsammlern begleitet. Hierbei ist es der Ruhm des Sammlers, der sich auf den Ruhm des Kunstwerks auswirkt und vice versa. Hierfür wird der Erwerb des Kunstwerks in den sogenannten sozialen Medien öffentlichkeitswirksam inszeniert. Das Kunstwerk steht dabei ökonomisch auf einer Stufe mit Luxusgütern und erzielt ähnliche Effekte wie Lifestylemarken, indem es dem Konsumenten Seelenheil verspricht. Insofern müssen die Ergebnisse von Beckert und Rössel im Hinblick auf das 21. Jahrhundert erweitert werden, wenn sie den sozial generierten künstlerischen Wert eines Kunstwerkes dem Materialwert gewöhnlicher Handelsgüter gegenüberstellen.<sup>1090</sup> Denn auch bei gewöhnlichen Handelsgütern lässt sich mittlerweile eine Preisbildung beobachten, die sich weniger am Materialwert als vielmehr an einer emotionalen Aufwertung des Endproduktes orientiert. Lifestylemarken wie Apple verdeutlichen dies, wenn etwa die *Apple Watch 4* mit dem Slogan „Für Dein besseres Ich“<sup>1091</sup> beworben wird. Hier geht es nicht mehr um eine rationale Preisbildung für einen Gebrauchsgegenstand. Es geht um die Entwicklung eines nicht mehr rational begründbaren Bedürfnisses nach einem Gegenstand, ohne den man sich als Mensch unvollkommen fühlen soll und für dessen Heilsversprechen man bereit ist, ein Vermögen auszugeben. Diese Entwicklung ist bei gewöhnlichen Handelsgütern mit Beginn des Apple-Hypes ab den 1990er Jahren und insbesondere seit der Smartphone-Ära in den 2000er Jahren zu beobachten. Demgegenüber unterlagen Kunstwerke schon in der Vergangenheit einer rational nicht nachvollziehbaren Preisbildung. Mit der neuen Fangemeinde der Kunstsammler überträgt sich nun allerdings das im Marketing sogenannte „emotional boosting“ auf Kunstwerke.

Die damit einhergehende Steigerung an Unsicherheit hinsichtlich der Preisbildung bei Kunstwerken führt im Hochpreissegment des postmodernen Kunstmarktes

1088 Ibid., S. 37.

1089 Ibid., S. 38.

1090 Ibid., S. 34.

1091 Werbung zur Apple Watch 4, online einsehbar unter: [https://www.applewerbung.de/2018/09/watch4\\_besseres-ich/](https://www.applewerbung.de/2018/09/watch4_besseres-ich/) (26.07.2021).



zu dem sogenannten „Superstar Phänomen“. Der amerikanische Wirtschaftswissenschaftler Moshe Adler verdeutlicht in seinem Artikel *Stardom and Talent*, dass die Existenz von Stars in einem Markt nicht zwangsläufig durch deren bessere Fähigkeiten oder Talente bedingt ist, sondern dadurch, dass sich Konsumenten bei Investitionen eher auf gemeinsame Referenzpunkte verließen.<sup>1092</sup> Im Hinblick auf den Kunstmarkt bedeutet dies, dass reiche Investoren eher in wohlbekannte Namen als in unbekannte Künstler investieren. Auf diese Weise wird durch den Erwerb von Werken bekannter Künstler-Stars das Risiko von Fehlinvestitionen reduziert.<sup>1093</sup> Fragen der Echtheit eines Kunstwerkes sind für derartige Kunstinvestoren nur ökonomisch virulent. So bedeutet Originalität für den Kunstinvestor eine Gewinnsicherung, während ein als Fälschung entlarvtes Werk allenfalls ein Versicherungsfall ist. Das Werk kann im Fälschungsfall rückabgewickelt werden, sodass der Investor vom Verkäufer sein Geld zurückerhält und somit schadlos bleibt. Oder wie Karl Corino 1996 schreibt: „Wenn ein Fälscher heute auffliegt, so gilt dies in der Regel nicht mehr als moralische Katastrophe, sondern bloß noch als Geschäftsstörung.“<sup>1094</sup>

Anders verhält es sich bei dem zuvor thematisierten Fan im Sinne Ullrichs. Für diesen bedeutet Originalität echte Teilhabe an einem Künstlerlabel und Reputation in der Rolle des Besitzers eines Kunstwerks. Fälschungen bedeuten hier also auch einen Verlust der eigenen Reputation und nicht zuletzt einen Imageschaden. Insofern sinkt auch die Zahlungsmoral im chinesischen Kunstmarkt, wenn das Auktionshaus nicht die Echtheit des versteigerten Werkes nachweist und zugleich chinesische Fälscher-Kommunen den Markt mit ihren Fälschungen fluten.<sup>1095</sup>

Mit dem Reputationswert des Kunstwerks steigen auch die Bemühungen, selbst neueste Technologien für die Fälschungserkennung fruchtbar zu machen. Bereits 1931 lobt ein anonymes Autor die neugewonnenen Möglichkeiten der Fälschungserkennung durch den Fortschritt der Technik.<sup>1096</sup> Jene „Apparatewissenschaft“ wird fortan als goldener Weg zur Fälschungsentlarvung gepriesen,<sup>1097</sup> was in der Postmoderne dazu führt, dass Informationstechniken wie Künstliche Intelligenz und Blockchains in Fragen der Echtheit eines Kunstwerks als mögliche Nachfolger der kunsthistorischen Stilkritik diskutiert werden. In der Tat sind Informationstechniken insbesondere bei repetitiven Aufgaben hilfreich, wie etwa bei den zuvor erwähnten Preisdatenbanken

1092 Adler, Moshe: *Stardom and Talent*, in: *The American Economic Review*, März 1985, S. 208–212, hier: S. 208 sowie McAndrew, Clare: *The Art Market 2018*, An Art Basel & UBS Report, Basel/Zürich 2018, S. 336f.

1093 McAndrew, Clare: *The Art Market 2018*, An Art Basel & UBS Report, Basel/Zürich 2018, S. 337.

1094 Corino, Karl (Hrsg.): *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik*, Frankfurt 1996, S. 10.

1095 Siehe Kapitel 5.2.

1096 *Die Jagd nach der Fälschung*, in: *Das Kriminalmagazin*, August 29, 1931, S. 1696–1700, hier: S. 1698.

1097 *Ibid.*

für den Kunstmarkt.<sup>1098</sup> Problematisch wird es, wenn Expertenwissen und ein über Jahrzehnte geschulter Blick für den Duktus eines Künstlers durch eine noch nicht gänzlich ausgereifte Technologie zum Zweck der Fälschungsentlarvung ersetzt werden soll. Denn die Untersuchungen eines Experten sind gerade nicht repetitiv und folgen nicht binären Mustern, die in einer Wenn-Dann-Formel abgebildet werden könnten. Bereits in dem nicht ungewöhnlichen Fall, dass ein Künstler im Laufe seiner Karriere seinen Stil ändert oder etwa eine Werkstattarbeit vorliegt, an der der Künstler vielleicht einen geringen Anteil hatte, würde eine Informationstechnik wie die Künstliche Intelligenz ein Werk vielleicht sogar als Fälschung behandeln. Im Gegensatz zum Experten kennt die Technik (noch) nicht den jeweiligen soziokulturellen Rahmen sowie die Produktionsbedingungen eines Kunstwerkes. Dies kann aber auch von Vorteil sein, da ein Experte eventuell von dem geleitet wird, was er in dem Werk sehen möchte. Gerade Fälschungen erfüllen oftmals diese Desiderate. Insofern sind Informationstechnologien kein Ersatz aber eine sinnvolle Ergänzung zur kunsthistorischen Stilkritik. Und dies umso mehr, wenn man bedenkt, dass sich seit Anfang der 2000er Jahre eine zunehmende Affinität zum online Handel von Kunstwerken entwickelt. Zwar sind erste Projekte im online Kunsthandel wie die von Amazon oder Ebay gescheitert. Denn Kulturgüter lassen sich nicht wie Rohstoffe oder Konsumgüter nach Preis und Handhabbarkeit handeln. Doch werden bereits erste Live-Auktionen im Internet zur Kundengewinnung eingesetzt und der deutsche Auktionator Robert Ketterer sieht im Internet die Zukunft für Kunstauktionen.<sup>1099</sup>

## 5.3 Der Fälscher Beltracchi zwischen Surrealismus, Fauvismus und Rheinischem Expressionismus

### 5.3.1 Die Strategien hinter den Beltracchi-Fälschungen

Von den 1980er Jahren bis Anfang der 2000er Jahre reagierte Beltracchi mit seinen auf den Kunstmarkt zugeschnittenen Fälschungen des Surrealismus und der Klassischen Moderne, insbesondere des Fauvismus und des Rheinischen Expressionismus, auf die oben dargelegten Entwicklungen des Kunstmarktes einschließlich seiner Allianz mit der Kunstgeschichte. Die Raffinesse seiner Fälschungen bestand darin, dass sie

1098 Schmit, Jean-Philippe: Big Data, künstliche Intelligenz und Blockchain sollen Kunsthandel demokratischer machen, in: Tageblatt Lëtzebuerg, 07. 11. 2018, online einsehbar unter: <http://www.tageblatt.lu/headlines/big-data-kuenstliche-intelligenz-und-die-blockchain-sollen-kunst-handel-demokratischer-machen/> (26. 07. 2021).

1099 Ketterer, Robert, in: Hickley, Catherine: Going, going, gone online: Europe's auction houses go digital, in: The Art Newspaper, 20. 03. 2019, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

bis ins Detail sowohl inhaltlich als auch strategisch und materialtechnisch nach den Anforderungen des Kunstmarktes und der Kunstgeschichte konzipiert und ausgeführt waren.<sup>1100</sup> In seiner Einlassung vor dem Kölner Landgericht im Jahr 2011 verweist Beltracchi auf die Merkmale einer gelungenen Fälschung, die handwerkliches Können sowie fundierte Kenntnisse der Restaurationstechniken, der Kunstgeschichte und des Kunstmarktes erfordert.<sup>1101</sup>

Strategisch ging die Beltracchi-Bande – bestehend aus Wolfgang und Helene Beltracchi, Otto Schulte-Kellinghaus und im späteren Verlauf auch der Schwester Helene Beltracchis – wie folgt vor: Beltracchi lernte Schulte-Kellinghaus Mitte der 1980er Jahre in einem Krefelder Café kennen. Es folgten diverse Verkäufe von Fälschungen Beltracchis bis sich diese Geschäftsverbindung 1989 aufgrund von Abrechnungsuntimmigkeiten bei einem der Verkäufe vorübergehend auflöste.<sup>1102</sup> Anfang der 1990er Jahre lernte Wolfgang Helene Beltracchi kennen, die von da an bei den Verkäufen der Fälschungen mitwirkte.<sup>1103</sup> Im Rahmen dieser Verbindungen entstanden die zwei fiktiven Provenienzen „Sammlung Knops“ und „Sammlung Jägers“, die bei einigen der Fälschungen als Herkunftsangaben dienten.<sup>1104</sup> Werner Jägers (1912–1992) war nicht

1100 Auch Koldehoff und Timm kommen zu dem Schluß, dass Beltracchi kein Künstler, sondern eher ein Vertriebsstrategie ist, der zwar keinen kunsthistorisch relevanten eigenen Stil entwickelte aber dafür eine ihm eigene Methode der Vermarktung. Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 129.

1101 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 8 sowie Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: *Sammlung Jägers*, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln, 01.09.2011–27.10.2011, S. 2.

1102 Urteil des Landgerichts Köln vom 27.10.2011, in: *Strafprozessakten*, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8571.

1103 *Ibid.*, Blatt 8571f.

1104 Hier muss Götz Pochat widersprochen werden, wenn er schreibt, dass Werner Jägers 1993 verstorben wäre, der tatsächlich bereits 1992 verstorben ist. Pochat, Götz: *Die Kunst der Fälschung – die geraubte Aura*, in: Goltschnigg, Dietmar / Grollegg-Edler, Charlotte / Gruber, Patrizia (Hrsg.): *Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld*, Berlin 2013, S. 125–145, hier: S. 136. Dieses Detail wäre zwar zunächst keine Erwähnung wert gewesen, doch ergibt sich hieraus ein schwerwiegenderer Folgefehler. So geht Pochat davon aus: „Im Prozess gegen Beltracchi standen nur jene Werke zur Debatte, die nach dem Sterbedatum Werner Jägers im Jahr 1993 in den Kunsthandel gelangt waren.“ Pochat, Götz: *Die Kunst der Fälschung – die geraubte Aura*, in: Goltschnigg, Dietmar / Grollegg-Edler, Charlotte / Gruber, Patrizia (Hrsg.): *Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld*, Berlin 2013, S. 125–145, hier: S. 137. Dies ist sowohl sachlich als auch juristisch falsch. Tatsächlich waren vor dem Landgericht in Köln jene 14 Fälschungen Beltracchis Gegenstand des Strafverfahrens, die bis zum Prozesszeitpunkt im September 2011 noch nicht verjährt waren. Die Verjährungsfrist von zehn Jahren hing wiederum maßgeblich von der Bandenstruktur der Protagonisten ab. Wäre die Organisation in einer Bande nicht vorhanden gewesen, hätte nur eine Verjährung von fünf Jahren Anwendung gefunden. Siehe hierzu das Urteil des Landgerichts Köln vom 27.10.2011, in: *Strafprozessakten*, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630.

nur der tatsächliche Großvater Helene Beltracchis, sondern angeblich auch ein Kunstsammler, der in den 1920er und 1930er Jahren Gemälde hauptsächlich Rheinischer Expressionisten bei dem ihm bekannten Galeristen Alfred Flechtheim gekauft haben soll; tatsächlich hat Jägers jedoch nie Kunst gesammelt. Dass der 1912 geborene Jägers in den 1920er Jahren schlichtweg zu jung war, um sowohl ein gesteigertes Interesse als auch die finanziellen Mittel für den Aufbau einer Sammlung bedeutender Künstler zu haben, fiel bis zu den Ermittlungen des LKA Berlin nicht auf.<sup>1105</sup> Ebenso fiel nicht auf, dass es höchst unwahrscheinlich gewesen sein dürfte, dass Jägers als NSDAP-Mitglied einen freundschaftlich-geschäftlichen Kontakt zu dem jüdischen Kunsthändler Alfred Flechtheim gehabt haben soll.<sup>1106</sup> Mit dem Tod Jägers soll diese fiktive Sammlung dann in den Besitz von Helene Beltracchi und ihrer Schwester übergegangen sein. Erstmals nachweislich mit dieser Provenienz in den Verkauf gelangte 1995 Beltracchis Fälschung *Mädchen mit Schwan* nach Heinrich Campendonk.<sup>1107</sup> Im Februar gleichen Jahres lieferte Helene Beltracchi ebenfalls unter Angabe der Provenienz „Sammlung Jägers“ die Fälschung *Südliche Landschaft* im Stil Hans Purrmanns bei dem Auktionshaus Lempertz ein.<sup>1108</sup> Doch Lempertz lehnte das Werk als Fälschung ab, was das Auktionshaus allerdings nicht davon abhielt, in den folgenden Jahren aus just jener Quelle diverse Gemälde als Originale in die eigenen Auktionen aufzunehmen.<sup>1109</sup> Im Zuge einer erneuten Kontaktaufnahme zu Schulte-Kellinghaus Ende der 1990er Jahre, reaktivierte man auch die fiktive Provenienz „Sammlung Knops“.<sup>1110</sup> In diesem Fall ist es nun der Großvater von Schulte-Kellinghaus, der Schneidermeister Wilhelm Knops (1880–1957), der ein ebenso wie Jägers begeisterter Kunstsammler gewesen sein soll; doch auch Knops sammelte zu keiner Zeit Kunst.<sup>1111</sup>

1105 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8616 sowie Keazor, Henry und 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. 25.

1106 Röbel, Sven / Schmid, Barbara / Schmitt, Jörg / Sontheimer, Michael und Petra Truckendanner: Der Hippie und die Expressionisten, in: Der Spiegel, Nr. 44/2010, S. 146–151, hier: S. 148.

1107 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8572. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.srf.ch/news/panorama/kriminal-einmaleins/die-faelschungen-des-herrn-beltracchi> (26. 07. 2021).

1108 Ein Detail der Purrmann-Fälschung Beltracchis kann online eingesehen werden unter: <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/74822682> (26. 07. 2021).

1109 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 3 sowie Röbel, Sven / Schmid, Barbara / Schmitt, Jörg / Sontheimer, Michael und Petra Truckendanner: Der Hippie und die Expressionisten, in: Der Spiegel, 44/2010, S. 146–151, hier: S. 149.

1110 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8572f.

1111 Ibid., Blatt 8573.

Die Verkäufe der Beltracchi-Fälschungen gestalteten sich fortan in Form einer Aufteilung nach Provenienzen. Helene Beltracchi verkaufte die Fälschungen Beltracchis mit der Provenienzangabe „Sammlung Jägers“, Schulte-Kellinghaus mit der Provenienzangabe „Sammlung Knops“. Lediglich im seltenen Fall, dass eine Bestätigung der jeweils anderen Provenienz nötig wurde, traten beide gemeinsam auf. In Ausnahmefällen sollten auch Verkaufsverhandlungen gemeinsam geführt werden.<sup>1112</sup> Insofern muss den Ausführungen Seegers widersprochen werden, wenn sie behauptet, nur Helene Beltracchi und ihre Schwester wären für den Verkauf der Fälschungen im internationalen Kunsthandel zuständig gewesen.<sup>1113</sup> So spielte Schulte-Kellinghaus, den Seegers unerwähnt lässt, eine wesentlich wichtigere Rolle in der Beltracchi-Bande als die Schwester Helene Beltracchis. Denn nicht zuletzt war es Schulte-Kellinghaus, der an der Entwicklung der zweiten Provenienz „Sammlung Knops“ mitwirkte, über den der Kontakt zu Werner Spies lief und der „wegen gewerbsmäßigen Bandenbetrugs in Tateinheit mit gewerbsmäßiger und bandenmäßiger Urkundenfälschung in sieben Fällen sowie wegen versuchten gewerbsmäßigen Bandenbetrugs in Tateinheit mit gewerbsmäßiger und bandenmäßiger Urkundenfälschung in drei Fällen zu einer Gesamtfreiheitsstrafe von fünf (5) Jahren verurteilt“ wurde.<sup>1114</sup> Demgegenüber trat die Schwester Helene Beltracchis nachweislich lediglich drei Mal beim Verkauf von Beltracchis Fälschungen auf; zwei Fälle davon waren verjährt.<sup>1115</sup> Entsprechend wurde sie „wegen Betrugs in Tateinheit mit Urkundenfälschung zu einer Freiheitsstrafe von einem (1) Jahr und neun (9) Monaten verurteilt, deren Vollstreckung zur Bewährung, ausgesetzt wird“.<sup>1116</sup>

Das Besondere an diesen beiden fiktiven Sammlungen war, dass sich mit ihnen zugleich die Restitutionsorgen des Kunstmarktes beschwichtigen ließen. Denn während des Zweiten Weltkriegs wurden die Sammlungsstücke angeblich in der Eifel vor den Nationalsozialisten versteckt, sodass es sich, sehr zur Freude des Kunsthandels, nicht um NS-Beutekunst handelte.<sup>1117</sup> So weist Helene Beltracchi in einem Brief vom 2. Januar 2007 an Werner Spies, in dem sie die Herkunft ihrer Sammlung erläutert, mit besonderem Nachdruck darauf hin, dass es sich bei den Werken in ihrem Besitz nicht um NS-Beutekunst handelt, sondern um quasi unbefleckte, frische

1112 Ibid., Blatt 8573f.

1113 Seegers, Ulli: Stilfragen, Die Vorbilder der Fälscher, in: Abend, Sandra und Hans Körner (Hrsg.): Vor-Bilder, Ikonen der Kulturgeschichte, Vom Faustkeil über Botticellis Venus bis John Wayne, München 2015, S. 113–133, hier: S. 114.

1114 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8560.

1115 Ibid., Blatt 8576.

1116 Ibid., Blatt 8561.

1117 Keazor, Henry und 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. 24f.

Meisterwerke. „[...] Ich möchte darauf hinweisen, dass keines der Bilder auf illegale Weise in die Sammlung gelangten [sic], sie stammen weder aus jüdischem Besitz, noch sind sie mit Hilfe nationalsozialistischer Machenschaften in den Besitz der Familie gelangt.“<sup>1118</sup> Die Legitimation der Provenienz „Sammlung Knops“ findet ebenfalls durch ein Schreiben an Werner Spies statt, diesmal allerdings aus der Feder von Schulte-Kellinghaus. In seinem Brief vom 18. 12. 2006 zählt er als Bestandteil seiner Sammlung nahezu die gleichen Künstler auf wie Helene Beltracchi in ihrem Brief an Spies nur wenige Tage später. Beide geben zudem jeweils an, dass die Werke ihrer Sammlung bei Alfred Flechtheim erworben worden wären.<sup>1119</sup> Das plötzliche Auftauchen von zwei bis dahin völlig unbekanntem Sammlungen, die just auch noch Werke der nahezu gleichen Künstler vereinen, hätte zumindest in dem Moment irritieren müssen, in dem Werke eines Künstlers aus beiden Sammlungen bei ein und dem gleichen Experten zur Expertise vorlagen.

Die Strategie im Beltracchi-Fall bestand allerdings darin, der Kunstgeschichte und dem Kunstmarkt Maßanfertigungen zu liefern, um nicht zuletzt möglicherweise entlarvende Recherchen der jeweiligen Experten im Keim zu ersticken. In seiner E-Mail vom 18. September 2010 an das Berliner LKA, schreibt Spies selbst, dass er ohne diese Provenienzangaben und die Verbindung zur Sammlung Flechtheim womöglich eigene Recherchen angestellt hätte, um die Herkunft der Werke zu klären: „Weil Herr Schulte-Kellinghaus mir die Story von seinem sammelnden Großvater erzählte, dies schriftlich von ihm genauso wie von Frau Helene Beltracchi bestätigt wurde, das Flechtheimsignet das zu bestätigen schien, habe ich mich auf mein stilkritisches Auge verlassen. Hätten Schulte-Kellinghaus und Beltracchi mir erklärt, dass sie keine Ahnung haben, wie der Großvater an die Bilder gekommen sind [sic], den Namen Flechtheim nicht erwähnt, so hätte ich angesichts des Fehlens jeglicher Provenienz [sic] trotz des hervorragenden Zustandes dieser Arbeiten jedenfalls weiterrecherchiert und versucht herauszubekommen, wie diese Bilder in den Besitz des Herrn Jägers gekommen sind.“<sup>1120</sup> Dass die Fälschungen als vermeintliche Meisterwerke auf dem Kunstmarkt frapierend leicht verkauft werden konnten, war für das Landgericht Köln schließlich ein Grund der Strafmilderung. Es hätten weder eingehende Untersuchungen der Gemälde vor deren Verkauf stattgefunden, noch wurde deren Herkunft kritisch hinterfragt. Hierfür hätte es aber durchaus Anlass gegeben, in Anbetracht der

1118 Brief von Helene Beltracchi an Werner Spies vom 02.01.2007, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1811. Koldehoff und Timm verweisen in ihrer Publikation ebenfalls auf diesen Brief: Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 158.

1119 Brief von Otto Schulte-Kellinghaus vom 18. 12. 2006 an Werner Spies, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1810.

1120 E-Mail von Werner Spies vom 18.09.2010 an das LKA Berlin, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1809.

ungewöhnlichen Häufung vermeintlicher Wiederentdeckungen aus den Sammlungen Jägers und Knops.<sup>1121</sup>

Untermuert wurden die Provenienzen durch rückseitig angebrachte, gefälschte Stempel etwa der fiktiven „Sammlung Jäger“ sowie durch Sammlungsaufkleber, die entweder gänzlich erfunden waren, ein bereits existierendes Label nachahmten oder Anleihen bei zeitgenössischen Werbeanzeigen machten.<sup>1122</sup> Beispielhaft für letztere ist der gefälschte Aufkleber der Galerie Posen und Schames, der in Anlehnung an die zeitgenössische Werbeanzeige der Mal- und Zeichenschule Olga Oppenheimer entstanden ist (Abb. 105–106). Dabei wurden sowohl die Antiqua-Type als auch die Punkte der Rahmung als Gestaltungselemente übernommen. Die adaptierten Schrägstriche des Originals wurden in dem gefälschten Galerie-Aufkleber in Dekorationselemente verwandelt, während sie im Original noch der Trennung der im Einzelnen angebotenen Zeichensujets dienen.<sup>1123</sup> Die Aufkleber der Galerie Schames und des Sturms hingegen sind Kopien der Originale.<sup>1124</sup> Gänzlich erfunden war der Aufkleber der Sammlung Flechtheim, der mit dem Portrait Flechtheims besonders ungewöhnlich erschien (Abb. 107). Denn bis dato sind kaum Aufkleber dokumentiert, die neben dem Namen der Sammlung zugleich das Portrait des Sammlers oder Galeristen zeigen. Beltracchi fälschte den Flechtheim-Aufkleber, nach eigenen Angaben, einer Darstellung von Marie von Malachowski folgend.<sup>1125</sup> Dies widerspricht allerdings der frappierenden Ähnlichkeit des Aufkleber-Portraits zu einer Lithografie Heinrich Nauens, die nahezu das gleiche Portrait Flechtheims zeigt (Abb. 108). Die karikaturartige Erscheinung des Flechtheimportraits in dem Aufkleber ist jedoch auf die Vergrößerung durch Beltracchis Linolschnitt-Verfahren zurückzuführen und ist nicht inhaltlich motiviert, wie man zuvor seitens der Geschichtswissenschaft vermutete. Demnach hätte es sich um ein Label der Nationalsozialisten gehandelt, die derartige Aufkleber zwecks Diffamierung jüdischer Galeristen entwickelten.<sup>1126</sup>

Die beiden fiktiven Sammlungen Jägers und Knops in Verbindung mit gefälschten Galerieaufklebern respektive Stempeln dienten also einer für den Kunstmarkt

1121 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8616.

1122 Ibid., Blatt 8575f.

1123 Keazor, Henry und 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. 25.

1124 Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: Sammlung Jägers, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln, 01.09.2011-27. 10. 2011, S. 5.

1125 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 316.

1126 Keazor, Henry und 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. 24.

maßgeschneiderten Provenienz. In diesem Zusammenhang muss auch Faude-Nagel widersprochen werden, wenn sie davon ausgeht, Beltracchi hätte sozusagen passiv den jeweiligen Experten die Zuschreibung seiner Fälschungen überlassen.<sup>1127</sup> Im Gegenteil, nicht nur weisen alle verfahrensgegenständlichen und bis dato ermittelten Fälschungen Beltracchis die gefälschte Signatur des jeweiligen Künstlers auf, wodurch den Experten der Künstler bereits in der Fälschung vorgegeben wurde. Auch übernahm Beltracchi zuweilen Werktitel aus Werkverzeichnissen, womit er die Fälschung an einer bestimmten Stelle eines Œuvres situiert.<sup>1128</sup> Weiterhin nahm Beltracchi eine genaue Datierung der Fälschungen vor, sodass zugleich die Zeit festgelegt wurde, in der das Werk entstanden sein soll. An dieser Stelle sei auch nochmals auf die E-Mail von Spies an das Berliner LKA verwiesen, in der er explizit darlegt, dass er ohne die Provenienzen und Aufkleber eigene, womöglich entlarvende Recherchen angestellt hätte. Dies lässt sich auch auf die Zuschreibung des Werkes zu einem bestimmten Künstler beziehen. Hätte man erst mutmaßen müssen, um welchen Künstler es sich handelt, wäre Beltracchi womöglich schon früher enttarnt worden. Folglich hat Beltracchi weitreichende Vorsorgen getroffen, um möglichst nicht entlarvt zu werden; ohne eine fundierte Kenntnis des Kunstmarktes und der Kunstgeschichte, wäre dies so nicht möglich gewesen.

Hierzu trug auch bei, dass Beltracchi primär solche Künstler fälschte, die gemeinhin weniger bekannt waren und auf dem Kunstmarkt eher im unteren bis mittleren Preissegment zu finden waren. Auch fälschte Beltracchi zuweilen das Frühwerk betreffender Künstler, was ihm drei große Vorteile einbrachte. Erstens umging er auch damit langwierige und aufwändige Prüfungen, wie sie oftmals bei international renommierten Künstlern erfolgen, was wiederum zweitens das Entdeckungsrisiko senkte, denn Frühwerke vor allem unbekannter Künstler sind meist kaum erforscht oder gänzlich unbekannt. Drittens werden Neu- oder Wiederentdeckungen aus diesen Bereichen vielfach mit offenen Armen empfangen, sodass die Fälschungen Beltracchis einem eher wohlwollenden Blick der Experten begegneten.<sup>1129</sup> Zu diesem wohlwollenden Blick trug auch bei, dass Beltracchi solche Werke der Klassischen Moderne fälschte, die zwar in namhaften Galerien ausgestellt waren oder gewesen sein könnten, die jedoch nicht mehr fotografisch dokumentiert sind, deren Provenienz ab den 1930er Jahren unbekannt ist und die in den Werkverzeichnissen als verschollen gelten.<sup>1130</sup> Es handelte

1127 Faude-Nagel, Carolin: *Kunstfälschung und Provenienzforschung, Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt*, Mainz 2013, S. 22.

1128 Keazor, Henry und 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. 23.

1129 *Ibid.*, S. 20.

1130 *Ibid.*, S. 21.



sich bei den Fälschungen Beltracchis nicht nur um Werke ohne nationalsozialistischen Hintergrund, sondern auch um marktfrische Wiederentdeckungen.

Auch materialtechnisch wusste Beltracchi den Markt und seine Experten zunächst zu überzeugen. So erwarb er für seine Fälschungen auf Antikmärkten in Frankreich und Deutschland alte Leinwände, die bestenfalls keine bis wenig zu entfernende Farbe aufwiesen, um den mechanischen Abrieb des alten Motivs so gering wie möglich zu halten. Dabei baute er sich mit der Zeit ein Lager an alten Leinwänden deutscher und französischer Rahmungen auf.<sup>1131</sup> Dem gegenüber stehen materialtechnische Untersuchungen, veranlasst vom LKA in Berlin, aus denen hervorgeht, dass das Holz unterschiedlicher Rahmen von dem gleichen Baum stamme.<sup>1132</sup> Die Farben für seine Fälschungen stellte Beltracchi zum Teil mit zeitgenössischen Pigmenten selbst her oder er verwendete Farbkästen, die er auf Antikmärkten fand.<sup>1133</sup> Auch Tubenfarben kamen zum Einsatz, doch lies Beltracchi diese zuvor materialtechnisch untersuchen, um neuere Pigmente wie etwa Titanweiß auszuschließen.<sup>1134</sup> Dies schützte ihn jedoch nicht davor, dass der niederländische Hersteller Oudt Hollandse die Spuren von Titanweiß nicht auf einer Tube angab, die später in Beltracchis Fälschung *Rotes Bild mit Pferden* nach Heinrich Campendonk gefunden wurden.<sup>1135</sup>

- 1131 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8574f. sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 8 sowie Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: Sammlung Jägers, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln, 01.09.2011–27. 10. 2011, S. 1f.
- 1132 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 8 sowie Deutsches Archäologisches Institut, Dendrochronologie, Berlin: Gutachten, Untersuchung von Bilderrahmungen, „Sammlung Jäger“ [sic], 09. 12. 2010, (o.S.) S. 3 sowie Justizministerium Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Sogar Holzwurmlöcher waren unecht, Pressemitteilung vom 28.08.2011 des Landgerichts Köln. Die Analysen des Deutschen Archäologischen Instituts stellt Beltracchi als falsch dar, da er beide Rahmen angeblich in einem Zeitraum von zehn Jahren auf 700 Kilometer voneinander entfernten Antikmärkten erwarb. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 530.
- 1133 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 8 sowie Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: Sammlung Jägers, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln, 01.09.2011–27. 10. 2011, S. 1.
- 1134 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 8f. Sowie Kohler, Michael: Sammlung Jägers, „Es hat mir mächtig Spass gemacht“, in: Art Magazin online, 28.09.2011, Archiv der Autorin, online nicht mehr einsehbar.
- 1135 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 9 So datiert das „Rote Bild mit Pferden“ auf 1914, während das darin enthaltene Pigment Titanweiß frühestens ab 1935 industriell hergestellt wurde. Eastaugh, Nicholas: Naturwissenschaftliches Gutachten zu Rotes Bild mit Pferden vermeintlich nach Heinrich Campendonk, 25.08.2008,

In nahezu allen Fällen der so entstandenen Fälschungen wurden vor deren Verkauf die Expertisen der entsprechenden Spezialisten eingeholt. Die Fälschungen Beltracchis ließen sich dabei fast ausschließlich aus der Kunstgeschichte heraus belegen; waren sie nicht als verschollene Werke bereits Teil des Werkverzeichnisses, so ebnete die Expertise den Weg in dasselbe.<sup>1136</sup> Eine Ausnahme stellt die Campendonk-Fälschung *Rotes Bild mit Pferden* dar, für die erst nach dem Verkauf eine Expertise erstellt wurde. Die Fälschung *Else Lasker-Schüler gewidmet* im Stile Campendonks ging ohne Expertise an die Sammlung Würth ebenso wie Beltracchis Léger-Fälschung *Kubistisches Stilleben*, die ebenfalls ohne Expertise in den Kunstkreislauf geriet. Im Falle der Fälschung *Oiseaux* nach Max Ernst (1891–1976) wurden allerdings gleich zwei Expertisen erstellt, da der Käuferin auffiel, dass das Datum des Gemäldes nicht mit dem in der ersten Expertise von Spies übereinstimmte.<sup>1137</sup>

Des Weiteren dienten die Expertisen als Testläufe für die Fälschungen. War ein Experte nicht überzeugt, folgten auch keine weiteren Fälschungen im Stil des betreffenden Künstlers. Signifikant ist hierfür eine Fälschung Beltracchis nach August Macke (1887–1914) mit dem Titel *Hafenbild*.<sup>1138</sup> Die Expertin Ursula Heiderich erkannte die Fälschung direkt, wodurch keine weiteren August-Macke-Fälschungen mehr folgten.<sup>1139</sup> In seiner Autobiografie begründet Beltracchi diesen Umstand mit seinem eigenen „Unwohlsein“ in Bezug auf den Künstler August Macke und nicht mit

- Zivilrechtsstreit Trasteco/..Lempertz 2 O 457/08, LG Köln, Strafprozess Az. Nr. 117 Js 407-10, Fallakte 3, Blatt 120ff. Sowie Eastaugh, Nicholas: Ergänzendes Gutachten zu Rotes Bild mit Pferden vermeintlich nach Heinrich Campendonk, 19. 09. 2008, Zivilrechtsstreit Trasteco/.. Lempertz 2 O 457/08, LG Köln, in: Strafprozess Az. Nr. 117 Js 407-10, Fallakte 3, Blatt 154ff.
- 1136 Beispielhaft hierfür sind etwa die Expertisen von Werner Spies, in denen fast ausnahmslos die Aufnahme in das Werkverzeichnis in Aussicht gestellt wurde. Siehe etwa die Expertise von Werner Spies zu „Vogel im Winterwald“, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 12, Blatt 1924–2187, hier: Blatt 2145.
- 1137 Gespräch der Autorin mit René Allonge in Berlin am 14. 11. 2011 sowie Keazor, Henry und 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. 26. Zu „Rotes Bild mit Pferden“ siehe: Bericht des LKA 454 vom 17. 06. 2010, S. 1f., in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 1, Blatt 1–171, hier: Blatt 5f. Zu „Else Lasker-Schüler gewidmet“ siehe: Beschluss der Staatsanwaltschaft Köln, S. 11, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 19, Blatt 3479–3675, hier: Blatt 3490. Zu „Kubistisches Stilleben“ siehe: Beschluss der Staatsanwaltschaft Köln, S. 11, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 19, Blatt 3479–3675, hier: Blatt 3494f. Zu „Oiseaux“ siehe: Galerie Aittouares, Facture Nr. 041004 vom 12. 10. 2004, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 20, Blatt 3676–3956, hier: Blatt 3794–3800.
- 1138 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.srf.ch/news/panorama/kriminal-einmaleins/die-faelschungen-des-herrn-beltracchi> (26. 07. 2021).
- 1139 Brief von Ursula Heiderich vom 21. 04. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 34, Blatt 6243–6244, hier: Blatt 6244 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l') Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in

der schnellen Enttarnung seiner Fälschung durch Heiderich.<sup>1140</sup> Als Beltracchi 1987 jedoch beinahe wegen zwei Fälschungen nach Georg Tappert (1880–1957) und Erich Heckel (1883–1970) entlarvt worden wäre, erwähnt er selbst, dass er daraufhin keine weiteren Versuche unternahm, Fälschungen nach den beiden Künstlern anzufertigen. „Eine Lehre: Nie mehr habe ich danach mit dem Gedanken gespielt, an Werken dieser beiden Künstler zu arbeiten.“<sup>1141</sup> Die kunsthistorische Stilkritik führte also in allen drei Fällen nicht nur dazu, dass die betreffenden Fälschungen Beltracchis gar nicht erst in den Kunstkreislauf gerieten, sondern sie verhinderten auch alle Folgefälschungen der betreffenden Künstler aus dem Pinsel Beltracchis. Die Kunstgeschichte kann somit durchaus der Fälschungsprävention dienen, wenn sie mit einem ungetrübten Blick Anwendung findet.<sup>1142</sup>

Auch ermöglichten es die vor dem Verkauf einer Fälschung eingeholten Expertisen zusätzliche Informationen zu gewinnen, die nur die Experten nicht aber Beltracchi und seine Komplizen erhalten konnten. Ein Beispiel hierfür ist Beltracchis gefälschter Aufkleber der Galerie Kahnweiler, der eine Archivnummer nennt, die auf ein Ölgemälde verweisen soll. Im Archiv Kahnweilers, zu dem Beltracchi und seine Komplizen keinen Zugang hatten, wird unter der von Beltracchi genannten Nummer jedoch eine Papierarbeit aufgeführt.<sup>1143</sup> Auch die im Archiv hinterlegte Fotografie des mit der Archivnummer assoziierten Werks zeigt eine von Beltracchis Fälschung abweichende Darstellung.<sup>1144</sup>

ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 26.

1140 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 336f.

1141 Ibid., S. 238.

1142 Insofern muss auch Faude-Nagel widersprochen werden, wenn sie den Fall Beltracchi als exemplarisch für den geringen Aussagewert von kunsthistorischen Expertisen erachtet. Faude-Nagel, Carolin: Kunstfälschung und Provenienzforschung, Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt, Mainz 2013, S. 27.

1143 Zeugenvernehmung von Christopher Drake vom 01. 10. 2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 12, Blatt 2154–2167, hier: Blatt 2160 sowie Keazor, Henry und 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. 26f.

1144 Bericht: (Anregungen für Rechtshilfeersuchen an mehrere europäische Staaten), in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 16, Blatt 2808–2854, hier: Blatt 2823 sowie Keazor, Henry und 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. 27. Insofern muss Faude-Nagel auch bei ihrer Vermutung widersprochen werden, der von Beltracchi gefälschte Aufkleber der Galerie Kahnweiler könne echt sein. Faude-Nagel, Carolin: Kunstfälschung und Provenienzforschung, Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt, Mainz 2013, S. 67 FN 175.

Schließlich trugen die durch Beltracchis Fälschungen bewirkten zahlreichen Wiederentdeckungen etwa Heinrich Campendonks zu einer Nobilitierung des Künstlers in den Museen und der Wissenschaft sowie zu einer beachtlichen Preissteigerung auf dem Kunstmarkt bei, was in den folgenden Kapiteln noch ausführlicher dargelegt wird.<sup>1145</sup> Dies beförderte auch den Umstand, dass Beltracchis Fälschungen in die Kunstgeschichte Eingang fanden und dort noch heute zuweilen nicht nur Werkverzeichnisse verfälschen, sondern auch die Sekundärliteratur verwässern.<sup>1146</sup> Exemplarisch sind hierfür auch einige Fälschungen Beltracchis im Stile Molzahns, die in einem Ausstellungskatalog zum Thema Expressionismus als vermeintliche Originale reproduziert wurden oder die Fälschung Beltracchis *Liegender Akt mit Katze* im Stile Pechsteins, die als vermeintliches Original in einen Ausstellungskatalog der Brücke-Künstler aufgenommen wurde.<sup>1147</sup> Fatal ist hieran, dass Fälschungen, die derart Einzug in die Kunstgeschichte halten, tiefgreifend und anhaltend wirksam sind. Zwar können Fälschungen in einer Neuauflage von Werkverzeichnissen aussortiert werden, doch die Sekundärliteratur wird im Allgemeinen kaum aktualisiert, sodass Folgegenerationen von Kunsthistorikern mit bereits entlarvten Fälschungen konfrontiert werden.

### 5.3.2 Auf bewährten Pfaden: Beltracchis Umgang mit seinen künstlerischen Vorbildern

Während die Strategie von Beltracchis Fälschungen den Wünschen des Kunstmarktes und der Kunstgeschichte folgt, ist die Wahl seiner künstlerischen Vorbilder nach persönlichen Vorlieben und kunsthistorisch bewährten Methoden ausgerichtet. Die Intensität, mit der sich Beltracchi der Erforschung der jeweiligen Künstler, ihrer Zeit, ihrer Biografie und ihres Umfeldes widmet, lässt darauf schließen, dass er nicht nur ein gewöhnlicher Rezipient, sondern ein Fan derselben ist.

Dabei behauptet Beltracchi – ähnlich wie Han van Meegeren – eine quasi symbiotische Einheit mit dem gefälschten Künstler eingegangen zu sein.<sup>1148</sup> Beiden Fälschern

1145 Keazor, Henry und 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. 20f.

1146 Ibid., S. 16.

1147 Zu Molzahn siehe: Ausst.-Kat.: Expressionismus, Die zweite Generation 1915–1925, hrsg. v. Stephanie Barron, County Museum of Art Los Angeles und Staatliche Galerie Moritzburg Halle, München 1989, S. 120, Abb. 1 und S. 178, Abb. 148f. Zu Pechstein siehe: Ausst.-Kat.: Expressiv! Die Künstler der Brücke, Die Sammlung Hermann Gerlinger, hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder, Albertina Wien, München 2007, S. 324f., Abb. 215.

1148 Beltracchi betonte und wiederholte dies so oft, dass diverse Medien diese Behauptung ungeprüft aufgriffen. Siehe etwa: Kohler, Michael: Beltracchi Interview, in: Art Magazin online, 05.03.2014, S. 2, Archiv der Autorin, online nicht mehr einsehbar sowie Gorris, Lothar und

wurde dies auch durch die getäuschten Experten attestiert, die damit allerdings nicht den Fälscher glorifizieren wollten, sondern ihre eigene Reputationskrise zu überwinden versuchten. Denn Expertengrößen wie sie konnten freilich nicht von einem Provinzfälscher, sondern nur von einem Fälschergenie getäuscht worden sein.<sup>1149</sup> Abraham Bredius etwa sah in van Meegerens vermeintlichem Vermeer-Gemälde *Christus und die Jünger in Emmaus* vor dessen Entlarvung das größtmögliche Einfühlungsvermögen in die dargestellte Bibel-Geschichte: „In no other picture by the great Master of Delft do we find such sentiment, such a profound understanding of the Bible story – a sentiment so nobly human expressed through the medium of the highest art.“<sup>1150</sup> Ähnlich formuliert auch Spies seine Verzückung über das Einfühlungsvermögen Beltracchis bezüglich dessen Fälschung *La Mer*: „Ich erinnere mich an dieses Bild. Das ist doch [...] typisch für die Art, wie Max Ernst gearbeitet hat. [...] So ein sensibles Bild, und alles ist drin, was Max Ernst an technischen Möglichkeiten hatte.“<sup>1151</sup> Und weiter: „Ich habe eine so einfühlsame Fälschung noch nie gesehen.“<sup>1152</sup>

Allerdings handelt es sich hierbei nicht um eine Besonderheit Beltracchis oder van Meegerens. Freie Fälschungen, zu denen teilweise auch diejenigen Beltracchis zu zählen sind, stellen grundsätzlich „[...] an den Hersteller die höchsten Ansprüche an Einfühlungsvermögen in einen fremden Zeitstil [...]“, wie bereits Bloch feststellte.<sup>1153</sup> Als Kind seiner Zeit verbindet Beltracchi, wie andere Fälscher auch, jenen fremden mit dem eigenen Zeitstil, wodurch seine Fälschungen für die Experten umso verführerischer waren. Denn durch dieses Amalgam zweier Zeistile in der Fälschung findet gleichsam eine stilistische Modernisierung und Anpassung des gefälschten und damit vergleichsweise älteren Stils an den Zeitgeschmack der Gesellschaft statt, in der die Fälschung entsteht. Die Begeisterung für die Fälschungen Beltracchis, als sie noch als Originale galten, gründet auch darin, dass Beltracchi im Gegensatz zum Künstler selbst den Fortgang der Kunstgeschichte kannte und so genau die Lücken füllen konnte, die

Sven Röbel: Geständnis eines ewigen Hippies, Interview mit Wolfgang Beltracchi, in: Der Spiegel, 10/2012, S. 126–136, hier: S. 128 und S. 131.

1149 Keazor, Henry und 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. 41.

1150 Bredius, Abraham: A new Vermeer, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 71, No. 416, November 1937, S. 210–211, hier: S. 211. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/kunstbetrug-der-mann-der-goering-taueschte.950.de.html?dram:article\\_id=287084](https://www.deutschlandfunkkultur.de/kunstbetrug-der-mann-der-goering-taueschte.950.de.html?dram:article_id=287084) (26. 07. 2021).

1151 Werner Spies in: Plonka, Nina und Oliver Schröm: „Charme habe ich nicht entdeckt...aber einen Max Ernst“, Interview mit Werner Spies, in: Der Stern, 8/2012, S. 132–136, hier S. 136.

1152 Ibid.

1153 Bloch, Peter: Gefälschte Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 52–75 und S. 120–124, hier: S. 60.

in der Kunstgeschichte vorhanden waren.<sup>1154</sup> Beltracchis Verfahren impliziert jedoch nicht eine wahrheitsgetreue Darstellung der historischen Begebenheit, sondern fußt auf einer fiktiven Rekonstruktion dieser Historie. Seine Fälschungen entspringen eigenen Vorstellungen, wie das Künstleroeuvre hätte sein können.<sup>1155</sup>

Auch Beltracchis selbst attestierte Symbiose mit seinem Künstlervorbild muss differenziert werden. Beltracchis Entscheidung, bestimmte Künstler zu fälschen, war Produkt einer spezifischen Selektion von Künstlern, deren Œuvre Lücken aufwies, die am Kunstmarkt Entwicklungspotentiale hatten und stilistisch seinen Vorstellungen und Möglichkeiten entsprachen. Dass er damit ökonomische Ziele verfolgte, wie er selbst schreibt,<sup>1156</sup> wird bereits daran evident, dass Fälschungen über viele Jahrzehnte seine einzige Einnahmequelle waren.<sup>1157</sup> Auch aufklärerische Interessen sind im Beltracchi-Fall nicht feststellbar, sonst wären die Fälschungen etwa als Hoax konzipiert worden, die nach einer gewissen Zeit von den Protagonisten selbst entlarvt worden wären. Hinsichtlich des ökonomischen Faktors unterscheidet sich Beltracchi von Bastianini, der zwar teils ebenfalls seinen Lebensunterhalt mit seinen Fälschungen verdiente, sich allerdings aufgrund geringerer Preise nicht groß bereichern konnte.<sup>1158</sup> Vielmehr war Bastianini Kind einer Zeit, in der Fälschungen wie erwähnt auch eine Hommage an die eigene Nationalgeschichte darstellten und somit einem ästhetischen Patriotismus entsprachen. Beltracchi dagegen ist Kind einer Zeit, in der Kunst als Assetklasse verstanden wird und so verstärkt als ökonomischer Faktor gilt. Damit einher geht auch die Erosion kunsthistorischer Normen zunächst im Kunstmarkt und später auch in der Kunstwelt. Es handelt sich dabei um jene kunsthistorischen Normen, die zu Bastianinis Zeit gerade erst entwickelt und fundiert wurden. Die kulturhistorischen Bedingungen, vor deren Hintergrund beide Fälscher agierten, können unterschiedlicher nicht sein; dennoch oder gerade deswegen sind beide Entwicklungen Teil der Geschichte der Kunstgeschichte. Während Bastianinis Fälschungen eine Hommage an die Wiege der Kunstgeschichte – entsprechend der Auffassung damaliger Kunsthistoriker von der Renaissance – darstellen und im Rahmen einer nationalen Kunstgeschichte wirksam sind, entspringen Beltracchis Fälschungen einer durch Globalisierungsprozesse bewirkten Erosion kunsthistorischer Normen<sup>1159</sup> im

1154 Keazor, Henry und 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. 42.

1155 Ibid., S. 43.

1156 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 231.

1157 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8606.

1158 Seine Benivieni-Büste etwa wurde für 13.250 Francs nach Frankreich verkauft, während Bastianini selbst nur einen Bruchteil, nämlich 350 Francs, davon erhielt. Siehe Kapitel 4.3.2.4.

1159 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter:

Bereich der zeitgenössischen Kunst. Vor diesem Hintergrund ist Beltracchi ein radikaler Traditionalist, indem er klassische Topoi der Kunstgeschichte wie etwa das Handwerk, das Original, das *Ceuvre* und Provenienzen hochhält und bedient. Auch die Bewertung der entlarvten Fälschungen Beltracchis findet im Einklang mit dem Verblasen westlich-tradierter Werte der Kunstgeschichte statt. Denn nach ihrer Entlarvung wurden Beltracchis Fälschungen gelobt, da man glaubte, sie hätten ein ganzes Kunstsystem vom Händler bis zum Experten entlarvt und destabilisiert.

Weder vor noch nach seiner Entlarvung verlässt Beltracchi die gesicherten kunsthistorischen Pfade; sein Vorgehen gleicht einer Art (Welten-)Flucht in eine andere, historisch abgeschlossene Epoche, die an ihn nicht die Forderung nach künstlerischer Glaubwürdigkeit stellt. Unter dem Deckmantel eines anderen Namens erlebte Beltracchi eine Befreiung von der Last der Gegenwart.<sup>1160</sup> Zudem arbeitete er wie zuvor dargelegt unter anderem im Stil des Neoexpressionismus, der von der Kunstkritik der 1990er Jahre meist abgelehnt wurde.<sup>1161</sup> Kennzeichnend sind hierfür expressive, knallbunte Farben sowie figurative Elemente im Bild. In seinen Fälschungen fließt dieser Neoexpressionismus mit den diversen Stilen des Surrealismus und der Klassischen Moderne zusammen. Stilistisch drückt sich dies bei seinen Campendonk-Fälschungen durch eine Plastizität der Formen aus, die er durch farbliche Hell-Dunkel-Akzente erreicht. Zugleich umrandete Beltracchi die dargestellten Formen oftmals, was bei Campendonk eher selten der Fall war (Abb. 109). Vielmehr behandelte Campendonk Farbe und Form gleichwertig, indem er meist ungemischte Farben und Formen flächig aneinander und damit zueinander in Bezug setzte (Abb. 110). Dieses Vorgehen entstammt einer Zeit, in der die tradierten Sicht- und Malweisen aufgegeben wurden, um der Vielschichtigkeit möglicher Anschauungen der Form aber auch des *Geistigen in der Kunst*<sup>1162</sup> Ausdruck zu verleihen. Beltracchi durchkreuzt auf diese Weise die ästhetischen Stile der von ihm gefälschten Künstler der klassischen Moderne, indem er die Farbe in den Dienst der Figur stellt. Durch dieses figurative Vorgehen vergegenständlicht Beltracchi die Abstraktion. Gegenständliche Darstellungen sind allerdings das Erkennungsmerkmal von Beltracchis künstlerischer Sozialisation zur Zeit des Neoexpressionismus, der auf die Abstraktion und die Konzeptkunst reagierte.<sup>1163</sup>

<https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1160 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 231.

1161 Siehe Kapitel 5.2.

1162 Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, München 1911.

1163 Keazor, Henry und 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. 45.

Insofern ist Beltracchis Dekonstruktion der Abstraktion kein bewusstes Konzept, sondern eine unbewusste Reaktion.

### 5.3.2.1 Die Methode des Pasticcios

Beltracchi hat sich in seiner Fälschungspraxis immer wieder bestimmter künstlerischer Verfahren bedient. Er wendet folglich künstlerisch legitime Methoden an unter Veränderung ihres Kontextes.<sup>1164</sup> So greift er auf die kunsthistorisch tradierten Methoden des Pasticcios, der seriellen Erweiterung und des Medienwechsels zurück. Das pasticcioartige Vorgehen Beltracchis zeigt sich in der Adaption diverser Elemente aus Originalen der gefälschten Künstler. Dabei fungieren diese Versatzstücke als stilistische Erkennungszeichen, um die Fälschung zu camouffieren und als Original glaubwürdig erscheinen zu lassen. Indem Beltracchi diese Zitate neu kombiniert und ergänzt, findet in seinen Fälschungen ein Zusammenfluss von Reproduktion und Produktion statt.<sup>1165</sup> Exemplarisch sind hierfür insbesondere seine Fälschungen nach Campendonk. So setzt sich Beltracchis Fälschung *Rotes Bild mit Pferden* in weiten Teilen aus diversen Vorlagen Campendonks zusammen (Abb. 109). Die einem Boot ähnelnde Form der rechten Bildhälfte etwa stammt aus Campendonks Aquarell *Paar auf dem Balkon* (Abb. 111); die an einen blattlosen Baum erinnernde Form im Bildzentrum übernahm Beltracchi aus Campendonks *Bayerische Landschaft* (Abb. 112) und die Tannenbäume sind wiederum von Campendonks *Der sechste Tag* (Abb. 110) inspiriert. Doch auch weitere Fälschungen Beltracchis im Stile Campendonks zeigen Tannenbäume, die schließlich als ein Erkennungsmerkmal seiner Fälschungen fungieren, denn Campendonk selbst malte Tannenbäume eher selten.<sup>1166</sup>

Die Wirkung, die von dieser Fälschung ausging, war offenbar eine ganz besondere. Hier schienen nicht nur diverse Werke Campendonks zusammen zu fließen. Auch weisen die Pferde auf Franz Marc (1880–1916) zurück und die Gesamtkomposition spricht für einen Einfluss von Wassily Kandinsky (1866–1944), sodass man das Werk nicht um sonst als „Schlüsselwerk der Moderne“<sup>1167</sup> betitelte. In der Tat handelt es sich bei *Rotes Bild mit Pferden* um diejenige Fälschung Beltracchis, die in der Öffentlichkeit

1164 Siehe Kapitel 3.1.

1165 Keazor, Henry und 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. 31.

1166 Keazor, Henry und 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.

1167 Baumer, Dorothea: Ein blauer Reiter prescht voran, in: Süddeutsche Zeitung, 05.01.2007, S. 18.



die meiste Aufmerksamkeit erlangte. Denn nicht nur brachte diese 2005 entstandene Fälschung den Stein für die Entlarvung Beltracchis ins Rollen.<sup>1168</sup> Auch wurde sie am 29. 11. 2006 mit einem Preis von 2.400.000 Euro ohne Aufschlag als teuerster Campendonk aller Zeiten im Kunsthaus Lempertz in Köln versteigert.<sup>1169</sup> In einem Vorbericht bezeichnet die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* das Werk als Höhepunkt der Auktion bei Lempertz. Das Werk sei zwar früher mehrmals ausgestellt worden, so die Zeitung, geriet dann aber in Vergessenheit.<sup>1170</sup>

Die im Jahr 2000 entstandene Campendonk-Fälschung *Else Lasker-Schüler gewidmet* rekurriert auf das Gedicht *Künstler*<sup>1171</sup> von Else Lasker-Schüler (1869–1945), das Beltracchi im Stil Campendonks ins Bild setzt (Abb. 113).<sup>1172</sup> Doch adaptiert er auch hier Elemente aus dem Œuvre Campendonks, wie etwa die an einen Schweif erinnernde Form im linken oberen Bildbereich sowie die zwiebelartigen Turmdächer daneben, die beide aus Campendonks Gemälde *Bayerische Landschaft* stammen (Abb. 112).<sup>1173</sup>

Beltracchi dienen allerdings nicht nur die Werke Campendonks als Vorlage, sondern auch seine eigenen Fälschungen im Stile Campendonks. Im Hintergrund seiner Fälschung *Katze in Berglandschaft* (Abb. 114) nach Campendonk etwa zitiert er die zentrale Figur des weiblichen Aktes, den er lediglich durch eine leichte Kopfdrehung variiert, sowie die einem Reh ähnelnde Figur aus seiner Campendonk-Fälschung

1168 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8594.

1169 Ibid., Blatt 8595.

1170 Lorch, Catrin: Moderne und zeitgenössische Kunst, Sessellehnen ragen ins Stilleben, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. 11. 2006, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/moderne-und-zeitgenoessische-kunst-sessellehnen-ragen-ins-stilleben-1383818.html> (26. 07. 2021) sowie Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 14.

1171 Lasker-Schüler, Else: *Künstler*, in: Lasker-Schüler, Else: *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Band 2: Prosa und Schauspiele, hrsg. v. Friedhelm Kemp, Frankfurt/Main 1996, S. 160f. sowie Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1797–1799.

1172 Die Idee zu dieser Fälschung kam Beltracchi, eigenen Angaben zufolge, bei der Sichtung einer Bilderliste Campendonks, wo dieses Bild als verschollen gelistet war. Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: 8590f. Dies bestätigt erneut die Strategie Beltracchis, insbesondere solche Werke zu fälschen, die in der Kunstgeschichte als verschollen gelten.

1173 Keazor, Henry und 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. Beltracchi selbst bestätigt in seiner Autobiografie Campendonks „Bayerische Landschaft“ als Vorlage für seine Fälschung „Else Lasker-Schüler gewidmet“ verwendet zu haben. Beltracchi, Helene und Wolfgang: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 373.

*Gelber Akt mit Reh in Berglandschaft* (Abb. 115).<sup>1174</sup> Diese Vernetzung seiner eigenen Fälschungen unter dem Deckmantel des Œuvres Campendonks führt dazu, dass sich beide Fälschungen wechselseitig als vermeintliche Originale legitimieren, denn die eigentliche Fälschung fungiert nun als vermeintlich originale Vorlage. Das Zitat aus dem *Gelben Akt mit Reh in Berglandschaft* in *Katze in Berglandschaft* lässt beide Fälschungen wie zusammengehörige Teile eines Ganzen erscheinen. Zudem geht die Fälschung *Katze in Berglandschaft* selbst in Teilen auf ein Werk Campendonks zurück, nämlich auf das Gemälde *Der sechste Tag* (Abb. 110).<sup>1175</sup> Insbesondere die in Beltracchis Campendonk-Fälschungen immer wiederkehrenden Tannenbäume haben hier ihren Ursprung. Bei genauerer Betrachtung wird sodann deutlich, dass Beltracchi sich auch hinsichtlich des kompositorischen Aufbaus an dem Gemälde Campendonks orientierte. Die etwa mittig bis rechts oben verlaufenden Diagonalen des gelb-ockerfarbenen Hintergrundes finden ihr Pendant in den orangefarbenen, diagonal verlaufenden Rechtecken im Zentrum sowie im rechten Hintergrund von Campendonks *Der sechste Tag*. Auch die aufstrebenden Linien des linken Bildbereiches von *Katze in Berglandschaft* ähneln den senkrechten, hell-dunkel schattierten Rechtecksrändern im linken Bildbereich Campendonks. Besonders auffällig ist in diesem Vergleich jedoch die Diskrepanz zwischen Beltracchi und Campendonk im Umgang mit Farbe und Form. Denn hier zeigt sich, wie bereits dargelegt, dass Beltracchi Campendonks gleichwertige Behandlung von Farbe und Form re-hierarchisiert, indem er die Farbe der Form unterordnet und nahezu jede Farbfläche dunkel umrandet, gerade so, als müsse der Farbe zur Form verholfen werden.

Beltracchi fälschte derart viele Werke im Stil Campendonks, dass er den Kunstmarkt regelrecht mit vermeintlich marktfrischen Neuentdeckungen flutete. Dies führte mit zu einer Wiederentdeckung Campendonks sowohl auf dem Kunstmarkt als auch in der Kunstgeschichte und infolgedessen auch zu einer immensen Preissteigerung. Dabei bedingten sich die erneuerte Campendonk-Rezeption des Kunsthandels und der Kunstgeschichte wechselseitig, denn die gestiegenen Preise richteten die Aufmerksamkeit sowohl der Laien- als auch der Fachwelt auf den kaum erforschten Rheinischen Expressionisten; umgekehrt wurden Sammler durch Campendonk-Ausstellungen zum Erwerb seiner Werke angeregt.<sup>1176</sup> Entsprechend liest man im Ausstellungskatalog *Rausch und Reduktion* des Stadtmuseums Penzberg aus dem Jahr 2007: „Derzeit

1174 Keazor, Henry und 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. 32f.

1175 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 220.

1176 Keazor, Henry und 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. 21.

erzielen Werke Campendonks Spitzenpreise auf dem Kunstmarkt [...]“.<sup>1177</sup> Dass die Spitzenpreise eines Künstlers im Rahmen eines Ausstellungskataloges Erwähnung finden, ist kein Zufall, denn die Ausstellung scheint, wie der weitere Text nahelegt, nicht zuletzt aufgrund dieser Preissteigerung und des dadurch gewachsenen Interesses an Campendonks Werken zustande gekommen zu sein.<sup>1178</sup> Nicht neue Forschungsergebnisse der Kunstgeschichte oder der damalige Zeitgeschmack führten also dazu, dem Künstler eine Ausstellung zu widmen, sondern beträchtlich gestiegene Kunstmarktpreise oder um es mit den Worten Gisela Geigers auszudrücken: „[...] eine Phase der besonderen Wertschätzung [...]“.<sup>1179</sup>

Die Fälschungen Beltracchis haben mit ihrer Treffsicherheit in Bezug auf kunsthistorische Lücken und ihrem Trendbewusstsein im Hinblick auf den Kunstmarkt diese Preissteigerung der Werke Campendonks sicherlich mit verursacht. Zugleich profitierte Beltracchi auch von den höheren Verkaufserlösen. Dass Campendonk in derartige Preishöhen katapultiert wurde, ist allerdings nicht alleine auf die Fälschungen Beltracchis zurückzuführen. Noch weniger ist dies eine Leistung, die Beltracchi für Campendonk erbracht hätte, wie Burkhard Müller glauben machen möchte.<sup>1180</sup> Campendonks ökonomische und dann kunsthistorische Valorisierung fand vielmehr auf dem Boden der bereits thematisierten Dynamiken des Kunstmarktes ab den 1990er Jahren statt, die sich Beltracchi zu Nutze gemacht hat. Aus der diskussionswürdigen Position Müllers lässt sich allerdings folgern, dass der Dienst, den man einem Künstler ab dem 20. Jahrhundert erweisen kann, in der Erhöhung seines ökonomischen Wertes und nicht in seiner kunsthistorischen Erforschung und Würdigung besteht. Doch insbesondere auf dem letztgenannten Gebiet hat Beltracchi Campendonk größten Schaden zugefügt, indem er dessen Œuvre mit seinen Fälschungen verwässerte.

1177 Geiger, Gisela: Rausch und Reduktion, in: Ausst.-Kat.: Rausch und Reduktion, hrsg. v. Martina Zelle, Köln 2007, S. 29–106, hier: S. 29.

1178 „Das derzeit erstaunlich wachsende Interesse an seinen Arbeiten motiviert dazu, die Bekanntheit mit seinen Bildern und den typischen Motiven, mit seiner Meisterschaft der Farb- und Lichtgestaltung, wie sie sich besonders in den Aquarellen, Hinterglasbildern und Fenstern zeigen, zu erneuern. Für viele gilt es auch, diese Bekanntheit überhaupt erst zu schließen; denn eine weit verbreitete Vertrautheit mit seinem Werk gab es bislang nicht, sie war auf „Kenner“ beschränkt. [...] Offenbar aber tritt im Fall Campendonks erst jetzt, mit deutlicher zeitlicher Verzögerung gegenüber anderen Expressionisten, das Interesse an ihm und seinem Werk in eine Phase der besonderen Wertschätzung ein. Vergessen war er zwar auch nach dem Zweiten Weltkrieg und seiner Emigration in die Niederlande nicht, doch zog die Renaissance des deutschen Expressionismus in dieser Zeit an ihm nahezu vorüber.“ Geiger, Gisela: Rausch und Reduktion, in: Ausst.-Kat.: Rausch und Reduktion, hrsg. v. Martina Zelle, Köln 2007, S. 29–106, hier: S. 29.

1179 Geiger, Gisela: Rausch und Reduktion, in: Ausst.-Kat.: Rausch und Reduktion, hrsg. v. Martina Zelle, Köln 2007, S. 29–106, hier: S. 29.

1180 Müller, Burkhard: Beltracchi, Oder warum die Kunst den Zweifel braucht, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 790, 69. Jahrgang, März 2015, S. 5–17, hier: S. 11.

Somit sind Beltracchis Fälschungen als vermeintliche Originale Campendonks in die Kunstgeschichte eingegangen und wirken in der Sekundärliteratur teils noch über ihre Entlarvung hinaus weiter. Das besondere Interesse der Kunstgeschichte an jenen marktfrischen Campendonks ist vor allem darin begründet, dass Beltracchi primär solche Werke fälschte, die als verschollen galten und fotografisch nicht mehr dokumentiert waren, obgleich sie Anfang des 20. Jahrhunderts in namhaften Galerien ausgestellt wurden.<sup>1181</sup> So galt ein Großteil des Œuvres Campendonks aus der Zeit von Januar bis Oktober 1911 als verschollen. Aufgrund der stilistischen Differenzen der Arbeiten bis Januar und ab Oktober 1911 entstände der Eindruck, so Firmenich, Campendonk habe einen großen Entwicklungssprung vollzogen. Klarheit könnte jedoch nur ein Auffinden der verschollenen Werke schaffen.<sup>1182</sup> Für einen Fälscher liegt hierin sowohl größtmögliche kreative Freiheit als auch die – sicherlich nicht für einen Fälscher bestimmte – Wunschäußerung, die verlorenen Werke mögen doch existieren.<sup>1183</sup> Indem manche von Beltracchis Fälschungen tatsächlich als vermeintliche Campendonks in dessen Werkverzeichnis Einzug hielten – so etwa die *Katze in Berglandschaft*, die farbig und ganzseitig abgebildet ist – wurden diese als Originale reingewaschen.<sup>1184</sup>

Allerdings war das Werkverzeichnis Campendonks nicht das einzige, in das die Fälschungen Beltracchis aufgenommen wurden. Auch das Werkverzeichnis von Auguste Herbin (1882–1960) ist mit Beltracchi-Fälschungen verwässert. Beltracchis eigenen Angaben zufolge habe er „aus jeder Schaffensperiode Herbins bis 1920“ diverse Werke Herbins gefälscht, die allesamt in das Werkverzeichnis von Geneviève Claisse (1935–2018) aufgenommen worden seien.<sup>1185</sup> Nachweislich im Werkverzeichnis befinden sich die Fälschung *Femme assise*<sup>1186</sup>, die 1995 bei Christie's in London verkauft

1181 Siehe Kapitel 5.3.1.

1182 Firmenich, Andrea: Heinrich Campendonk: 1889–1957, Leben und expressionistisches Werk, mit Werkkatalog des malerischen Œuvres, Recklinghausen 1989, S. 65 sowie Keazor, Henry und 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. 22.

1183 Keazor, Henry und 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. 22.

1184 Ibid.

1185 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 314.

1186 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://www.artnet.com/artists/auguste-herbin/femme-assise-X5iyNyX2yqqaJ1gQWjnFYQ2> (26. 07. 2021).

wurde,<sup>1187</sup> *Maternité*<sup>1188</sup>, die am 29. 11. 1995 von Helene Beltracchi bei Christie's in London eingeliefert wurde,<sup>1189</sup> und *Femme et enfants*<sup>1190</sup>, die am 23. 06. 1993 ebenfalls von Helene Beltracchi bei Sotheby's London eingeliefert wurde.<sup>1191</sup> Auch hier formulierte die Forschung wieder das Desiderat, das Beltracchi mit seinen Fälschungen erfüllte. Denn wie Claisse in ihrem Werkverzeichnis darlegt, sind die Werke Herbins aus der Periode von 1899 bis 1914 nur fragmentarisch bekannt.<sup>1192</sup> Beltracchis Fälschungen befassten sich also nicht nur mit der Kunstgeschichte, sie wurden ein Teil von ihr.<sup>1193</sup>

Auch im Falle seiner Fälschung *Kubistisches Stilleben* nach Fernand Léger (1881–1955) adaptiert Beltracchi unterschiedliche Elemente aus mehreren Werken des Künstlers, um sie als wiedererkennbare Elemente neu zu kombinieren (Abb. 116).<sup>1194</sup> Aus Légers Gemälde *Nature Morte aux Cylindres Colorés* übernimmt Beltracchi die zylinderartigen und Dampf Wolken ähnelnden Formen in den oberen Bildteil seiner Fälschung (Abb. 117). Aus Légers *Contraste de Formes* übernimmt er wiederum die roten Rechtecke sowie die plastisch wirkenden Kreise (Abb. 118). Zugleich orientiert sich Beltracchi hier an der bestehenden Serie Légers, die er mit seinen Fälschungen gleichsam erweitert.<sup>1195</sup> Beltracchi wendet somit selten nur eine Methode je Fälschung an, sondern oftmals vermischt er diverse Methoden in einer Fälschung.

- 1187 Property Description von Christie's, 07. 10. 2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 13, Blatt 2400- 2404, hier: Blatt 2402.
- 1188 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://www.handelsblatt.com/arts\\_und\\_style/kunstmarkt/kunstfaelschung-spurensuche-nach-bilderfaelscher-in-paris/6582164.html](https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/kunstfaelschung-spurensuche-nach-bilderfaelscher-in-paris/6582164.html) (26. 07. 2021).
- 1189 Bericht des LKA Berlin vom 23. 08. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 40, Blatt 7667-7682, hier: Blatt 7673.
- 1190 Eine Abbildung ist einsehbar in: Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, Tafelteil III, S. 1.
- 1191 Bericht des LKA Berlin vom 23. 08. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 40, Blatt 7667–7682, hier: Blatt 7681.
- 1192 Claisse, Geneviève: Herbin, catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Paris 1993, S. 275.
- 1193 Keazor, Henry und 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. 22 sowie Öcal, Tina: Rezension von: Stefan Koldehoff und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin: Galiani 2012, in: sehepunkte 12 (2012), Nr. 6 [15. 06. 2012], online einsehbar unter: <http://www.sehepunkte.de/2012/06/21749.html> (26. 07. 2021).
- 1194 Keazor, Henry und 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. 30.
- 1195 Folgt man den eigenen Angaben Beltracchis, so wäre Légers Papierarbeit „Nature Morte 13“ die Vorlage für seine Fälschung „Kubistisches Stilleben“ gewesen, wodurch er sich in diesem Fall

Ein weiteres signifikantes Beispiel für Beltracchis Methode des Pasticcios ist seine Fälschung *Souvenir de Anvers*, eine vermeintliche Gemeinschaftsarbeit von Friesz und Braque (Abb. 119).<sup>1196</sup> In diesem durch die Mehrfachmotive wie eine Postkarte anmutenden Gemälde fügt Beltracchi in Miniaturform diverse Vorlagen seiner beiden Vorbilder nicht mehr ineinander; er setzt sie vielmehr nebeneinander. Dabei findet nicht nur die Methode des Pasticcios, sondern auch des Medienwechsels und der seriellen Erweiterung Anwendung.<sup>1197</sup> Denn die Fälschung besteht zum einen aus Vorlagen, die Beltracchi miniaturisiert, so etwa Friesz' Gemälde *Hafen von Antwerpen* (Abb. 120). Zudem überführt er eine Tuschezeichnung wie *The Kattendick Dock in Antwerp* von Friesz in die in Öl gemalte Fälschung (Abb. 121). Zum anderen adaptiert Beltracchi in einer Art serieller Erweiterung Braques diverse Landschafts- und Hafensichten von Antwerpen (Abb. 122–125).<sup>1198</sup>

Weiterhin lässt sich hier auch die für Beltracchi bezeichnende „Überlabelung“ feststellen. Denn die Rückseite der Fälschung zeigt gleich drei Aufkleber namhafter Galerien – eine im Leinwandquadrat rechts oben und zwei am linken oberen und mittleren Rahmen – was die Provenienz des Gemäldes mehrfach untermauern sollte (Abb. 126). Eine dieser Galerien, die Galerie Posen & Schames, existierte allerdings 1906 – im vermeintlichen Entstehungsjahr des Gemäldes – nicht mehr.<sup>1199</sup> An derartigen Details wird deutlich, dass Beltracchi auch Fehler machte, die man aber zuweilen erst im Nachgang der Entlarvung seiner Fälschungen aufdeckte.

Die restlichen Freiflächen der Rückseite zeigen drei wechselseitige Portraits der Künstlerfreunde, die offensichtlich die enge Verbindung der beiden untermauern sollten. Diese übertriebene Überzeugungsarbeit setzt sich auf der Vorderseite fort, indem nahezu jedes der Miniaturwerke eigens signiert wurde. Ein derartiges Vorgehen wäre allerdings höchst merkwürdig, denn es würde nicht nur von kleinlicher Pedanterie

zusätzlich der Methode des Medienwechsels bedient hätte. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 524.

1196 Keazor, Henry und 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. 33.

1197 Beltracchi nennt in seiner Autobiografie eine von Friesz bemalte Postkarte an seine Eltern anlässlich des französischen Nationalfeiertages am 14. 07. 1906 als Inspiration für die Fälschung. Unerwähnt lässt er allerdings Friesz' Papierarbeit des Hafens von Antwerpen, die er ebenfalls fast detailgetreu in seine Fälschung adaptierte. Beltracchi, Helene und Wolfgang: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 431f.

1198 Keazor, Henry und 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. 38.

1199 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld*, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 179.

der beiden Künstler zeugen.<sup>1200</sup> Auch ist die Motivation einer Gemeinschaftsarbeit eher das Ineinandergreifen beider Arbeitsweisen und Stile, sodass eine Abgrenzung der jeweils eigenen Arbeiten qua Signatur dem widerstreben würde. Schließlich müsste auch der Titel *Souvenir de Anvers* richtigerweise Souvenirs d'Anvers lauten. Ein Schreibfehler, der bei französischen Künstlern eher unwahrscheinlich ist. Trotz dieser Ungereimtheiten schien das Gemälde die Fachwelt derart zu beeindrucken, dass das Museum Loudève ihm 2005 eine Ausstellung mit Vergleichswerken von Friesz und Braque widmete. Im Ausstellungskatalog bemerkt man zwar die erwähnte Postkartenwirkung des Gemäldes, hinterfragt diese aber nicht weiter. Auch das Fehlen einer der Signaturen in den insgesamt neun Miniaturen wurde bemerkt, dann allerdings als Spitzbüberei der Künstler abgetan.<sup>1201</sup>

Tatsächlich ist eine Freundschaft von Friesz und Braque ab 1893 dokumentiert, als beide sich an der École des Beaux-Arts in Le Havre kennen lernten und fortan auch gemeinsame Studienreisen unternahmen.<sup>1202</sup> Für die Forschung war also ein Gemeinschaftswerk der beiden Künstler nicht unwahrscheinlich, auch wenn man nicht intensiv danach suchte. Beltracchi schloss mit dieser Fälschung zwar keine Lücke, aber er bestätigte die Forschung insofern, als er die mögliche Existenz eines solchen Gemeinschaftswerkes aufgriff und realisierte.<sup>1203</sup> Denn mit *Souvenir de Anvers* lieferte Beltracchi das Scharnierwerk zu der Freundschaft von Friesz und Braque.

Mit der aufkommenden Fotografie im 19. Jahrhundert erfährt die Methode des Pasticcios unter Fälschern einen Aufschwung, da nun – auch in Abwesenheit des Originals – Fragmente diverser Werke aus zuweilen gestochen scharfen Reproduktionen als Vorlagen dienen und zusammengefügt werden konnten.<sup>1204</sup> Schon Bastianini griff höchstwahrscheinlich bei einigen seiner Fälschungen auf das Medium der Fotografie zurück. Signifikant an den Fälschungen Bastianinis ist allerdings, dass sie im Vergleich zu denen Beltracchis zuweilen nicht nur Fragmente aus den Werken eines Künstlers neu kombinieren, sondern die Stile diverser Künstler in einem Werk zusammenfließen lassen, wie etwa im Falle seines Wachsreliefs einer Jungfrau mit Kind, das ein Relief Rosselinos gleichen Sujets mit dem Stil Donatellos amalgamiert.<sup>1205</sup> Bastianinis Sta-

1200 Keazor, Henry und 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. 37.

1201 Ausst.-Kat.: Braque Friesz, hrsg. v. Maïthé Vallès-Bled, Mailand 2005, S. 51.

1202 Zurcher, Bernard: Georges Braque, Leben und Werk, München 1988, S. 9, 12 und 283.

1203 Ausst.-Kat.: Braque Friesz, hrsg. von Maïthé Vallès-Bled, Mailand 2005, S. 51f. sowie Keazor, Henry und 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. 37f.

1204 Siehe Kapitel 4.2.2.

1205 Siehe Kapitel 4.3.2.

tuelle des Giovanni delle Bande Nere vereint wiederum Fragmente diverser Büsten Mino da Fiesoles derart, dass es sich hier im Vergleich zu den Fälschungen Beltracchis nicht mehr um eine bloße Adaption und Neukombination von einzelnen Wiedererkennungsmerkmalen handelt, sondern Bastianini bekennt sich mit der Statuette zu einem gerade erst wieder vereinten Italien. Denn mit Giovanni delle Bande Nere portraitiert er wie erwähnt nicht nur einen Angehörigen der Medici-Familie, sondern einen bereits seit der Renaissance verehrten und im Risorgimento wieder erinnerten Nationalhelden. Beltracchis Fälschungen hingegen können derart patriotische Komponenten kaum aufweisen, da sie in einer Zeit entstanden sind, die vielmehr globale Gleichheit und weniger nationale Individualität anstrebte.

### 5.3.2.2 Das Gesetz der Serie

Neben der Methode des Pasticcios kennzeichnet auch die Methode der seriellen Erweiterung die Fälschungen Beltracchis. Dabei knüpft er sowohl an Einzelwerke als auch an Werkserien seines Künstlervorbildes an, die er jeweils mit seinen Fälschungen weiterführt.<sup>1206</sup> Deutlich wird dies insbesondere bei seinen Max Ernst Fälschungen, in denen sich zuweilen die Methoden der seriellen Erweiterung und des Pasticcios durchmischen. So fügte Beltracchi der Serie der Waldbilder Ernsts zwei weitere hinzu, die sich nicht nur aus der Serie, sondern auch aus sich selbst heraus zu legitimieren schienen. Beltracchis Fälschung *La Foret 2* etwa wurde von dem Ernst-Experten Werner Spies als Original eingestuft, da er sie primär als ein Pendant zu *La Foret 1* und nur sekundär als einen Teil der Waldserie Ernsts gesehen hat.<sup>1207</sup> Tatsächlich war aber auch *La Foret 1* eine Fälschung Beltracchis.<sup>1208</sup> Die bereits als Original anerkannte

1206 Keazor, Henry und 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. 40. Zum Gesetz der Serie bei Fälschungen siehe auch Keazor, Henry: Fälschungen (in) der Kunstgeschichte, in: art value – positionen zum wert der kunst 8 (2011) (Fälschung/Diebstahl/Zerstörung), S. 38–41, hier: S. 39.

1207 In seiner Zeugenvernehmung durch das Berliner LKA am 05.10.2010 erklärt Spies sein positives Urteil zu „La Forêt (2)“: „Es passte für mich zu derselben Serie wie das Gemälde „La Foret“, welches mir in dem Jahre 1999 von Otto Schulte-Kellinghaus bereits gezeigt wurde.“ Zeugenvernehmung von Werner Spies durch das LKA Berlin vom 05.10.2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 12, Blatt 2110–2120, hier: Blatt 2117. Eine Abbildung von „La Foret 1“ ist online einsehbar unter: <https://www.srf.ch/sendungen/focus/faelscher-wolfgang-beltracchi-ich-bin-ein-bisschen-anarchist> (26.07.2021). Eine Abbildung von „La Foret 2“ ist einsehbar in: Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, Abbildungsteil.

1208 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.):



Fälschung legitimiert also die neu zu begutachtende Fälschung. Ähnlich wie bei seinen Campendonk-Fälschungen spannte Beltracchi auch bei seinen Ernst-Fälschungen ein Netz zwischen seinen Fälschungen und dem Œuvre des Künstlers, sowie innerhalb seiner Fälschungen, sodass diese gleichsam als wechselseitige Provenienzen fungierten.

Dies funktionierte so gut, dass Spies und der Kunsthändler Marc Blondeau Beltracchis Fälschungen *La Mer* und *La Horde* noch nach ihrer Entlarvung für Originale hielten. So legt Blondeau in seiner Zeugenvernehmung beim LKA in Berlin im November 2010 dar: „Hinzu kam, dass auch Professor Dr. Dr. Werner Spies keine stillkritischen Zweifel an der Echtheit beider Werke [*La Mer* und *La Horde*] hatte. Im Gegenteil, wir waren und sind noch heute davon [sic] stillkritisch davon überzeugt, dass es sich um Gemälde aus der Hand von Max Ernst handelt. Sollte es sich tatsächlich um Fälschungen handeln, so muss ich sie als äußerst gelungen und raffiniert bezeichnen.“<sup>1209</sup> Gleichwohl greift in dieser Aussage auch, wie zuvor dargelegt, der Versuch der Selbstrettung des betrogenen Experten – oder in diesem Falle Händlers –, der den Fälscher oftmals zu einem Genie erklärt, um seine Reputation nicht zu verlieren. Insbesondere der letzte Satz seiner Aussage macht deutlich, dass er sich regelrecht gezwungen fühlt, die Fälschung als „äußerst gelungen und raffiniert“ anzuerkennen.

Bei den von Blondeau angesprochenen Werken handelt es sich um die Fälschungen *La Mer* und *La Horde*, die von Beltracchi ebenfalls als Ergänzungen der entsprechenden Serien Max Ernsts konzipiert wurden.<sup>1210</sup> Noch 2009, also ein Jahr vor Beltracchis Entlarvung, lobte Spies *La Horde* in dem Ausstellungskatalog *Albtraum und Befreiung. Max Ernst in der Sammlung Würth* als „fabelhaften Neuzugang“ (Abb. 127).<sup>1211</sup> Dies zeigt, dass Beltracchis Fälschungen mit einer gewissen Rasanz als Originale in die kunsthistorische Fachliteratur aufgenommen und so weiter gewürdigt wurden. Gerade ein Jahr zuvor erwarb die Sammlung Würth das Gemälde auf Empfehlung von Spies, der seinerzeit dem Kunstbeirat der Sammlung angehörte.<sup>1212</sup> Man rechnete den „Neuzugang“ gleich im Einleitungssatz der kunsthistorischen Einordnung zu den „sogenannten Hordenbilder[n]“ Ernsts.<sup>1213</sup> Es findet jedoch keine

Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/ Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 41.

1209 Zeugenvernehmung von Marc Blondeau vom 15. 11. 2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 18, Blatt 3366–3384, hier: Blatt 3368.

1210 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8579.

1211 Spies, Werner in: Ausst.-Kat.: *Albtraum und Befreiung, Max Ernst in der Sammlung Würth*, hrsg. v. Werner Spies und C. Sylvia Weber, Künzelsau 2009, S. 13.

1212 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8581 sowie Rechnung über den Erwerb von „*La Horde*“ durch das Museum Würth vom 03.04.2008, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1766.

1213 Drost, Julia in: Ausst.-Kat.: *Albtraum und Befreiung, Max Ernst in der Sammlung Würth*, hrsg. v. Werner Spies und C. Sylvia Weber, Künzelsau 2009, S. 94f.

spezifische Analyse des in Rede stehenden Werkes statt, sondern die stilistischen, materialtechnischen und historischen Aspekte der Horden-Serie Max Ernsts werden direkt auf das Werk übertragen. So drückte fortan auch Beltracchis *La Horde* quasi automatisch die „[...] wilden, dämonischen Kräfte [aus], die in jeder menschlichen Psyche schlummern und die die Künstler des Surrealismus mit ihren Werken auszudrücken suchten.“<sup>1214</sup> Nur einen Halbsatz weiter also wurde *La Horde* in Verbindung mit dem Kunstwollen der Surrealisten gebracht, ohne dass nur ein Detail des Werkes näher untersucht worden war.

Ebenso verhält es sich bei Beltracchis Fälschungen *Oiseaux* und *Vogel in Winterlandschaft* (Abb. 128–129). In beiden greift er das für Ernst typische Vogelmotiv auf, wie es etwa in *Colombes bleues et roses* vertreten ist (Abb. 130).<sup>1215</sup> Allein durch das Adaptieren eines zentralen Motivs von Ernst legitimiert sich die Fälschung in den Augen der Experten als Teil einer Serie, die eigentlich nicht als solche gedacht war. In seiner Fälschung *Vogel in Winterlandschaft* übernimmt Beltracchi zudem pasticcioartig das Sonnenrad, ein weiteres immer wiederkehrendes Motiv im Werk Ernsts (Abb. 131). Somit sind beide Fälschungen Beltracchis serielle Erweiterungen und *Vogel in Winterlandschaft* ist zusätzlich ein Pasticcio zentraler Motive Max Ernsts.<sup>1216</sup> Durch das Sujet geben beide Fälschungen vor, innerhalb einer vermeintlichen Serie entstanden zu sein. Es findet folglich eine doppelte Legitimation der Fälschungen aus dem Motiv und seiner Häufigkeit im Œuvre Ernsts statt. Was zuvor nicht als Serie gedacht und gesehen wurde, wird nun zu einer solchen durch die Fälschungen Beltracchis. Sein Vorgehen wird dabei besonders deutlich anhand eines Vergleichs seiner Fälschung *Vogel in Winterlandschaft* mit Ernsts *Der Vogel im Wald* (Abb. 132). Beltracchi nimmt sich scheinbar das in den Farben eines dunklen Waldes gehaltene Werk Ernsts zum Vorbild, um es in eine andere Jahreszeit zu transformieren. Die noch bei Ernst als verhältnismäßig kleiner roter Punkt dargestellte Sonne, wächst bei Beltracchi zu einem gigantischen Sonnenrad aus. Der Vogel bei Beltracchi bekommt nicht nur dekorativ schwingende Flügel, sondern zugleich ein Junges und ein in den Kitsch driftendes Herz. Ernsts Vogel hingegen wirkt gerade in der Reduktion auf eine

1214 Drost, Julia in: Ausst.-Kat.: Albtraum und Befreiung, Max Ernst in der Sammlung Würth, hrsg. v. Werner Spies und C. Sylvia Weber, Künzelsau 2009, S. 94f.

1215 Keazor, Henry und 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. 33. Weitere Vogel motive von Max Ernst, die seine Vorliebe für dieses Sujet verdeutlichen, sind abgebildet in: Spies, Werner (Hrsg.): Max Ernst, Œuvre-Katalog, Band 4: Werke 1929–1938, Houston/Köln 1979, S. VIII sowie Abb. 1576, S. 7 und S. 1, 4, 6, 8f.

1216 Keazor, Henry und 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. 33.

weiß gepunktete Umrisslinie der minimalistischen Figur umso eindringlicher fragil in dem dunklen Wald, der ihn umgibt. Insofern scheinen Beltracchis Fälschungen zwar auf den ersten Blick artverwandt mit Ernsts Werken. Bei genauerer Betrachtung unterscheiden sie sich aber grundlegend. Denn Beltracchi adaptiert den Stil Max Ernsts, füllt ihn jedoch nicht mit Inhalt.

Beltracchi orientierte sich aber nicht nur an typischen, immer wiederkehrenden Motiven von Ernst, sondern auch an dessen Werktiteln. Ernsts Grafik *Das Erdbeben* etwa inspirierte Beltracchi offenbar zu dem ins Französische übersetzten Titel *Tremblement de Terre* einer seiner Fälschungen, die wiederum ein weiteres Mal das Sonnenrad-Motiv aufgreift.<sup>1217</sup> Somit adaptierte Beltracchi sein jeweiliges Vorbild vielschichtig, sodass sich Titel und Motive pasticcioartig in seinen Fälschungen durchmischen. Er vernetzte seine Fälschungen derart überzeugend mit dem Œuvre Ernsts, dass Spies ebenso wie Blondeau zuvor auch nach deren Entlarvung noch immer davon überzeugt ist, dass es sich nicht um Fälschungen handelt: „Ich bin – um dies klarzustellen – immer noch der Ansicht, dass es sich hier nicht um gefälschte Werke handelt, – möglicherweise wird diese Meinung durch Überprüfung der Werke durch ein Labor widerlegt, aus stilistischen Gründen bleibe ich aber bei meiner Ansicht.“<sup>1218</sup>

Beltracchis Methode der seriellen Erweiterung wird auch im Falle seiner Fälschungen im Stile Johannes Molzahns deutlich. Auch hier führt Beltracchi zum einen bestehende Serien fort – so etwa wenn er Molzahns Portraitserie um das Portrait *Oskar Schlemmer*<sup>1219</sup> ergänzt. Zum anderen erweitert Beltracchi auch hier einzelne Werke zu einer Serie, etwa mit seiner Fälschung *Erigone und Maera II*, die an Molzahns Einzelwerk *Erigone und Maera* anschließt (Abb. 133–134). Ebenso verfuhr er bei Molzahns Gemälde *Frauenmond*, das er mit seiner Fälschung *Frauenmond II* fortführte.<sup>1220</sup> Darüber hinaus lieferte Beltracchi mit seiner Molzahn-Fälschung *Energie entspannt* ein weiteres Scharnierwerk der Kunstgeschichte (Abb. 135). Denn man wusste zwar, dass sich Molzahn mit den Werken Umberto Boccionis und den Synchronie-Arbeiten des Malerpaars Sonia und Robert Delaunay beschäftigte, doch kein anderes Werk des Künstlers verdeutlicht so eindrücklich seine Auseinandersetzung mit dem italienischen Futurismus. Beltracchis Fälschung wirkte also insofern überzeugend,

1217 Ibid., S. 33f.

1218 E-Mail von Werner Spies an René Allonge vom 18.09.2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1808f.

1219 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.spiegel.de/fotostrecke/photo-gallery-following-the-forgery-trail-fotostrecke-62671.html> (26.07.2021).

1220 Keazor, Henry und 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. 27f.

da sie die damaligen Forschungsergebnisse der Kunstgeschichte in die Bildsprache Molzahns übersetzte.<sup>1221</sup>

Auch bei seinem künstlerischen Vorbild Carlo Mense (1886–1965) ergänzte Beltracchi bestehende Werke zu einer Serie, so etwa im Falle des Gemäldes *Waidmarkt*, das er um die Fälschung *Waidmarkt II* erweiterte. Und auch in diesem Fall liefert Beltracchi mit seiner Fälschung ein vermeintliches kunsthistorisches Scharnierwerk. So zählte man *Waidmarkt II* – das die dargestellte Szenerie wie im Falle seiner Ernst-Fälschung *Vogel in Winterlandschaft* lediglich in eine andere Jahreszeit taucht – zu einem der frühesten Werke Menses, die dessen neue, vom Fauvismus geprägte Bildauffassung widerspiegeln (Abb. 136). Man sah darin gar „entscheidende Impulse durch die Formensprache des Fauvismus“, die Mense die Möglichkeit eröffneten, van Goghs Befreiung der Malerei weiterzuentwickeln.<sup>1222</sup> Durch die surreal wirkende Kombination aus dissonanten Farben und einer im Widerspruch zur Jahreszeit stehenden Starrheit der abgebildeten Figuren, brachte man *Waidmarkt II* auch in Verbindung mit Henri Matisse (1869–1954). Dieser beschrieb in seinen *Notizen eines Künstlers* jene Starrheit als Stabilität in der Malerei zugunsten eines Aufdeckens des wesentlichen Charakters der Landschaft.<sup>1223</sup> Aufgrund der Verweise auf van Gogh und Matisse entsteht der Gesamteindruck, *Waidmarkt II* wäre das kunsthistorisch bedeutendere Werk, dem man den Vorzug vor *Waidmarkt I* gab (Abb. 137). Dies wird dadurch verstärkt, dass das eigentliche Original Menses, *Waidmarkt I*, in schwarz-weiß abgebildet ist, während *Waidmarkt II* ganzseitig und in Farbe zu sehen ist.<sup>1224</sup> Darüber hinaus ist auch in diesem Fall ein wenn auch leichtes Pasticcio oder eine Querverstrebung zu einem anderen eventuellen Werk Menses zu erkennen. So korrespondiert Beltracchis *Waidmarkt II* hinsichtlich der ungewöhnlich eindimensionalen Gestaltung der

1221 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 238.

1222 Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 37ff.

1223 Matisse, Henri: Über Kunst, hrsg. v. Jack D. Flam, Zürich 1982, S. 71 sowie Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 37ff.

1224 Die Abbildung von „Waidmarkt I“ ist zu sehen in: Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 36. Die Abbildung von „Waidmarkt II“ ist zu sehen in: Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 66.

Bäume mit dem Gemälde *Strandbild mit Promenade*.<sup>1225</sup> Deutlich wird dies an der nahezu identischen Gestaltung der Baumkronen, die eher als eine Farbfläche denn als feingliedriges Blattkleid erscheinen. Auffällig ist hier allerdings, dass *Waidmarkt II* und *Strandbild mit Promenade* die einzigen der Autorin bekannten Darstellungen von Baumkronen dieser Art im Stil Menses sind. Zudem kann die Provenienz des Gemäldes *Strandbild mit Promenade* als lückenhaft bezeichnet werden. So wird das Werk zwar als eines der gesicherten Werke Menses in dessen Werkverzeichnis aufgeführt. Doch ist der Verbleib des Werkes unbekannt und die einzige Provenienzzangabe ist das Rheinische Bildarchiv in Köln, das aber unter der angegebenen Platten-Nr. kein derartiges Werk Menses verzeichnet.<sup>1226</sup>

Durch die Anknüpfung an bestehende Werkserien oder Einzelwerke von Künstlern konnte Beltracchi also seine Fälschungen stilistisch bestmöglich in ihrem Werk verankern. Auf seine Fälschungen wurden nahezu fraglos die kunsthistorischen Erkenntnisse übertragen, die man bereits anhand der Originale entwickelt hatte. Das Gesetz der Serie greift allerdings auch hinsichtlich seiner Strategien etwa bei der fiktiven Provenienz der Sammlungen Jägers und Knops. Denn waren diese einmal als sichere Herkunftsquelle legitimiert, übertrug sich diese Legitimation auch auf alle weiteren Werke dieser Provenienz.<sup>1227</sup>

Wie intensiv sich Beltracchi dabei an seinem künstlerischen Vorbild orientierte, zeigt sich auch im Falle einiger Molzahn-Fälschungen. Denn offensichtlich arbeitete er hier nach Reproduktionen, deren farbige Ungenauigkeit er in seine Fälschungen mit reproduzierte. Diese Abweichungen in der Farbgebung zwischen Original und Reproduktion respektive Fälschung führten bei Christian Gries, der in den 1990er Jahren das Werkverzeichnis Molzahns verfasste, zu Argwohn. Der Fälschungsverdacht von Gries wurde durch später erfolgte naturwissenschaftliche Untersuchungen bestätigt, sodass diese Fälschungen Beltracchis bereits 1996 im Werkverzeichnis Molzahns

1225 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://www.carlomense.de/?content=Expo01> (26.07.2021).

1226 Drenker-Nagels, Klara: Carlo Mense, Sein Leben und sein Werk von 1909 bis 1939, zugleich Ausst.-Kat.: Kölnisches Stadtmuseum und Von der Heydt-Museum Wuppertal, hrsg. v. Werner Schäfke und Sabine Fehleemann, Köln 1993, S. 172, Nr. 9.

1227 Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflüchthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 182, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021) sowie Keazor, Henry und 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. 27.

als zweifelhafte Werke publiziert wurden.<sup>1228</sup> Hans-Peter Reisse, der Gründer des Johannes-Molzahn-Centrums, hatte dementsprechend im November 1995 beim LKA in Berlin Anzeige erstattet.<sup>1229</sup> So sehr die serielle Erweiterung Beltracchis Fälschungen eine schnelle und unkomplizierte Legitimation als Originale in der Kunstgeschichte verschaffte, so sehr diente das Gesetz der Serie später auch ihrer Entlarvung. Auch die fiktiven Sammlungen Jägers und Knops wurden nach der Entlarvung der ersten Fälschung mit dieser Provenienz zu einer Art Stigma, mit dem weitere Fälschungen Beltracchis entlarvt werden konnten.<sup>1230</sup>

In dieser Methode der seriellen Erweiterung unterscheidet sich Beltracchi wiederum von Bastianini, der lediglich eine Relief-Serie des Madonna-mit-Kind-Sujets im Stile Antonio Rossellinos fälschte. Anders als Beltracchi schuf Bastianini größtenteils Einzel-Fälschungen, die den Zeitgeschmack und Zeitgeist einer ganzen Epoche vereinten und in seine Zeit des Ottocento übersetzten, während Beltracchi sich sowohl mit seiner Methode des Pasticcios als auch der seriellen Erweiterung stärker am jeweiligen künstlerischen Vorbild orientierte. Beltracchi hat seine Fälschungen zwar sehr kalkuliert im Œuvre des jeweiligen Künstlers verankert und ebenso wie Bastianini einen fremden in den eigenen Zeitstil transferiert. Doch fokussierte Beltracchi mit seinen

1228 Gries, Christian: Johannes Molzahn (1892–1965) und der „Kampf um die Kunst“ im Deutschland der Weimarer Republik, Anhang: Werkverzeichnis der Gemälde von Johannes Molzahn. o. O. 1996, S. 109, sowie der als Vorlage dienende Ausstellungskatalog: Ausst.-Kat.: Johannes Molzahn: Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, hrsg. v. Eberhard Knoch, Berlin 1973 sowie Keazor, Henry und 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. 28. Bereits 1965 wurde Beltracchi, nach eigenen Angaben, mit den Folgen einer schlechten Reproduktion konfrontiert. Als Beltracchi von seinem Vater die Aufgabe erhielt, eine Kopie von Picassos „Mutter mit Kind“ anzufertigen, empfand er die Stimmung der Reproduktion, die sein Vater ihm gegeben hatte, als trist, woraufhin sich Beltracchi entschied, den Hintergrund aufzuhellen. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 42. Als Beltracchi im Picasso-Museum in Barcelona jedoch das Original sah, bemerkte er, dass die Farben gar nicht melancholisch wirken, sondern die Reproduktion eine falsche Farbigkeit wiedergab. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 48.

1229 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 104ff.

1230 Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“, Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel u.a., Gießen 2013, S. 181–193, hier S. 189, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021) sowie Keazor, Henry und 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. 27.

stilistischen Methoden mehr auf den Künstler, den er fälschte, als auf die Zeit, der dieser Künstler entstammte. Kurzum: Bastianini hat Zeit gefälscht, Beltracchi Künstler.

### 5.3.2.3 Der Medienwechsel

Doch nicht nur Gemälde aus dem Œuvre eines Künstlers waren Vorbild für die Fälschungen Beltracchis, sondern auch Zeichnungen, die er in Form eines Medienwechsels in ein Gemälde überführte. Beltracchis Fälschung in Öl und die zugrunde liegende originale Zeichnung des Künstlers wurden so in eine intensive Wechselwirkung von Verheißung und Erfüllung gebracht.<sup>1231</sup> Die Zeichnung wird durch das vermeintlich originale Ölgemälde als Vorstudie legitimiert, während das Gemälde durch die Zeichnung vertraut wirkte und in seinem Anspruch, als Original zu gelten, bestätigt wurde.

Insbesondere Beltracchis Fälschung *Matisse peignant* nach André Derain (1880–1954) ist beispielhaft für eine derartige Wechselwirkung zwischen originaler Zeichnung und gefälschtem Gemälde (Abb. 138). Beltracchi transferiert hier die bereits existierende Zeichnung *Henri Matisse peignant Madame Matisse en Kimono* von Derain in Farbe, wodurch zugleich eine Vergrößerung der Strukturen von der feinen Tusche aus der Zeichnung in die groben Pinselstriche der Ölfarbe stattfindet (Abb. 139). Das Medium der Zeichnung erklärt sich hier auch über den Inhalt: Es ist der Versuch einer Reminiszenz an die japanische Tuschezeichnung. Doch wo der Laie amorphe, eher an einen Felsen als an einen Menschen erinnernde Schlangenlinien in der Fälschung Beltracchis sieht, erkennt der Experte die Ehefrau von Matisse in Rückenansicht, die dieser gerade im Begriff ist zu malen. Insofern erfährt der Experte eine Belohnung seines Wissens, indem er die Figur entsprechend entschlüsselt.<sup>1232</sup> Folglich lobt man im Auktionskatalog der BFAS – Blondeau Fine Art Services gerade die Differenz zwischen der strengen Zeichnung und der freien Malerei Derains, eigentlich Beltracchis: „It is interesting to compare the freedom and aesthetic spirit of

1231 Keazor, Henry und 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. 34f.

1232 Keazor, Henry und 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. 35 sowie Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“, Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel u. a., Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 184, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021).

this painting with the rigour and precise achievement of the ink drawing illustrated above.“<sup>1233</sup> Auf die Experten wirken beide Werke nebeneinander gerade so, als würde sich Derain in dem Gemälde, der eigentlichen Fälschung Beltracchis, von der Strenge seiner Zeichnung befreien.

Als Vergleich ist auch das Gemälde *La Japonaise* von Matisse hilfreich, das seine Ehefrau im Kimono in einer profilportraitartigen Nahansicht zeigt (Abb. 140). Hier ist die am Wasser sitzende Madame Matisse zwar wesentlich graziler dargestellt, da sowohl die Farben als auch der Duktus bei Matisse vergleichsweise dezenter und dennoch lebendiger wirken als bei Beltracchi. Allerdings platziert sich die Fälschung Beltracchis im Auge des Experten zwischen den beiden Originalen zweier Künstler, nämlich zwischen der Zeichnung Derains und dem Gemälde von Matisse, wodurch gar eine zweifache Legitimation der Fälschung stattfindet. Denn hiermit hat der Experte nicht nur die Zeichnung Derains, sondern auch das Gemälde von Matisse als Referenzrahmen, in dem die Fälschung umso echter wirken kann. Auch wenn sich die Fälschung stilistisch nicht zwischen den beiden Originalen bewähren kann, so doch hinsichtlich des Sujets. Beltracchis grobschlächtiger Duktus fällt da im Vergleich zu der grazileren Darstellung von Matisse kaum noch ins Gewicht. Denn die Fälschung verbindet sich in den Augen des Experten passgenau mit der Zeichnung und dem Gemälde zu einer medien- und künstlerübergreifenden Serie. Da bereits eine Zeichnung von Derain und ein Gemälde von Matisse existieren, scheint es für den Experten also nur folgerichtig, dass auch ein weiteres Gemälde gleichen Sujets von Matisse existiert. Entsprechend wurde *Matisse peignant*, nachdem es zunächst unverkauft blieb, im Oktober 2005 für 3 Millionen Euro an die Londoner Galerie Dickinson verkauft, die es wiederum für 6,2 Millionen USD an die Hilti Art Foundation weiterverkaufte.<sup>1234</sup>

Ähnlich wurde der Medienwechsel auch im Falle von Beltracchis Fälschung *Liegender Akt mit Katze* nach Max Pechstein vollzogen (Abb. 141). So basiert die Fälschung auf einer Zeichnung Pechsteins, die fast detailgenau in das Ölgemälde übertragen wurde, sodass sich dieses durch die Zeichnung sowohl motivisch als auch hinsichtlich der Provenienz legitimieren ließ (Abb. 142).<sup>1235</sup> Auch dieses Ölgemälde wurde schließlich als das eigentliche Werk rezipiert, das aus der scheinbar nur vorbereitenden Papierarbeit hervorging, die wiederum eine Abwertung als bloße Vorstudie

1233 Eintrag im Auktionskatalog der BFAS Blondeau Fine Art Services zu „Matisse peignant“, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 18, Blatt 3414–3415, hier: Blatt 3415.

1234 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8593.

1235 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8584. In seiner Autobiografie bestätigt Beltracchi die Orientierung an der entsprechenden Zeichnung Pechsteins. Farblich orientierte er sich, nach eigenen Angaben, hingegen an den beiden Gemälden Pechsteins „Zwei Frauenakte im Zimmer“ und „Sitzender Mann“. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 471f.



erfährt. Im Katalog des Auktionshauses Lempertz, bei dem das Ölgemälde versteigert wurde, liest man entsprechend: „Die vorbereitende aquarellierte Zeichnung dazu hat sich erhalten. Sie zeigt das Motiv in gleicher Weise wie das Ölbild [...]“.<sup>1236</sup>

Beltracchi recurriert hier auf die in der Kunstgeschichte verankerte Hierarchie zwischen Zeichnungen und Gemälden. Während erstere in der Wahrnehmung der Kunstgeschichte lediglich der Vorbereitung dienen, sind letztere das vollendete Werk, das auch erst die volle Beachtung verdient. Beltracchis Fälschung macht sich diese kunsthistorische Rangfolge zu Nutze, wenn sie sich als Vervollkommnung der originalen Zeichnung präsentiert. Zugleich wird die Zeichnung dadurch in ein Abhängigkeitsverhältnis zu dem vermeintlich originalen Ölgemälde gebracht, das die Zeichnung in ihrer Echtheit zu bestätigen scheint; umgekehrt erhält das vermeintliche Original durch die Zeichnung eine quasi fraglose Provenienz.<sup>1237</sup>

Auch Beltracchis Fälschung *Portrait d'Alfred Flechtheim* nach Marie Laurencin ist ein Beispiel für eine derartige wechselseitige Provenienzfunktion von Original und Fälschung (Abb. 143). Hier verknüpft Beltracchi seine Fälschung mit dem Original Laurencins derart, dass er nur ein Detail ihres Portraitbildnisses von Nils von Dardel zitiert, indem er lediglich die von vier Kugeln umrankte Katze in den rechten oberen Bildbereich seiner Fälschung übernimmt (Abb. 144). Interessant ist hierbei, dass das vermeintliche Original zwischen 1910 und 1912 datiert wird; damit wäre es vor dem Gemälde Laurencins entstanden, das aus dem Jahr 1913 stammt. Wer immer auch die Datierung des vermeintlichen Originals vorgenommen hat – sei es der Markt, die Kunstgeschichte oder Beltracchi selbst – in jedem Fall erscheint die Fälschung als Ahnherr des zitierten Gemäldes.<sup>1238</sup> Zudem liegt auch hier ein Medienwechsel und damit einhergehend zugleich ein Künstlerwechsel vor. Denn das Portrait von Flechtheim adaptiert nahezu detailgetreu eine Lithografie von Otto Feldmann, die Flechtheim am Telefon zeigt (Abb. 145). Beltracchi kopiert hier fast die gesamte Physiognomie

1236 Aukt.-Kat.: Lempertz, Moderne Kunst, Nr. 847, Lot Nr. 891, 2003, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin sowie Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“, Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago*, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel u.a., Gießen 2013, S. 181–193, hier S. 184, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021) und Keazor, Henry und 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. 35.

1237 Keazor, Henry und 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. 35f.

1238 *Ibid.*, S. 36.

Flechtheims sowie die Hintergrundgestaltung der Lithografie Feldmanns, wobei er lediglich eine thematische Änderung vornimmt, indem er den Telefonhörer durch eine Zigarre ersetzt und insofern die Armhaltung Flechtheims ändert (Abb. 146).<sup>1239</sup> Doch weder die Laurencin- noch die Feldmann-Forschung geht näher auf das Werk als ein Scharnierwerk zwischen beiden Künstlern ein, so wie es von Beltracchi intendiert gewesen zu sein scheint. Dennoch wurde das Gemälde fraglos als ein Werk Laurencins aufgenommen und erst im Zuge des Kölner Strafprozesses als Fälschung Beltracchis entlarvt.

Das Verfahren des Medienwechsels kam auch bei einer weiteren Pechstein-Fälschung Beltracchis zum Einsatz. So adaptiert *Seinebrücke mit Frachtkähnen* die von Pechstein bekannte Zeichnung bis ins Detail (Abb. 147–148).<sup>1240</sup> Ein Detail schien Beltracchi hierbei jedoch eigenwillig zu interpretieren. Denn der Kirchturm im Hintergrund des Originals wurde in Beltracchis Fälschung zu einer rauchwolkenähnlichen Form, sodass der ursprüngliche Kirchturm nicht mehr zu erkennen war.<sup>1241</sup> Allerdings ist dabei nicht von einem großen Fehler oder gar Missverständnis auszugehen, wie Faude-Nagel urteilt.<sup>1242</sup> Vielmehr kann man von einer bewussten Interpretation ausgehen, denn sowohl die Dame im Kimono im Falle von *Matisse peignant* als auch der Kirchturm im Falle von *Seinebrücke mit Frachtkähnen* sind so eindeutig in den Vorlagen dargestellt, dass sie von Beltracchi unmissverständlich erkannt werden konnten. Dass beide Motive dennoch ungenau übernommen wurden, lässt sich auf eine bewusst selektiv angelegte Verknüpfung von Zeichnung und Gemälde zurückführen.

1239 Ibid. Folgt man Beltracchi, so fälschte er nach eigenen Angaben auch das Portrait Guillaume Apollinaires nach Marie Laurencin sowie „Leda mit dem Schwan“. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 251 sowie zu „Leda mit dem Schwan“ S. 300f.

1240 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8577. Beltracchi selbst bestätigt, dass die Tuschezeichnung „Seinebrücke“ von Pechstein für seine Fälschung „Seinebrücke mit Frachtkähnen“ als Vorlage diente. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 428.

1241 Keazor, Henry und 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. 36.

1242 Faude-Nagel, Carolin: Kunstfälschung und Provenienzforschung, Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt. Mainz 2013, S. 46 und 86 sowie Keazor, Henry und 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. 36.

Denn so kann nur der wissende Betrachter anhand der Zeichnung die im Original verdeckten Motive entschlüsseln.<sup>1243</sup>

Bei der Entlarvung einer Fälschung greift, wie erwähnt, die sogenannte Kaskade, wodurch ihre Unstimmigkeiten offensichtlich werden.<sup>1244</sup> Allerdings ist hier auch Vorsicht geboten, wie das bislang André Lhote (1885–1962) zugeschriebene Gemälde *Course Cycliste à Bordeaux* zeigt (Abb. 149). Bekannt ist zunächst, dass Beltracchi eine Vorstudie zu dem Werk fälschte (Abb. 150). Entsprechend widmet sich Koldehoff in einem Beitrag in *Die Welt am Sonntag* einem Vergleich von Fälschung und Original. Koldehoff lobt die „Dynamik“ des vermeintlichen Originals im Vergleich zu der Fälschung Beltracchis, die er als „dilettantische Kopie“ bezeichnet, „deren Autor den Verlauf des Wassers, die Architektur der Hafengebäude und selbst eine flatternde Fahne im Vordergrund schlicht nicht begriffen hat – weil ihm die Anschauung des Originalmotivs fehlte.“ Und weiter heißt es: „Der Vergleich der Bilder belegt, dass es völlig unterschiedliche Werke sind.“<sup>1245</sup> Schenkt man allerdings Beltracchi Glauben, so scheint auch das Gemälde *Course Cycliste à Bordeaux* eine Fälschung aus seiner Hand zu sein.<sup>1246</sup> Diese Beobachtung ist noch auf einer weiteren Ebene interessant. So ist Koldehoffs Urteil ein treffendes Beispiel für den Abwertungsprozess, der stattfindet, wenn eine Fälschung als solche entlarvt wurde. Denn nun ist selbst das, was zuvor an dem Werk bewundert und gelobt wurde, allenfalls Mittelmaß, wenn nicht gar ein grober Fehler. Hier wird also der zuvor thematisierte Statuswandel des Werks besonders deutlich.<sup>1247</sup>

1243 Keazor, Henry und 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. 36f.

1244 Siehe Kapitel 3.2.

1245 Koldehoff, Stefan: *Die Ausweitung der Verdachtszone*, in: *Die Welt am Sonntag*, Nr. 1, 02.01.2011, S. 54. In der Bildunterschrift wird allerdings fälschlicherweise entgegen der Behauptung des Beitrags die Studie als Original und das größere Gemälde als Fälschung ausgewiesen. In einer späteren Publikation haben Koldehoff und Timm das Gemälde allerdings selbst in Zweifel gezogen: „Zuschreibung an Wolfgang Beltracchi aus stilistischen Gründen möglich, aber nicht erwiesen“. Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 260. Siehe auch: Keazor, Henry und 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. 36f.

1246 Beltracchi, Helene und Wolfgang: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 247f. sowie Keazor, Henry und 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. 36f.

1247 Siehe Kapitel 3.2.

Darüber hinaus hat Beltracchi in diesem Fall, wenn man seiner Aussage folgt, nicht nur das ranghöhere Ölgemälde eines Künstlers im Anschluss an eine entsprechende Zeichnung gefälscht, wie im Falle des Medienwechsels bei Pechstein oder Derain, sondern er fälschte zugleich die dazugehörige Vorstudie. Dies wiederum impliziert eine Vernetzung der Fälschungen untereinander wie auch im Falle Campendonks deutlich wurde. Beltracchi verwebt also seine diversen Methoden, was die je einzelne Methode umso wirksamer macht.

Im Vergleich zu Bastianini hat Beltracchi mit der Methode des Medienwechsels allerdings nie die Dimension gewechselt. Er adaptierte stets zweidimensionale Werke in ebensolchen Fälschungen während etwa Bastianinis Savonarola-Büste, wie erwähnt, auf ein Gemälde Fra Bartolomeos und eine Bronzemedaille zurückgeht.<sup>1248</sup> Zudem arbeitet Bastianini wie etwa im Falle der Benivieni-Büste auch nach lebenden Modellen, was bei Beltracchis Fälschungen, die durch einen Medienwechsel entstanden sind, zumindest nicht deutlich wird. Vielmehr scheint es, als fehle Beltracchi die Anschauung der Natur, des dreidimensionalen Raumes, wie ihn die Künstler vor Augen hatten. Der Hintergrund in *Seinebrücke mit Frachtkähnen* nach Pechstein oder auch die nicht mehr als lebendiges Wesen erkennbare Madame Matisse in *Matisse peignant* nach Derain zeigen, dass Beltracchi sich auf die abstrahierende Darstellung der Künstler in den jeweiligen Zeichnungen verlassen musste; Seine Fälschungen geben in diesen Details ihre Abstammung von einer zweidimensionalen Vorlage und nicht von einem realen Eindruck preis.<sup>1249</sup>

## 5.4 Der Mythos vom „Meisterfälscher“ – Untersuchungen zu Rezeption und Nachleben der Fälschungen Beltracchis

Die Fälschungen Beltracchis hatten also durchaus ihre Schwachstellen, was jedoch außerhalb von Ermittler- und Fachkreisen kaum thematisiert wurde. Vielmehr setzte bereits während des Kölner Strafprozesses im Jahr 2011 eine seither ungebrochene Medienaufmerksamkeit ein, die mehrheitlich kritisch auf den Kunstmarkt und die juristische Aufarbeitung des Falles blickte. So wurde anhand des sogenannten Deals – einer Verständigung des Gerichts, der Angeklagten und der Staatsanwaltschaft – der Vorwurf laut, man hätte den Fall juristisch im Schnellverfahren abgewickelt, ein mildes Urteil gefällt und dabei die Chance verpasst, die Usancen des Kunstmarktes

1248 Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris/Florenz 1868, S. 33. Siehe hierzu Kapitel 4.3.2.3.

1249 Ich danke Eva Winter (Heidelberg) für diesen Hinweis.

aufzudecken.<sup>1250</sup> Diese Verständigung diente allerdings der Verfahrensverkürzung und führte auch zu einer geständigen Einlassung der Beltracchi-Bande. Eine strittige Beweisaufnahme hingegen hätte mindestens die avisierten 40 Prozesstage in Anspruch genommen, dabei aber eine über die Einlassung hinausgehende Erkenntnis über den Fall zumindest fraglich erscheinen lassen.<sup>1251</sup> Zudem sind die allgemeinen Usancen des Kunstmarktes nicht Gegenstand eines Strafprozesses, sodass auch hier keine tiefere Erkenntnisse zu erwarten gewesen wären.

Wie sich im Folgenden zeigen wird, war die mediale Aufmerksamkeit die Bedingung, die den Mythos vom „Meisterfälscher“ möglich machte. Bereits während der Berichterstattung aus dem Kölner Landgericht wurde Beltracchi primär aufgrund der Quantität und weniger aufgrund der Fälschungen selbst als Rockstar<sup>1252</sup> oder gar Appropriation-Künstler bejubelt: „Es ist eine Form von ‚Appropriation Art‘, die Beltracchi hochintelligent gegen Liebhaber und Händler wendet, die nach dem Tod ihrer Künstler auf Neuentdeckungen hoffen.“<sup>1253</sup> Auch Beltracchis anfängliches Schweigen nach dem Prozess und während seiner Haftstrafe in der Justizvollzugsanstalt Köln sorgte dafür, dass man mit umso größerer Spannung seine Geschichte aufnahm. Im Oktober 2012 erscheint das erste Exklusiv-Interview mit Beltracchi im Magazin *Der Spiegel*, das für einen kritischen Umgang mit dem Fall kaum förderlich war.<sup>1254</sup> Es folgen diverse Talk-Show- und Fernseh-Auftritte der Beltracchis und am 16. Januar 2014 – einen Tag vor der Veröffentlichung der Autobiografie und der Gefängnisbriefe der Beltracchis – ein 4-seitiger Beitrag in der Wochenzeitschrift *Die Zeit*. Dieser setzte sich aus einem Interview und einem exklusiven Vorabauszug aus der Autobiografie Beltracchis zusammen.<sup>1255</sup> Ohnehin war 2014 das große Medienjahr für Beltracchi,

- 1250 Koldehoff, Stefan: Deal hat dem Rechtsempfinden geschadet, Das Urteil im Kölner Kunstfälscher-Prozess, in: Deutschlandradio, 27. 10. 2011, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- 1251 Anton, Michael und Richard Klemmer: Rechts-dogmatische Einordnung des Phänomens der Kunstfälschung anhand der Beltracchi-Rechtsprechung, in: Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 93–131, hier: S. 121ff.
- 1252 Szczesniak, Paulina: Der Betrüger, den man mögen muss, in: Tagesanzeiger, 24. 04. 2014, online einsehbar unter: <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Der-Betrueger-den-man-moegen-muss/story/17698688> (26. 07. 2021).
- 1253 Maak, Niklas: Das Schicksal korrigieren, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gpc-6uo1m> (26. 07. 2021) sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (!)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. 47.
- 1254 Gorris, Lothar und Sven Röbel: Geständnis eines ewigen Hippies, Interview mit Wolfgang Beltracchi, in: Der Spiegel, 10/2012, S. 126–136.
- 1255 „Wir haben den Luxus genossen“, Interview der Beltracchis von Iris Radisch und Adam Sobocynski, in: Die Zeit, Nr. 4, 16. 01. 2014, S. 39–40. Der Auszug aus Beltracchis Autobiografie ist

denn bereits im März folgte der Dokumentarfilm *Beltracchi – Die Kunst der Fälschung* des Regisseurs Arne Birkenstock.<sup>1256</sup>

Nicht nur die Boulevardmedien, sondern vor allem auch die Kulturmedien zeigten ein Interesse an der Figur Beltracchi. Das Zeit-Interview etwa glich einer Medienkampagne für die beiden Bücher der Beltracchis; die Wirkung blieb nicht aus. Fortan stieg die Anzahl der Interviews und Fernseh-Auftritte der Beltracchis signifikant.<sup>1257</sup> Die mediale Aufmerksamkeit kulminierte sodann in einer von 2014–2016 in drei Staffeln gezeigten Dokumentationsreihe mit dem Titel *Der Meisterfälscher*, die von dem deutsch-österreichisch-schweizerischen Fernsehsender *3sat* produziert und ausgestrahlt wurde. Die Serie zeigt in jeder Folge einen Protagonisten, den Beltracchi im Stil bestimmter Künstler portraitiert, womit sie dem bereits seit Februar 2011 über den Sender *Sky Arts* ausgestrahlten Vorbild *Fame in the Frame* folgt, in dem der britische Fälscher John Myatt Prominente im Stil diverser Künstler portraitiert.

Die weiteren Auswirkungen der medialen Rezeption des Beltracchi-Falls vor und nach seiner Entlarvung werden im folgenden Kapitel im Detail analysiert. Zunächst stellt sich allerdings die Frage, wo und wie der Mythos vom „Meisterfälscher“ respektive „Jahrhundertfälscher“ entstanden ist. Zweifelsohne liefern bereits die Berichte aus dem Gerichtssaal während des Kölner Strafprozesses im Jahr 2011 erste Indizien für die Medienwirksamkeit des Falls. Ohne diese Wirksamkeit hätte es einen Mythos vom „Meisterfälscher“ kaum gegeben. Der nur wenige Jahre zuvor im Jahr 2009 bekannt gewordene Fall gefälschter Giacometti-Figuren in Mainz etwa verschwand nach wenigen Berichten schnell wieder von der Bildfläche. Dabei ist die Geschichte nicht minder raffiniert: die gut 1000 gefälschten Giacometti-Skulpturen wurden von einem selbsternannten Reichsgrafen als Werke aus dem Fundus von Diego Giacometti, dem Bruder Alberto Giacomettis (1901–1966), vermarktet. Gestützt wurde die falsche Provenienz durch eine eigens dafür entwickelte Publikation mit dem Titel *Diegos Rache*,

erschieden unter dem Titel: Unser großer Betrug, in: *Die Zeit*, Nr. 4, 16.01.2014, S. 41–42. Beltracchis Autobiografie ist erschienen unter dem Titel: *Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014 sowie die Gefängnisbriefe unter dem Titel: *Beltracchi, Helene und Wolfgang: Einschluss mit Engeln*, Reinbek bei Hamburg 2014.

1256 Es gab einige Kontroversen über den Umstand, dass Arne Birkenstock der Sohn von Reinhard Birkenstock ist, der wiederum einer der Strafverteidiger Wolfgang Beltracchis war. Allerdings wurde der Dokumentarfilm von Birkenstock Junior so angelegt, dass die Beltracchis weder ein Abnahmerecht hatten noch bei der Gestaltung und der Wahl der Themen mitentscheiden konnten. Dennoch fehlt dem Film ein tiefergehender Blick hinter die Kulissen des Falls, da er mehr die Person als den Fall Beltracchi in den Fokus nimmt. „In Deutschland toben derzeit Beltracchi-Festspiele“, Georgios Chatzoudis im Interview mit Tina Öcal über den Kinofilm „Beltracchi. Die Kunst der Fälschung“, in: L.I.S.A., das Wissenschaftsportal der Gerda Henkel Stiftung, 13.03.2014, online einsehbar unter: [https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/in\\_deutschland\\_toben\\_derzeit\\_beltracchi\\_festspiele?nav\\_id=4857](https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/in_deutschland_toben_derzeit_beltracchi_festspiele?nav_id=4857) (26.07.2021).

1257 Ein Auszug der Medienauftritte und Interviews kann auf Beltracchis eigener Webseite eingesehen werden: <https://www.beltracchi-art.com/presse/> (26.07.2021).

in der der Reichsgraf sich als Freund von Diego Giacometti ausgibt, von dem er die fraglichen Skulpturen übernommen hätte.<sup>1258</sup> Der Unterschied zum Fall Beltracchi ist nicht nur, dass Beltracchi weitaus mehr Künstler fälschte; es handelt sich zudem um Malerei, der seitens der Kunstgeschichte zuweilen eine höhere Aufmerksamkeit zukommt als Skulpturen und schließlich wusste Beltracchi sich zu vermarkten.<sup>1259</sup>

Denn mit seiner Autobiografie und den Gefängnisbriefen bedient Beltracchi das Interesse der Medien. Darin etabliert er zwei zentrale Aspekte, die später zum Herzstück seiner Selbst-Mythisierung werden sollen. So erklärt er, dass seine Motivation zur Fälschung in der Ablehnung des Kunstsystems begründet sei. Es wäre für ihn eine „Frage der Moral“ gewesen, sich nicht dazu verleiten zu lassen, sich als Künstler in einem System zu etablieren, das von der „Aufrichtigkeitsillusion“ seines Publikums getrieben sei: „Meine Ablehnung gründete auf einem Anarchismus, der vor allem gegen die Kunst-Gesellschaft und ihr Regelwerk gerichtet war. [...] Mein Terror zielte darauf, die Aufrichtigkeitsillusion eines Publikums zu zerstören [...]“<sup>1260</sup> Diesen Robin-Hood-Mythos, den Beltracchi in seiner Autobiografie kreiert, ohne dabei eine fundierte Begründung für seine Ablehnung des Kunstsystems zu liefern, griffen die Medien kritiklos auf und wiederholten ihn bereitwillig. Doch wie zuvor gezeigt, war Beltracchi weder der Robin Hood des Kunstmarktes noch hat er das System rundweg abgelehnt. Im Gegenteil: Die Fälschungen Beltracchis funktionierten gerade im System des Kunstmarktes, von dem Beltracchi bis heute lebt und profitiert. Wäre Beltracchis Motiv ein aufklärerisches gewesen, hätte er sich unaufgefordert selbst entlarven müssen noch bevor ein Schaden bei Sammlern oder in der Kunstgeschichte entstehen konnte. Weiterhin nennt er als Grund seiner Fälschungstätigkeit den Reiz, den das Risiko der Entdeckung für ihn gehabt habe; Freiheit habe er eher in der Anonymität als in der Öffentlichkeit gefunden.<sup>1261</sup> Doch auch diese Motivation überzeugt nicht, wenn man einen Streetart-Künstler wie Banksy dagegenhält, der anonym agierend weltweiten Ruhm für seine Werke erhält.<sup>1262</sup>

Zudem lässt sich Beltracchi mit Beltracchi widerlegen. So umfassend seine Autobiografie hinsichtlich der Seitenzahl sein mag, so gering sind die darin enthaltenen Informationen, wenn man von Berichten über die eigene Kindheit, Jugend und

1258 Maak, Niklas: Die Gangster von Mainz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.08.2009, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gsa-yt5x> (26.07.2021).

1259 Siehe Lankheit, Klaus: Der Stand der Forschung zur Plastik des 19. Jahrhunderts, in: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Publikationen der Jahre 1940–1966, zusammengestellt von Hilda Lietzmann, München 1968, S. 9–32, hier: S. 10.

1260 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 143.

1261 Ibid., S. 231.

1262 „In Deutschland toben derzeit Beltracchi-Festspiele“, Georgios Chatzoudis im Interview mit Tina Öcal über den Kinofilm „Beltracchi. Die Kunst der Fälschung“, in: L.I.S.A., das Wissenschaftsportal der Gerda Henkel Stiftung, 13.03.2014, online einsehbar unter: [https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/in\\_deutschland\\_toben\\_derzeit\\_beltracchi\\_festspiele?nav\\_id=4857](https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/in_deutschland_toben_derzeit_beltracchi_festspiele?nav_id=4857) (26.07.2021).

spätere Drogengeschichten absieht. So wird etwa die fiktive Provenienz der Sammlung Knops gar nicht erwähnt. Ob es sich um einen Zufall oder um eine Strategie handelt, dass auf der Fälschungsliste Beltracchis just jene Rheinischen Expressionisten standen, die in etwa gleichzeitig – Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre – im Rahmen von Werkverzeichnissen an der Universität Bonn erforscht wurden, wird nicht weiter thematisiert. Die auf Tafel V der Autobiografie vermeintlich neu entlarvten Fälschungen *Die Vogelhochzeit 2* und eine kleine Horde nach Max Ernst sind bereits im Hintergrund der gefälschten Fotografie der Oma Jägers zu sehen.<sup>1263</sup> Das Kunsthaus Lempertz, das eine tragende Rolle beim Verkauf der später als Fälschungen entlarvten Werke Beltracchis spielte, sowie Ralph Jentsch, der zur Entlarvung derselben entscheidend beitrug, werden nicht namentlich, sondern lediglich verklausuliert als „Person“<sup>1264</sup> oder „Auktionator“<sup>1265</sup> erwähnt. Die von Werner Spies in einem Interview erwähnten Papierarbeiten im Stile Max Ernsts, die ihm von den Beltracchis in Form einer Mappe mit Grafiken vorgelegt wurden, wird bei Beltracchi ebenfalls nicht thematisiert.<sup>1266</sup> Die vorgetragene Intention, die „Aufrichtigkeitsillusion eines Publikums zu zerstören“<sup>1267</sup>, wird scheinbar von der Strategie der Selbststilisierung und der Mythenbildung als „Meisterfälscher“ in den Hintergrund gedrängt. Andernfalls wäre die Chance, in der eigenen Autobiografie detaillierte Hintergründe offenzulegen, nicht ungenutzt geblieben.

In Beltracchis Publikationen ist somit nicht der Aufklärungsgedanke zentral, sondern die Selbstdarstellung der eigenen Genialität als Künstler und Fälscher, der so herausragend sei, dass er sein Niveau auf das der gefälschten Künstler teils herunterschrauben musste.<sup>1268</sup> Eine derartige Behauptung ist jedoch nicht neu. Bereits Elmyr de Hory (1905–ca. 1976) behauptete von sich, seine Kompetenz auf die eines Matisse, der de Hory zufolge nicht gut malen konnte, abgesenkt zu haben.<sup>1269</sup>

Wiederholt behauptet Beltracchi, alle Malstile zu beherrschen, etwa in einem Beitrag der *Aargauer Zeitung* im Februar 2016. Auf die Frage, ob er selbst Leonardo da Vinci fälschen könne, antwortet Beltracchi mit entsprechender Hybris: „Kein Problem, da Vinci ist leicht zu kopieren. In vier Stunden ist die Mona Lisa fertig.“<sup>1270</sup> Ein anderes Interview zitiert diese Behauptung Beltracchis bereits im Titel: „Ich kann

1263 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 6f.

1264 Ibid., S. 560.

1265 Ibid., S. 438.

1266 „Charme habe ich nicht entdeckt...aber einen Max Ernst“, Interview von Nina Plonka und Oliver Schröm mit Werner Spies, in: Der Stern, 8/2012, S. 132–136, hier: S. 136.

1267 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 143.

1268 Ibid., S. 95.

1269 Elmyr de Hory in: Orson Welles: F for Fake, Frankreich/Deutschland/Iran 1973, 0:25:22–0:25:50 sowie Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 229.

1270 Kalt, Dennis: „Echt falsch“ – Über Beltracchis Kunst der echten Fälschung, in: Aargauer Zeitung, 04.02.2016, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.



alles malen“.<sup>1271</sup> Im gleichem Interview wird auch Beltracchis fehlendes Geschichtsbewusstsein deutlich, wenn er ein geglaubtes Ausstellungsverbot seiner Werke durch deutsche Galerien mit der Diffamierung Moderner Kunst als „entartet“ durch die Nationalsozialisten im Deutschland der 1930er Jahre vergleicht.<sup>1272</sup> Beltracchi recurriert hier auf die Aussage Klaus Gerrit Frieses, der 2012 Vorstand des Bundesverbandes Deutscher Galerien e.V. war, all jene Mitglieder aus dem Verband auszuschließen, die Beltracchi ausstellen würden.<sup>1273</sup> Die Aussage Frieses ist somit weit von einem Ausstellungsverbot, noch dazu von einem politisch motivierten, entfernt. Vielmehr distanziert sich der Verband von den Fälschungen Beltracchis, was ebenso legitim ist wie die Entscheidung darüber, welche Galerie Mitglied des Verbandes sein könne und welche Voraussetzungen dafür gegeben sein müssten.

Neben den Medien und Beltracchi selbst, befeuern aber auch Experten den Mythos vom „Meisterfälscher“. So wurde Beltracchi, wie bereits dargelegt, auch durch die getäuschten Experten Genialität attestiert. Dies geschah nicht zuletzt aus dem Grund der Selbstrettung. So vermochte es nur ein genialer Fälscher, einen genialen Experten zu täuschen und nicht etwa ein drittklassiger Provinzfälscher.<sup>1274</sup> Dabei funktionierten die Fälschungen Beltracchis auch deswegen so gut, weil sie noch nie zuvor in einer Gesamtsicht und selten im kritischen Vergleich zu den Originalen gesehen wurden. Vielmehr führten sie als vermeintliche Originale bis zu ihrer Entlarvung ein stilistisches Eigenleben.

Auch die Werke, die Beltracchi nach seiner Entlarvung als Fälscher schuf, leben von der Geschichte seiner Fälschungen und von dem damit einhergehenden kriminellen Kontext. Sie sind insofern weniger in der Kunst(-geschichte) als am Kunstmarkt und bei einem Laienpublikum wirksam, da sie eine bestimmte Faszination auf den Betrachter ausüben. In der Kunst(-geschichte) sieht man Beltracchi allerdings durchaus ambivalent. Der deutsche Fotograf Benjamin Katz etwa weigert sich, Beltracchi zu

1271 „Ich kann alles malen“, Interview von Sophie Reinhardt mit Wolfgang und Helene Beltracchi, in: Der Bund, 14.04.2016, online einsehbar unter: <http://www.derbund.ch/kultur/kunst/ich-kann-alles-malen/story/29373655#mostPopularComment> (26.07.2021).

1272 Auf die Konfrontation mit der Mitteilung Frieses antwortet Beltracchi: „Ja, in Deutschland ist es noch immer schwierig auszustellen. Veranlasst haben das Leute, die an mir gescheitert sind: Kuratoren, Kunsthistoriker und Experten. Aber ich habe einen amerikanischen Galeristen, den das nicht interessiert. Und man kann dieses Dogma ja nicht für immer aufrechterhalten. Und dass gerade die Deutschen das machen, die das doch in den 1930er-Jahren schon mal praktiziert haben, ist sehr erstaunlich.“ „Ich kann alles malen“, Interview von Sophie Reinhardt mit Wolfgang und Helene Beltracchi, in: Der Bund, 14.04.2016, online einsehbar unter: <http://www.derbund.ch/kultur/kunst/ich-kann-alles-malen/story/29373655#mostPopularComment> (26.07.2021).

1273 Klaus Gerrit Friese im Dokumentarfilm: Westdeutscher Rundfunk: Der Große Bluff, wie man mit Kunst kassiert, Köln 2012, 0:40:07-0:40:21.

1274 Auch die Journalisten Stefan Koldehoff und Tobias Timm verweisen auf diesen Aspekt. Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 113f.

portraitieren mit der Begründung: „Niemals, für kein Geld der Welt. Handwerklich mag er begabt sein, aber diese Überheblichkeit à la ‚Leonardo da Vinci ist einfach‘: Der Mann kapiert nicht, dass in der Kunst Herzblut und Schmerz stecken. Leute wie Gerhard Richter oder Georg Baselitz haben sogar echte Hungerzeiten hinter sich.“<sup>1275</sup> Der Maler Markus Lüpertz greift anlässlich der „Beltracchi-Festspiele“ in der Wochenzeitschrift *Die Zeit* gar zu drastischen Maßnahmen: „Drei Seiten Feuilleton-Aufmacher über und mit dem Erzbetrüger Beltracchi in der honorigen ‚Zeit‘. Er könne sich nicht erinnern, erzählt Markus Lüpertz im Gespräch, dass dort ein ‚wirklicher Künstler‘ auch nur halb so viel Platz bekommen hätte. Weshalb er sein Abonnement nach dem Auftritt des Fälschers gekündigt habe.“<sup>1276</sup>

Während sich Beltracchi am Markt etabliert, verlieren seine Fälschungen nach ihrer Entlarvung an Beachtung in der medialen Öffentlichkeit. Bereits Hans Tietze erkannte dieses Phänomen, dass Fälschungen nach ihrer Entlarvung abgewertet werden, während ihr Urheber, der Fälscher, zugleich eine Aufwertung erfährt, da er es vermochte, mit erhöhter krimineller Energie über einen langen Zeitraum den Stil eines anderen Künstlers zu imitieren und in die Gegenwart zu übersetzen.<sup>1277</sup> Fälschergeschichten üben stets einen Reiz auf ein Laienpublikum aus, da sie den Glamour der Kunstwelt mit der Welt des Verbrechens verbinden. Nicht zuletzt bedienen sie den Sozialneid, da reiche Sammler und als hochnäsiger empfundene Experten betrogen wurden. Somit sind es weniger die Fälschungen an sich als die dahinter stehenden Geschichten, die den Post-Entlarvungswerken Beltracchis überhaupt Aufmerksamkeit bescherten; sie stehen und fallen mit der Geschichte hinter seinen Fälschungen.<sup>1278</sup>

Auch der Mythos vom „Meisterfälscher“ baut auf dieser Attraktivität von Fälschergeschichten auf, die so weit reichte, dass Beltracchis Fälschungen in der Literatur, Kunst und Populärkultur aufgegriffen wurden. So schrieb der australische Psychiatrieprofessor Saxby Pridmore aus eben jener Faszination heraus zwei Sonette *Wolfgang Beltracchi (1)* und *Wolfgang Beltracchi (2)* und ein Gedicht *Wolfgang Beltracchi (3)*, wo es im ersten Sonett heißt: „He could do any master of the game“<sup>1279</sup>, womit er Beltracchis eigene Legende, er könne alles malen, adaptiert. In der folgenden Strophe macht

1275 Benjamin Katz in: „Digital ist mir zu einfach“, Benjamin Katz im Interview mit Bernd Imgrund, in: Kölnische Rundschau, 28.05.2016, S. 38.

1276 Müller, Hans-Joachim: Die Kunst – verraten und verkauft?, in: Die Welt online, 27.07.2014, online einsehbar unter: <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article130605712/Die-Kunst-verraten-und-verkauft.html> (26.07.2021).

1277 Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 236.

1278 An dieser Stelle sei an den Bericht von Vernon Rapley erinnert, dass Fälscher sich bewusst selbst anzeigen, um von dem Ruhm in der medialen Öffentlichkeit zu profitieren. Siehe Kapitel 2.2.

1279 Unveröffentlichte Sonette von Saxby Pridmore. Saxby Pridmore in einer E-Mail an die Autorin vom 14.03.2015. Ein weiteres Gedicht Pridmores ist unterdessen im Quadrant Magazine erschienen. Pridmore, Saxby: Wolfgang Beltracchi (3), in: The Quadrant Magazine, Vol. 59, Issue 1–2, 2015, S. 83.

Pridmore deutlich, dass er Beltracchis Fälschungen nicht als solche sieht, sondern als gleichwertige Werke zu den Originalen: „It wasn't forgery as some claim / these were dittos not lookalikes. / Beltracchi is a respected name.“ Auch hiermit wird der Mythos vom „Meisterfälscher“, der gar besser als die Künstler selbst sei, weitertransportiert.

Die Bekanntheit Beltracchis und der Mythos vom „Meisterfälscher“ haben sich so weit verbreitet, dass der Kronacher Maler Helmut Schäl ganze Werkserien Beltracchis in Acryl nachmalte und sie 2012, also bereits ein Jahr nach dem Kölner Strafprozess, mit dem Titel *Zweimal gefälscht* in der Alten Synagoge in Kronach ausstellte.<sup>1280</sup> Hierbei ist Beltracchi kein Einzelfall. Auch die Fälschungen Elmyr de Horys wurden, wenn auch mit einem größeren zeitlichen Abstand, nach ihrer Entlarvung adaptiert oder gar zu Sammlerobjekten, deren Wert nach de Horys Tod noch weiter anstieg. Dies führte gar dazu, dass de Horys Fälschungen wiederum selbst gefälscht wurden, die in einer 1994 in Tokyo organisierten Ausstellung als vermeintliche de Hory Fälschungen gezeigt wurden.<sup>1281</sup>

Darüber hinaus wurde Beltracchi auch als Figur in den Populärmedien adaptiert. So erscheint eine Beltracchi sehr ähnlich sehende Figur in der fünften Episode der Lern-Zeichentrick-Serie *Carmen Sandiego*.<sup>1282</sup> Unter dem Titel *Beltracchi Art Forgery Kit* wurde wiederum eine wenn auch phantasievoll erweiterte Anleitung zum Fälschen veröffentlicht. So hält es der anonyme Verfasser für notwendig, unter anderem ein paar gefälschte Pässe zu haben, was von Beltracchi allerdings bis dato nicht bekannt ist, falls Interpol einem auf die Spur käme: „A couple of forged passports and readily available safe houses set up in a couple of different countries in case Interpol gets hot on your trail“.<sup>1283</sup> Und nicht zuletzt ist die Geschichte Beltracchis sowohl im französischen als auch deutschen HipHop aufgegriffen worden. So trägt ein Lied des französischen Rappers Edwin Noel, der auch unter dem Pseudonym Sizay bekannt ist, den Titel *Beltracchi*. In seiner Werbung für den Song in den Sozialen Medien betitelt Sizay Beltracchi als „prince du faux“, also Fälscherprinz.<sup>1284</sup> Zwar erfährt der Hörer

1280 Walther, Matthias: Echt gefälschte Fälschungen, in: Neue Presse Coburg, 22.06.2012, online einsehbar unter: <https://www.np-coburg.de/inhalt.feuilleton-echt-gefaelschte-faelschungen.3bac8373-f1b1-454b-a1f1-a6887ad629c8.html> (14.01.2022).

1281 Siehe hierzu den Film von Jorfald, Knut W.: *Almost True: The Noble Art of Forgery*, Norwegen 1997, 0:49:15–0:50:48 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *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. 49.

1282 Ein Screenshot mit dem entsprechenden Vergleich ist online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

1283 *Beltracchi Art Forgery Kit*, in: *The Last American Newspaper*, 05.02.2016, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

1284 So etwa auf der Facebookseite Noels, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin. Sowie Noel, Edwin: *Beltracchi*, online nach vorheriger Anmeldung einsehbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Ckf0P2JrQFk> (26.07.2021). Sowie Keazor, Henry: „Forging ahead!“

des Liedes nichts Wesentliches über Sizay, Beltracchi oder Fälschungen. Allerdings findet über den Titel bereits eine Identifizierung des Rappers mit dem Fälscher statt; beide agieren im Untergrund und gehören zur subversiven Gesellschaft.<sup>1285</sup> In dem Lied *Copyshop* von Romano feat. MastaMic findet Beltracchi wiederum in Form von „Raufasertapeten voll mit echten Beltracchis“ Erwähnung.<sup>1286</sup> Bereits diese Auswahl an hommageartigen Adaptionen zeigt, dass Beltracchi seinen eigenen Mythos vom „Meisterfälscher“ unter medialer Beihilfe in kürzester Zeit erfolgreich kreieren und etablieren konnte, sodass er entsprechend in diversen künstlerischen und popkulturellen Medien rezipiert wurde.

#### 5.4.1 Beltracchi und die Medien, eine fragwürdige Symbiose

Wie erwähnt, spielen die Medien bei der Entwicklung und Etablierung des Mythos vom „Meisterfälscher“ eine tragende Rolle. Aufschlussreich ist dabei ein vergleichender Blick auf die jeweiligen Knotenpunkte der medialen Berichterstattung vor und nach der Entlarvung der Fälschungen Beltracchis, vor, während und nach dem Kölner Strafprozess sowie nach der Publikation von Beltracchis Büchern.<sup>1287</sup> So wurden Beltracchis Fälschungen noch vor ihrer Entlarvung als geglaubte Originale kritiklos anerkannt. Manche von ihnen wurden in Auktionsberichten als deren Herzstücke gelobt oder, wie das *Rote Bild mit Pferden* nach Campendonk, als „Schlüsselwerk der Moderne“ bezeichnet.<sup>1288</sup> Es hat den Anschein, dass der Einsatz derartiger Begriffe durch entsprechende Auktionskataloge inspiriert war. So findet man auch hier die überschwängliche Wertschätzung für die marktfrischen Neuentdeckungen. Das Auktionshaus Lempertz vergleicht etwa Campendonks originales Aquarell *Paar auf dem*

Von Fälschungen und Büchern, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, Band 16 der Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Heidelberg 2016, S. 8–25, hier: S. 11.

1285 Keazor, Henry: „Forging ahead!“ Von Fälschungen und Büchern, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, Band 16 der Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Heidelberg 2016, S. 8–25, hier: S. 11.

1286 Das Musikvideo zu dem Lied „Copyshop“ von Romano feat. MastaMic ist online einsehbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=6Z0lWw4Jw9c> (26. 07. 2021), insbesondere Min. 0:50, wo die Raufasertapete mit echten Beltracchis erwähnt wird. Ich danke Nils Daniel Peiler (Hamburg) für diesen Hinweis.

1287 Die Aufarbeitung der gesamten Berichterstattung zum Beltracchi-Fall wäre sicherlich eine eigene Publikation wert, sodass aufgrund des Umfangs hier nur signifikante Auszüge analysiert werden können.

1288 Baumer, Dorothea: Ein blauer Reiter prescht voran, in: *Süddeutsche Zeitung*, 05.01.2007, S. 18 sowie Keazor, Henry und 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. 45.

*Balkon* mit der vermeintlichen Neuentdeckung *Rotes Bild mit Pferden* und kommt zu dem esoterisch anmutenden Ergebnis: „Es wäre nicht Campendonk, würde er nicht eigenartige Symbole zufügen: ein linearer, schneckenartig gekrümmter Pinselschwung sieht aus wie ein seitenverkehrter Baßschlüssel und die über dem Hausfirst stehende ‚8‘, deren ineinander verschlungene Schwünge (hier sind es allerdings eher zwei aneinandergesetzte Kreise des Pinsels) mögen ähnlich wie ein asiatisches ‚Yin und Yang‘ auf Einheit wie Ewigkeit alles Seienden deuten.“<sup>1289</sup> Ein später folgendes Bulletin des Auktionshauses macht das Gemälde gar zu einem „Hauptwerk aus der Periode des ‚Blauen Reiters‘. [...] Rotes Bild mit Pferden, Jahrzehnte verschollen und nun wiederentdeckt, gehört zu den herausragenden Schöpfungen Campendonks.“<sup>1290</sup> Die Zeitschrift *Die Welt* erfreut sich an der „wunderbar bemalten Rückseite“ des „kürzlich wiederentdeckten“ *Roten Bildes mit Pferden* als „kostenlose Zugabe“ und applaudiert dem „Weltrekord für Campendonk“.<sup>1291</sup>

Bereits 2004 stellt die *Süddeutsche Zeitung* ohne Verwunderung fest: „Die Arbeiten von Heinrich Campendonk sind derzeit sehr gefragt.“<sup>1292</sup> Dies veranlasst Geiger wiederum dazu, die zuvor gezeigten großen Campendonk-Ausstellungen als Ursache für den plötzlichen Erfolg Campendonks am Kunstmarkt ins Feld zu führen. Nicht zuletzt würden auch hierdurch die Preise steigen, so Geiger, worin wiederum der Grund läge, dass derart viele Werke Campendonks auf dem Markt wären, denn die Sammler hofften auf hohe Gewinne.<sup>1293</sup> Der Markterfolg Campendonks – bedingt nicht nur durch große Ausstellungen, sondern auch durch die von Beltracchi gefälschten marktfrischen Neuentdeckungen, wie etwa sechs Jahre später bekannt wurde – ging Anfang

1289 Aukt.-Kat.: Lempertz, Moderne Kunst, Nr. 896, Lot Nr. 51, 2006, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin sowie Keazor, Henry und 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. 46.

1290 Lempertz Frühjahrskauktionen 2007, Die 900. Auktionen bei Lempertz, Köln 2007, S. 40 sowie Keazor, Henry und 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. 46.

1291 „Lempertz schien trotzdem nicht so richtig an den Erfolg des erst kürzlich wieder entdeckten Werkes zu glauben, das als kostenlose Zugabe auch noch eine wunderbar bemalte Rückseite aufweist. Mit 800 000 - 1 200 000 bewertet, gab es schon Vorgebote bis 1 500 000 Euro. Amerikaner, Russen, Deutsche, Italiener - alle wollten es ihr Eigen nennen. Doch ein Pariser Sammler wollte es um jeden Preis. Ihm war es 2 400 000 Euro wert. Weltrekord für Campendonk.“ Hoffmann, Marianne: Bisky läuft gut, Breker nicht; Zeitgenössische und moderne Werke kamen bei Lempertz und van Ham unter den Hammer, in: Die Welt, Heft 288, 09.12.2006, S. 14.

1292 Vecchiato, Alexandra: Ein nacktes Mädchen für das Stadtmuseum, in: Süddeutsche Zeitung, 04.02.2004, S. R5.

1293 Gisela Geiger in: Vecchiato, Alexandra: Ein nacktes Mädchen für das Stadtmuseum, in: Süddeutsche Zeitung, 04.02.2004, S. R5.

der 2000er Jahre so weit, dass selbst Anton Wolfgang Graf von Faber-Castell, der seit den 1980er Jahren Campendonk sammelt, auf Gouachen, Aquarelle und Holzschnitte umsteigen musste, da ihm die Gemälde zu teuer wurden.<sup>1294</sup>

Auch 2011, als Beltracchi bereits in Untersuchungshaft war, wurde die seinerzeit kurz vor ihrer Entlarvung stehende Campendonk-Fälschung *Katze in Berglandschaft* in der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* noch als „Geschwisterbild“<sup>1295</sup> von Franz Marcs Gemälde *Katze unterm Baum* geehrt. Das als Dauerleihgabe in das Sprengel Museum gelangte Gemälde wurde ohne weitere Kenntnis seiner Provenienz mit der Bemerkung aufgewertet, in ihm würde eine „mysteriöse und erotisch aufgeladene Stimmung“<sup>1296</sup> herrschen.<sup>1297</sup> Dabei wurde das „kaufmännische Geschick des Museumsdirektors“ hervorgehoben, der den Preis des Gemäldes mit „lupenreiner“ Provenienz um die Hälfte herunterhandeln konnte.<sup>1298</sup> Auch die im gleichen Zeitraum bekannt gewordenen Campendonk-Fälschungen Beltracchis konnten die Freude vorerst nicht trüben. Ein Teil jener Medien, die noch vor der Entlarvung der Fälschungen Beltracchis deren Auktionsrekorde medial beklatschten und sie als „Schlüsselwerke“ einer ganzen Epoche adelten, schreiben nach der Entlarvung Beltracchis die Schuld am Betrug dem Kunstmarkt, den Experten und Sammlern zu. Auch in den Medien fielen die Unstimmigkeiten der Fälschungen, die nach deren Entlarvung doch so offensichtlich waren, nicht auf.

Während der Kunstmarkt, die Experten und Sammler gleichbleibend als gierig und verblendet dargestellt wurden, erfuhr die mediale Rezeption Beltracchis hingegen eine eklatante Wandlung. So war die Berichterstattung über den Fall noch vor dem Kölner Strafprozess im September 2011 zunächst eher kritisch, wenn nicht gar polemisch. Im September 2010 wird das Quartett in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* etwa als „Fälscherbande“ bezeichnet.<sup>1299</sup> Von einer „Kontamination“ des Kunstmarktes durch die „faule Quelle“ Beltracchi sowie von einem „zweielichtigen

1294 Anton Wolfgang Graf von Faber-Castell in: Elisabeth Dostert im Interview mit Anton Wolfgang Graf von Faber-Castell, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24.07.2007, S. 18.

1295 Di Blasi, Johanna: Sprengel Museum erhält Gemälde Heinrich Campendonks, in: *Hannoversche Allgemeine*, 13.01.2011, online einsehbar unter: <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Ausstellungen/Sprengel-Museum-erhaelt-Gemaelde-Heinrich-Campendonks> (26.07.2021).

1296 Ibid.

1297 Keazor, Henry und 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. 45f.

1298 Di Blasi, Johanna: Sprengel Museum erhält Gemälde Heinrich Campendonks, in: *Hannoversche Allgemeine*, 13.01.2011, online einsehbar unter: <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Ausstellungen/Sprengel-Museum-erhaelt-Gemaelde-Heinrich-Campendonks> (26.07.2021).

1299 Zeitz, Lisa: *Das Titanweiß verrät den Fälscher*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03.09.2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gsa-xscv> (26.07.2021).

Duo“ ist in einem Folge-Artikel desselben Monats die Rede.<sup>1300</sup> Während zeitgleich im selben Medium der Mythos vom „Meisterfälscher“ befeuert wird,<sup>1301</sup> entsteht mit der Entzauberung Beltracchis – „genial waren sie wahrhaftig nicht“<sup>1302</sup> – und der Verteidigung von Werner Spies – „Gehören aber nicht eher die an den Pranger gestellt, die sich mit ihren angelernten Kenntnissen zu einer miesen Bande gerettet haben, um damit erwerbsmäßigen Betrug zu betreiben?“<sup>1303</sup> – eine Gegenposition. Anlässlich der Causa Beltracchi entwickeln sich also bereits im Vorfeld zum Kölner Strafprozess zuweilen diametral unterschiedliche Positionen in ein und demselben Medium. In der Wochenzeitschrift *Die Zeit* hingegen wird von Anbeginn der Berichte über die Beltracchi-Bande von deren hoher krimineller Energie berichtet, die neben dem „aufgeheizten Kunstmarkt“ mitverantwortlich für den Fall sei.<sup>1304</sup> Die Fälschungen selbst werden als „zum Teil sehr flach gemalt“ beschrieben.<sup>1305</sup> Doch auch diese Position der Wochenzeitschrift sollte sich spätestens mit Beltracchis Vermarktung im Jahr 2014 in ihr Gegenteil verkehren.

In einem der ersten größeren Artikel über den Fall wird Beltracchi im Oktober 2010 im Magazin *Der Spiegel* – also gerade einmal zwei Monate nach seiner Festnahme – als „malender Lebenskünstler“ und „Hippie“ bezeichnet.<sup>1306</sup> Dienten diese Bezeichnungen in dem Spiegel-Artikel noch der Polemik respektive Belustigung über den seinerzeit noch unbekanntenen Beltracchi, werden sie insbesondere ab 2014 von Beltracchi für seine entsprechende Inszenierung in seiner Autobiografie als Verharmlosung der eigenen kriminellen Energie eingesetzt.<sup>1307</sup> Im Verlauf des Artikels wird Beltracchi, unter dem Deckmantel der paraphrasierten Aussagen von Bekannten gar als Betrüger bezeichnet, dem man sein Können als Künstler abspricht: „Ein Aufschneider [Beltracchi], der seinen Kunstverstand damit erklärte, dass der Vater, ein Kirchenmaler und Restaurator, ihn früh mit aufs Gerüst genommen habe.“<sup>1308</sup> Am Ende des Beitrags findet aber auch die Gegenseite eines anderen Freundes Beltracchis

1300 Gropp, Rose-Maria: Die heilige Kuh heißt Provenienz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. 09. 2019, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gz4-zd26> (26. 07. 2021).

1301 Maak, Niklas: Alles wirklich schön – aber leider nicht echt, in: Frankfurt Allgemeine Zeitung, 16. 09. 2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gsa-xu7k> (26. 07. 2021).

1302 Gropp, Rose-Maria: Schlimmer als gedacht, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02. 10. 2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gz4-xr6q> (26. 07. 2021).

1303 Gropp, Rose-Maria: Am Pranger stehen die Falschen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. 12. 2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gsa-xvg7> (26. 07. 2021).

1304 Timm, Tobias: Mit dem falschen Blau gemalt, in: *Die Zeit*, 22. 12. 2010, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2010/52/Kunstmarkt-Faelschung> (26. 07. 2021).

1305 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Nicht mal Oma ist echt, in: *Die Zeit*, 16. 06. 2011, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2011/25/Faelscherskandal-Kunsthistoriker> (26. 07. 2021).

1306 Röbel, Sven / Schmid, Barbara / Schmitt, Jörg / Sontheimer, Michael und Petra Truckendanner: Der Hippie und die Expressionisten, in: *Der Spiegel*, Nr. 44/2010, S. 146–151, hier: S. 147.

1307 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, passim.

1308 Röbel, Sven / Schmid, Barbara / Schmitt, Jörg / Sontheimer, Michael und Petra Truckendanner: Der Hippie und die Expressionisten, in: *Der Spiegel*, Nr. 44/2010, S. 146–151, hier: S. 148.

Gehör, der ihn als „extrem talentiert“ bezeichnet.<sup>1309</sup> Auch die Angaben von Werner Spies, Beltracchi sei ein „genialer Fälscher“, tragen dazu bei, bereits erste Fundamente für den Mythos vom „Meisterfälscher“ zu legen.<sup>1310</sup>

Schon hier wird die Aufmerksamkeit für den Fall nicht nur durch den sechs Seiten langen Artikel befeuert, sondern auch durch die erstmalige Bezeichnung des Falls als „einen der größten Kunstskandale der Nachkriegszeit“.<sup>1311</sup> Hieraus wurde in der Folge der Berichterstattung der Superlativ „Jahrhundertfälscher“, der zugleich die These von der Genialität Beltracchis fundieren sollte. Nicht zuletzt ist in diesem frühen Spiegel-Artikel bereits das Ressentiment gegen den als korrupt und kriminell empfundenen Kunstmarkt angelegt, der es Beltracchi besonders leicht gemacht hätte, seine Fälschungen zu lancieren.<sup>1312</sup> In einem darauf folgenden Artikel auf *Spiegel online*, werden die gefälschten Aufkleber von Beltracchi wiederum als „dämmlich“ bezeichnet und Beltracchi selbst als einer, der „Millionensummen verdient“ hat.<sup>1313</sup>

Ganz anders hingegen ist der Tenor der Berichterstattung dann aus dem Gerichtssaal. So bezeichnet die Gerichtsreporterin Gisela Friedrichsen Beltracchi auf *Spiegel online* als „intelligente[n] Filou“<sup>1314</sup> und verteidigt als eine der wenigen den sogenannten Deal vor dem Kölner Landgericht. Die dabei verhängten Strafen von bis zu sechs Jahren Haft seien Friedrichsen zufolge nicht milde, sondern eher zu hoch, denn es wären keine „einfachen Leute um ihr Erspartes gebracht“<sup>1315</sup> worden. „Wer getäuscht wurde, der wollte vielleicht auch getäuscht werden“,<sup>1316</sup> so Friedrichsen. Juristisch gesehen bezieht sich der Straftatbestand des Betrugs und der Urkundenfälschung allerdings nicht auf die Frage, wer getäuscht wurde, sondern zunächst auf den Umstand, dass getäuscht wurde.<sup>1317</sup> Mit dem Pauschalurteil, der Getäuschte wäre willens, getäuscht zu werden, findet zudem eine Verkehrung der Umstände statt, indem die Schuld am Betrug bei den Betrogenen und nicht bei den Betrügern gesucht wird. Auch indem Friedrichsen die Legende vom fälschenden Künstler verbreitet, wenn sie

1309 Ibid., S. 151.

1310 Ibid.

1311 Ibid., S. 147.

1312 Ibid.

1313 Kölner Kunstfälscher-Skandal, „Wie Panzerknacker aus einem Disney-Comic“, Michael Sontheimer im Interview mit Ralph Jentsch, in: Spiegel online, 03. 12. 2010, online einsehbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,731742,00.html> (26. 07. 2021).

1314 Friedrichsen, Gisela: Beltracchi-Bande vor Gericht, Der Filou darf sich freuen, in: Spiegel online, 27. 09. 2011, online einsehbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/beltracchi-bande-vor-gericht-der-filou-darf-sich-freuen-a-788696.html> (26. 07. 2021).

1315 Ibid.

1316 Ibid.

1317 Eine ausführliche Analyse der juristischen Hintergründe des Beltracchi Falls nehmen Michael Anton und Richard Klemmer vor. Anton, Michael und Richard Klemmer: Rechts-dogmatische Einordnung des Phänomens der Kunstfälschung anhand der Beltracchi-Rechtsprechung, in: Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 93–131.



Beltracchi attestiert, „Originale, ungemalte Bilder des jeweiligen Künstlers“<sup>1318</sup> geschaffen zu haben und dabei zuweilen besser als das Original gewesen zu sein, ist sie eine der frühen Mitinitiatoren des Mythos vom „Meisterfälscher“ und Robin Hood des Kunstmarktes.<sup>1319</sup>

Was bei Friedrichsens Wirkung zeigte, beeinflusste alsbald den Großteil der deutschen Medienlandschaft: Denn die Berichte der eigenen Lebensgeschichten der Angeklagten am zweiten Prozesstag sowie die geständigen Einlassungen des dritten Prozesstages in Köln führten zu einem eklatanten Wandel in der medialen Rezeption Beltracchis. Bereits am Ende des zweiten Prozesstages attestierte man ihnen eine „vertrauens-, ja liebenswürdige“<sup>1320</sup> Erscheinung. Dies war nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass die Lebensgeschichten der beiden von ihrer großen „unverbrüchlichen“<sup>1321</sup> Liebe zeugten, was den anwesenden Journalisten die Herzen öffnete. „[...] selten schlugen den Angeklagten in einem Fall von gewerbs- und bandenmäßigem schwerem Betrugs so heftige Sympathien entgegen [...]“ resümiert auch die *Frankfurt Allgemeinen Zeitung*.<sup>1322</sup> Der Mythos vom „Meisterfälscher“ kam also nicht nur aufgrund seiner raffinierten Fälschungen zustande, sondern auch durch die Strahlkraft seiner Lebensgeschichte. Insbesondere ein Aspekt hat Beltracchi das Wohlwollen seines im Gerichtssaal primär journalistischen Publikums gesichert. In all seinen Schilderungen hat er die größte Schuld auf sich genommen und so seine Frau Helene Beltracchi weitgehend zu schützen versucht.<sup>1323</sup> So scharfzüngig die Medien gegen den als trübe und korrupt dargestellten Kunsthandel argumentierten, so weichherzig waren die Berichte über Beltracchi spätestens durch seine öffentlichen Liebesbeweise. Nun hatte man mit Beltracchi einen Fall auf der medialen Agenda, der alles miteinander verband, was die Aufmerksamkeit des nach Zerstreung suchenden Lesers gewinnen konnte: Die Kriminalität des Betrugs, der Glamour der Kunstwelt und die Romantik einer fortwährenden Liebe.

Noch zu diesem Zeitpunkt des Kölner Strafprozesses waren vereinzelt kritische Stimmen zu vernehmen. Anlässlich des Urteils wird in *Die Zeit* etwa hervorgehoben, dass Beltracchi, der „selbstverliebte Zampano“, der im Gerichtssaal gefeiert wird wie einer, „der die Gier des Kunstbetriebs bloßgestellt“ haben soll, selbst mit seinen

1318 Friedrichsen, Gisela: Beltracchi-Bande vor Gericht, Der Filou darf sich freuen, in: Spiegel online, 27.09.2011, online einsehbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/beltracchi-bande-vor-gericht-der-filou-darf-sich-freuen-a-788696.html> (26.07.2021).

1319 Ibid.

1320 Müller, Bertram: Tränen im Kunstfälscher-Prozess, in: RP online, 22.09.2011, online einsehbar unter: <http://nachrichten.rp-online.de/kultur/traenen-im-kunstfaelscher-prozess-1.2068088> (26.07.2021).

1321 Ibid.

1322 Maak, Niklas: Alles war absurd einfach, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.09.2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gsa-6skuo> (26.07.2021).

1323 Zeitz, Lisa: Die Gattin schützen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.10.2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gyz-6u6mf> (26.07.2021).

„ergaunerten Millionen“ einen luxuriösen Lebensstil pflegte.<sup>1324</sup> „Die Gier nach Geld war immer die Triebfeder“<sup>1325</sup>, so das Resümee der Wochenzeitschrift. Gleichermaßen entzaubert auch die *Süddeutsche Zeitung* das Bild des selbsternannten Robin Hood-Fälschers, der vor dem Kölner Landgericht von sich behauptete, nie an Geld interessiert gewesen zu sein. „Geld war bei Beltracchi *das* [Kursivierung im Original] zentrale Motiv. Er hat immer noch mal ‚ne Nummer drauf gesetzt, in ausufernder Weise [...] aber auf Kosten anderer Menschen und fremden Geldes.“<sup>1326</sup> wie René Allonge zitiert wird, der Hauptkommissar des Berliner LKA, der die Ermittlungen im Fall Beltracchi leitete. Nach der Urteilsverkündung werden in der *Süddeutschen Zeitung* auch die gemeinsam mit dem Fotografen Manfred Esser unter dem Namen *Beltracchi Project* entstandenen Mischwerke aus Malerei und Fotografie als ein Scheitern des Künstlers Beltracchi gedeutet.<sup>1327</sup> „Die Parallele zum Konzeptkünstler, der mit seinen Werken den Kunstmarkt an der Nase herumführt, funktioniert seit seiner Enttarnung, der Entzauberung, auch nicht mehr.“<sup>1328</sup>

Doch alsbald verstummen auch die Kritiker Beltracchis. Der bereits vor Gericht initiierte Mythos vom „Meisterfälscher“ wurde nun aus allen Kanälen lautstark und mantra-artig in die Welt getragen, sodass er fortan als Künstler und talentierter Charmeur gefeiert wurde, der von der Kunstwelt abgelehnt wurde und dennoch das Establishment aufgrund seines Talents vorführen konnte. „Was Beltracchi gemalt hat, sind keine klassischen Fälschungen, sondern eigene Kunstwerke, die den Mechanismus des Kunstmarkts offenlegen“,<sup>1329</sup> resümiert die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Was hier greift ist das noch aus dem 19. Jahrhundert stammende Verständnis des Künstlergenies, das arm und außerhalb der Gesellschaft stehend mit einer göttlichen Schöpfungsgabe gesegnet ist. Dieser Mechanismus war auch bei anderen Fälschern zuvor wirksam: Han van Meegeren etwa wurde zu einem Nationalhelden erklärt, da er dem feindlichen Ausland raffinierte Fälschungen verkaufte. Bastianini wurde, wie erwähnt, als Reinkarnation Mino da Fiesoles und Desiderio da Settignanos verehrt, da er jenen Renaissancekünstlern zu einer Wiedergeburt im Ottocento verhalf.<sup>1330</sup> Während Beltracchi als von der Kunstwelt verschmähtes Talent dargestellt wurde, das

1324 Meixner, Christiane: Freispruch für den Kunstmarkt, in: Die Zeit, 28. 10. 2011, online einsehbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-10/koelner-urteil> (26. 07. 2021).

1325 Ibid.

1326 Meinhof, Renate: Schuld ist die Gier der Opfer, in: Süddeutsche Zeitung, 28. 10. 2011, online einsehbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/urteil-im-kunstfaelscher-prozess-schuld-ist-die-gier-deropfer-1.1175454> (14. 01. 2022).

1327 Meinhof, Renate: Selbstverliebte Souvenirs eines großen Betrügers, in: Süddeutsche Zeitung, 04. 03. 2012, online einsehbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/der-fall-beltracchi-selbstverliebte-souvenirs-einesgrossen-betruegers-1.1299115> (14. 01. 2021).

1328 Ibid.

1329 Maak, Niklas: Das Schicksal korrigieren, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gpc-6uo1m> (26. 07. 2021).

1330 Siehe Kapitel 4.4.

den Kunstmarkt entlarvt hätte, stilisierte man Bastianini zum ausgebeuteten Künstler, der die als hochnäsigen empfundenen Franzosen vorführte. Der Betrug wurde in beiden Fällen zu einer Tugend deklariert.

Spätestens mit der Publikation der beiden Bücher der Beltracchis im Jahr 2014 fand auch in der zuvor noch eher kritisch argumentierenden *Die Zeit* ein Gesinnungswandel statt, sieht man von einer vorherigen Abweichung Hanno Rauterbergs im Oktober 2011 ab, als er die Fälschungen des erst frisch rechtskräftig verurteilten Betrügers Beltracchi zu Museumsstücken erklärte. „Wolfgang Beltracchi mag ein großer Kunstfälscher sein – seine Bilder gehören dennoch ins Museum.“<sup>1331</sup> Es sei Beltracchis Ablehnung des Originals gewesen, so Rauterberg weiter, die ihn „zum wahren, zum modernen Künstler“ werden ließ.<sup>1332</sup> Schließlich würde hier, Rauterberg zufolge, ein Maler für etwas verurteilt, das doch zu den „Kardinaltugenden der Moderne“<sup>1333</sup> gehörte.

Die Legende vom Maler, der so gut sei, dass er auch andere Künstler fälschen könne, setzt sich bis in das Jahr 2019 fort, als Beltracchi in der auf HR2 ausgestrahlten Radiosendung *Doppelkopf* selbst kaum noch derartige Aussagen treffen muss; er wurde bereits zu Beginn der Sendung entsprechend vorgestellt. „Unser Gast ist Maler, ein sehr guter Maler, und zwar so gut, dass er fast 40 Jahre lang rund 300 Werke in der Handschrift also im Stile anderer Meister gemalt und sie zu Millionenbeträgen verkauft hatte [...]“.<sup>1334</sup> Nicht nur hat sich der Mythos vom „Meisterfälscher“ vollends etabliert, auch wird die Vita Beltracchis in eine umgekehrte Reihenfolge gebracht, indem er nun als Maler dargestellt wird, der auch mal gefälscht habe, jedoch nur, weil er so talentiert sei. Auch das Magazin *Der Spiegel* stellt Beltracchi nun als einen rebellischen Helden dar, „der es den Deppen mal richtig gezeigt hat, ein genialischer Künstlerstar, der genauso gut war wie die echten. Wenn nicht besser.“<sup>1335</sup>

Nur selten wird noch zaghafte Kritik an Beltracchi laut, die allerdings immer von Gegenstimmen begleitet wird. Die Teilnahme Beltracchis etwa an einer Podiumsdiskussion des Ethikforums in Thun 2016 wird von den Medien zuweilen ambivalent

1331 Rauterberg, Hanno: Wer glaubt noch ans Original? Wolfgang Beltracchi mag ein großer Kunstfälscher sein – seine Bilder gehören dennoch ins Museum, in: *Die Zeit*, 06.10.2011, Nr. 41, S. 55 und Keazor, Henry und 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. 48.

1332 Ibid

1333 Ibid

1334 Die Moderatorin Karin Röder in der Radiosendung *Doppelkopf*, am Tisch mit Wolfgang Beltracchi, 17.09.2019, Hr2, Min. 0:07-0:22, online einsehbar unter: [http://mp3.podcast.hr-online.de/mp3/podcast/hr2\\_doppelkopf/hr2\\_doppelkopf\\_20200804\\_85444877.mp3](http://mp3.podcast.hr-online.de/mp3/podcast/hr2_doppelkopf/hr2_doppelkopf_20200804_85444877.mp3) (31.12.2021)

1335 Gorris, Lothar und Sven Röbel: Hippie-Arsch, in: *Der Spiegel* 4/2014, S. 108–109, hier: S. 108.

aufgenommen. So wiederholt das *BZ Langenthaler Tagblatt* zunächst die üblichen Lobgesänge auf Beltracchi und zitiert ihn mit dem Satz: „Ich malte mit Herzblut das, was mir gefiel, und das kam bei den Kunden an.“<sup>1336</sup> Mit „Herzblut“ greift Beltracchi wiederum eine Formulierung von Henry Keazor in Arne Birkenstocks Dokumentarfilm *Beltracchi – Die Kunst der Fälschung* auf. Gefragt nach dem Herzblut in seinen Fälschungen, verneint Beltracchi, womit er zugleich ungewollt offenbart, dass seine Interessen primär dem pekuniären und nicht künstlerischen Wert galten. Es wird deutlich, dass Beltracchi in möglichst allen Disziplinen die Deutungshoheit erlangen und bewahren möchte, sodass er selbst für ihn entlarvende Formulierungen aufgreift und ins Positive verkehrt. Die *Jungfrau Zeitung* berichtet wiederum verstärkt über die Kritiken, die man Beltracchi in Thun entgegenbrachte. So erklärte etwa der Jurist Alexander Jolles den Grund, dass gegenwärtig echte Beltracchis gekauft werden, damit, dass man sich am Kunstmarkt in das Phänomen Beltracchi einkaufen wolle. Beltracchis Erfolg als Fälscher sei aber zugleich sein Scheitern als Künstler, so Jolles weiter.<sup>1337</sup>

Anlässlich der 2018 folgenden Wanderausstellung *Kairos* mit Werken des Fotografen Mauro Fiorese (1970–2016) und Beltracchis, in der Letzterer vermeintliche Lücken der Kunstgeschichte mit seinen Gemälden füllen will, widmet ihm das Schweizer Kulturmagazin *Du* ein ganzes Heft. Der vielbeachtete Kunsthistoriker Horst Bredekamp eröffnet die Ausstellung in Hamburg und verfasst einen Beitrag in dem Magazin, in dem er Beltracchi als einen originellen Künstler würdigt.<sup>1338</sup> Dass die Kunstgeschichte hieran keine Kritik übt, ist für Wolfgang Ullrich eines von diversen Indizien für die fortschreitende Abwesenheit der Geschichte der Kunst und eines westlich-modernen Kunstbegriffs in gegenwärtigen Kunstdiskursen.<sup>1339</sup>

Zwar kommt in den Medien vereinzelt Kritik auf, doch versuchen Kommentatoren diese mit einer Verteidigungsposition für Beltracchi zu entkräften. Almuth Spiegler etwa sieht in Beltracchis Werken im Rahmen der *Kairos*-Ausstellung „[...] ein Tribut an alle, die an der Kunst nur Superlative, ‚Meisterwerke‘ und ‚Jahrhundertfälscher‘, interessieren.“<sup>1340</sup> Dies veranlasst einen der online Kommentatoren wiederum zu dem Schluss, Beltracchis Kritiker wären eifersüchtig, da er die Kunstwelt entlarvte und nun

1336 Schürch, Heinz: „Ich malte das, was gefiel“, in: *BZ Langenthaler Tagblatt*, 09.04.2016, online einsehbar unter: <http://www.langenthalertagblatt.ch/region/thun/Ich-malte-das-was-gefiel/story/28101161> (26.07.2021).

1337 Sartori, Stian: Betrüger, Verräter und Star zugleich, in: *Jungfrau Zeitung*, 09.04.2016, online einsehbar unter: <http://www.jungfrauzeitung.ch/artikel/143094/> (26.07.2021).

1338 Horst Bredekamp anlässlich der Vernissage zur Ausstellung *Kairos* am 18.11.2018 in der Barlach Halle in Hamburg, online nachhörbar unter: <http://www.kairos-exhibition.art> (26.07.2021).

1339 E-Mail von Wolfgang Ullrich an die Autorin vom 25.01.2019.

1340 Spiegler, Almuth: Beltracchis „falsche“ Ausstellung kommt 2019 nach Wien, in: *Die Presse*, 29.11.2018, online einsehbar unter: <https://diepresse.com/home/kultur/kunst/irgendwasmitkunst/5511441/Beltracchis-falsche-Ausstellung-kommt-2019-nach-Wien> (26.07.2021).

Erfolg habe.<sup>1341</sup> Auch weitere Kritik in den Medien wird durch Beltracchis Fans, die er mittlerweile generiert hat, mit entsprechenden Gegenkommentaren versehen. In der *Wiener Zeitung* kommt man etwa zu dem Resümee: „Nun, da Beltracchi seriös weiterleben muss, da ihm Kunsthistoriker wie Werner Spies keine Expertisen mehr für seine Max-Ernst-Wälder schreiben, bleibt dann [...] nur Paraphrase statt Kunst.“<sup>1342</sup> Der entsprechende Gegenkommentar reagiert abwehrend auf den „Verriss“, was auch von der entsprechenden Skepsis gegenüber der Berichterstattung an sich zeugt.<sup>1343</sup> Die mediale Aufbereitung des Beltracchi-Falls lässt somit auch das prekäre Verhältnis der Gesellschaft im 21. Jahrhundert zu Wahrheit, Betrug und den Medien im Allgemeinen offenkundig werden. Es scheint, als wären die Bedeutungen und Vorstellungen dieser Termini ins Wanken geraten, wenn der Betrug zu einer Tugend wird und die Wahrheit als Betrug deklariert wird.

#### 5.4.2 Was bleibt – die Fälschungen Beltracchis als Dunkelziffer

Die geschilderte mediale Aufmerksamkeit für den Fall Beltracchi bewirkte auch ein wiedererstarktes Interesse der Öffentlichkeit an Kunstfälschungen. Dies führte zu einer starken Präsenz des Themas in Rundfunk und Fernsehen aber auch zu einer Reihe belletristischer und populärwissenschaftlicher Publikation, die jedoch nicht einem Impetus der Aufklärung folgten, sondern sich der Sensation des Themas bedienten. So heißt es bereits auf dem Klappentext des 2016 erschienenen Essay-Bandes *Fälschungen, Verwandlungen – Vom schönen Schein der Bilder, Häuser und Menschen*, der alle Formen der Fälschung durcheinanderwirft, Beltracchi könne „Bilder der klassischen Moderne echter malen [...] als die Originalkünstler [...]“.<sup>1344</sup> Hier hat sich der Mythos vom „Meisterfälscher“ schon längst verselbständigt. Gleichermaßen werden diverse Formen der Fälschung unter dem Titel *Fake – Die kuriosesten*

1341 Kommentator mit dem Pseudonym St. Schmitt in: Spiegler, Almuth: Beltracchis „falsche“ Ausstellung kommt 2019 nach Wien, in: Die Presse, 29. 11. 2018, online einsehbar unter: <https://diepresse.com/home/kultur/kunst/irgendwasmitkunst/5511441/Beltracchis-falsche-Ausstellung-kommt-2019-nach-Wien> (26. 07. 2021).

1342 Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Beltracchi im Wiener Kunstforum, in: Wiener Zeitung, 03. 09. 2019, online einsehbar unter: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/2025672-Beltracchi-im-Wiener-Kunstforum.html> (26. 07. 2021).

1343 Kommentar: „also, ich muss mir das anschauen, ob dieser verriss wirklich so begründet ist :)“ in: Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Beltracchi im Wiener Kunstforum, in: Wiener Zeitung, 03. 09. 2019, online einsehbar unter: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/2025672-Beltracchi-im-Wiener-Kunstforum.html> (26. 07. 2021).

1344 Müller, Burkhard: *Fälschungen, Verwandlungen – Vom schönen Schein der Bilder, Häuser und Menschen*, hrsg. v. Anne Hamilton, Springe 2016, Klappentext.

*Fälschungen aus Kunst, Wissenschaft, Literatur und Geschichte* zusammengeworfen.<sup>1345</sup> In der Belletristik scheint es schon zu genügen, das Schlagwort „Fälschung“ in den Titel aufzunehmen, um in die vorderen Reihen der Leseregister zu gelangen.<sup>1346</sup> Unter dem Titel *Ein Fall für Gräfin Leonie, Original und Fälschung* hat es das Thema gar bis in den Adelsroman geschafft.<sup>1347</sup> Und so ließe sich die Liste nahezu endlos fortführen. Der Beltracchi-Fall förderte so zwar ein Interesse an der Fälschungsthematik, nicht jedoch eine Auseinandersetzung mit ihr.

Auch in den Fachdisziplinen wie der Kunstgeschichte und der Medienkultur wurde der Fall Beltracchi aufgegriffen. Da sich die Kunstgeschichte aber nach wie vor kaum wissenschaftlich mit Kunstfälschungen befasst, sondern allenfalls biografistisch oder nacherzählend, wurde entweder der Mythos des „Meisterfälschers“, der eigentlich Künstler sei, weitererzählt oder der Sachverhalt sogar teilweise falsch dargestellt.<sup>1348</sup> Einige der Publikationen stützen sich auch auf die Autobiografie Beltracchis. Dies ist allerdings schon deswegen ein äußerst schwieriges Quellenmaterial, da es sich hier nicht nur um das Sprachrohr eines rechtskräftig verurteilten Betrügers handelt, sondern auch bereits die Form der Autobiografie keine objektive und nachprüfbare Schilderung von Sachverhalten darstellt. Exemplarisch sei hier etwa die im Bereich der Medienkultur erschienene Publikation *Narrationen der Fälschung* erwähnt. So ist es zwar das erklärte Ziel der Publikation, Neutralität zu wahren.<sup>1349</sup> Doch wird diese durch eine ungeprüfte Verwendung der Autobiografie Beltracchis und ohne eine Analyse der Fakten aufgegeben.

Auch in manchen Teilen des Kunstmarktes scheint die Aufarbeitung des Beltracchi-Falls langwieriger als nötig zu sein. Bereits ein Jahr nach dem medienwirksamen Kölner Strafprozess tauchte ein von Beltracchi gefälschtes Gemälde als Original im Kunsthandel auf. So wurde am 22. 10. 2012 versucht, das vermeintliche Moise Kislings Gemälde *Bouquet Varié* beim Auktionshaus Millon in Dubai zu versteigern. Die Provenienz „Collection Jagers [sic]“ und „Collection Beltracchi, Palma“ wirkte auf das auch in Paris ansässige Auktionshaus scheinbar vollkommen unproblematisch. Erst externe Hinweise auf die Fälschung veranlassten das Auktionshaus, das Gemälde aus der Auktion zu nehmen und den Katalog entsprechend zu korrigieren.<sup>1350</sup> Koldehoff

1345 Köhler, Peter: *Fake, Die kuriosesten Fälschungen aus Kunst, Wissenschaft, Literatur und Geschichte*, München 2015.

1346 Eines von unzähligen Beispielen: Krage, Thomas G.: *Die Fälschung der Tredici*, Hameln 2019.

1347 Von Weerth, Bettina: *Ein Fall für Gräfin Leonie, Original und Fälschung*, Hamburg 2015.

1348 Siehe Kapitel 2.2. und 2.3.

1349 Hirsch, Johannes: *Narrationen der Fälschung, Von Kunstfälschung und Erzählkunst bei Wolfgang Beltracchi*, Eric Hebborn und Elmyr de Hory, Gießen 2016, S. 9.

1350 Millon Auktionskatalog, Opera Gallery Auction, International Modern and Contemporary Art Auction, 22. 10. 2012 im The Ritz-Carlton Dubai, ursprüngliche Version vom 05. 10. 2012, S. 22f. sowie Keazor, Henry und 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*

und Timm verweisen in diesem Zusammenhang auf ein weiteres Kisling-Blumenbild, das der Fälschung Beltracchis verblüffend ähnlich sieht und vermutlich auch aus Beltracchis Schmiede stammt, dessen Spur sich aber nach seiner Versteigerung bei Sotheby's im Jahr 1994 verloren hat.<sup>1351</sup>

Noch 2015, also vier Jahre nach dem Publik-Werden des Beltracchi-Falls, weist die von dem Braque-Experten Armand Israel betriebene Webseite [www.georgesbraque.fr](http://www.georgesbraque.fr) immer noch Beltracchis Fälschung *Souvenir de Anvers* als Original Braques auf. Dort heißt es sodann: „De juin à septembre 1906, Braque se rend avec son ami Othon Friesz à Anvers. Ils y exécutent leurs premières toiles fauves, des vues du port et de L'Escaut. Leur manière reste proche et lorsqu'ils réalisent une mosaïque de huit peintures sur une grande toile, Souvenir de Anvers, dont l'une n'est pas signée, il reste bien difficile de l'attribuer.“<sup>1352</sup> Der Text und die Zuschreibung der Fälschung Beltracchis an Braque von der 2019 nicht mehr online erreichbaren Webseite Israels wurden online mehrfach adaptiert, sodass acht Jahre nach der Entlarvung Beltracchis selbst eine bereits entlarvte Fälschung noch als Original geführt wird.<sup>1353</sup> Zudem wird diese Fälschung noch 2017 im Kunsthandel als vermeintlich originales Vergleichswerk aufgeführt. Anlässlich der Versteigerung von Othon Friesz' Ansicht von La Ciotat am 02. 03. 2017 bei Sotheby's in London wurde Beltracchis *Souvenir de Anvers* als vermeintliches Original von Friesz und Braque als Vergleich im Auktionskatalog abgebildet.<sup>1354</sup>

Tatsächlich weiß außer Beltracchi selbst kaum jemand, wie viele seiner Fälschungen noch unentdeckt in privaten Sammlungen und Museen präsent sind. Ihre Anzahl bleibt eine Dunkelziffer. Dabei kann Fälschern wie Beltracchi das Handwerk auch

heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 16f. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2012/44/Kunstmarkt-Faelschung-Wolfgang-Beltracchi> (26. 07. 2021).

1351 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Oh, wie schön ist Panama, in: Die Zeit, 25.10.2012, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2012/44/Kunstmarkt-Faelschung-Wolfgang-Beltracchi> (26. 07. 2021).

1352 Armand Isreal über „Souvenir de Anvers“ auf der webseite [georgesbraque.fr](http://www.georgesbraque.fr), online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

1353 Wundersamerweise übernehmen auch all diese französischen Webseiten kritiklos den Schreibfehler im Titel der Fälschung, wo es „d'Anvers“ und nicht „de Anvers“ heißen müsste. So etwa die Seite: <https://georgesbraquegp.wordpress.com/tag/george-braque/> (26. 07. 2021), die wiederum die französische Wikipedia-Seite von Georges Braque als Quelle angibt, wo allerdings 2019 die Fälschung Beltracchis nicht mehr als Werk Braques aufgeführt wird. Während die Webseite <http://www.insecula.com/contact/A009018.html/> noch bis zum 12. 12. 2019 die Fälschung Beltracchis als Werk Braques führte ist auf der Webseite <https://emiliedeschamps94.wordpress.com/le-fauvisme/> (26. 07. 2021) weiterhin die Fälschung Beltracchis als Werk Braques aufgeführt.

1354 Aukt.-Kat.: Impressionist & Modern Art Day Sale, Sotheby's London, Lot Nr. 343, 2. März 2017, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin sowie Koldehoff, Stefan: Aus alten Fehlern nichts gelernt, Wie Sotheby's Werbung mit einer Beltracchi-Fälschung macht, in: Die Zeit, Nr. 9/2017, S. 46, online einsehbar unter: <https://www.zeit.de/2017/09/sothebys-werbung-faelschung-wolfgang-beltracchi> (26. 07. 2021).

dadurch erschwert werden, dass Museen ein starkes Netzwerk untereinander bilden sowie ein transparenter Austausch zwischen den Natur- und Kunstwissenschaften, den Experten und dem Kunstmarkt entwickelt wird. Jenseits des rechtskräftigen Urteils des Kölner Landgerichts könnte Beltracchi, wäre er tatsächlich ein Reformator des Kunstmarktes, selbst zu einer weiteren Aufklärung beitragen. Doch tut er dies höchstwahrscheinlich schon deswegen nicht, weil er so die Anzahl seiner noch unentdeckten Fälschungen je nach Bedarf selbst bestimmen kann. Er bewahrt sich hier seine Deutungshoheit.

Während Beltracchi also weiter an seinem Mythos strickt, stellt sich die Frage, wie eine davon betroffene Disziplin wie die Kunstgeschichte künftig mit Fälschungen umgehen könnte. Hilfreich wären dabei bereits die Dezentralisierung sowie die kontinuierliche Aktualisierung von Werkverzeichnissen, wie dies bereits Koldehoff und Timm vorschlugen.<sup>1355</sup> Bestenfalls würden diese auch in digitalisierter Form vorliegen.<sup>1356</sup> Wären die durch europäische Kriminalämter entlarvten Fälschungen der Forschung und Lehre zugänglich, wäre dies ein Gewinn für die Fälschungsforschung und Prävention. Hand in Hand ginge damit eine verstärkte Berücksichtigung des Themas der Kunstfälschung im universitären Curriculum.<sup>1357</sup> Wäre das Studium von Fälschungen bereits ein fester Bestandteil der Ausbildung, wären Kunsthistoriker im Praxisfall am Kunstmarkt besser vorbereitet. Selbstverständlich lassen sich damit Kunstfälschungen nicht gänzlich vermeiden, doch könnten sie eingedämmt werden und nicht zuletzt würde der Umgang mit ihnen professionalisiert.

## 5.5 Beltracchi im Licht ausgewählter Vorgänger und Zeitgenossen

Der Fall Beltracchi ist durch die enorme mediale Aufmerksamkeit zu einem Jahrhundertfälscher-Fall avanciert. Bei einem genaueren Blick zeigt sich jedoch, dass der Fälscher auf Vermarktungsstrategien und handwerkliche Praktiken zurückgreift, die sich bereits zuvor als erfolgreich erwiesen haben. So fand Anfang des 20. Jahrhunderts in Rom eine sehr ähnliche Inszenierung einer Fälschung im Familienbetrieb wie im Fall Beltracchi statt. Waren bei Beltracchi dessen Frau, Schwägerin und ein gemeinsamer

1355 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 225.

1356 Ibid., S. 229.

1357 Keazor, Henry und 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. 51f.



Freund für den Verkauf der Fälschungen auf dem Markt verantwortlich, so waren es in Rom die beiden Töchter eines Bildhauers, die bei römischen Antiquitätenhändlern als verwaiste Nachfahren eines verarmten Adelsgeschlechtes auftraten, um eine Fälschung als ein seit angeblich dreihundert Jahren in Familienbesitz befindliches Kunstwerk zum Verkauf anzubieten.<sup>1358</sup>

In den 1950er Jahren, als gerade Fritz Kirchhoffs (1901–1953) *verführte Hände* (Deutschland 1949), ein Film basierend auf der Geschichte Han van Meegerens, in die Kinos kam,<sup>1359</sup> wurde in Köln ein Kunstfälschungsfall publik, der hinsichtlich der gefälschten Künstler und des Ortes Parallelen zum Fall Beltracchi aufweist. Im Zentrum stand der Portrait- und Landschaftsmaler Robert Schuppner (1896–1966), der ähnlich wie Beltracchi zunächst mit surrealistischen Werken Erfolge verzeichnete. Bekannt wurde der seit 1949 in Köln lebende Schuppner allerdings durch den sogenannten Kölner „Bilderfälscherprozess“, in dem er für nachweislich gefälschte Werke nach Emil Nolde (1867–1956), Paul Klee (1879–1940), Edvard Munch (1863–1944) und auch Heinrich Campendonk angeklagt war. Es blieb jedoch bei dem reinen Verdacht, Schuppner hätte die Werke gefälscht, da ihm dies nie nachgewiesen werden konnte.<sup>1360</sup> Brisant wurde der Fall insbesondere in Köln, wo große Museen und Sammlungen besagte Fälschungen von Schuppner erwarben.<sup>1361</sup> Bis zu dem gut 60 Jahre später auftretenden Beltracchi schien dieser durchaus skandalträchtige Fall in Vergessenheit geraten zu sein, da gerade im Kölner Kunsthandel keine spürbaren Konsequenzen aus dem Fall Schuppner gezogen worden sind.<sup>1362</sup>

Beltracchis Autobiografie ähnelt wiederum stark der des deutschen Kunstfälschers Lothar Malskat (1913–1988). So kursoriert auch über Malskat die Geschichte, er habe schon im Alter von elf Jahren italienische Meister kopiert.<sup>1363</sup> Im Falle Beltracchis war es ein Picasso, den er, eigenen Angaben zufolge, bereits in jungen Jahren nicht nur kopiert, sondern gar verbessert habe.<sup>1364</sup> Das Äquivalent zu Beltracchis frühem

1358 Eudel, Paul: Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 91.

1359 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 1f.

1360 Ibid. sowie Weniger, Heinz: So leicht ist es doch nicht, in: Die Zeit online, 5. 10. 1950, Nr. 40, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/1950/40/so-leicht-ist-es-doch-nicht> (26. 07. 2021).

1361 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 2 sowie Viel Lärm um Peiner, in: Die Zeit online, 20. 10. 1949, Nr. 42, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/1949/42/viel-laerm-um-peiner> (26. 07. 2021).

1362 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 1.

1363 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 72 sowie Auffermann, Verena: Lothar Malskat – Mittelalter al Fresco, in: Corino, Karl (Hrsg.): Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik, Frankfurt 1996, S. 401–409, hier: S. 401.

1364 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 41f.

Hippieleben und seinen diversen Reisen<sup>1365</sup> ist Malskats Reise als „König der Landstreicher“ durch Italien. Nach seiner Rückkehr wurde er Plakatmaler in Allenstein und danach Obdachloser in Berlin, wobei er sich als Malergeselle stets etwas dazuverdiente.<sup>1366</sup>

Im Gegensatz zu Beltracchi konzipierte der britische Fälscher Tom Keating (1918–1984) seine Fälschungen tatsächlich als Hoaxes, indem er etwa mit Bleiweiß, einer Farbe, die unter Röntgenlicht in Erscheinung tritt, Botschaften an die Restauratoren auf den Leinwandgrund schrieb. Ein anderes Mal baute Keating Anachronismen in Form von Unstimmigkeiten in seine Gemälde ein oder verwendete moderne Materialien auch wenn das Gemälde vorgeblich aus der Frühen Neuzeit stammen sollte. Keating spekulierte darauf, dass seine so gelegten Fährten früher oder später entlarvt werden würden, mit dem Ziel, die Schwächen des Kunsthandels aufzudecken und ihn somit zu destabilisieren.<sup>1367</sup> Ähnlich wie Beltracchi mit seiner Sendung *Der Meisterfälscher* wurde auch Keating nach seiner Entlarvung berühmt und moderierte von 1982 bis 1983 im britischen Fernsehen eine eigene Sendung, in der er die Techniken Alter Meister veranschaulichte.<sup>1368</sup> Im Gegensatz zu Keating, der mit seinen als Hoaxes angelegten Fälschungen und seiner Fernsehsendung tatsächlich aufklärerisch wirkte, ist Beltracchi als öffentliche Person in eben jenes System integriert, das er nach eigenen Aussagen nicht besonders Wert schätzte.<sup>1369</sup>

Strategisch ging Beltracchi bei seinen Fälschungen ähnlich wie Han van Meegeren vor. Beide lieferten mit ihren Fälschungen vermeintliche Scharnierwerke der Kunstgeschichte.<sup>1370</sup> Während Beltracchi Lücken in Werkverzeichnissen mit seinen Fälschungen füllte, knüpfte van Meegeren an bereits bestehende Werke insbesondere Jan Vermeers (ca. 1632–1675) an. So entdeckte der Kunsthistoriker Abraham Bredius Vermeers bis dahin einzige religiöse Werke *Christus bei Maria und Martha*<sup>1371</sup> und *Allegorie des Glaubens*<sup>1372</sup> und vermutete, dass sie Rudimente eines wesentlich

1365 Siehe etwa das Kapitel „Wanderjahre“ in: Beltracchi, Helene und Wolfgang: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 53–198.

1366 Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 73.

1367 *Ibid.*, S. 22.

1368 *Ibid.*

1369 Beltracchi, Helene und Wolfgang: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 143.

1370 Keazor, Henry und 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. 39.

1371 Edinburgh, National Gallery of Scotland, ca. 1654/55. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://artsandculture.google.com/asset/christ-in-the-house-of-martha-and-mary/qQFE84jibAZMxw?hl=de&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.858186217864246%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.855715151998726%2C%22height%22%3A1.23750000000001%7D%7D> (26. 07. 2021).

1372 New York, Metropolitan Museum, 1671/74. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/32190651165> (26. 07. 2021).

größeren Werkkomplexes religiösen Sujets seien.<sup>1373</sup> In der Tat schienen sich in der Kunstgeschichte Hinweise auf einen Italienaufenthalt Vermeers zu verdichten, sodass man davon ausging, Vermeer wäre auf diesem Wege von Caravaggio (1571–1610) inspiriert worden.<sup>1374</sup> Mit seinen Fälschungen im Feld vermeintlich religiöser Sujets Vermeers lieferte van Meegeren der Kunstgeschichte also genau das, wonach sie suchte.

Auch die Strategie Beltracchis, vor dem Verkauf der Fälschungen die Gutachten der jeweiligen Experten einzuholen, ist nicht neu. So ließ auch van Meegeren seine Fälschungen von anerkannten Experten begutachten, bevor er sie auf dem Kunstmarkt anbot.<sup>1375</sup> Nicht nur Beltracchi, auch van Meegeren setzte seine Fälschungen im Verfahren des Pasticcio aus unterschiedlichen Originalen des Künstlers zusammen, sodass etwa die Partitur lesende Frau<sup>1376</sup> Bezug nimmt auf Vermeers Brieflesende Frau<sup>1377</sup> und zugleich durch den überdimensionierten Perlohring auf Vermeers Dame mit dem Perlohring<sup>1378</sup> verweist.<sup>1379</sup> Dabei vernetzte auch van Meegeren seine Fälschungen derart untereinander, dass die eine Fälschung zum Fürsprecher einer anderen wurde. So ist die Gestaltung des Kopfes von Isaak aus seiner Fälschung Isaak segnet Jakob<sup>1380</sup> eine Mischung aus der Stirn, den Augen und der Nase zweier Apostel seiner Fälschung Das letzte Abendmahl<sup>1381</sup>. Auch Christus aus van Meegerens Fälschung Christus und

1373 Lord Kilbracken (John Raymond Godley): Fälscher oder Meister? Der Fall Van Meegeren, Wien/Hamburg 1968, S. 91.

1374 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 202 sowie Keazor, Henry: Fälschungen (in) der Kunstgeschichte in: art value – positionen zum wert der kunst 8 (2011) (Fälschung/Diebstahl/Zerstörung), S. 38–41. hier: S. 38f. und Keazor, Henry und 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. 39.

1375 Lord Kilbracken (John Raymond Godley): Fälscher oder Meister? Der Fall Van Meegeren, Wien/Hamburg 1968, S. 90.

1376 Amsterdam, Rijksmuseum, 1935/36. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=meegeren&p=1&ps=12&st=Objects&ii=3#/SK-A-4240,3> (26. 07. 2021).

1377 Amsterdam, Rijksmuseum, 1663/64. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=vermeer&p=1&ps=12&st=Objects&ii=1#/SK-C-251,1> (26. 07. 2021).

1378 Den Haag, Mauritshuis, 1665. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/girl-with-a-pearl-earring-670/> (26. 07. 2021).

1379 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 203.

1380 Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, 1941. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/122169/isaac-blessing-jacob> (26. 07. 2021).

1381 Standort unbekannt, ca. 1940. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://1.bp.blogspot.com/-tcsWF7vWDzQ/Ur3rwpRRqOI/AAAAAAAAiXI/QCiEk2gyTWI/s1600/Meegeren-The-Last-Supper.jpg> (26. 07. 2021).

die Ehebrecherin<sup>1382</sup> ist weiteren Christusfiguren aus van Meegerens Fälschungen Christus und die Jünger in Emmaus<sup>1383</sup>, Das letzte Abendmahl und Isaak aus Isaak segnet Jakob auffallend ähnlich.<sup>1384</sup>

Signifikante Parallelen zu Beltracchi weist auch der ungarische Fälscher Elmyr de Hory auf. Beltracchi teilt sich mit de Hory nicht nur die gefälschten Künstler, sondern auch weite Teile der Vermarktungsstrategien. Wie Beltracchi fälschte auch de Hory hauptsächlich André Derain, Kees van Dongen (1877–1968), Maurice de Vlaminck (1876–1958), Raoul Dufy (1877–1953), Henri Matisse und darüber hinaus auch Amedeo Modigliani (1884–1920).<sup>1385</sup> Dabei studierte auch de Hory seine Vorbilder im Original in den Museen. Eklatant ist das nahezu identische Selbstverständnis, das beide von sich haben. So sehen sich Beltracchi und de Hory als Künstler, die keine Kopien, sondern neue Werke im Stil eines Künstlers geschaffen hätten und lediglich die Signatur nicht aber die Bilder gefälscht hätten. Dabei stellt de Hory über sich fest: „I made paintings in the style of a certain artist. I never copied. The only fake thing in my paintings was the signature.“<sup>1386</sup> Und Beltracchi erwähnt über sich nahezu gleichlautend: „Ich habe also nie Kopien oder Fälschungen gemalt, das einzig Falsche an meinen Gemälden war die Signatur.“<sup>1387</sup>

Die beiden Kunsthändler und Komplizen de Horys Fernand Legros (1931–1983) und Réal Lessard<sup>1388</sup> verkauften die Fälschungen de Horys sodann als dessen angebliches Familienerbe. Die dazugehörige Legende ähnelt wiederum den fiktiven Provenienzen der Sammlungen Jägers und Knops im Fall Beltracchi. In de Horys Fall handelte es sich angeblich um die Sammlung seiner Eltern, die durch die Nationalsozialisten enteignet wurden. Doch konnte de Hory angeblich noch einige Werke der wertvollen Sammlung retten und zum Verkauf anbieten. Um die Fälschungen

1382 Amsterdam, Instituut Collectie Nederland, ca. 1943. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.spektrum.de/kolumne/kleine-geschichte-eines-kunstfaelschers-der-umsein-leben-malte/1744868> (26.07.2021).

1383 Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, 1936/1937. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/101464/the-men-at-emmaus> (26.07.2021).

1384 Lord Kilbracken (John Raymond Godley): Fälscher oder Meister? Der Fall Van Meegeren, Wien / Hamburg 1968, S. 217.

1385 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 216.

1386 Elmyr de Hory zitiert nach Irving, Clifford: Fake! The Story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time, New York 1969, S. 234 siehe auch: Esterow, Milton: Fakers, Fakes, & Fake Fakers, in: Art News, 20.11.2013, online einsehbar unter: <http://www.artnews.com/2013/11/20/fakers-fakes-fake-fakers/> (26.07.2021).

1387 Wolfgang Beltracchi in: Die Kunst der Fälschung, in: Stayinart, online einsehbar unter: <https://www.stayinart.com/kunst-helene-wolfgang-beltracchi/> (26.07.2021).

1388 Im Zuge der Entlarvung de Horys stellte sich heraus, dass auch Lessard als Fälscher tätig war und Legros etwa 400 Fälschungen im Stile Chagalls, Matisse, Picassos und van Dongens verkaufte. Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 225.

auch kunsthistorisch zu legitimieren, tauschten Lessard und Legros die zu Beginn des 20. Jahrhunderts typischerweise nur eingeklebten Abbildungen in Kunstbüchern mit Abbildungen der Fälschungen de Horys aus, die zu den Beschreibungen der Texte passten.<sup>1389</sup> Die Fälschungen de Horys wurden somit kanonisiert, indem sie direkt in die Kunstgeschichte eingingen und sich aus dieser belegen ließen.<sup>1390</sup> Im Falle einer Kees van Dongen-Fälschung de Horys ging das Trio so weit, dem seinerzeit bereits 89-jährigen van Dongen das Werk noch persönlich vorzulegen, um seine Bestätigung zu erhalten, er hätte das Werk selbst in seiner frühen Jugend gemalt.<sup>1391</sup> Hier zeigt sich auch ein gravierender Unterschied zu Beltracchi. Denn de Hory war zeitlich näher an seinem Vorbild als Beltracchi. Somit konnte de Hory noch von einem ähnlichen Zeitgeschmack wie sein Vorbild profitieren, was seinen Fälschungen zusätzlich stilistische Glaubwürdigkeit verlieh.

Doch de Hory ging noch einen Schritt weiter als Beltracchi und fälschte auch seine eigene Biografie: Seinem Biografen Clifford Irving<sup>1392</sup> gegenüber gab er an, von adeliger und vermöglicher Herkunft zu sein und auch sein Geburtsdatum ließ er im Dunkeln. Hingegen fand der norwegische Regisseur Knut W. Jorfald im Rahmen seiner Recherchen zu seinem Film *Almost True. The Noble Art of Forgery, auch Masterpiece or Forgery? The Story of Elmyr de Hory*, (1997) heraus, dass de Hory aus dem Kleinbürgertum stammte, wobei noch nicht einmal sein Name echt war. Während er im Laufe seines Lebens unter diversen, ähnlich klingenden Namen auftrat – Joseph Elementer Dory Boutin oder Dory-Boutlin, Raynal, von Houry, Herzog Cassou, Ference oder Faring Hoffmann sowie Elmer Offmann –, wurde er tatsächlich 1905 als Elemir Horthy in Budapest geboren.<sup>1393</sup>

Auch mit John Myatt aus der Fälschergruppe Myatt / Drewe verbinden Beltracchi gewisse Parallelen. Die zunächst als Duo und dann als ganzes Netzwerk agierende Fälschergruppe kam erstmals über eine Anzeige Ende der 1980er Jahre in Kontakt. Im Satiremagazin *Private Eye* bot der Maler und Kunstlehrer John Myatt „genuine fakes“ von Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts an; über diese Anzeige nahm John Drewe, eigentlich John Cockett, mit ihm Kontakt auf.<sup>1394</sup> Von 1989 bis 1998

1389 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 223.

1390 Keazor, Henry und 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. 38f.

1391 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 222.

1392 1972 wurde Clifford Irving der Fälschung der angeblichen Memoiren des Millionärs Howard Hughes überführt, was auch die Biografie de Horys hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes fragwürdig erscheinen lässt. Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 224f.

1393 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 217.

1394 Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder

gingen aus dieser Verbindung nicht nur etwa 200 gefälschte Kunstwerke und diverse gefälschte Expertisen, sondern auch gefälschte kunsthistorische Fachliteratur hervor. Dabei fälschte Myatt ebenso wie Beltracchi in Form von Pasticcios oder eines Medienwechsels. So übersetzt Myatt eine originale Bleistiftzeichnung mit dem Titel *Portrait of an Army Doctor*<sup>1395</sup> des französischen Kubisten Albert Gleizes (1881–1953) in ein Gemälde.<sup>1396</sup> Dieses Verfahren wendet auch Beltracchi später in seiner Fälschung *Liegender Akt mit Katze* nach Pechstein an. Doch wusste Myatt vermutlich nicht, dass Gleizes bereits eine Gemäldeversion der Zeichnung angefertigt hatte,<sup>1397</sup> was ihn wiederum von Beltracchi unterscheidet, dessen Pechstein-Fälschungen Erstversionen von Gemälden bekannter Zeichnungen waren. Ebenfalls im Unterschied zu Beltracchi bemühte sich Myatt nicht um ein den gefälschten Künstlern adäquates Material. Aus finanziellen Gründen nutzte er Dispersionsfarbe und einen Firnis, der den Anschein von Ölfarbe erzeugen sollte.<sup>1398</sup>

Der in finanziellen Sorgen steckende alleinerziehende Vater Myatt wurde dabei von den amerikanischen Journalisten Laney Salisbury und Aly Sujo als unschuldiger, von seinem Komplizen ausgebeuteter Künstler dargestellt. Hierzu trägt auch ihre Schilderung bei, Myatt hätte sich während des Fälschens in einer geistigen Symbiose mit seinem Vorbild befunden: „Brush in hand, surrounded by art books he'd borrowed from the library, he would fall into a kind of empathetic trance and lunge at the canvas, stroking away and then stepping back to imagine how the artist might have pulled the painting off.“<sup>1399</sup> Diese nahezu stereotype Fälscherverehrung wird auch im Falle Bastianinis deutlich, der als Reinkarnation der von ihm gefälschten Renaissance-Künstler verehrt wurde.<sup>1400</sup> Auch Beltracchi behauptet von sich, während des

Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13.10.2016 an der Universität Heidelberg.

1395 New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1915. Eine Abbildung der Bleistiftzeichnung ist einsehbar unter: <https://www.guggenheim.org/artwork/1461> (26.07.2021).

1396 Eine Auswahl der Fälschungen Myatts sind zu sehen unter: <http://blog.lofty.com/featured/forged-fridays-john-myatts-legacy/> (26.07.2021) sowie unter: <http://www.mystudios.com/gallery/forgery/history/forgery-20.html> (26.07.2021).

1397 Salisbury, Laney und Aly Sujo: Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 36 sowie Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London. Das originale Gemälde von Gleizes befindet sich ebenfalls im New Yorker Guggenheim-Museum, dessen Abbildung online einsehbar ist unter: <https://www.guggenheim.org/artwork/1445> (26.07.2021).

1398 Salisbury, Laney und Aly Sujo: Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 36 sowie Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London.

1399 Salisbury, Laney und Aly Sujo: Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 8 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13.10.2016 an der Universität Heidelberg.

1400 Siehe Kapitel 4.4.

Fälschens in einer besonderen Verbindung mit seinem Vorbild gewesen zu sein.<sup>1401</sup> De Hory wiederum entmystifiziert 1969 derartige (Selbst-)Inszenierungen, indem er sich abwertend über ähnliche Behauptungen des in Ägypten geborenen französischen Fälschers David Stein äußert: „I read somewhere that David Stein [...] claimed that he put himself into the mind and soul of the artist. If he was painting Chagall, he *became* [Kursivierung im Original] Chagall. If he was painting Matisse, he *became* [Kursivierung im Original] Matisse. I personally think that's all the worst sort of nonsense. Could you write a story like Hemingway by trying to put yourself into Hemingway's mind and soul? Could you *become* [Kursivierung im Original] Hemingway? No, it's a terribly vulgar and romantic explanation [...] though I'm sure the public eats it up. What I [Kursivierung im Original] did was study – very, very carefully – the man's work. That's all there is to it.“<sup>1402</sup>

Während Myatt fälschte und Drewes Mittelsmänner verkauften, oblag die Fälschung der Provenienzen wiederum Drewe selbst. Dabei profitierte Drewe von dem Sparkurs der englischen Kulturpolitik in den 1980er Jahren. Denn mit der von Margaret Thatcher (1925–2013) verfolgten „free market policy“ fand ein sukzessiver Abbau staatlicher Kulturförderungen statt. Infolgedessen waren auch Museen wie die Tate Gallery zunehmend auf private Investoren angewiesen, die innerhalb der Museen auf einen eher traditionsbewussten Geist trafen.<sup>1403</sup> Mit seiner angeblich reichen Archivsammlung, in der sich auch Briefe von Picasso befänden, sowie seiner fingierten hohen Familienabstammung konnte Drewe die Aufmerksamkeit der traditions- und klassenbewussten Archivleiterin der Tate Gallery, Sarah Fox-Pitt, gewinnen.<sup>1404</sup> Seine Geschichte untermauerte Drewe mit einer Spende von 20.000 GBP an die Tate Gallery, womit er sich zugleich in den inneren Kreis der elitären Londoner

1401 „Wir haben den Luxus genossen“, Interview der Beltracchis von Iris Radisch und Adam Soboczynski, in: Die Zeit, Nr. 4, 16. 01. 2014, S. 39–40, hier S. 39, online einsehbar unter: <https://www.zeit.de/2014/04/kunstfaelscher-interview-beltracchi/seite-3> (26. 07. 2021).

1402 Elmyr de Hory in: Irving, Clifford: Fake! The Story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time, New York 1969, S. 18 sowie in: Esterow, Milton: Fakers, Fakes, & Fake Fakers in: Art News, 20. 11. 2013, online einsehbar unter: <http://www.artnews.com/2013/11/20/fakers-fakes-fake-fakers/> (26. 07. 2021) sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1403 Salisbury, Laney und Aly Sujo: Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 2 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1404 Salisbury, Laney und Aly Sujo: Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 3f. sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

Kunstgesellschaft einkaufte. Fortan erhielt Drewe nahezu uneingeschränkten Zutritt zum hausinternen Museumsarchiv und der Bibliothek der Tate.<sup>1405</sup>

Unter der falschen Angabe, er würde eine ganze Sammler-Gemeinschaft vertreten, verschaffte sich Drewe auch Zugang zum Archiv des Institute of Contemporary Art in London, aus dem er Verkaufsbelege, Künstlerbriefe und Galerieschriftstücke entwendete, die als Vorlagen seiner Dokumentenfälschungen dienten. Diese Fälschungen schleuste er in die Archive etwa des British Council und der Tate Gallery und in die National Art Library des Victoria & Albert Museums in London ein. Zweck dieser Dokumente war es, die jeweiligen Fälschungen Myatts aus den museumseigenen Archivbeständen heraus als Originale erscheinen zu lassen.<sup>1406</sup> Doch auch diese Strategie, zur fiktiven Provenienz einer Fälschung dazugehörige Dokumente zu fälschen, ist nicht neu. Ein ähnlicher Fall wurde bereits 1930 bekannt, als die Deutsche Beamtenbank ein Opfer von Fälschungen wurde, die zugleich mit gefälschten Expertisen verkauft werden sollten. Das von Paul Westheim herausgegebene Kunstblatt veröffentlichte danach ein erschrockenes Resümee: „Welch ein Abgrund tut sich da auf! In Zukunft wird der arme reiche Sammler von alter Kunst für seine Meister nicht nur die Expertise haben, er wird außerdem noch ein Echtheitsattest beibringen müssen, daß auch die Expertise echt ist!! Wer mit seinen Kunstschatzen beruhigt schlafen will, wird sich außer dem Kunstkenner auch noch einen Expertisenkenner halten müssen.“<sup>1407</sup> Auch Beltracchi versuchte sich, wie erwähnt, an ähnlichen Dokumentenfälschungen mit der gefälschten Fotografie der Großmutter Jägers, die die vermeintliche Sammlung Jägers belegen sollte.<sup>1408</sup>

Drewe hatte also erkannt, dass eine gute Provenienz selbst die unglaublichste Fälschung reinwaschen würde und dass Museumsarchive hierfür die bis zu jenem Zeitpunkt vertrauenswürdigste Quelle waren. Entsprechend tauschte Drewe zwei Ausstellungskataloge der Ohana und der Hanover Gallery in der National Art Library durch seine Fälschungen aus.<sup>1409</sup> Dabei ersetzte Drewe nicht, wie bisher in der

1405 Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1406 Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1407 Achtung Falschkunst!, in: Das Kunstblatt, hrsg. v. Paul Westheim, Nr. XIV, März 1930, S. 93.

1408 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Nicht mal Oma ist echt, in: Die Zeit, 16. 06. 2011, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2011/25/Faelscherskandal-Kunsthistoriker> (26. 07. 2021).

1409 Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.



Forschung dargestellt, einzelne Seiten durch seine Fälschungen, sondern er entwendete den jeweiligen Originalkatalog und ersetzte ihn gänzlich durch seine Fälschung des gesamten Kataloges.<sup>1410</sup> Im Zuge dessen fügte er Abbildungen der Fälschungen Myatts etwa nach Alberto Giacometti, Edouard Vuillard (1868–1940), André Derain und Georges Braque dazwischen und ersetzte so ganze Künstlerseiten in den Katalogen. Der gefälschte Katalog der Ohana Gallery wurde so zur Provenienz der von Myatt gefälschten Zeichnung einer Kuh im Stil Jean Dubuffets (1901–1985). Obgleich die Zeichnung, im Unterschied zu den Fälschungen Beltracchis, in keinem der anerkannten Werkverzeichnisse Dubuffets erscheint, war die Herkunft aus dem Besitz der Ohana Gallery ausreichend für den 1993 erfolgten Verkauf der Zeichnung als Original für 54.000 USD an den Dubuffet-Händler Arne Glimcher von der New Yorker Wildenstein Gallery. Zwar hatte die Ohana Gallery nie Dubuffets verkauft, doch konnte durch ihre Schließung 1971 und der damit einhergehenden Auflösung des Archivs kein gegenteiliger Beweis erbracht werden. Auf Basis von Fotokopien des gefälschten Ohana Katalogs authentifizierte die Mitarbeiterin Dubuffets und der Dubuffet Foundation in Paris, Armande de Trentinian, den gefälschten Dubuffet schließlich als Original.<sup>1411</sup> Die Lehre, die man aus dem Fall Myatt und Drewe in den Londoner Archiven zog, bestand darin, jede Archiv-Akte vor und nach ihrer Herausgabe an Forscher zu wiegen, um sicherzustellen, dass kein weiteres Dokument hinzugefügt wurde.<sup>1412</sup>

Ein Fall, der offenbar alle bisherigen an handwerklichem Geschick, Findigkeit und einer bisher nie dagewesenen Bescheidenheit übertrifft, ist der erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts publik gewordene Fall der Fälscherfamilie Greenhalgh. So lebte der Fälscher und Autodidakt Shaun Greenhalgh mit seinen über achtzigjährigen Eltern George und Olive als Sozialhilfeempfänger in einer Sozialwohnung in Bolton, Greater Manchester.<sup>1413</sup> Hier richtete sich Greenalgh Junior eine Kunstfälscherwerkstatt ein, in der er Objekte aus vier unterschiedlichen Jahrtausenden fälschte und zwischen 1989 und 2009 mithilfe seiner Eltern in den Handel und die Museen brachte. Verblüffend war daran die im Unterschied zu Beltracchi ungeheure Vielfalt Greenalgh Juniors, der Werke vom 20. Jahrhundert bis zurück in das zweite Jahrtausend vor Christus fälschte. Auch wechselte er ebenfalls im Unterschied zu Beltracchi mehrfach die

1410 Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1411 Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1412 Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1413 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 196f.

Gattungen. So befanden sich unter seinen Fälschungen sowohl Landschaftsgemälde als auch Kunsthandwerk, Skulpturen und Reliefs.<sup>1414</sup>

Aus dem Greenhalgh-Konvolut stammte auch die 47 Zentimeter große Keramikfigur eines Fauns aus dem Art Institute of Chicago, die 2001 von diesem präsentiert wurde und für eine rare Schöpfung Paul Gauguins (1848–1903) gehalten wurde. Vom Pariser Wildenstein Institut für authentisch erklärt, wurde die Figur von Sotheby's 1994 für 20.700 GBP an einen Privathändler in London verkauft, von wo aus sie dann 1997 für 125.000 USD nach Chicago gelangte. Als bis dato größter Coup der Familienfälscher gilt die sogenannte Amarna-Prinzessin, die 2002 von Greenhalghs Eltern unter Bezugnahme auf einen Auktionskatalog von 1892 als altägyptische Alabasterfigur der Tochter des Pharaos Echnaton (ca. 1380 v. Chr.–1335 v. Chr.) ausgegeben wurde.<sup>1415</sup> Die Erwähnung von „eight Egyptian figures“ in besagtem Auktionskatalog aus Silverton Park (Devon), der Sammlung des 4. Earls of Egremont, brachte Greenhalgh auf die Idee, eine dieser Figuren wiederauferstehen zu lassen.<sup>1416</sup> Entsprechend legte Greenhalgh Senior als ahnungsloser alter Mann die Figur im Museum in Bolton vor und berichtete über ihre Provenienz, dass sie ein Erbstück seines Urgroßvaters wäre, der das Werk seinerzeit in der Silverton-Park-Auktion erstanden hätte. Untermauert wurde die fingierte Provenienz durch ebenso fingierte Briefe, die nachweisen sollten, dass sich die Figur seit 100 Jahren in Familienbesitz befunden hätte. Das British Museum verbürgte sich für die Echtheit der Figur und das Museum von Bolton kaufte sie schließlich für 440.000 GBP. Greenhalgh Junior hatte sie innerhalb von drei Wochen im heimischen Geräteschuppen gemeißelt und mit einer Patina aus Ruß und Tee künstlich gealtert.<sup>1417</sup>

Schließlich war es ein vermeintliches assyrisches Relief, das zwar die Begeisterung des British Museums weckte, jedoch den Greenhalghs zum Verhängnis wurde. So entdeckte der Experte Richard Falkiner einen Rechtschreibfehler in der Keilschrift, der jedoch für ein Relief, das für den König bestimmt war, unmöglich war. Fortan wirkte die sogenannte Kaskade, denn man entdeckte weitere Unstimmigkeiten wie etwa die für die Zeit befremdliche Form des Pferdehalters. Die daraufhin eingeschaltete Polizei entdeckte in den Räumen der Greenhalghs nicht nur die entsprechende Werkstatt, sondern zugleich eine daraus entstandene Schatzkammer an weiteren Fälschungen. Aufgrund der enormen Produktivität Shaun Greenhalghs besteht jedoch auch nach dessen Entlarvung die hohe Wahrscheinlichkeit, dass sich bislang noch unentdeckte Fälschungen in Privatsammlungen befinden.<sup>1418</sup>

1414 Ibid., S. 197.

1415 Ibid.

1416 Ibid., S. 197f.

1417 Ibid., S. 198.

1418 Ibid.

## 6 Resümee und Ausblick

Wie in den vorhergehenden Kapiteln veranschaulicht, begleiten Kunstfälschungen der unterschiedlichsten Spielarten die Kunstgeschichte seit der Entstehung eines Sammelwesens und eines daraus hervorgehenden Kunstmarktes ab der Spätantike.<sup>1419</sup> Bis zu den gegenwärtig verstärkt aufkommenden Gesamtfälschungen zeichnet sich eine variantenreiche Entwicklung von den ersten dokumentierten Verfälschungen in der Antike über Urkunden- und Reliquienfälschungen des Mittelalters und den Fälschungen antiker Artefakte in der Renaissance ab. Die jeweiligen Fälschungsformen gingen dabei stets mit einer entsprechenden Nachfrage einher und reagierten auf den Zeitgeschmack wie etwa in der Antike die Vorliebe von römischen Sammlern für griechische Statuen, im Mittelalter das gesteigerte Interesse für die Provenienz von Personen und Artefakten sowie in der Renaissance die Wiedergeburt der Antike.<sup>1420</sup> Allen Fälschungsformen gemein ist somit, dass sie mit der jeweiligen Entwicklung der Kunst sowie mit dem gewandelten Verständnis vom Künstler korrelieren. Mit dem Erstarken der Künstlerpersönlichkeit ab der Renaissance etwa verlagerte sich der Fokus sukzessive weg von Teil- auf Gesamtfälschungen von Werken namhafter Künstler, die von Sammlern begehrt sind.<sup>1421</sup>

Eine Vielzahl der Gesamtfälschungen tritt ab dem 19. Jahrhundert hervor, als sich ein zunehmend internationaler Kunstmarkt etablierte, Sammler auf marktfrische Neuentdeckungen hofften und zahlreiche Museen gegründet wurden, während sich die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin entwickelte. Insbesondere diese Professionalisierung der Kunstgeschichte stellt in der Fälschungsgeschichte eine Zäsur dar, durch die sich Kunstfälschungen auch qualitativ ändern. In einem Katz- und Maus-Spiel<sup>1422</sup> befruchteten sich Kunstfälschung und Kunstgeschichte wechselseitig,

1419 Bloch, Peter: Gefälschte Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 52–75 und S. 120–124, hier: S. 64 sowie Kapitel 2.1.

1420 Siehe Kapitel 2.1.

1421 Ibid.

1422 Grafton, Anthony: Fälscher und Kritiker, Der Betrug in der Wissenschaft, Berlin 2012 (deutsche Erstausgabe: Berlin 1991), S. 73, 136f sowie Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 16 und Kapitel 2.1.

denn die gewonnenen Erkenntnisse der Kunstgeschichte erforderten professionellere Methoden der Fälschung und vice versa. Hilfreich war auch der öffentliche Zugang zu Kunstwerken in den neu gegründeten Museen, wodurch Fälscher ihre Vorbilder intensiver im Original studieren konnten. Die Kunstfälschung trat in einen Wettstreit mit der Kunstgeschichte. Waren Kunstfälschungen auch zuvor Ausdruck des Zeitgeschmacks und des Wertewandels, indizieren sie ab dem 19. Jahrhundert zudem den Forschungsstand der Kunstgeschichte.<sup>1423</sup>

Die Geschichte der Kunstfälschung hat gezeigt, dass Fälschungen sowohl auf Desiderate reagieren, sodass Wunsch und Erfüllung ineinandergreifen,<sup>1424</sup> als auch aktiv die Kunstgeschichte beeinflussen.<sup>1425</sup> Die Fälschungen Bastianinis etwa antworten auf die Wiedergeburt des Quattrocento im Ottocento und beeinflussen zugleich die Kunst der Präraffaeliten.<sup>1426</sup> Beltracchis Fälschungen reagieren wiederum auf die Lücken im Œuvre der Künstler und beeinflussen zugleich deren Preisentwicklung am Kunstmarkt, die wiederum eine intensivere Rezeption der entsprechenden Künstler in der Kunstgeschichte bewirkt.<sup>1427</sup>

Dabei entstehen die Fälschungen Bastianinis und Beltracchis vor dem Hintergrund einer sich wandelnden europäischen Kunstgeschichte von ihrer Entwicklung als wissenschaftliche Disziplin im 19. Jahrhundert und einem nationalen Kunstbegriff bis zu ihrer teilweisen Dekonstruktion im 21. Jahrhundert durch einen verstärkt globalisierten Kunstbegriff.<sup>1428</sup> Bastianinis Quattrocento-Fälschungen treffen den Nerv der im 19. Jahrhundert sich professionalisierenden Renaissance-Forschung, einschließlich des Wettstreits zwischen englischen und französischen Museen und Sammlern einerseits und einer sich neu formierenden italienischen Nation andererseits. Zugleich sind sie das Zeugnis der anfänglich noch häufigen Fehlzuschreibungen von Büsten Donatellos und Desiderio da Settignano. So orientierte sich Bastianini an Vorbildern, die seinerzeit noch Donatello zugeschrieben waren, später dann aber mit einer Zuschreibung an Desiderio da Settignano korrigiert wurden. Dies hatte in der Fälschungsforschung zur Folge, dass man glaubte, Bastianini hätte sich unter anderem an Donatello orientiert, wobei er tatsächlich auch Desiderio da Settignano als Vorbild hatte.

1423 Siehe Kapitel 2.1.

1424 Bloch, Peter: Gefälschte Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 52–75 und S. 120–124, hier: S. 64 sowie Kapitel 2.1.

1425 Ich danke Henry Keazor (Heidelberg) für diesen Hinweis.

1426 Siehe Kapitel 4.

1427 Siehe Kapitel 5.

1428 Zur Auflösung der Idee von Kunstgeschichte durch ihre Globalisierung siehe: Ullrich, Wolfgang: Kunst jenseits der Kunstgeschichte, Über zeitgenössische Aneignungspraktiken, Eröffnungsvortrag beim „Doppelkongress: Kunst, Geschichte, Unterricht“, Leipzig, 23.03.2018, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/03/24/kunst-jenseits-der-kunstgeschichte/> (26.07.2021) sowie Kapitel 5.2.

Beltracchis Fälschungen der Klassischen Moderne Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts sind wiederum Symptome einer durch Globalisierungsprozesse teilweisen Dekonstruktion der westlichen Kunstgeschichte im 21. Jahrhundert. Dass ein Kunstwerk wie der Leonardo da Vinci zugeschriebene *Salvator Mundi* als zeitgenössische Kunst versteigert werden kann, ein Künstler wie Damien Hirst die Kunstgeschichte in seinem Werk *Treasures of the Wreck from the Unbelievable* als Referenzrahmen aufgegeben hat, indem er eine eigene fiktive Kunstgeschichte entwirft, oder Ausstellungen wie *All Art has been Contemporary* in der Hamburger Kunsthalle 2010 konzipiert werden, in denen kunsthistorische Epochen obsolet geworden sind, zeugt von einer „Erosion des westlichen Kunstbegriffs“.<sup>1429</sup> Vor diesem Hintergrund ist Beltracchi ein radikaler Traditionalist, indem er klassische Topoi der Kunstgeschichte – wie etwa das Handwerk, das Original, das Œuvre und Provenienzen – hochhält und bedient. Die Bewertung der entlarvten Fälschungen Beltracchis findet im Einklang mit einer Erosion westlich-tradierter Werte der Kunstgeschichte statt. Denn nach ihrer Entlarvung wurden Beltracchis Fälschungen gelobt, da man glaubte, sie hätten ein ganzes Kunstsystem vom Händler bis zum Experten entlarvt und destabilisiert. Demgegenüber wurden die Fälschungen Bastianinis im 19. Jahrhundert nach ihrer Entlarvung aufgrund ihrer handwerklichen Vorzüge wertgeschätzt.

Die Vorboten dieser Entwicklung im 21. Jahrhundert lassen sich bereits auf dem Florentiner Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts beobachten, als ein zunehmend internationaler Kunstmarkt nicht mehr nur eine contact zone innerhalb Europas aufweist, sondern auch transatlantische Ausläufer einbezieht. Es handelt sich bei den Kunstmärkten des 19. und 20. respektive beginnenden 21. Jahrhunderts nicht um gegenläufige Pole, sondern um die Koordinaten einer aufeinander aufbauenden Entwicklung hin zu der von Graw diagnostizierten „Ausweitung der Marktzone“.<sup>1430</sup> Die contact zone des Florentiner Kunstmarktes im 19. Jahrhundert kann hierbei als Vorgeschichte und -Bedingung der Wertschöpfungsallianz des im 20. und 21. Jahrhundert globalisierten Kunstmarktes mit der Kunstgeschichte verstanden werden.<sup>1431</sup> Auch eine Allianz wie die von Bode, Bardini und Burckhardt verdeutlicht, dass die Kunstgeschichte bereits im 19. Jahrhundert mit dem Kunstmarkt und dem Sammelwesen verwoben war. So übten die Publikationen Burckhardts zur Kunst der Florentiner Renaissance einen wichtigen Einfluss auf Bode und seinen Kauf von Renaissancewerken für die Berliner Museen aus. Der Erwerb jener Werke fand wiederum über Bardini statt, sodass

1429 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23. 01. 2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26. 07. 2021) sowie Kapitel 5.2.

1430 Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 62. Siehe Kapitel 5.2.

1431 Ich danke Henry Keazor (Heidelberg) für diesen Hinweis.

sich die Forschungen Burckhardts über Bode zu Bardini kanalisieren.<sup>1432</sup> Einige der Quattrocento-Fälschungen im Ottocento sind in einem ebensolchen Amalgam aus Desideraten eines Sammelwesens, einer professionalisierten Kunstgeschichte und des zunehmend internationalen Kunstmarktes entstanden.

Die Kunstfälschung ist insofern keine kriminelle Abzweigung der Kunst(-geschichte), sondern ein Teil von ihr, denn Fälschungsgeschichte ist Kunstgeschichte. Dennoch werden Kunstfälschungen kaum in der Kunstgeschichte thematisiert. Sie sind selten ein Gegenstand der Forschung oder ein Teil des Curriculums der Kunstgeschichte. Vielmehr werden sie oftmals Nachbardisziplinen wie der Jurisprudenz und den Naturwissenschaften oder gar populärwissenschaftlichen Aktivitäten überlassen.<sup>1433</sup> Publikationen, die zuweilen die Fakten falsch oder verfälschend wiedergeben, lassen das Thema unseriös erscheinen oder bagatellisieren es und wirken sich damit auf die Wissenschaft aus.<sup>1434</sup> Die seit dem Beltracchi Fall ab 2011 wachsende Popularität des Themas suggeriert lediglich eine ausreichende Beschäftigung mit Kunstfälschungen. Martin Doll etwa verzichtete auf eine Analyse von Kunstfälschungen in seinem kultur- und medienwissenschaftlichen Diskurs zu „Fälschung und Fake“, da diese, so Doll, ausreichend erforscht wären.<sup>1435</sup> Auch zuvor sind vielversprechende Überlegungen und Projekte zur Erforschung von Kunstfälschungen nicht weitergeführt worden. Der 1898 ins Leben gerufene *Internationalen Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgeba(h)ren* unterlag der eigenen Intransparenz, was dazu führte, dass entlarvte Fälschungen zu spät an relevante Stellen im Kunstbetrieb weitergeleitet wurden. Das von Bloch im Rahmen seines DFG-Projektes *Typologie der Fälschungen*<sup>1436</sup> geplante Fälschungsarchiv wurde durch mangelnde Anerkennung in der Kunstgeschichte bisher nicht realisiert.<sup>1437</sup> So sind es oftmals die Fälscher, die sich intensiver mit der Kunstgeschichte auseinandersetzen als die Kunstgeschichte mit Fälschungen.

Produkt der mangelnden Auseinandersetzung mit dem Thema ist eine definitive Unschärfe des Fälschungsbegriffs. In der Regel wird die betrügerische Intention des Fälschers zur Maßgabe der Klassifizierung von Fälschungen in der Kunstgeschichte gemacht.<sup>1438</sup> Es entsteht dabei ein Graubereich an nicht zuzuordnenden Fälschungen

1432 Siehe Kapitel 4.1.4.

1433 Siehe Kapitel 2.2.

1434 Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 209f. sowie Kapitel 2.2.

1435 Doll, Martin: Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012, S. 14, Fußnote 8 sowie Kapitel 2.2.

1436 Bloch, Peter: Typologie der Fälschung, Täuschungen in der bildenden Kunst, in: DFG-Mitteilungen 3/78, S. 25–27 sowie Kapitel 2.3.

1437 Siehe Kapitel 2.3.

1438 Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI, München 1973, Spalte 1407f. sowie Kapitel 2.3.

bereits dann, wenn eine betrügerische Absicht kaum noch nachweisbar ist wie im Falle Bastianinis, wenn zwar die Fälschung, nicht aber der Fälscher entlarvt wurde wie etwa der sogenannte „Spanische Fälscher“ oder wenn die Fälschungen als Akt der Wohltätigkeit gekennzeichnet werden wie im Fall von Mark Landis.<sup>1439</sup> Die vorliegende Arbeit betrachtete somit die Fälschung nicht nur aus der Perspektive der Kunst, sondern auch die Kunst aus der Perspektive der Fälschung. So konnte auch der Fälschungsbegriff jenseits der Intention des Fälschers anhand historischer, etymologischer und philosophischer Aspekte analysiert werden.

Die historischen Analysen haben gezeigt, dass Ende des 19. Jahrhunderts eine Schwerpunktverlagerung in der Bewertung des Fälschers stattfindet. So gab man zuvor noch während des 19. Jahrhunderts eher gierigen Sammlern und windigen Händlern die Schuld am Betrug durch die Fälschung. Dies ändert sich mit der Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin und wird deutlich in den Publikationen von Eudel und Tietze, die erstmals auch den Fälscher in die Verantwortung zogen. Infolgedessen entwickelte sich die bis dato gültige Definition von Fälschungen anhand des Motivs der betrügerischen Absicht, sodass der Fälscher nicht nur juristisch, sondern auch moralisch respektive künstlerisch als schuldig erachtet wird.<sup>1440</sup>

Dabei hebt Tietze hervor, dass in der Fälschung durchaus legitime künstlerische Methoden angewandt werden, deren Ziele jedoch im Vergleich zum Original verschoben sind, was Döhmer rund 45 Jahre später wiederholt.<sup>1441</sup> Die Problematik an Döhmers wiederaufgegriffener These liegt allerdings darin, dass er Fälschungen der Sphäre des intentionalen Handelns zuordnet. Doch eben dies führt wieder zur Absicht des Fälschers zurück mit den bekannten Problemen. Folglich wurde die folgende Änderung der These Tietzes und Döhmers vorgeschlagen: „[Die] Kunstfälschung bedient sich legitimer künstlerischer Methoden [und der Kunstgeschichte] unter Veränderung [ihres Kontextes].“ Denn die gelungene und nicht bloß beabsichtigte Fälschung funktioniert erst dann, wenn ein Rezipient vorhanden ist, für den diese Kontextveränderung plausibel ist. Die Rezeption ist ihrerseits eine zweite Werkschöpfung und

1439 Zum sogenannten spanischen Fälscher siehe: Schulz, Matthias: Kunstgeschichte: Fahndung nach einem genialen Fälscher antiker Bronzebüsten, in: *Der Spiegel*, Nr. 47, 2011, S. 160–163. Zu Mark Landis siehe: Wilkinson, Alec: *The Giveaway*, in: *The New Yorker*, 26.08.2013, online einsehbar unter: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/08/26/the-giveaway> (26.07.2021) sowie der Dokumentarfilm „Art and Craft“ der Regisseure Sam Cullman und Jennifer Grausman, USA 2014. Der Trailer des Films ist online einsehbar unter: <http://artandcraftfilm.com> (26.07.2021) sowie Kapitel 2.3.

1440 Siehe Kapitel 3.

1441 Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 228f. Siehe auch: Keazor, Henry, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 28 sowie Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 77 und Kapitel 3.

in je spezifische Kontexte eingebunden.<sup>1442</sup> Neuere Forschungen konnten zudem verifizieren, dass nicht nur äußere bottom-up-Prozesse, sondern auch innere top-down-Prozesse wie Wissen, Erfahrung, Motivation und Emotion auf die Wahrnehmung Einfluss nehmen.<sup>1443</sup> Der in der vorliegenden Arbeit verwendete Kontextbegriff bezieht sich dabei sowohl auf den allgemeinen Sprachgebrauch als auch auf den in der Soziologie bekannten normativen und situativen Kontext. Der normative Kontext bezieht sich auf die sozialen Normen, die Kommunikation beeinflussen, während der situative Kontext äußere Einflüsse beschreibt, die im Moment der Kommunikation auf diese einwirken.<sup>1444</sup> Liest man die oben genannte Definition auf der Folie dieses Vokabulars, lässt sich weiterhin bemerken: Die Kunstfälschung kombiniert die legitimen künstlerischen Mittel wie Farbe, Form, Stil, Sujet in einer irreführenden Weise. Sie instrumentalisiert die Grundlagen der Kunst(-geschichte) und verändert dabei ihren Zusammenhang situativ, ausgerichtet auf einen bestimmten Zeitgeschmack, für den die Fälschung als Original erscheinen soll. Dabei spiegelt sich in ihr eine zeit-spezifische Rezeption von Kunstwerken. Somit ist der strategische, kontextbezogene Einsatz anerkannter künstlerischer Mittel die Zeitmarke der Fälschung; in ihrer Zeit können Fälschungen so als Originale erscheinen, in einer anderen Zeit mit einem gewandelten Zeitgeschmack können sie jedoch als solche entlarvt werden.

Die Einzelelemente einer Fälschung wie das Material und das Sujet sind also durchaus wahrheitsfähig, nur ist es ihr Zusammenhang, ihr Kontext nicht. Auch die Kulturhistorikerin Katy Barrett verdeutlicht, dass es der Kontext ist – womit sie sich explizit auf die Geschichten hinter einem Kunstwerk bezieht –, der einem Kunstwerk eine Erscheinung verleiht, die es dem Betrachter ermöglicht, das Kunstwerk in seiner Gegenwart als ein historisches Objekt wahrzunehmen.<sup>1445</sup> An dieser Stelle greift wiederum der zuvor thematisierte top-down-Prozess. Denn das Wissen von einer Fälschung, ermöglicht uns erst, die Fälschung als Fälschung zu sehen, was Martin Kemp als fälschungstypische Kaskade formuliert: „Once you know that it’s a forgery, you notice what is wrong with it.“<sup>1446</sup>

1442 Zitko, Hans: *Kunstwelt, Mediale und systemische Konstellationen*, erschienen in der Reihe: *Fundus Bücher*, Nr. 191, hrsg. v. Jan-Frederik Bandel und Harald Falckenberg, Hamburg 2012, S. 173–175.

1443 Hloucal, Teresa-Maria: *Kontextabhängigkeit visueller Wahrnehmung, Der Einfluss der aktuellen Befindlichkeit auf die Wahrnehmung neutraler Stimuli in free-viewing-tasks – Eine Eyetracking-studie*, Dissertation Universität Osnabrück 2010, online einsehbar unter: <https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-201101177678> (26.07.2021) sowie Kapitel 3.

1444 Fuchs, Werner / Klima, Rolf / Lautmann, Rüdiger / Rammstedt, Otthein / Wienold, Hanns (Hrsg.): *Lexikon zur Soziologie*, Opladen 1973, S. 368 sowie Kapitel 3.1.

1445 Barrett, Katy: *Fixed Price?* in: *Apollo*, 14 January 2014, online einsehbar unter: <https://www.apollo-magazine.com/fixed-price/> (26.07.2021) sowie Kapitel 3.

1446 Martin Kemp in seinem Vortrag: *It doesn’t look like Leonardo: The Inside Stories of Leonardos and Non-Leonardos*, gehalten am 08.02.2014 auf dem View Festival of Art History in London sowie Kapitel 3.



Diese wissensbasierte Kaskade führt im Prozess der Entlarvung einer Fälschung dazu, dass nun Mängel wahrgenommen werden an einem faktisch unveränderten Werk, das zuvor noch als Original hoch gelobt wurde, obgleich derselbe Betrachter auf die gleichen Pinselstriche blickt.<sup>1447</sup> Es findet eine kontextbasierte Wandlung in der Rezeption des Werks statt. Die vorliegende Arbeit schlägt demzufolge vor, die Entlarvung von Fälschungen als einen Statuswandel des Werkes zu bezeichnen. Mit dem Status ändert sich auch der gesamte semantische Raum des Werkes, was zuweilen dazu führt, dass das physisch unveränderte Werk gegenteilig zu seinem vorhergehenden Status als Original bewertet wird. Durch den veränderten Kontext erfährt das physisch unveränderte Werk eine Veränderung in der Rezeption des Betrachters, die irreversibel ist. Somit unterscheiden sich Fälschungen auch von Kippbildern, deren Wahrnehmung stets changieren kann. Denn eine entlarvte Fälschung wird kaum noch so wahrgenommen werden können, wie zu jenem Zeitpunkt, als sie noch als Original galt. Sie kann allerdings mit einem gewissen zeitlichen Abstand eine Wertschätzung als Fälschung erhalten, wie dies etwa mit den Fälschungen Eric Hebborns oder auch Elmyr de Horys der Fall war, die selbst zu Sammlerstücken avancierten.

Hiermit wird deutlich, dass die Begriffe Original und Fälschung nicht auf Entitäten oder Eigenschaften des Kunstwerkes rekurrieren; es handelt sich vielmehr um Zuschreibungsphänomene, deren Bedeutung sich mit dem Wissen des Rezipienten, mit der Epoche, der Gesellschaft und der Kultur, der sie entstammen, wandelt. Entsprechend konnte die in Kapitel 3.3. vorgenommene Analyse der Etymologie des Fälschungsbegriffs Aufschluss geben über seine bis dato negativ gefärbte Konnotation. So bezeichnen die im europäischen Sprachraum gebräuchlichen Begriffe für Fälschungen mit Ausnahme von *counterfeit* seit den ersten Überlieferungen aus dem Mittelhochdeutschen, Lateinischen und Altfranzösischen durchweg moralisch verwerfliche Phänomene. Demgegenüber sind die aus dem Persischen und Arabischen stammenden türkischen Begriffe für Fälschungen neutral bis positiv belegt; sie fassen den Prozess der Annäherung an ein Vorbild.<sup>1448</sup> Man hat hier einen Unterschied in der Wertung von Fälschungen zwischen europäischen und orientalischen Kulturen vor sich.

Instruktive Überlegungen zum Fälschungsbegriff bietet zudem der Philosoph Nelson Goodman, der als einer der wenigen die Analyse von Fälschungen aus ihrer Subjektbezogenheit löst und sich auf das Objekt, die Fälschung, konzentriert. So bezeichnet er die Fälschung eines Kunstwerks als ein Objekt, das fälschlicherweise vorgibt, eine Produktionsgeschichte zu haben, die für das (oder ein) Original

1447 Tietze, Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 212 sowie Kapitel 3.2.

1448 Der Eintrag *Sahte* in: EtimolojiTürkçe, online einsehbar unter: <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/sahte> (26.07.2021) sowie Kapitel 3.

unerlässlich ist.<sup>1449</sup> Doch würde hieraus folgen, dass Werke der Appropriation Art ebenfalls Fälschungen wären. Elaine Sturtevant etwa schuf die Blumen Warhols mit dessen Materialien, Werkzeugen und Erlaubnis nach.<sup>1450</sup> Somit geben sie ebenfalls vor, die Produktionsgeschichte der Blumen Warhols zu haben. Was Sturtevant's Blumen jedoch von Warhols Blumen unterscheidet ist die Tatsache, dass sie nicht vorgeben, ein Original Warhols zu sein. Sie haben selbst den Status eines Originals Sturtevant's. Entsprechend wurde Goodmans Definition in der vorliegenden Arbeit wie folgt modifiziert: Eine Fälschung eines Kunstwerks gibt vor, den Status eines Originals zu besitzen.

Indem diese theoretischen Überlegungen zum Phänomen der Kunstfälschungen auf zwei Fallbeispiele in ihrem jeweiligen historischen Rahmen angewendet wurden, konnte ein abgeschlossener Fall historisch analysiert werden und ein aktueller noch andauernder Fall im Hinblick auf seine Rezeption untersucht werden. Da Bastianini im 19. Jahrhundert auf Vorbilder des 15. Jahrhunderts zurückgriff und Beltracchi Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhundert auf Vorbilder des frühen 20. Jahrhunderts, konnte zudem ein breiter historischer Rahmen gespannt werden, in dem Kunstfälschungen nicht nur punktuell, sondern in ihrer Wechselwirkung mit der Kunstgeschichte analysierbar werden. Zudem vertreten beide Fälscher die unterschiedlichen Gattungen Skulptur (Bastianini) und Malerei (Beltracchi), sodass die Wirkung von Fälschungen entsprechend weiträumig untersucht werden konnte.<sup>1451</sup>

Dabei wurden die Fälschungen Bastianinis erstmals anhand eines intensiven Quellenstudiums in ihrem historischen Kontext betrachtet. Die Voraussetzungen für die Fälschungen des Ottocento liegen zunächst in den Italienreisen des 19. Jahrhunderts, die aus der Grand Tour des Adels hervorgegangen waren; sie entwickelten sich aufgrund des enormen Reichtums, den eine neue elitäre Bürgerschicht durch die Industrialisierung erlangte. Fortan betrat eine neue „zusammengesetzte Elite“<sup>1452</sup> die Bühne des europäischen Kunstmarktes. Im Zuge dessen ließen sich auch einige Reisende in Florenz nieder, wo sie den Aufbau von Infrastrukturen wie das noch existierende Gabinetto Vieusseux<sup>1453</sup> initiierten, das explizit auf ausländische Bedürfnisse zugeschnitten war. Es konnte somit deutlich gemacht werden, dass der Kulturtransfer im 19. Jahrhundert kein einseitiger war, in welchem Reisende kulturelle Souvenirs in

1449 Goodman, Nelson: *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976 (2), S. 122 (Erste Auflage Indianapolis 1968), sowie Kapitel 3.

1450 Vahrson, Viola: *Die Radikalität der Wiederholung – Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevant's*, München 2006, S. 61 sowie Kapitel 3.1.

1451 Siehe Kapitel 2.4.

1452 Mosse, Werner E.: *Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts: Eine vergleichende Betrachtung*, in: Kocka, Jürgen (Hrsg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Band 3, München 1995, S. 9–47, hier: S. 9f. sowie Kapitel 4.1.1.

1453 Die große Auswahl an internationalen Zeitschriften im Gabinetto Vieusseux erwähnt etwa Murray: Murray, John: *Handbook for Travellers in Northern Italy*, Part II, London 1856, S. 516f. sowie Kapitel 4.1.1.

ihre Heimat mitbrachten, sondern ein wechselseitiger. Reisende oder vielmehr auch Bleibende hinterließen Spuren der eigenen Kultur vor Ort.<sup>1454</sup>

Die vorliegende Arbeit baut insofern auf der These auf, dass im Florenz des 19. Jahrhunderts eine contact zone entstanden ist, im Sinne Mary Louise Pratts, in der die noch junge italienische Nation mit europäischen Kulturreisenden aufeinandertraf. Die Quattrocento-Fälschungen des Ottocento werden in diesem Schmelztiegel aus Kulturaustausch und nation building zu Objekten dieser contact zone, da sie die Synthese einer europäisch-transatlantischen Rezeption der Renaissance mit der Idealisierung der Renaissance durch die Italiener verkörpern. Denn was Italien mit dem europäischen Ausland verband, war die Wiedergeburt einer zwar je unterschiedlichen, aber zeitgleich auftretenden Idee der Renaissance. Die Wertschätzung internationaler Touristen und Sammler galt dem vergangenen und nicht dem gegenwärtigen Italien. Für das wiedervereinte Italien hingegen war das eigene Kulturelle Erbe ein Grundpfeiler ihres Nationalgefühls.<sup>1455</sup>

Dabei hatte die Renaissance auch deswegen Konjunktur, weil sie zum einen durch die noch junge Kunstgeschichtsforschung als Wiege der Kunst galt – Burckhardts Publikationen waren nicht nur die erste umfassende Kultur- und Kunstgeschichte der italienischen Renaissance, sie stellten sie auch erstmals als ein italienisches Ereignis dar, als dessen Ursprung Florenz angesehen wurde – und zum anderen durch die Grand Tour fester Bestandteil adeliger Sammlungen war. Reiche Großindustrielle sahen den Besitz von Kunstwerken des Quattrocento wiederum als Kompensation ihrer nicht-adeligen Herkunft und somit als Investition in kulturelles Ansehen und politische Macht. Auch die diversen Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts trugen zu dem Ausverkauf von italienischer Renaissancekunst bei. Denn in einer Art Wetttrüsten mit Kunstwerken war man bestrebt, das jeweils beste Kunstwerk eines Künstlers für das eigene Haus zu sichern. Auch hatten Museen sowie Weltausstellungen im Jahrhundert des nation building eine wichtige Funktion für die Definition, Darstellung und Verbreitung einer nationalen Identität.<sup>1456</sup> Doch die immense Nachfrage überstieg die vorhandenen und noch verkäuflichen Renaissancewerke um ein Vielfaches. Fälschungen dienten insofern als Substitute der Originale für Kulturreisende, wie die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit verdeutlichen, um sowohl Devisen zu erhalten als auch das eigene kulturelle Erbe vor dem Ausverkauf zu bewahren. Zugleich sind die Quattrocento-Fälschungen stilistisch eine Hommage an die eigene Geschichte, sodass sie in mehrfacher Hinsicht einem ästhetischen Patriotismus entstammen.<sup>1457</sup>

Neben dem Renaissance-Revival beförderten auch die vermehrt aufkommenden Kunstzeitschriften die Kunstfälschung insofern, als sie den Fälscher mit

1454 Siehe Kapitel 4.1.1.

1455 Siehe Kapitel 4.2.

1456 Siehe Kapitel 4.1.3.

1457 Siehe Kapitel 4.

kunsthistorischen Details und Abbildungen der Werke versorgten.<sup>1458</sup> Die Ausbreitung der Kunstfälschung im 19. Jahrhundert ist somit auch mit dem technischen Fortschritt verbunden, wobei die Entwicklung der Fotografie als neues Reproduktionsmedium eine besondere Rolle spielt. So befeuerten Fotografien die Methode des Pasticcios bei Fälschungen, da nun Fragmente diverser, zuweilen an unterschiedlichen Orten befindlicher Werke zusammengebracht werden konnten.<sup>1459</sup> Die Wechselwirkung von Fotografie und Fälschung ab dem 19. Jahrhundert ist insofern ein bis dato kaum untersuchtes aber künftig hoch interessantes Forschungsgebiet.

Im Zuge des Risorgimento setzte auch eine Wiederentdeckung historischer Persönlichkeiten wie Benivieni, Ficino, Savonarola und Dante ein, die allesamt in Bastianinis Büsten wiederaufleben. Die erneute Savonarola-Rezeption als Heilsbringer und Reformier im Ottocento<sup>1460</sup> wurde dabei nicht nur von den Italienern befeuert, sondern auch von den in Florenz ansässigen ausländischen Künstlern. Das Gemälde *A Procession in the Streets of Florence* von Jane Benham Hay etwa wurde derart geschätzt, dass man vorschlug, es für die italienische Nation zu erwerben (Abb. 85). Dante wurde 1846 wiederum von dem Priester, Dichter und Revolutionär Francesco Dall’Ongaro als Vordenker der italienischen Einheitsidee bezeichnet.<sup>1461</sup> Mit seiner 1860 entstandenen Dante-Büste reagiert Bastianini auf diese Wiederentdeckung Dantes und beteiligt sich zwar nicht politisch, aber künstlerisch am Risorgimento, so die These der vorliegenden Arbeit (Abb. 8a-d). Dies unterstreicht auch die stolze und bisher ausführlichste Signatur Bastianini auf der Rückseite: „Gio[vanni] Bastianini Fece An[no] 1860“. Auch seine Portraits zeitgenössischer italienischer oder italophiler Politiker und Diplomaten wie Filippo Antonio Gualterio, Gino Capponi und Graf Franz Oliver von Jenison-Walworth verdeutlichen Bastianinis ästhetischen Patriotismus. Denn Bastianini portraitierte insbesondere solche Figuren der italienischen Geschichte und Gegenwart, die als Nationalhelden im Risorgimento idealisiert wurden oder sich im besonderen Maße an der Wiedervereinigung Italiens beteiligten. Diese im Rahmen der vorliegenden Arbeit gewonnene Erkenntnis rückt Bastianinis Werke in ein neues Licht, da er in der bisherigen Forschung stets als unbeteiligt an der

1458 Briefel, Aviva: *The Deceivers. Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca and London 2006, S. 3f. sowie Kapitel 4.1.2.

1459 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 289 sowie Kapitel 4.2.2.

1460 Savonarola als pädagogischer Reformator, Eine historische Erinnerung von Dr. Seibert in Vegesack, in: *Pädagogisches Archiv 1859*, Band I, Heft 9, S. 721–730, hier: S. 721 sowie Kapitel 4.3.2.3.

1461 Fischer, Rotraut und Ujma, Christina: *Fluchtpunkt Florenz – Deutsch-Florentiner in der Zeit des Risorgimento zwischen Epigonalität und Utopie*, in: *Marburger Forum online*, 2014, online einsehbar unter: [http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt\\_Florenz.pdf](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt_Florenz.pdf) (26.07.2021), o.S. (S. 7f.) sowie Kapitel 4.2.

italienischen Nationalbewegung und als ausgebeuteter Künstler seines Kunsthändlers Freppa dargestellt wurde.<sup>1462</sup>

Für Bastianinis ästhetischen Patriotismus spricht auch, dass er dem Kreis der antiakademisch organisierten Malergruppe der Macchiaioli nahe stand, die als sogenannte „soldati pittori“ einen Anteil an der italienischen Nationalbewegung hatte, indem sie unter anderem die arbeitende italienische Bevölkerung als bildwürdig betrachtete.<sup>1463</sup> So nahm Bastianini mehrfach an den Ausstellungen der Società Promotrice di Belle Arti in Florenz teil, die auch einige der Werke der Macchiaioli zeigten.<sup>1464</sup> Zudem folgen die dort ausgestellten originalen Exponate Bastianinis dem ab den 1833er Jahren in Italien aufkommenden Purismo, der gekennzeichnet ist von einer Darstellung des unmittelbar Wahrgenommenen in und nach der Natur, was ebenfalls ein zentrales Anliegen der Macchiaioli war.<sup>1465</sup> Daraus konnte abgeleitet werden, dass Bastianini mit seinen signierten und datierten Originalen nur in Florenz und damit national vertreten war, während seine unsignierten aber künstlich gealterten Fälschungen international verkauft wurden.<sup>1466</sup> Somit ist Bastianini sowohl Künstler als auch Fälscher, was ihn als eine Art *scultore restauratore* in die Nähe des im Florentiner Ottocento typischen *pittore restauratore* rückt, der Künstler, Restaurator und Fälscher in Personalunion war.<sup>1467</sup>

Eines jener Werke, das für internationale respektive französische Augen gefälscht wurde, ist die Statuette des Giovanni delle Bande Nere (Abb. 73a–c). Hier lässt Bastianini Quattrocento-Vorbilder mit dem Zeitgeschmack derart verschmelzen, dass die Statuette noch bis Anfang des 21. Jahrhunderts als ein Werk der italienischen Renaissance galt und sowohl kunsthistorisch als auch museal als solches rezipiert wurde. So schrieb Kurz die Statuette 1944 Baccio Bandinelli zu und Holderbaum in den 1950er Niccolò Tribolo. Beide gingen davon aus, es handle sich bei der Statuette um ein *Bozzetto*, also um einen ersten Entwurf respektive ein Modell für eine Statue. Dabei glaubte Kurz einen Qualitätsverlust vom Modell zur Statue zu bemerken,<sup>1468</sup>

1462 Zuletzt etwa Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, S. 39f. sowie Kapitel 4.2.

1463 Dombrowski, Damian: *Kunst auf der Suche nach der Nation*, in: ders. (Hrsg.): *Kunst auf der Suche nach der Nation, Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus, Akten des Fachkolloquiums, Loveno di Menaggio (Como), Villa Vigoni, 29. Juni bis 2. Juli 2011*, Berlin 2013, S. 11–35, hier: S. 16 sowie Kapitel 4.2.

1464 Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, S. 48f. sowie Kapitel 4.3.1.

1465 Gleis, Ralph: *Anton Romako (1832–1889), Die Entstehung des modernen Historienbildes*, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 108 sowie Kapitel 4.3.2.

1466 Siehe Kapitel 4.3.1.

1467 Siehe Kapitel 4.3.1.

1468 Kurz, Otto: *A Model for Bandinelli's Statue of Cosimo I*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 85, No. 500 (Nov., 1944), S. 280+282–283, hier: S. 280 sowie Kapitel 4.3.2.2.

worin er sich durch Vasari bestätigt sah, der selbst bereits qualitative Unterschiede zwischen einem guten Bozzetto und einer schlechteren oder gar nicht vollendeten Statue bei Bandinelli festgestellt haben will.<sup>1469</sup> Bekannt ist aber auch die Missgunst Vasaris gegenüber Bandinelli, die eventuell der Grund für eine derartige Behauptung sein könnte.<sup>1470</sup> Fatal ist hierbei nicht nur, dass Bastianinis Fälschung in einer derart renommierten Fachzeitschrift wie dem *Burlington Magazin* als Original Bandinellis geadelt wird, sondern auch, dass sie qualitativ mehr wertgeschätzt wird als das eigentliche Original. Vasaris eventuelle Intrige gegen Bandinelli erhält somit durch Bastianinis Fälschung eine schwerwiegende Rückbestätigung. Im Jahr 2000 wird die Statuette erneut als Werk Tribolos aufgeführt, während Warren sie 2005 als Fälschung Bastianinis entlarvt, obgleich dies bereits seit 1889 durch Becker und 1962 erneut durch Goll bekannt war.<sup>1471</sup>

Die Statuette befindet sich weiterhin in der Londoner Wallace Collection, deren primärer Einfluss allerdings französisch ist, was wiederum dem Zeitgeist und dem persönlichen Geschmack von Wallace entsprach, der die Statuette mit der Sammlung Nieuwerkerke erwarb. Auch ähnelt die Gestaltung des Gesichts der Statuette durchaus den Zügen von Napoleon III, eine Ähnlichkeit, die französischen Augen höchstwahrscheinlich schmeicheln sollte (Abb. 79).<sup>1472</sup> Dies zeigt, dass Bastianinis Statuette spezifisch für den französischen Markt gestaltet und konzipiert wurde. Durch das Medici-Wappen mit sieben Kugeln, das üblicherweise nur sechs aufweist, wird die Statuette gleichsam zu einer ästhetischen Herausforderung für französische Connaisseurs, wie die vorliegenden Untersuchungen ergeben haben. Denn ein Medici-Wappen mit sieben Kugeln ist nicht unbekannt. Allerdings ist bei Bastianini die Wappenform und die Blasierung in der Anordnung 1:2:1:2:1 der Kugeln fehlerhaft, da diese richtigerweise 2:3:2 wie bei Borghini oder 3:3:1 wie bei Passerini sein müsste.<sup>1473</sup> Schließlich befand sich die Statuette zunächst in der Sammlung von Bastianinis langjährigem Freund Gaetano Bianchi, in dessen Besitz auch die Basis der Statuette

1469 Ibid. sowie Vasari, Giorgio: Das Leben des Baccio Bandinelli, neu übersetzt von Victoria Lorini, hrsg. und kommentiert von Hana Gründler, Berlin 2009, S. 26 sowie Kapitel 4.3.2.2.

1470 Vasari, Giorgio: Das Leben des Baccio Bandinelli, neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben und kommentiert von Hana Gründler, Berlin 2009, S. 26 und S. 7 sowie Kapitel 4.3.2.2.

1471 Siehe Kapitel 4.3.2.2.

1472 Erche, Bettina: Eine Kugel zuviel im Medici-Wappen in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 97, 26.04.2006, S. N3 sowie Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 143 und Kapitel 4.3.2.2.

1473 Borghini, Vincenzo: Discorsi di Monsignore don Vincenzo Borghini, Reccati à Luce da' Deputati per suo Testamento, Parte Seconda, Florenz 1584, S. 80 sowie Passerini, Luigi: Gli Alberti di Firenze, Genealogia, Storia e Documenti, Parte II – Documenti, Florenz 1869, Tafel V. Siehe hierzu auch die digitale Heraldik-Datenbank des Kunsthistorischen Instituts in Florenz: <http://wappen.khi.fi.it/Plone/alle-wappen/wap.07931430> sowie <http://wappen.khi.fi.it/Plone/alle-wappen/wap.07931437> (jeweils 26.07.2021) sowie Kapitel 4.3.2.2.

nach ihrem Verkauf durch Bastianini an Rivet in Paris verblieb.<sup>1474</sup> Dies macht es sehr wahrscheinlich, dass die Statuette von Bastianini gemeinsam mit Bianchi als eine ästhetische Provokation für den französischen Markt konzipiert wurde, denn die Basis hätte im Falle eines ähnlichen Streits um Bastianinis Urhebererschaft wie bei der Benivieni-Büste als Beweismittel fungieren können.

Zugleich ist Bastianinis Statuette eine Hommage an das eigene kulturelle Erbe. So wird der nach rechts gedrehte Kopf der Statuette, der Mino da Fiesoles Pierro de Medici Büste folgt, von Bastianini energischer als in der Vorlage gestaltet, was durch die in die Hüfte gestemmte Hand der Statuette betont wird (Abb. 83). Damit spitzt Bastianini die Figur des Giovanni delle Bande Nere auf eine Idealisierung des Ottocento zu. Bastianini ging es nicht um die Darstellung eines Angehörigen der Medici, sondern um das Portrait eines entschlossenen und stolzen Condottieres, eines der letzten Söldnerführer, der bereits während der Renaissance als Nationalheld verehrt wurde. Macchiavelli sah in Giovanni delle Bande Nere gar den Einiger Italiens, was dessen erneute Verehrung im Ottocento erklärt.<sup>1475</sup>

Neben seinen Reliefs und Statuetten sind es vor allem Bastianinis Büsten, die Quattrocentovorbilder mit den zeitgenössischen Stilen des Purismo auf nationaler Ebene und der Präraffaeliten auf internationaler Ebene mischen. Seine Männerportraits weisen dabei einen fast gnadenlos ungeschönten Realismus auf, der einerseits ein Pendant in dem von Frankreich ausgehenden und später in Europa verbreiteten Realismus findet. Andererseits besteht hierdurch eine stilistische Ähnlichkeit mit den Büsten des Präraffaeliten Thomas Woolner. Denn auch Woolners Büsten zeichnen sich durch ihre Lebensnähe und Detailgenauigkeit aus, was etwa an der Pockennarbe von Woolners Büste Rajah Brookes' deutlich wird (Abb. 72).<sup>1476</sup> Vor allem die Büsten des Präraffaeliten Alexander Munro weisen eine große Ähnlichkeit mit den weiblichen Büsten Bastianinis auf. So etwa Munros Portraitbüste seiner Frau Mary Munro, die wiederum Ähnlichkeiten mit Bastianinis Büste der Piccarda Donati aufweist (Abb. 71 und Abb. 20a-b). Indem Bastianini, im Gegensatz zu Munro, seine Büste in ein detailreich verziertes Renaissancegewand kleidet, vermischt sich der präraffaelitische Stil mit dem quattrocentesken Ideal.<sup>1477</sup> Zudem sind sich die Präraffaeliten und der italienische Purismo in ihrer Rückbesinnung auf das Quattrocento programmatisch nahe,<sup>1478</sup> sodass die Präraffaeliten durch die zahlreichen Kulturreisen und den Florentiner

1474 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 38 sowie Kapitel 4.3.2.2.

1475 Siehe Kapitel 4.3.2.2.

1476 Ausst.-Kat.: Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914, hrsg. v. Benedict Read und Joanna Barnes, London 1991, S. 24 sowie Kapitel 4.3.2.1.

1477 Siehe Kapitel 4.3.2.1.

1478 Gleis, Ralph: Anton Romako (1832–1889), Die Entstehung des modernen Historienbildes, Köln / Weimar / Wien 2010, S. 107, FN 475 sowie Kapitel 4.3.2.1.

Kunstmarkt bereits früh ihren Weg in die Florentiner Kunstszene fanden.<sup>1479</sup> Somit ist es wenn auch nicht dokumentiert so doch höchstwahrscheinlich, dass Bastianini in Florenz Werke der Präraffaeliten sah, respektive die Präraffaeliten in Florenz oder London Werke Bastianinis unter dem Deckmantel der Renaissancen rezipierten.<sup>1480</sup> Während die Gemälde der Präraffaeliten bereits eingehend erforscht wurden, fand die Skulptur der Präraffaeliten eher selten Beachtung in der Forschungsliteratur. Entsprechend wäre es instruktiv, diese grundlegend zu erforschen und in ihrer Entwicklung unter dem Einfluss der Reisen britischer Bildungsbürger nach Florenz zu untersuchen. Aufschlussreich wäre hier zudem ein Vergleich mit den Skulpturen des Ottocento und ihren gemeinsamen Vorbildern in der Renaissance.

Bastianinis Vorbilder aus dem Quattrocento sind allerdings keine Charakterstudien des Portraitierten, sondern Idealisierungen im Sinne der von Alberti beschriebenen *virtù*, die die Einheit des mental ausgeglichenen Menschen mit dem Universum beschreibt. Die politischen Intrigen Niccolò Strozzi etwa führten zu seiner Bestrafung mit dem Exil, wovon nichts in der idealisierten Büste Mino da Fiesoles zu sehen ist.<sup>1481</sup> Auch Bastianinis Savonarola-Büste zeigt diese idealtypische Gestaltung etwa in den geradezu freundlichen, weichen Gesichtszügen, die nichts von den politischen Machtbestrebungen und dem religiösen Fanatismus der realen Figur Savonarolas erkennen lassen (Abb. 84a-e). Insofern adaptiert Bastianini hier nicht nur die Lebensnähe als Charakteristikum der Florentiner Portraitbüsten des Quattrocento, sondern vor allem auch das künstlerische Konzept der *virtù*.

Schließlich war es Bastianinis Benivieni-Büste, mit deren Entlarvung eine Kontroverse in den Printmedien ausbrach, an der nicht nur Künstler oder Protagonisten des Kunstmarktes beteiligt waren, sondern Frankreich und Italien als Nationen (Abb. 92). Die Benivieni-Affäre hatte spätestens zu diesem Zeitpunkt kulturpolitische Sprengkraft. Denn mit der Frage nach der Echtheit der Benivieni-Büste wurde zugleich der Nationalstolz Frankreichs verhandelt, das nun den international beobachteten Verlust seiner Kunstwürde erleben musste, während Italien triumphierte oder wie Robinson es ausdrückt: „Italian astuteness had humbled and outwitted French cocksureness, and in arts, if not in arms, their country had shown herself again supreme.“<sup>1482</sup> Das aus englischer Perspektive verfasste „in arts, if not in arms“ macht deutlich, dass es hier um mehr ging, als nur um Zuschreibungsfragen eines Kunstwerkes, das der Louvre

1479 Pieri, Giuliana: *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de Siècle Italy, Art, Beauty, and Culture*, MHRA Texts and Dissertations Vol. 65, London 2007, S. 111 sowie Kapitel 4.3.2.1.

1480 Siehe Kapitel 4.3.2.1.

1481 Schuyler, Jane: *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York/London 1976, S. 1f. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mino\\_da\\_Fiesole\\_Portrait\\_Niccolo\\_Strozzi\\_1454.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mino_da_Fiesole_Portrait_Niccolo_Strozzi_1454.jpg) (26.07.2021) sowie siehe Kapitel 4.3.2.

1482 Robinson, John Charles: *On Spurious Works of Art*, in: *The Nineteenth Century*, November 1891, S. 677–698, hier: S. 695 sowie Kapitel 4.3.2.



teuer erworben hatte. Es ging um die ästhetische und gesellschaftliche Freiheit Italiens, um die Selbstbehauptung einer Nation, die über Jahre territorial und kulturell instrumentalisiert wurde und es ging um den Stolz der französischen Nation, die nach den Revolutionsjahren Mittel und Wege suchte, das Volk in Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu einen.

Spätestens mit der Benivieni-Affäre war der Mythos Bastianini geboren, der gleich einem Seelenverwandten der Renaissancekünstler als Nationalheld verehrt wurde. Diese Mythenbildung trug zu einer Dramatisierung der Todesumstände Bastianinis bei, da man noch bis ins 21. Jahrhundert glaubte, Bastianini wäre entweder durch die Benivieni-Affäre an Überanstrengung gestorben oder sogar durch den Louvre ermordet worden. Mit den Forschungen der vorliegenden Arbeit konnte jedoch nachgewiesen werden, dass Bastianini eines zwar tragischen, da frühen aber natürlichen Todes starb. So verweisen zeitgenössische Quellen darauf, dass Bastianini am sogenannten Milbfieber, das sich seinerzeit in Florenz ausbreitete, starb.<sup>1483</sup>

Auch die Geschichte des ärmlichen und talentierten Jungen aus Fiesole, der von skrupellosen Kunsthändlern ausgebeutet und dadurch gehindert wurde, ein großer Künstler zu werden, ist ein Teil des Mythos um Bastianini. Die Verbindung von Freppa und Bastianini war keineswegs eine ausbeuterische, wie oftmals in der Forschung unterstellt wird. So arbeitete Bastianini bereits ab den 1850er Jahren sukzessive auch für andere Auftraggeber, zu denen er wiederum durch Freppa und sein internationales Netzwerk in Kontakt kam.<sup>1484</sup> Ohne Freppa wäre Bastianini womöglich bis heute einer der vielen noch unbekanntes Fälscher des Ottocento geblieben. Auch Freppa arbeitete neben Bastianini mit anderen Künstlern, wie etwa Enrico Pazzi zusammen.<sup>1485</sup> Allerdings ist über Freppa als Kunsthändler bis dato nur wenig bekannt. Informationen lagen bisher nur fragmentarisch vor und konnten erstmals in der vorliegenden Arbeit zusammengeführt und durch Archivadokumente komplettiert werden. Die Lebensdaten Freppas etwa ließen sich aus zwei Quellen rekonstruieren, sodass diese auf den Zeitraum 1800 – in dem Polizeibericht zum Umzug Freppas nach Florenz wird erwähnt, dass Freppa am 27. Oktober 1835 35 Jahre alt ist<sup>1486</sup> –, bis 12. Juli 1870 – wie sein

1483 Agresti, Olivia Rossetti: *Giovanni Costa, His Life, Work, and Times*, London 1904, S. 106 sowie *Foreign Intelligence*, in: *The Times London*, 09.07.1868, S. 10 sowie Kapitel 4.4.

1484 Foresi, Mario: *Mostra del Ritratto italiano, dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, Florenz 1911, S. 6 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868). Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 58 und Kapitel 4.3.1.

1485 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868). Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 58 sowie Kapitel 4.3.1.

1486 *Rapporto dell'ispettore di polizia di Firenze*, 27.10.1835, Commissario di Santa Croce, affari informativi, in: *filza 11, n. 925*, Archivio di Stato di Firenze, Florenz sowie Monserrati, Michele

Testament im Staatsarchiv in Florenz belegt – festgelegt werden können.<sup>1487</sup> Das umfangreiche Wirken Freppas im Florenz des 19. Jahrhunderts und auf dem internationalen Kunstmarkt wäre insofern eine weitergehende Forschungsarbeit wert.

Waren die Fälschungen Bastianinis noch Objekte einer von Kulturtransfer und nation building geprägten contact zone und eines ästhetischen Patriotismus, so entstammen die Fälschungen Beltracchis einer sukzessiven Wertschöpfungsallianz des im 20. und 21. Jahrhundert globalisierten Kunstmarktes mit der Kunstgeschichte. Hierzu trägt nicht zuletzt eine Erosion des noch zu Bastianinis Zeiten aufblühenden westlichen Kunstbegriffs bei,<sup>1488</sup> in dessen Folge private Sammlungen nicht mehr einer kunsthistorischen Chronologie folgen, sondern dem Ruhm eines Künstlers. Im Zuge der Expansion des Kunstmarktes Richtung Asien, betreten Protagonisten den Markt, die mit dem Erwerb eines Kunstwerks keine ästhetischen Ansprüche mehr verbinden, sondern ökonomische. Diese Entwicklung setzte in den 1970er Jahren mit einer Verschiebung der Wirkfelder des Primär- und Sekundärmarktes ein, als Auktionshäuser anfangen, zeitgenössische Kunst zu versteigern und Kunst zunehmend zu einem finanziellen Investment wurde.<sup>1489</sup> Bis zu den 2000er Jahren entwickelte der Kunstmarkt ein Gewicht, das eine Umkehrung der Bewertungssysteme bewirkte, sodass der Marktwert eines Kunstwerks zum Gradmesser seiner künstlerischen Qualität wurde.<sup>1490</sup> Der Soziologe Ulrich Bröckling spricht gar von einem „ökonomischen Tribunal“.<sup>1491</sup>

Beltracchis künstlerische Sozialisation fand zu Beginn dieser Entwicklungen am Kunstmarkt in einem Amalgam aus Pop-, Waren- und Kunstästhetik statt, als Künstler im Zwiespalt zwischen Broterwerb und künstlerischer Glaubwürdigkeit standen und

(Hrsg.): *Un progetto andato in fumo*, in: *Le „cognizioni inutili“*, Florenz 2005, S. 12–46, hier: S. 40 sowie Kapitel 4.3.1.1.

- 1487 Notarile Postunitario, testamento 1870, n. 5022, Archivio di Stato di Firenze, Florenz sowie Monserrati, Michele (Hrsg.): *Un progetto andato in fumo*, in: *Le „cognizioni inutili“*, Florenz 2005, S. 12–46, hier: S. 46 und Bertelli, Barbara: *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, Dissertation an der Università degli Studi di Udine, 2011/2012, S. 113, online einsehbar unter: [https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990\\_162\\_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf](https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990_162_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf) (26.07.2021) sowie Kapitel 4.3.1.1.
- 1488 Ullrich, Wolfgang: *Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts*, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021), siehe Kapitel 5.2.
- 1489 Hülsen-Esch, Andrea von: *Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick*, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): *Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 50 sowie Kapitel 5.1.
- 1490 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 58 sowie Kapitel 5.1.
- 1491 Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst, Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main 2007, S. 79 sowie Kapitel 5.1.

in der Malerei der von der Kunstkritik nicht selten abgelehnte Neoexpressionismus aufkam. Diese Kritik wirkte sich auf Beltracchi aus, dessen neoexpressionistisch beeinflusste Originale von der Kunstkritik kaum beachtet wurden, dessen ebenfalls neoexpressionistisch anmutende Fälschungen auf dem Kunstmarkt allerdings vergleichsweise hohe Preise erzielten.<sup>1492</sup> Unter dem Deckmantel anerkannter Künstler des Surrealismus und der Klassischen Moderne konnte Beltracchi den von der Kunstkritik verschmähten Neoexpressionismus ausleben und zugleich in eine künstlerisch legitimierte Form überführen. Ein rheinischer Expressionist wie Campendonk weist so in der Machart Beltracchis figurative Elemente und eine fast grelle Farbigkeit auf, während Campendonk selbst Farbe und Form eher gleichwertig behandelte und sich weg vom Gegenständlichen hin zur Abstraktion bewegte.<sup>1493</sup> Dabei profitierte Beltracchi auch von dem während seiner Laufbahn einsetzenden Wandel in der Rezeption des Künstlers, da er ab den 1980er Jahren, als der Markterfolg eines Künstlers eher skeptisch betrachtet wurde, als Fälscher aufstieg, sich also nicht als Künstler legitimieren musste, und ab den 2000er Jahren nach seiner Entlarvung, als der Künstler zum Star avancierte, mit seiner Hybris erfolgreich wird.<sup>1494</sup> Auch die in den 1990er Jahren einsetzende Preissteigerung für Kunstwerke der Klassischen Moderne kommen Beltracchi zu Pass und zugleich trieben seine Fälschungen diesen ökonomischen Erfolg mit voran.<sup>1495</sup> Die immer höheren Preise für die vermeintlich marktfrischen Neuentdeckungen steigerten die Aufmerksamkeit für Campendonk, der infolgedessen häufiger in Ausstellungen zu sehen war und dessen von Beltracchi gefälschte Werke in die Kunstgeschichte eingingen, wo sie weiterhin Werkverzeichnisse und die Sekundärliteratur verwässern.<sup>1496</sup> Es ist insofern dringend empfohlen, das Werkverzeichnis Campendonks von den Fälschungen Beltracchis zu reinigen und bestenfalls in digitaler Form durch ein universitäres Forscherteam fortlaufend zu aktualisieren. Dass sich Campendonk von einem eher in Fachkreisen bekannten

1492 Siehe hierzu auch: Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 98f. sowie Kapitel 5.1.

1493 Keazor, Henry und 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. 45 sowie Kapitel 5.3.2.

1494 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 104 sowie Kapitel 5.1.

1495 Hülsen-Esch, Andrea von: *Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick*, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): *Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 52 sowie Kapitel 5.1.

1496 Keazor, Henry und 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. 16 sowie Kapitel 5.3.1.

Künstler in den 1980er Jahren zu einem Star mit Weltruhm in den 2000er Jahren entwickelte, basiert auch auf eben jener Verquickung aus Kunstmarkt, Museen und Beltracchis Fälschungen. Sie sind also sowohl inhaltlich als auch ökonomisch mit den Trends und der Entwicklung des Kunstmarktes gewachsen und verwoben.

Dies wird auch anhand der Strategien deutlich, mit denen Beltracchi seine Fälschungen am Markt lancierte. So bediente er das Verlangen nach marktfrischen Neu- oder Wiederentdeckungen, indem er primär solche Werke im Œuvre eines Künstlers fälschte, die zwar in namhaften Galerien ausgestellt waren, aber fotografisch nicht mehr dokumentiert sind, deren Provenienz ab den 1930er Jahren unbekannt ist und die in den Werkverzeichnissen als verschollen gelten.<sup>1497</sup> Indem er die Provenienzlücke ab den 1930er Jahren mit zwei fiktiven Sammlungen füllte, die angeblich vor dem Zugriff der Nationalsozialisten in der Eifel versteckt wurden, reagierte Beltracchi auf die Bedürfnisse des Marktes nach restitutionsfreier Ware. Dabei nutzte er marktspezifische Instrumente, etwa wenn er vor den jeweiligen Verkäufen Expertisen einholte, die zugleich als Testläufe für die Fälschungen dienten. Denn Beltracchi fälschte solche Künstler nicht mehr, deren Experten die Fälschung bereits vor deren Verkauf entlarvt hatten, wie etwa im Falle August Mackes.<sup>1498</sup> Dies zeigt, dass die Kunstgeschichte durchaus der Fälschungsprävention dienen kann, denn hier führte die kunsthistorische Stilkritik nicht nur dazu, dass die betreffende Fälschung erst gar nicht in den Kunstmarkt geriet, sondern auch dazu, dass keine Folgefälschungen entstanden.

Die Art der Adaption seines künstlerischen Vorbildes macht deutlich, dass Beltracchi sich kunsthistorisch bewährter Methoden wie des Pasticcios, der seriellen Erweiterung und des Medienwechsels bediente. So adaptiert Beltracchi etwa bei seinen Campendonk-Fälschungen diverse Versatzstücke aus unterschiedlichen Werken Campendonks, um seine Fälschung zu camouffieren und als Original erscheinen zu lassen. Doch schöpfte Beltracchi nicht nur aus dem Repertoire Campendonks, sondern auch aus seinen eigenen Fälschungen dieses Künstlers. So zitiert er leicht variierend im Hintergrund seiner Campendonk-Fälschung *Katze in Berglandschaft* (Abb. 114) den weiblichen Akt sowie die einem Reh ähnelnde Figur aus seiner Fälschung *Gelber Akt mit Reh in Berglandschaft* (Abb. 115).<sup>1499</sup> Dies bewirkte, dass die bereits als Original

1497 Keazor, Henry und 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. 21 sowie Kapitel 5.3.1.

1498 Brief von Ursula Heiderich vom 21.04.2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407–10, Band 34, Blatt 6243–6244, hier: Blatt 6244 sowie Keazor, Henry und 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. 26 sowie Kapitel 5.3.1.

1499 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.):

anerkannte Fälschung die Folgefälschung legitimierte und beide im Blick des Experten wie die zusammengehörigen Teile eines Ganzen wirkten.

Zudem erweiterte Beltracchi das Werk der gefälschten Künstler seriell. So etwa im Falle Max Ernsts, wenn er sowohl an Werkserien als auch Einzelwerke anknüpfte und mit seinen Fälschungen weiterführte.<sup>1500</sup> Insbesondere bei einem Vergleich von Ernsts *Der Vogel im Wald* mit Beltracchis Fälschung *Vogel in Winterlandschaft* wird deutlich, dass Beltracchi die Vorlage erweitert, indem er sie in eine andere Jahreszeit überführt (Abb. 132 und 129); Motive wie eine verhältnismäßig kleine Sonne bei Ernst wachsen bei Beltracchi zu einem gigantischen Sonnenrad und der bei Ernst durch eine gepunktete Umrisslinie fragil wirkende Vogel wird bei Beltracchi mit dekorativ schwingenden Flügeln und einem plakativ wirkenden Herzen ausgestattet. Somit scheinen die Fälschungen Beltracchis zwar im ersten Moment stilistisch ähnlich den Werken Ernsts; doch unterscheiden sie sich grundlegend, denn Beltracchi adaptiert zwar den Stil Ernsts geradezu übertrieben, füllt ihn jedoch nicht mit Inhalt.

Ähnlich ging Beltracchi im Falle des Werks *Waidmarkt I* von Carlo Mense vor, das er mit seiner Fälschung *Waidmarkt II* in eine andere Jahreszeit tauchte (Abb. 137 und 136). Dabei ging die Fälschung Beltracchis nicht nur als Original Menses in die Kunstgeschichte ein. Sie wurde zugleich, ähnlich wie bei Bastianinis Statuette des Giovanni delle Bande Nere, als das kunsthistorisch bedeutendere Werk betrachtet. Dies geschah nicht nur indem man darin eine Verbindung Menses mit den künstlerischen Strategien van Goghs und Matisses sah, sondern auch, indem die Fälschung im Ausstellungskatalog zur Mense-Ausstellung im Jahr 2000 ganzseitig und in Farbe abgebildet war, während das eigentliche Original lediglich in Schwarzweiß gezeigt wurde.<sup>1501</sup>

Dabei waren nicht nur Gemälde Vorbilder für Beltracchi, sondern auch Zeichnungen, die er mittels eines Medienwechsels in ein Gemälde transferierte

Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 32f. sowie Kapitel 5.3.2.

1500 Keazor, Henry und 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. 40. Zum Gesetz der Serie bei Fälschungen siehe auch Keazor, Henry: Fälschungen (in) der Kunstgeschichte, in: art value – positionen zum wert der kunst 8 (2011) (Fälschung / Diebstahl / Zerstörung), S. 38–41, hier: S. 39 sowie Kapitel 5.3.2.2.

1501 Die Abbildung von „Waidmarkt I“ ist zu sehen in: Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 36. Die Abbildung von „Waidmarkt II“ ist zu sehen in: Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 66 sowie Kapitel 5.3.2.2.

(Abb. 138 und 139). Somit wurde die Fälschung Beltracchis in Öl und die zugrunde liegende Zeichnung des Künstlers in eine Wechselwirkung aus Verheißung und Erfüllung gebracht.<sup>1502</sup> Die autonome Zeichnung wird sowohl als Vorstudie legitimiert als auch abgewertet, während das gefälschte Ölgemälde durch die Zeichnung als Hauptwerk erscheinen kann. Wenn Beltracchi hierbei Einzelmotive ungenau übernimmt, kann dies als durchaus bewusste Interpretation verstanden werden. Denn nur der wissende Betrachter kann und soll die jeweiligen Motive im Rekurs auf die Zeichnung entschlüsseln.<sup>1503</sup> Allerdings wird an diesen Ungenauigkeiten deutlich, dass Beltracchi scheinbar die Anschauung der Natur fehlte und er sich auf die Interpretation der Natur durch die Künstler verlassen musste. In diesen Details geben Beltracchis Fälschungen somit ihre Herkunft von einer zweidimensionalen bildlichen Vorlage preis. Bastianini hingegen hat etwa mit seiner Savonarola-Büste, basieren auf einem Gemälde Fra Bartolomeos und einer Bronzemedaille, nicht nur das Medium gewechselt, sondern auch einen Wechsel des Motivs von der zweiten in die dritte Dimension vorgenommen. Damit traf er genau den Nerv der Zeit, da er mit ihr ein allansichtiges Portrait des als Ketzer verurteilten Mönchs lieferte, das seit dessen Tod nicht mehr existierte.<sup>1504</sup>

Sowohl Bastianini als auch Beltracchi erhielten im Zuge ihrer Entlarvung eine enorme mediale Aufmerksamkeit, die jeweils zu ihrer Mythisierung beitrug und in beiden Fällen den Betrug zu einer Tugend werden ließ. Während Bastianini als Reinkarnation von Renaissance-Künstlern wie Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole verehrt wurde, wird Beltracchi als „Meisterfälscher“ betitelt. Im Falle Bastianinis waren es sein handwerkliches Können und die Täuschung französischer Connaisseurs, die ihm den Status eines Nationalhelden einbrachten. Beltracchi konnte die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit durch seine Selbstinszenierung während des Kölner Strafprozesses aber auch in seiner Autobiografie gewinnen, sodass ihn die Medien mit Interviews, Talkshow-Auftritten und einer eigenen Sendereihe prominent machten. Der Mythos vom „Meisterfälscher“ kam also nicht nur aufgrund seiner Fälschungen zustande, sondern auch durch die Strahlkraft seiner Lebensgeschichte, die den Blick auf seine Fälschungen romantisierte. Während Bastianinis Mythisierung also von außen auf ihn wirkte, beteiligte sich Beltracchi aktiv an seiner eigenen Inszenierung als

1502 Keazor, Henry und 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. 34f. sowie Kapitel 5.3.2.3.

1503 Keazor, Henry und 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. 36f. sowie Kapitel 5.3.2.3.

1504 Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris / Florenz 1868, S. 33 sowie Kapitel 4.3.2.3.

„Meisterfälscher“. Neben den Medien und Beltracchi selbst, waren es auch Experten, die sein Image befeuerten, indem sie ihm Genialität attestierten.<sup>1505</sup> Wie wirksam der Mythos vom „Meisterfälscher“ ist, zeigt die Anmoderation in der Hr2-Radiosendung *Doppelkopf* aus dem Jahr 2019, in der Beltracchi nicht mehr als Fälscher, sondern als Maler vorgestellt wird, der so gut sei, dass er auch einmal gefälscht habe, allerdings nur, weil er so herausragend sei, dass er selbst die Stile anderer Künstler beherrsche.<sup>1506</sup> Die enorme mediale Aufmerksamkeit ließ den Fall Beltracchi zu einem „Jahrhundertfälscher“-Fall avancieren. Doch wird bei einem genaueren Blick in die Fälschungsgeschichte deutlich, dass der Fall keine Seltenheit ist. Vielmehr setzt er sich aus den erfolgreichen Strategien vorhergehender Fälschungsfälle zusammen.<sup>1507</sup>

Trotz der hohen Aufmerksamkeit wurde der Fall jedoch außer in dem Buch *Falsche Bilder – echtes Geld* der Journalisten Stefan Koldehoff und Tobias Timm sowie in der interdisziplinären Studie *Der Fall Beltracchi und die Folgen*, herausgegeben von Henry Keazor und der Autorin der vorliegenden Arbeit, kaum in der Kunstgeschichte oder auf dem Kunstmarkt aufgearbeitet. In der Kunstgeschichte wird entweder der Mythos vom „Meisterfälscher“ weitergeführt oder der Sachverhalt falsch dargestellt. Auf dem Kunstmarkt scheint sich alles wieder beruhigt zu haben, fast als hätte es Beltracchi nie gegeben, was etwa das Beispiel des bei Milon mit Beltracchi-Provenienz versteigerten vermeintlichen Kisling-Gemäldes verdeutlicht.<sup>1508</sup> Beltracchi selbst hält sich bedeckt im Hinblick auf das Ausmaß seiner noch nicht entlarvten Fälschungen. Somit bleibt die Anzahl der noch nicht entlarvten Fälschungen Beltracchis eine Dunkelziffer.

Dabei wäre es in der Kunstgeschichte instruktiv, Werkverzeichnisse zu dezentralisieren und fortlaufend zu aktualisieren,<sup>1509</sup> sodass diese nicht mehr von Einzelexperten, sondern von Expertenteams bestenfalls in digitaler Form geführt werden. Auch sollten fortan nicht nur Künstlerwerkverzeichnisse geführt werden, sondern auch Verzeichnisse von Fälschern. Gerade im Falle Bastianinis würde dies einen wichtigen Beitrag zur Renaissance-Forschung im Hinblick auf die Einordnung von Renaissancebüsten leisten. Denn die Forschung an der vorliegenden Dissertation förderte einige Werke zutage, die höchstwahrscheinlich dem Œuvre Bastianinis zuzurechnen sind, bis dato aber noch als Renaissancebüsten geführt werden. So etwa im Fall der im Londoner

1505 Siehe Kapitel 5.4.

1506 Siehe Kapitel 5.4.1.

1507 Siehe Kapitel 5.5.

1508 Millon Auktionskatalog, Opera Gallery Auction, International Modern and Contemporary Art Auction, 22. 10. 2012 im The Ritz-Carlton Dubai, ursprüngliche Version vom 05. 10. 2012, S. 22f. sowie Keazor, Henry und 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. 16f. sowie Kapitel 5.4.2.

1509 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld*, *Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 225 und S. 229 sowie Kapitel 5.4.2.

Victoria & Albert Museum befindlichen Terrakottabüste *bust of an old man*, die auf das 15. Jahrhundert datiert wird und über Bardini in die Sammlung gelangte (Abb. 151). Korrespondierend mit einem Brief Bardinis an Middleton – in dem der Preis der Büste verhandelt wird – im Archiv des Londoner Victoria & Albert Museums befindet sich eine historische Fotografie der Büste im Fotoarchiv Bardinis in Florenz (Abb. 152).<sup>1510</sup> Sowohl die Provenienz als auch stilistische Merkmale deuten hier auf eine Urheberschaft Bastianinis. So ähnelt die Büste mit dem typischen Detailreichtum im Gesicht und der schmucklosen Gestaltung des einer Ordenstracht ähnelnden Gewands der Savonarola-Büste oder der Dante-Büste Bastianinis. Auch sind die Proportionen von Kopf und Torso stimmig, was auf bisher alle Bastianini zugeschriebenen Büsten zutrifft. Die deutlichen Anzeichen eines rigor mortis im Gesicht der Büste lassen vermuten, dass die Büste nach einer Totenmaske gearbeitet wurde, was von Bastianini allerdings bisher nicht bekannt ist. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Bastianini nicht eventuell nach einer kunsthistorischen Vorlage gearbeitet hat, die eben jene eingefallenen Gesichtszüge aufweist. So zeigt Bastianinis Dante-Büste ebenfalls Anzeichen des rigor mortis; sie ist höchstwahrscheinlich nach einem der Abgüsse von der Totenmaske Dantes entstanden, die sich zu Bastianinis Zeit in Florenz befanden. Um jedoch eine gesicherte Zuschreibung an Bastianini vornehmen zu können, müssen die Provenienz und auch die Büste selbst weiter untersucht werden. Denn ein Werk leichtfertig als eine Fälschung zu bezeichnen, kann fatale Folgen für dessen Rezeption in der Kunstgeschichte haben, wie etwa das Beispiel der Talani-Büste verdeutlichte.<sup>1511</sup>

Sind Fälschungen jedoch einmal als solche entlarvt, wäre es ein Gewinn für die Fälschungsforschung und Prävention, wenn etwa europäische Kriminalämter diese der universitären Forschung und Lehre zugänglich machen würden. Förderlich wäre auch eine verstärkte Berücksichtigung des Themas der Kunstfälschung im universitären Curriculum,<sup>1512</sup> sodass künftige Experten im Fälschungsfall besser vorbereitet wären. Mit derartigen Maßnahmen lassen sich Kunstfälschungen nicht gänzlich vermeiden aber erheblich eindämmen und der Umgang mit ihnen würde professionalisiert werden. Denn wie die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit gezeigt haben, sind Kunstfälschungen über ihre kriminellen Implikationen hinaus auch Quellen der Rezeptionsgeschichte, der Geschichte der Kunstgeschichte und des Kunstmarktes.

1510 Brief von Stefano Bardini vom 21.06.1894 an John Henry Middleton, aus Florenz, in: NF 1891–1914 Part II MA 1 B359 2, 60789 (Bardini), Victoria & Albert Museum Archive, London.

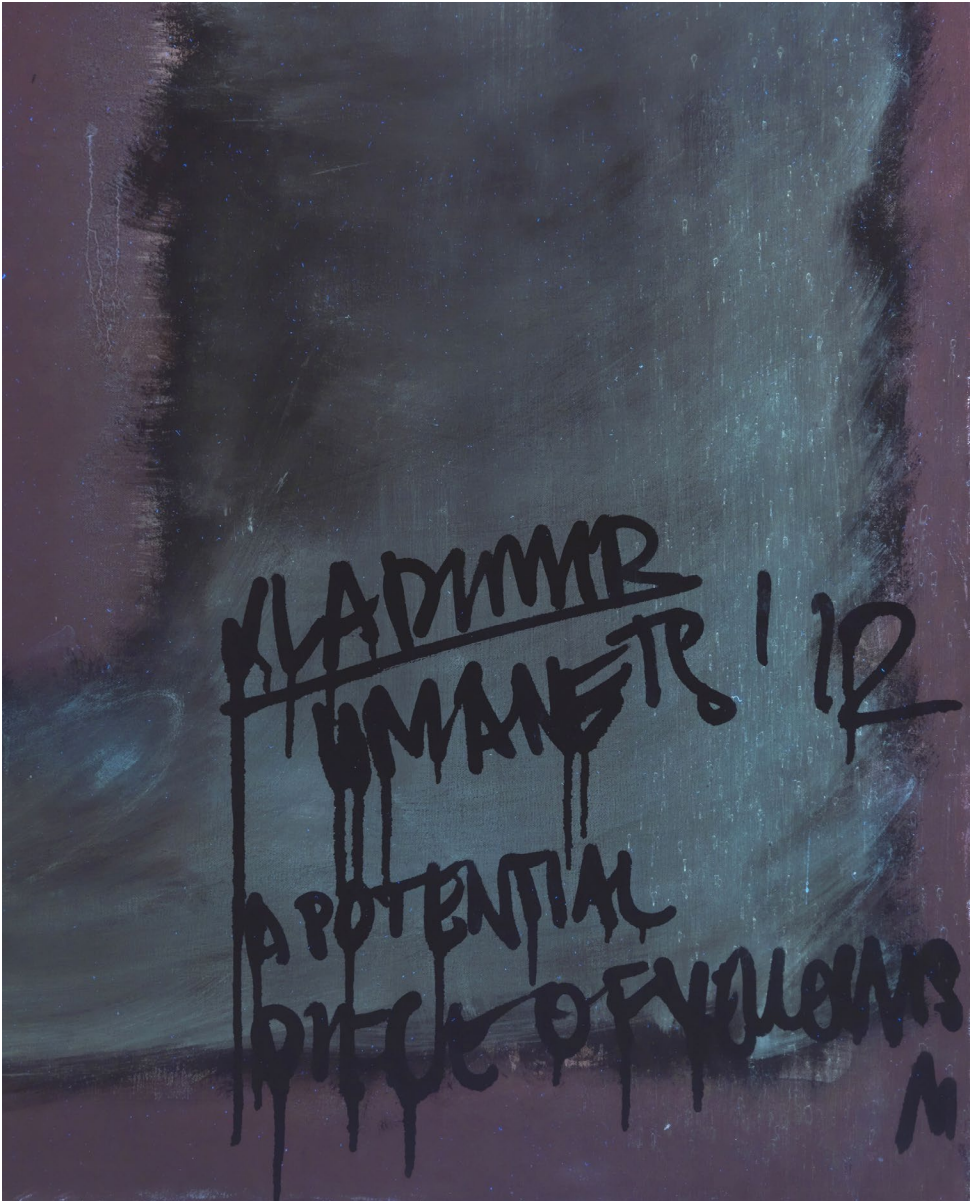
1511 Siehe Kapitel 4.3.1.

1512 Keazor, Henry und 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. 51f. sowie Kapitel 5.4.2.



# 7 Abbildungen





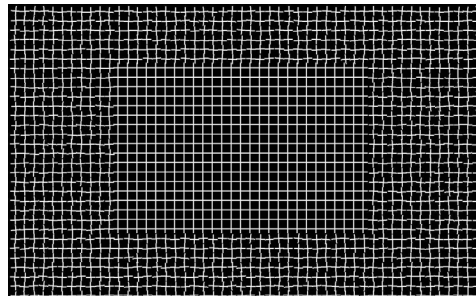
**Abb. 1** Mark Rothko: Black on Maroon, 1958, Detail mit Unterschrift von Vladimir Umanets unter UV Licht



**Abb. 2** Ein Bild mit optischen Illusionen in der Art der Rubin'schen Vase



**Abb. 3** Roger N Shepard: Sara Nader



**Abb. 4** Die Healing Grid Illusion



**Abb. 5** Andrea del Sarto: Papst Leo X, Kopie nach Raffael, 1525



**Abb. 6** Raffael: Papst Leo X, 1518/1519



**Abb. 7** Johann David Passavant: Selbstbildnis vor römischer Landschaft, 1818



**Abb. 8 a** Giovanni Bastianini: Dante, 1860, recto



**Abb. 8 b** Giovanni Bastianini: Dante, 1860, links



**Abb. 8 c** Giovanni Bastianini:  
Dante, 1860, rechts



**Abb. 8 d** Giovanni  
Bastianini: Dante, 1860,  
verso

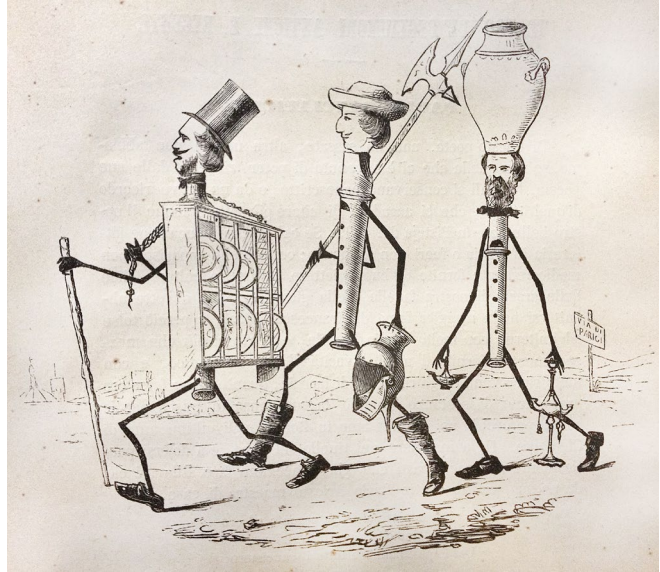


Abb. 9 Angiolo Tricca: I Pifferi di Montagna, 1858



Abb. 10 Fotografien einer (Gips-?) Kopie der Büste des Filippo Strozzi von Benedetto da Maiano mit von Stefano Bardini eingetragenen Maßangaben, undatiert.





**Abb. 11** Madonna mit Kind, Fälschung als Pasticcio aus den Vorlagen Lippo Vannis und Bartolo di Fredis



**Abb. 13** Bartolo di Fredi: Madonna mit Kind, Mittelteil des Triptychons, 14. Jahrhundert



**Abb. 12** Lippo Vanni: Madonna mit Kind, ca. 1341-1375

**Abb. 14** Manifattura di Signa: Bildnis einer Dame, folgt vermutlich der Desiderio da Settignano zugeschriebenen Büste der sogenannten Belle Florentine



**Abb. 15** Desiderio da Settignano zugeschrieben: Die heilige Constantia genannt La Belle Florentine, ca. 1450





**Abb. 16** Giovanni Bastianini:  
Ginevra de' Benci, heute als  
Giovanna Albizzi Tornabuoni  
identifiziert, ca. 1851



**Abb. 17** Francesco Inghirami: Monumenti per l'intelligenza della Storia della Toscana,  
1841-1846, Tafel 130



**Abb. 18** Pio Fedi: Nello con la Pia, 1861



**Abb. 19** Pio Fedi: Niccolò Pisano, 1849



**Abb. 20a** Giovanni Bastianini: Piccarda Donati, 1855, recto



**Abb. 20b** Giovanni Bastianini: Piccarda Donati, 1855, links



**Abb. 21** Giovanni Bastianini: Luisa Strozzi, ca. 1855



**Abb. 22** Giovanni Bastianini: Marsilio Ficino, ca. 1865



**Abb. 23** Girolamo Torrini mit Unterstützung von Giovanni Bastianini: Donatello, 1848



**Abb. 24** Gregorio di Lorenzo zugeschrieben: Ser Piero Talani, ca. 1490



**Abb. 25** Giovanni Bastianini: La Danza, 1856



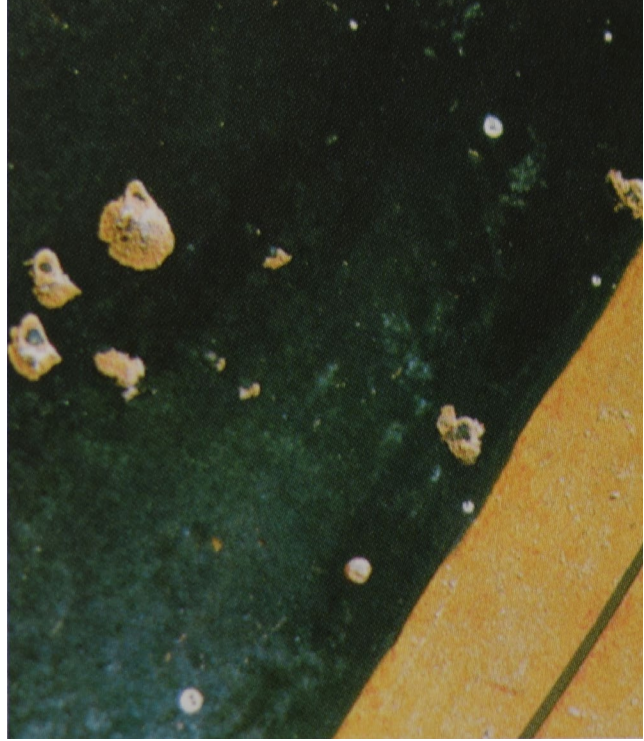
**Abb. 26 a** Giovanni Bastianini: Savonarola, 1863, Bruch an der unteren rechten Schulter und Brust



**Abb. 26b** Giovanni Bastianini: Savonarola, 1863, Bruch an der unteren rechten und linken Schulter



**Abb. 26c** Giovanni Bastianini: Marsilio Ficino, ca. 1865, Bruch an der mittigen Rückseite



**Abb. 27** Künstlich erzeugte Löcher im Lack



**Abb. 28** Künstliches Aufspritzen von Lackschäden





**Abb. 29a** Giovanni Bastianini: Head of a Man turned half right, undatiert, recto



**Abb. 29b** Giovanni Bastianini: Head of a Man turned half right, undatiert, rechts



**Abb. 29c** Giovanni Bastianini: Head of a Man turned half right, undatiert, links



**Abb. 29d** Giovanni Bastianini: Head of a Man turned half right, undatiert, verso



**Abb. 30** Giovanni Bastianini:  
Savonarola, 1863, Detail, fla-  
che tropfenartige Risse in der  
oberen Lackschicht



**Abb. 31** Giovanni Bastianini:  
Marsilio Ficino, ca. 1865,  
Detail, flache tropfenartige  
Risse in der oberen Lackschicht



**Abb. 32** Emilio Lapi: Giovanni Freppa, 1857



**Abb. 33** Giovanni Bastianini: Relief eines transkribierenden Mönchs, undatiert



**Abb. 34** Luca della Robbia: Nördliche Sakristeitür des Florentiner Doms, 15. Jahrhundert



**Abb. 35** Giovanni Bastianini: Madonna mit Kind, ca. 1855



**Abb. 36** Giovanni Bastianini:  
Madonna mit Kind, ca. 1855



**Abb. 37** Giovanni Bastianini:  
Madonna mit Kind, ca. 1855



**Abb. 38** Antonio Rossellino: Madonna mit Kind, ca. 1460



**Abb. 39** Desiderio da Settignano: Madonna mit Kind, Fragment, ca. 1450



**Abb. 40** Antonio Rossellino: Madonna mit Kind, ca. 1460, Gipskopie von ca. 1890



**Abb. 41** Giovanni Bastianini: Wachsrelief nach zwei Reliefs der Madonna mit Kind Desiderio da Settignano, ca. 1855



**Abb. 42** Desiderio da Settignano: Madonna mit Kind, ca. 1450



**Abb. 43 a** Giovanni Bastianini:  
Chanteuse Florentine, vor 1866



**Abb. 43 b** Giovanni Bastianini:  
Chanteuse Florentine, vor 1866, links



**Abb. 44** Francesco di Valdambrino:  
Maria aus einer Verkündigungs-  
gruppe (Annunciata), ca. 1420



**Abb. 45** Andrea di Piero Ferrucci:  
Marsilio Ficino, 1522



**Abb. 46** Antonio Rossellino (seiner-  
zeit Desiderio da Settignano zuge-  
schrieben): La Vierge et l'enfant sur un  
fond de rosiers en fleurs, undatiert

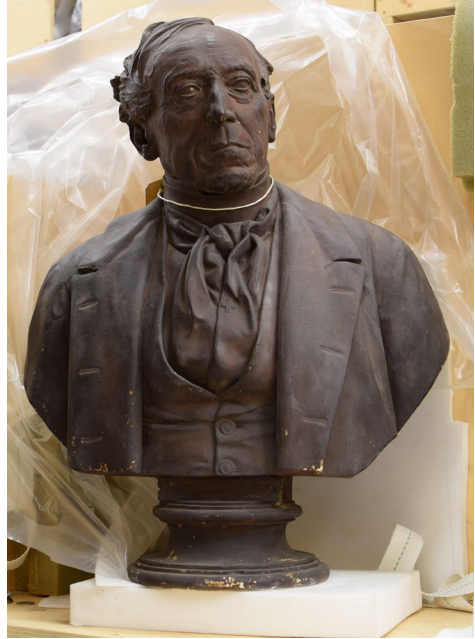




**Abb. 47** Fonderia Moreni nach einem Modell von Giovanni Bastianini: Graf Franz Oliver von Jenison-Walworth, Bronze, 1871



**Abb. 48** Giovanni Bastianini: Graf Franz Oliver von Jenison-Walworth, Gipsmodell, 1867



**Abb. 49a** Giovanni Bastianini:  
Graf Franz Oliver von Jenison-Walworth,  
bemalte Gipsreplik, 1867, recto



**Abb. 49b** Giovanni Bastianini:  
Graf Franz Oliver von Jenison-Walworth,  
bemalte Gipsreplik, 1867, rechts



**Abb. 49 c** Giovanni Bastianini: Graf Franz Oliver von Jenison-Walworth, bemalte Gipsreplik, 1867, links



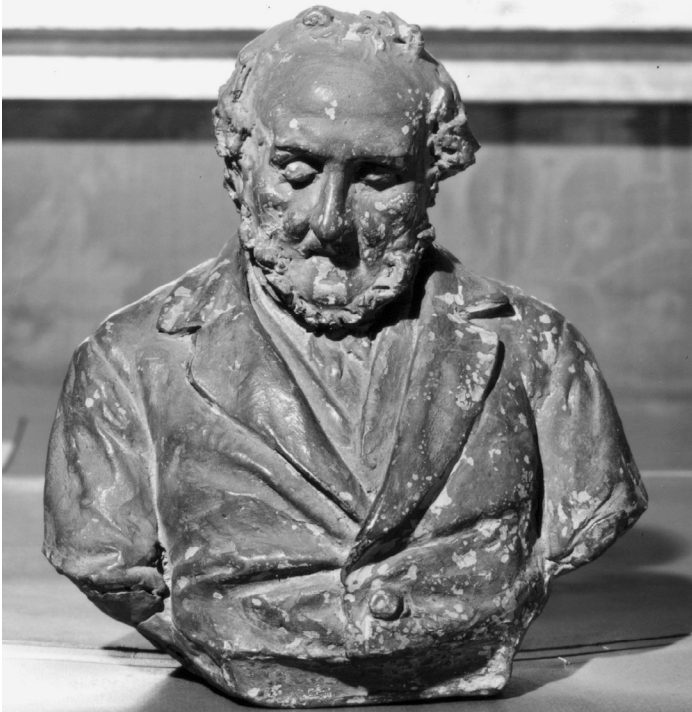
**Abb. 49 d** Giovanni Bastianini: Graf Franz Oliver von Jenison-Walworth, bemalte Gipsreplik, 1867, verso



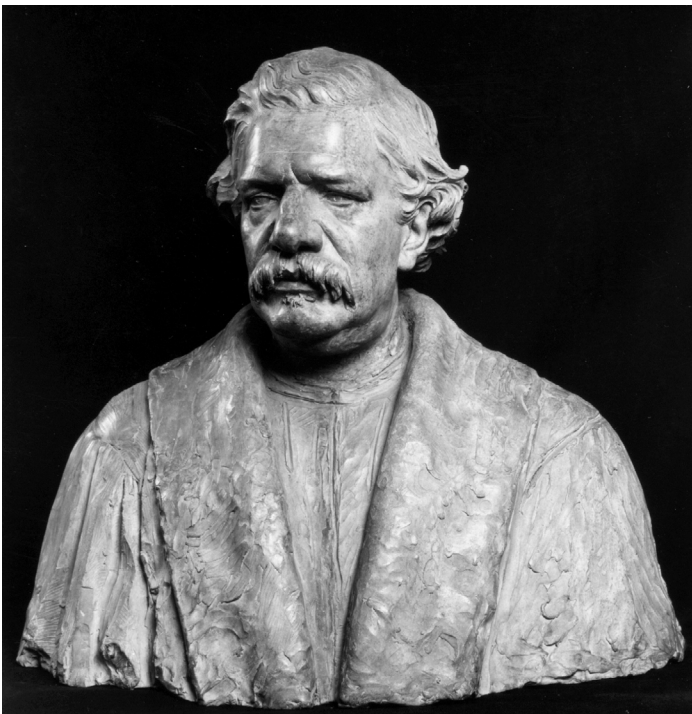
**Abb. 50**  
Hiram Powers:  
Charles Francis Fuller, 1870



**Abb. 51**  
Charles Francis Fuller:  
Centurion, 1869



**Abb. 52**  
Giovanni Bastianini:  
Gino Capponi,  
ca. 1865-1868



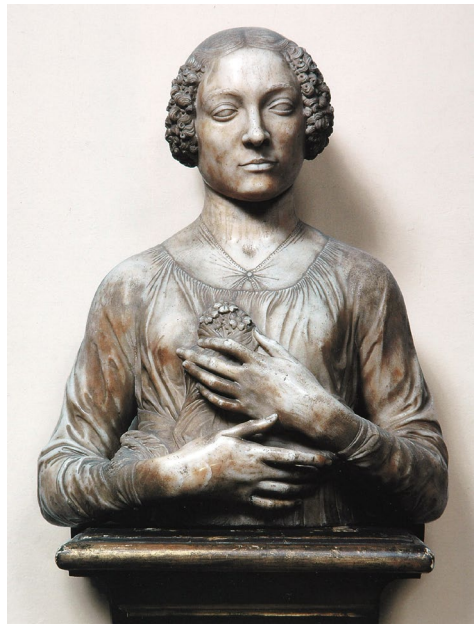
**Abb. 53**  
Giovanni Bastianini:  
Filippo Antonio  
Gualterio, 1868



**Abb. 54** Francesco Laurana: Büste einer Prinzessin, ca. 1471



**Abb. 55** Giovanni Bastianini: Dame mit Rose (Beatrice Portinari), ca. 1855



**Abb. 56** Andrea del Verrocchio: Dame mit Blumenstrauß, ca. 1475



**Abb. 57a** Giovanni Bastianini:  
Lucretia Donati, ca. 1865, recto



**Abb. 57b** Giovanni Bastianini:  
Lucretia Donati, ca. 1865, links



**Abb. 57 c** Giovanni Bastianini:  
Lucretia Donati, ca. 1865, rechts



**Abb. 57 d** Giovanni Bastianini:  
Lucretia Donati, ca. 1865, verso





**Abb. 58** Francesco Laurana: Ippolita Maria Sforza, 1472, Gipsabguss von 1889



**Abb. 59** Francesco Laurana: Battista Sforza, 1474



**Abb. 60** Giovanni Bastianini: Giovanna degli Albizzi Tornabuoni, ca. 1860



**Abb. 61** Niccolò Fiorentino zugeschrieben: Münze mit dem Portrait von Giovanna degli Albizzi Tornabuoni, 1486, recto



**Abb. 62** Domenico Ghirlandaio:  
La Visitazione, Fresko in der  
Tornabuoni-Kapelle in der Kirche  
Santa Maria Novella in Florenz,  
ca. 1490



**Abb. 63**  
Domenico Ghirlandaio:  
Giovanna degli Albizzi  
Tornabuoni, ca. 1488



**Abb. 64** Kreis Desiderio da Settignano: Prinzessin von Urbino, 2. Hälfte 15. Jahrhundert



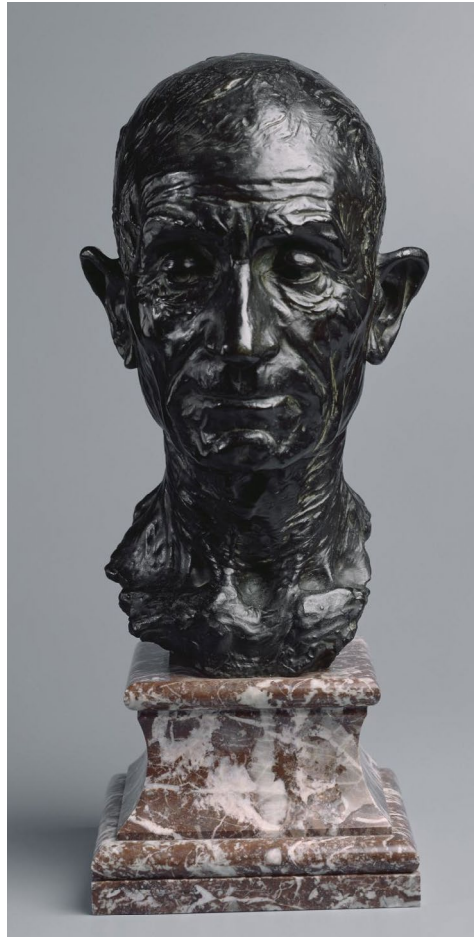
**Abb. 65** William Dyce: 5. 10. 1858 in Pegwell Bay, 1858



**Abb. 66** Alfred Gilbert: Perseus, 1881, Bronzeabguss ca. 1900

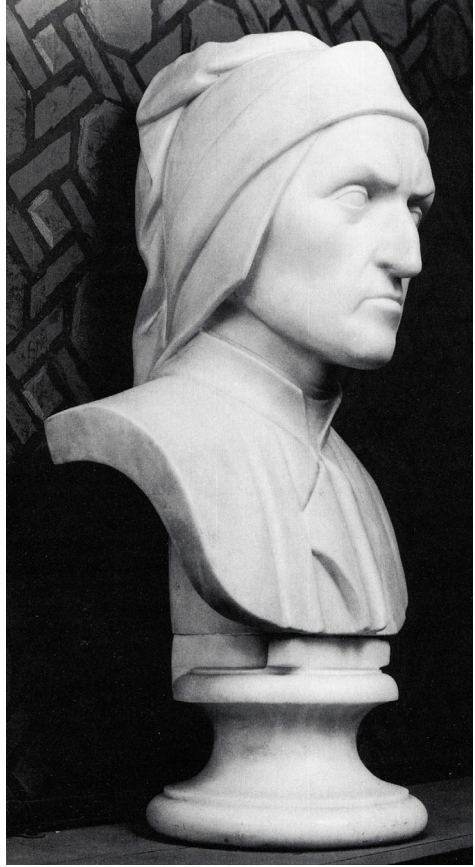


**Abb. 67** Alfred Gilbert: Study of a head, ca. 1884

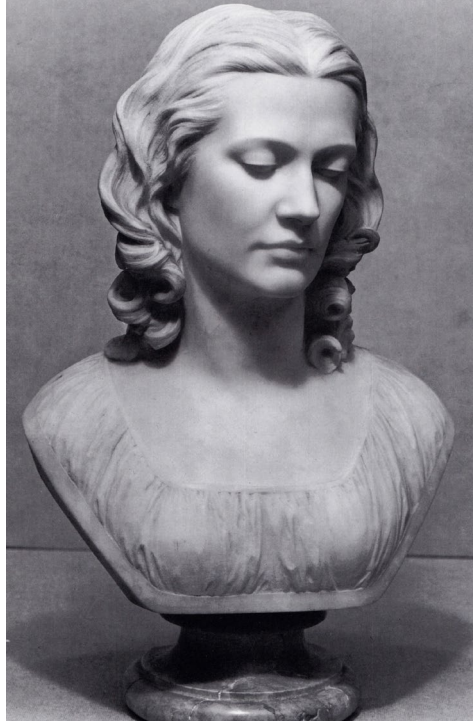


**Abb. 68** Alfred Gilbert: Head of a Capri Fisherman, ca. 1884

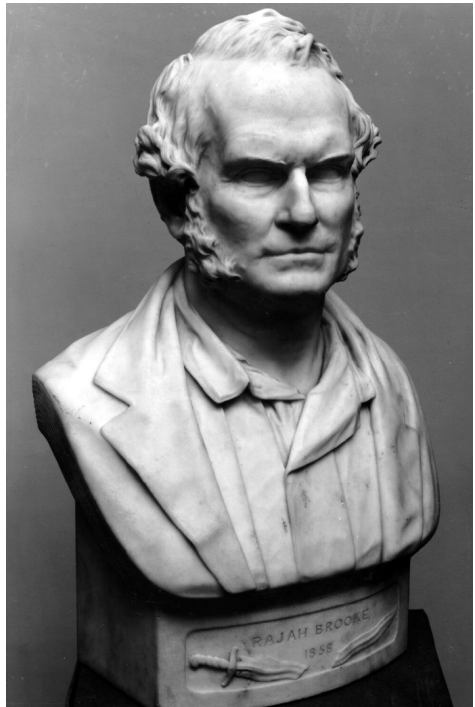
**Abb. 69** Alexander Munro: Dante, 1856



**Abb. 70** Sandro Botticelli: Dante, 1495



**Abb. 71** Alexander Munro:  
Mary Munro, 1861



**Abb. 72** Thomas Woolner:  
Rajah Brooke, 1858



**Abb. 73 a** Giovanni Bastianini: Giovanni delle Bande Nere, ca. 1867, recto



**Abb. 73b** Giovanni Bastianini: Giovanni delle Bande Nere, ca. 1867, verso





**Abb. 73 c** Giovanni Bastianini: Giovanni delle Bande Nere, ca. 1867, Detail



**Abb. 74** Niccolò Tribolo: Modell für einen Brunnen, undatiert



**Abb. 75** Niccolo della Casa: Cosimo I, 1544



**Abb. 76** Baccio Bandinelli: Cosimo I, undatiert



**Abb. 77** Donatello: David, ca. 1444



**Abb. 78** Niccolò Tribolo:  
Satyr, ca. 1500-1550



**Abb. 79** Alexandre Cabanel:  
Napoleon III, 1865



**Abb. 80** Mino da Fiesole: Rinaldo della  
Luna, 1461, Gipsabguss von 1885



**Abb. 81** Giovanni Bastianini: Gaetano  
Bianchi, ca. 1860



**Abb. 82** Mino da Fiesole:  
Giovanni de Medici, 1455



**Abb. 83** Mino da Fiesole:  
Piero de Medici, 1453



**Abb. 84 a** Giovanni Bastianini: Savonarola, 1863, recto



**Abb. 84b** Giovanni Bastianini:  
Savonarola, 1863, links



**Abb. 84c** Giovanni Bastianini:  
Savonarola, 1863, rechts



**Abb. 84d** Giovanni Bastianini: Savonarola, 1863, verso





**Abb. 84e** Giovanni Bastianini: Savonarola, 1863, Detail



**Abb. 85** Jane Benham Hay: A Procession in the Streets of Florence, 1867



**Abb. 86** Frederic Leighton:  
Cimabue's Celebrated Madonna  
is carried in Procession through the  
Streets of Florence, 1853-55



**Abb. 87** Elihu Vedder: Dominicans  
(three Monks at Fiesole), ca. 1859



**Abb. 88** Fra Bartolomeo:  
Savonarola, 1497



**Abb. 89** Medaille  
Savonarolas, recto,  
1497

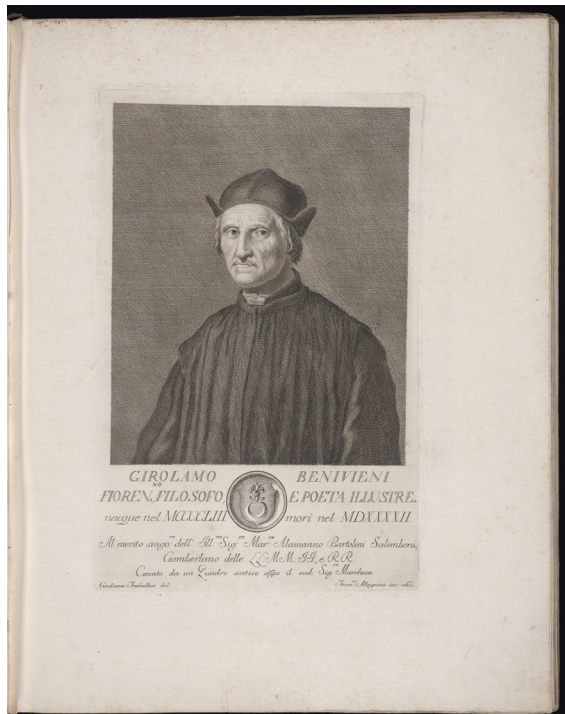




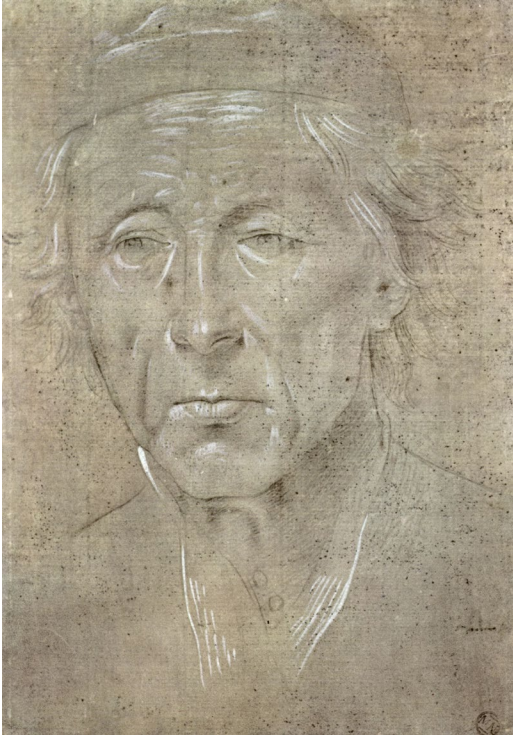
**Abb. 92** Giovanni Bastianini: Girolamo Benivieni, 1863



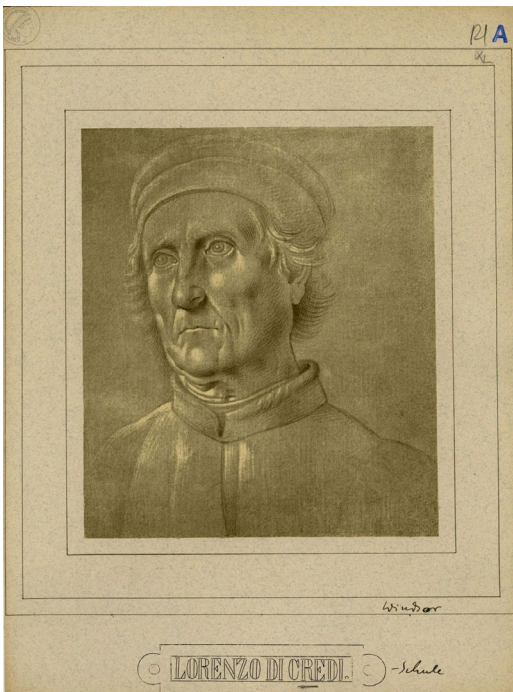
**Abb. 93** Ridolfo Ghirlandaio zugeschrieben: vermutlich Girolamo Benivieni, ca. 1510



**Abb. 94** Francesco Allegri: Girolamo Benivieni, 1776



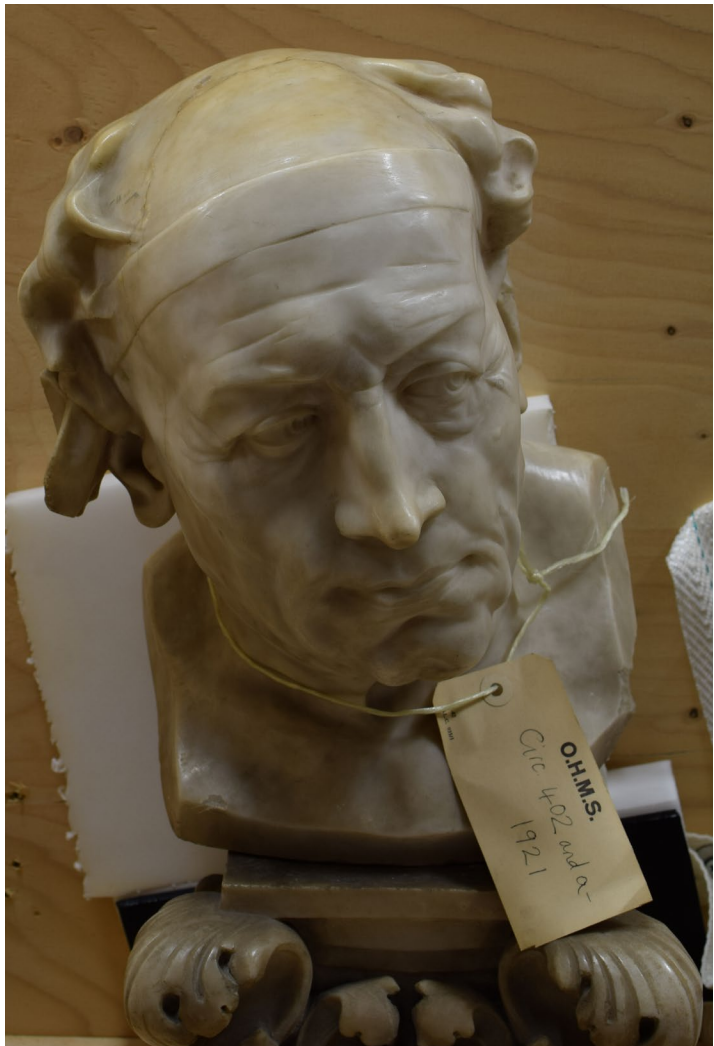
**Abb. 95** Lorenzo di Credi,  
Kopf eines alten Mannes, ca. 1500,  
Photographie Braun Nr. 84



**Abb. 96** Lorenzo di Credi,  
Kopf eines alten Mannes, ca. 1500,  
Photographie Braun Nr. 86



**Abb. 97** Filippino Lippi: Kreuzigung Paulus, ca. 1481

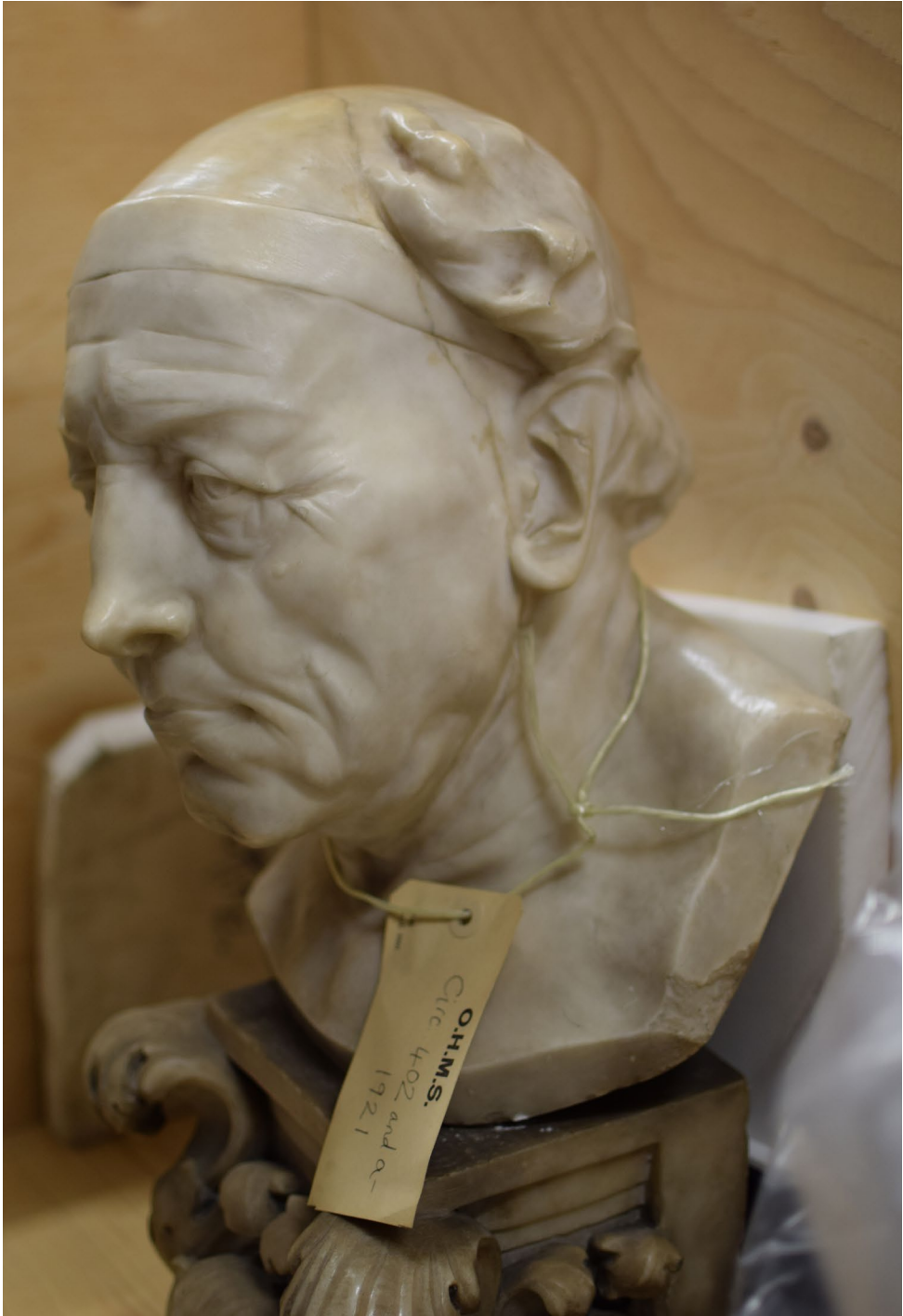


**Abb. 98a**  
Giovanni Bastianini  
zugeschrieben:  
Head of a man, un-  
datiert, recto





**Abb. 98 b** Giovanni Bastianini zugeschrieben: Head of a man, undatiert, links



**Abb. 98 c** Giovanni Bastianini zugeschrieben: Head of a man, undatiert, rechts



**Abb. 99** Giovanni Bastianini: Gipsmodell für die Benivienibüste, ca. 1863



**Abb. 100**  
Odoardo Fantacchiotti:  
Madonna Laura, 1861



**Abb. 101** Angiolo Tricca:  
Piero della Francesca, 1875



**Abb. 102**  
Alceo Dossena:  
Grabmal der  
Catharina de  
Sabello, ca. 1920



**Abb. 103** Andrea Bregno unter Mit-  
hilfe von Mino da Fiesole: Grabmal des  
Cristoforo della Rovere, 1478



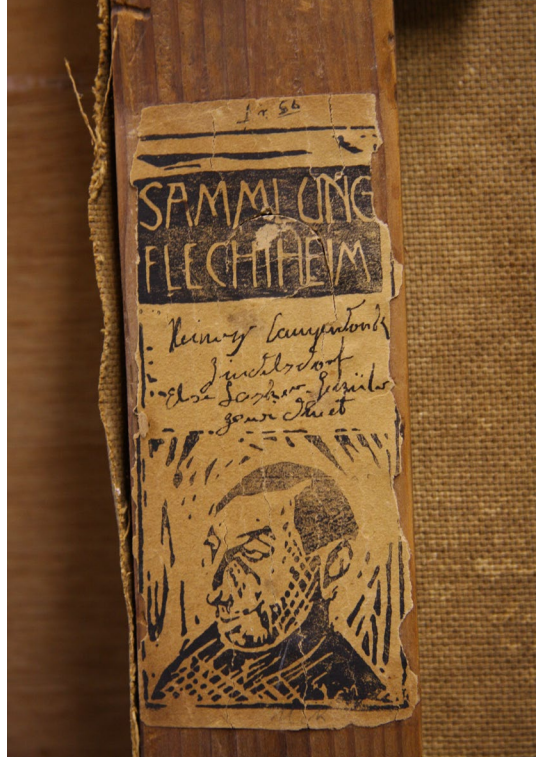
**Abb. 104** Bernardo Rossellino: Grabmal der Beata Villana, 1451



**Abb. 105** Wolfgang Beltracchi: Gefälschter Aufkleber der Galerie Posen und Schames



**Abb. 106** Werbeanzeige der Mal- und Zeichenschule Olga Oppenheimer im Katalog der Sonderbundaustellung, Köln 1912



**Abb. 107** Wolfgang Beltracchi:  
Gefälschter Aufkleber der Sammlung  
Flechtheim



**Abb. 108** Heinrich Nauen: Portrait  
Alfred Flechtheim, 1919





**Abb. 109** Wolfgang Beltracchi: Rotes Bild mit Pferden (1914), Fälschung im Stil Heinrich Campendonks, 2005



**Abb. 110** Heinrich Campendonk: Der sechste Tag, 1914



**Abb. 111** Heinrich  
Campendonk: Paar  
auf dem Balkon,  
1912/13



**Abb. 112** Heinrich  
Campendonk:  
Bayerische Land-  
schaft, 1913



**Abb. 113**  
Wolfgang Beltracchi:  
Else Lasker-Schüler  
gewidmet (1914),  
Fälschung im  
Stil Heinrich  
Campendonks,  
vor 2000



**Abb. 114**  
Wolfgang  
Beltracchi: Katze  
in Berglandschaft  
(1914), Fälschung  
im Stil Heinrich  
Campendonks, 1986

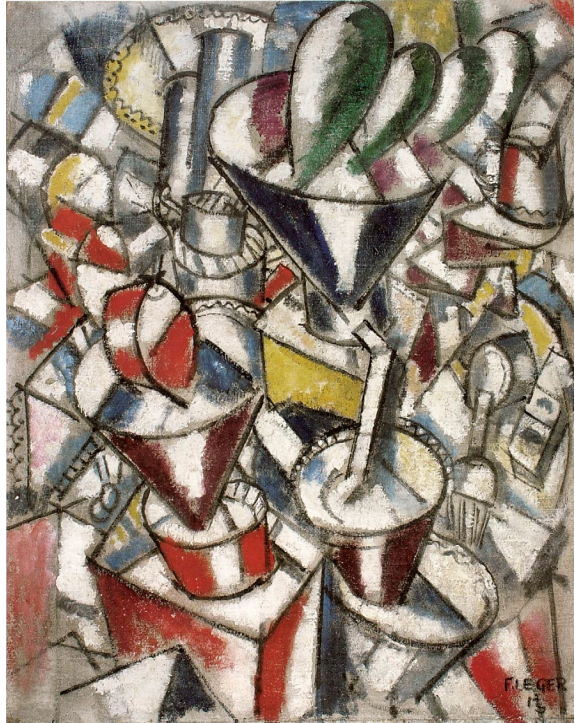


**Abb. 115** Wolfgang Beltracchi: Gelber Akt mit Reh in Berglandschaft (1914), Fälschung im Stil Heinrich Campendonks, 1985

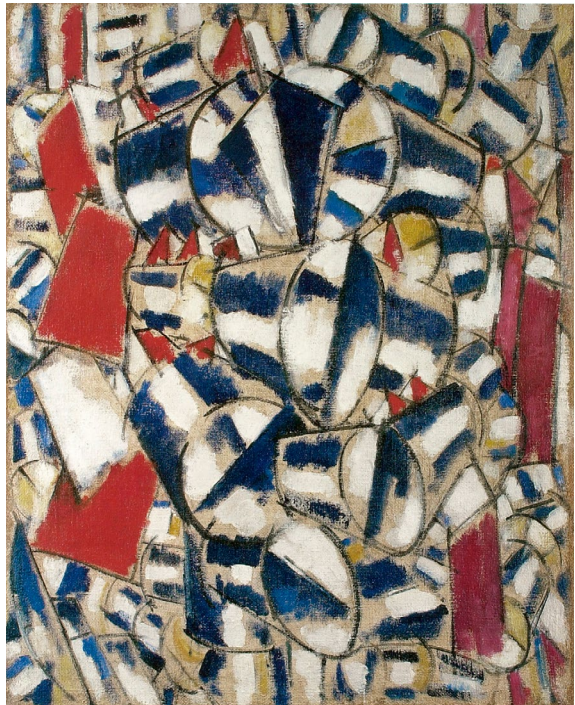


**Abb. 116** Wolfgang Beltracchi: Kubistisches Stillleben (1913), Fälschung im Stil Fernand Légers, vor 2006

**Abb. 117** Fernand Léger:  
Nature Morte aux Cylindres  
Colorés, 1913



**Abb. 118** Fernand Léger:  
Contraste de Formes, 1913





**Abb. 119** Wolfgang Beltracchi: Souvenirs de Anvers (1906), Fälschung im Stil Georges Braques und Émile Othon Friesz', vor 2001



**Abb. 120** Émile Othon Friesz: Hafen von Antwerpen, 1906



**Abb. 121** Émile Othon Friesz: The Kattendick Dock in Antwerp, 1906



**Abb. 122** Georges Braque: Der Hafen von Antwerpen, 1905





**Abb. 123**  
Georges Braque:  
Le Port d'Anvers:  
Le Mat, 1906



**Abb. 124**  
Georges Braque:  
The Port of Antwerp,  
1906



**Abb. 125** Georges Braque:  
Paysage pres d'Anvers, 1906



**Abb. 126** Wolfgang Beltracchi:  
Souvenirs de Anvers (1906),  
Fälschung im Stil Georges Braques  
und Émile Othon Friesz',  
vor 2001, verso



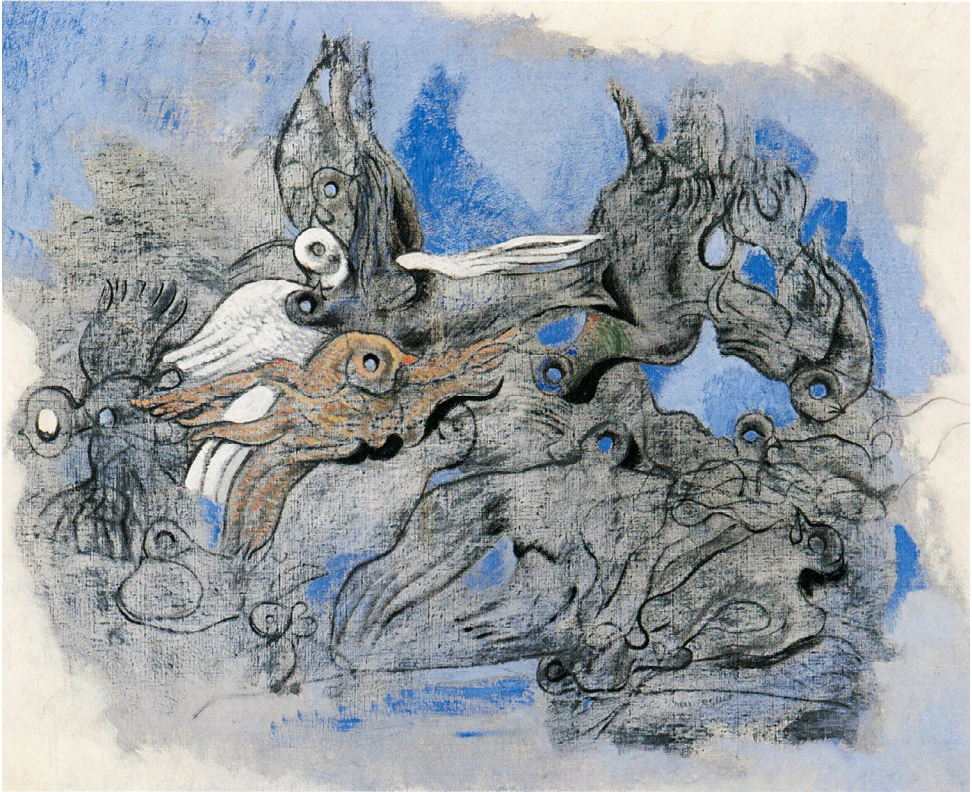
**Abb. 127** Wolfgang Beltracchi: La Horde (1927), Fälschung im Stil Max Ernsts, vor 2001



**Abb. 128** Wolfgang Beltracchi: Oiseaux (1927), Fälschung im Stil Max Ernsts, vor 2002



**Abb. 129** Wolfgang Beltracchi: Vogel in Winterlandschaft, Fälschung im Stil Max Ernsts, vor 2003



**Abb. 130** Max Ernst: Colombes bleues et roses, 1926



**Abb. 131** Max Ernst: Das Sonnenrad, 1926

**Abb. 132** Max Ernst:  
Der Vogel im Wald,  
1927



**Abb. 133** Wolfgang  
Beltracchi: Erigone und  
Maera II (1930), Fä-  
lschung im Stil Johannes  
Molzahns, vor 1985





**Abb. 134** Johannes Molzahn: Erigone und Maera, 1930



**Abb. 135** Wolfgang Beltracchi: Energie entspannt (1919), Fälschung im Stil Johannes Molzahns, vor 1988



**Abb. 136** Wolfgang Beltracchi: Waidmarkt II (1910/11), Fälschung im Stil Carlo Menses, vor 1999

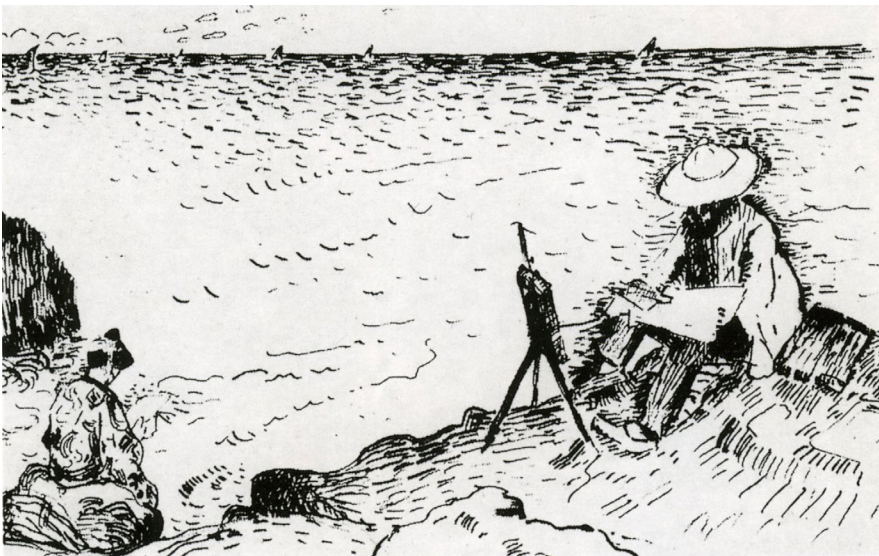


**Abb. 137** Carlo Mense: Waidmarkt I, 1910/11





**Abb. 138** Wolfgang Beltracchi: Matisse peignant, Fälschung im Stil André Derains, vor 2005



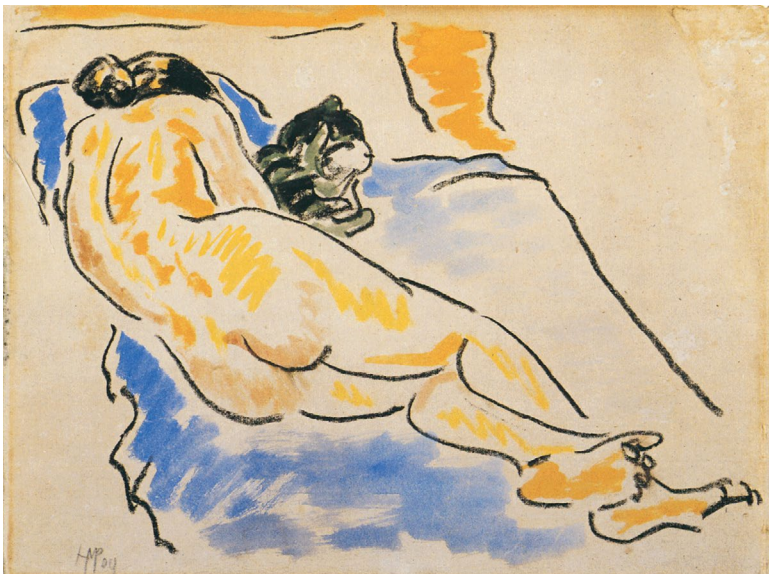
**Abb. 139** André Derain: Matisse peignant Madame Matisse en Kimono, 1905



**Abb. 140** Henri Matisse: La Japonaise au bord de l'eau, 1905



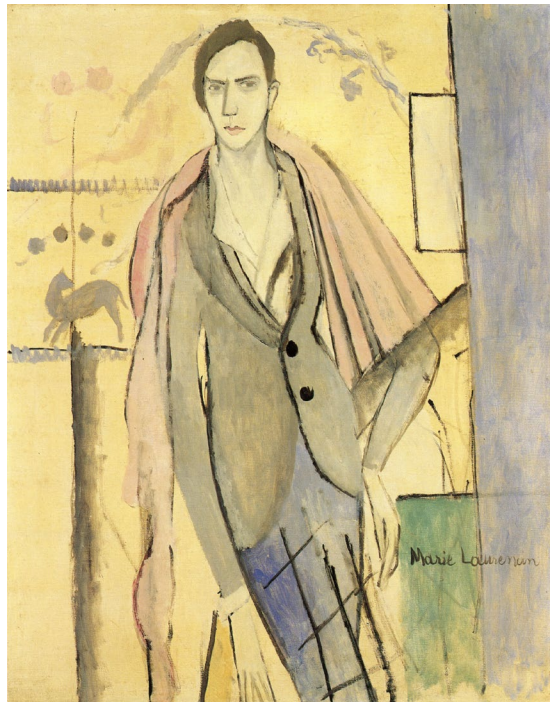
**Abb. 141** Wolfgang Beltracchi: Liegender Akt mit Katze (1909),  
Fälschung im Stil Max Pechsteins, vor 2003



**Abb. 142** Max Pechstein: Liegender weiblicher Akt mit Katze, 1909



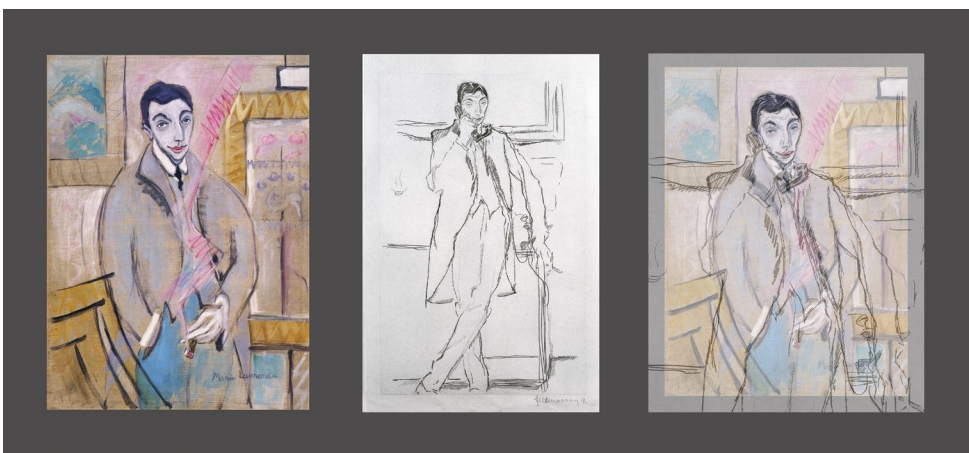
**Abb. 143** Wolfgang Beltracchi:  
Portrait d'Alfred Flechtheim  
(1910-12), Fälschung im Stil  
Marie Laurencins, vor 1991



**Abb. 144** Marie Laurencin:  
Nils von Dardel, 1913



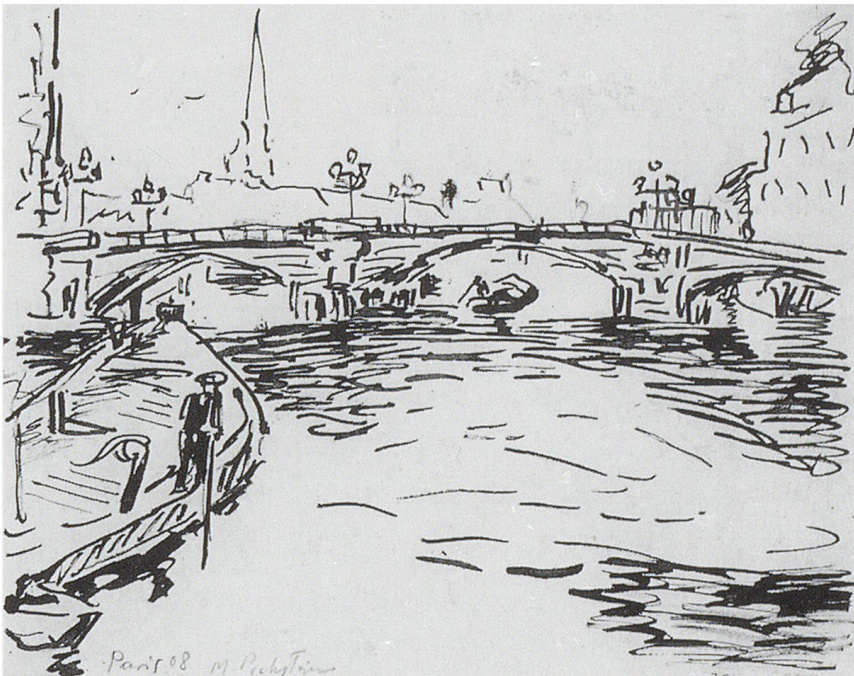
**Abb. 145** Otto Feldmann: Alfred Flechthaim am Telefon, 1911



**Abb. 146** Vergleich und Übereinanderprojektion der Fälschung Wolfgang Beltracchis Portrait d'Alfred Flechthaim nach Marie Laurencin und Otto Feldmanns Flechthaim am Telefon



**Abb. 147** Wolfgang Beltracchi: Seinebrücke mit Frachtkähnen (1908), Fälschung im Stil Max Pechsteins, vor 2001



**Abb. 148** Max Pechstein: Seine-Brücke, 1908



**Abb. 149** Wolfgang Beltracchi zugeschrieben: Course Cycliste à Bordeaux (ca. 1920), Fälschung im Stil André Lhotes, vor 1992



**Abb. 150** Wolfgang Beltracchi: Course Cycliste à Bordeaux (ca. 1920), Fälschung im Stil André Lhotes, vor 1995

**Abb. 151**  
Möglicher-  
weise Giovanni  
Bastianini: Bust  
of an old man,  
undatiert



**Abb. 152**  
Historische  
Fotografie der  
„Bust of an  
old man“ im  
Fotoarchiv  
Stefano  
Bardinis in  
Florenz





# 8 Literaturverzeichnis

- § 267 Urkundenfälschung des Strafgesetzbuches**, online einsehbar unter: [https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/\\_\\_267.html](https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/__267.html) (26. 07. 2021).
- §263 Betrug des Strafgesetzbuches**, online einsehbar unter: [https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/\\_\\_263.html](https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/__263.html) (26. 07. 2021).
- Achtung Falschkunst!**, in: Das Kunstblatt, hrsg. v. Paul Westheim, Nr. XIV, März 1930, S. 93 und S. 193–204.
- Addison, Joseph:** Pleasures of the Imagination, in: The Spectator, Nr. 414, 25. Juni 1712, online einsehbar unter: <http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/addison414.htm> (26. 07. 2021).
- Adler, Moshe:** Stardom and Talent, in: The American Economic Review, März 1985, S. 208–212.
- Agresti, Olivia Rossetti:** Giovanni Costa, His Life, Work, and Times, London 1904.
- Foreign Intelligence**, in: The Times London, 09. 07. 1868, S. 10.
- Ainsworth, Maryan W.:** From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art, Getty Conservation Institute Newsletter, vol. 20.1 (2005), S. 4–10, online einsehbar unter: [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/pdf/v20n1.pdf](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v20n1.pdf) (02.01.2022).
- Albergoni, Gianluca:** Sulla „nuova storia“ del Risorgimento, Note per una discussione, in: Società e Storia, 2008, Nr. 120, S. 349–366.
- Alcune Lettere di Fra Girolamo Savonarola, ora per la prima volta pubblicate**, Florenz 1858, online einsehbar unter: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_aXMbmO7M2-QC](https://archive.org/details/bub_gb_aXMbmO7M2-QC) (26. 07. 2021).
- Alder, Ken:** History's Greatest Forger: Science, Fiction, and Fraud along the Seine, in: The University of Chicago: Critical Inquiry 30 (Summer 2004), online einsehbar unter: <http://www.kenalder.com/other/Alder.CritInquiry.Forger1.pdf> (26. 07. 2021).
- Alemann, von Heine:** Galerien als Gatekeeper des Kunstmarktes, Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung, in: Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst, Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen 1997, S. 211–239.
- Allegri, Giuseppe:** Serie di ritratti d'uomini illustri Toscani con gli Elogi storici dei medesimi, Band I, Florenz 1776, online einsehbar unter: <http://dlc.mpdl.mpg.de/dlc/view/escidoc:74704/recto-verso/13> (26. 07. 2021).
- Allgemeine Deutsche Biographie**, XIII, Leipzig 1881.
- Allianz Suisse:** Kunstmarkt boomt in der Krise, in: finews.ch, 11. 06. 2012, online einsehbar unter: <https://www.finews.ch/news/versicherungen/8709-allianz-schweiz-kunstwerke-kunst-kunstmarkt> (26. 07. 2021).
- Anderson, Benedict:** Die Erfindung der Nation, Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes, Frankfurt / New York 1996.
- Anderson, Benedict:** Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London / New York 2006 (1. Auflage: London 1983).
- Anderson, Jaynie:** Collecting Connoisseurship and The Art Market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's Letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866–1872), Venedig 1999.
- Anonyme Rezension von Nobili, Riccardo:** A Modern Antique, A Florentine Story, in: Otago Witness, Issue 2823, 29. 4. 1908, S. 87.

- Anton, Michael und Richard Klemmer:** Rechts-dogmatische Einordnung des Phänomens der Kunstfälschung anhand der Beltracchi-Rechtsprechung, in: Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 93–131.
- Aronsson, Peter und Gabriella Elgenius (Hrsg.):** *National Museums and Nation-Building in Europe 1750–2010, Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, London 2015.
- artprice.com:** *Art Market Trends 2011, Kunstmarktendenzen*, online einsehbar unter: <https://de.artprice.com/artmarketinsight/artprice-der-jährliche-kunstmarktbericht-2011-kunst-hat-sich-noch-nie-so-gut-verkauft> (26.07.2021).
- Ashton-Wolfe, Harry:** Kunstfälschungen und Polizeisachverständige, in: *Das Kriminalmagazin*, 1, 1929, Dezember 9, S. 88–93.
- Auffermann, Verena:** *Lothar Malskat – Mittelalter al Fresco*, in: Corino, Karl (Hrsg.): *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik*, Frankfurt 1996, S. 401–409.
- Aukt.-Kat.: Catalogue d'Objets d'Art et de Curiosité Antiques et de la Renaissance, Tapisseries, Composant la collection de M. Castellani, Hotel Drouot, 4.–7. April 1866.**
- Aukt.-Kat.: Christie's Amsterdam, Copies after Old Master Pictures, Nr. 26, 21.9.1999.**
- Aukt.-Kat.: Christie's Amsterdam, Copies after Old Master Pictures, Nr. 30, 8.10.1997.**
- Aukt.-Kat.: Impressionist & Modern Art Day Sale, Sotheby's London, Lot Nr. 343, 2. März 2017, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.**
- Aukt.-Kat.: Lempertz, Moderne Kunst, Nr. 847, Lot Nr. 891, 2003, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.**
- Aukt.-Kat.: Lempertz, Moderne Kunst, Nr. 896, Lot Nr. 51, 2006, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.**
- Aukt.-Kat.: Objets d'Art et de haute Curiosité provenant en grande Partie de la précieuse Collection de M. de Nolivos, Hotel Drouot, Salle No 1, 19. und 20. Januar 1866, Paris 1866.**
- Ausstellungsankündigung „All Art has been Contemporary“, auf der online Plattform „Portal Kunstgeschichte“**, online einsehbar unter: [https://www.portalkunstgeschichte.de/kalender/termin/\\_all\\_art\\_has\\_been\\_contemporary\\_-7737.html](https://www.portalkunstgeschichte.de/kalender/termin/_all_art_has_been_contemporary_-7737.html) (26.07.2021).
- Ausst.-Kat.: Albtraum und Befreiung, Max Ernst in der Sammlung Würth**, hrsg. v. Werner Spies und C. Sylvia Weber, Künzelsau 2009.
- Ausst.-Kat.: Angiolo Tricca e la caricatura toscana dell'ottocento**, hrsg. v. Martina Alessio, Valentino Baldacci, Silvestra Bietoletti und Andrea Rauch, Florenz 1993.
- Ausst.-Kat.: Braque Friesz**, hrsg. v. Maïthé Vallès-Bled, Mailand 2005.
- Ausst.-Kat.: Catalogo dei Prodotti Naturali e Industriali della Toscana, presentati all'Esposizione dell'1854, fatta in Firenze**, Florenz 1854.
- Ausst.-Kat.: Catalogo delle Esposizione delle Belle Arti, Società Promotrice delle Belle Arti**, Florenz 1855.
- Ausst.-Kat.: Catalogo delle Opere ammesse alla Esposizione solenne della Società Promotrice delle Belle Arti**, Florenz 1862.
- Ausst.-Kat.: Esposizione delle belle arti: Catalogo delle Opere ammesse, Società Promotrice delle Belle Arti**, Florenz 1851.
- Ausst.-Kat.: Esposizione retrospettiva di pittura e scultura, Società Promotrice delle Belle Arti**, Via della Colonna 27–29, Florenz 1910.
- Ausst.-Kat.: Exposition de 1865, Palais de L'Industrie, Musée Rétrospectif**, hrsg. v. Union Centrale des Beaux-Arts appliqués a L'Industrie, Paris 1867.
- Ausst.-Kat.: Expressionismus, Die zweite Generation 1915–1925**, hrsg. v. Stephanie Barron, County Museum of Art in Los Angeles und Staatliche Galerie Moritzburg in Halle, München 1989.
- Ausst.-Kat.: Expressiv! Die Künstler der Brücke, Die Sammlung Hermann Gerlinger**, hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder, Albertina Wien, München 2007.
- Ausst.-Kat.: Fälschung und Forschung**, hrsg. v. Heinz Althöfer et al., Essen 1976.
- Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th–20th Centuries)**, hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 160–207.
- Ausst.-Kat.: Johannes Molzahn: Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik**, hrsg. v. Eberhard Knoch, Berlin 1973.
- Ausst.-Kat.: L'art italien des XIX<sup>e</sup> XX siècles**, hrsg. v. Musée Jeu de Paume des Tuileries, Paris 1935.
- Ausst.-Kat.: Masterpieces of Renaissance Sculpture, an Exhibition of Sculpture from the Collection of Michael Hall**, hrsg. v. Andrew Butterfield, New York/Turin 2000.

- Ausst.-Kat.: Natur als Vision, Meisterwerke der Englischen Prä-Raffaeliten**, hrsg. v. Moritz Wullen, Berlin / Köln 2004.
- Ausst.-Kat.: Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914**, hrsg. v. Benedict Read und Joanna Barnes, London 1991.
- Ausst.-Kat.: Virtue and Beauty, Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women**, hrsg. v. D. A. Brown, Washington 2001.
- Ayscough, George Edward**: Letters from an officer in the guards to his friends in England: containing some accounts of France and Italy, London 1778.
- Bätschmann, Oskar**: Ausstellungskünstler, Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- Bahners, Patrick**: Die (Lügen-)Geschichte des O, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. 01. 2014, S. N3–N4.
- Baldinotti, Andrea**: Desiderio et Florence au XIX<sup>e</sup> Siècle: Décors pour un Mythe, in: Ausst.-Kat.: Desiderio da Settignano, Sculpteur de la Renaissance Florentine, hrsg. v. Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi und Nicholas Penny, Mailand 2007, S. 103–109.
- Barocchi, Paola**: Storia moderna dell'arte in Italia, Manifesti, polemiche, documenti, Vol. 1: Dai neoclassici ai puristi 1780–1861, Turin 1998.
- Barrett, Katy**: Fixed Price?, in: Apollo, 14 January 2014, online einsehbar unter: <https://www.apollo-magazine.com/fixed-price/> (26. 07. 2021).
- Barstow, Nina**: The Romance of Art, The Forgeries of Bastianini, in: The Magazine of Art, 9, London 1886, S. 503–508.
- Barthes, Roland**: The Death of the Author, in: Aspen, no. 5–6, 1967, online einsehbar unter: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes> (26. 07. 2021).
- Bassignana, Lucia**: La Manifattura di Signa: dai frammenti di una storia, in: La Manifattura di Signa, hrsg. v. Andrea Baldinotti, Lucia Bassignana, Lia Bernini und Lucia Ciulli, Band I, Florenz 1986, S. 3–20.
- Baumer, Dorothea**: Ein blauer Reiter prescht voran, in: Süddeutsche Zeitung, 05. 01. 2007, S. 18.
- Baxandall, Michael**: Painting and Experience in fifteenth Century Italy, Oxford 1972.
- Bayer, Thomas M. und John R. Page**: The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730–1900, Band 17 der Serie: Financial History, hrsg. v. Robert E. Wright, London 2011.
- Beales, Derek**: The Risorgimento and the Unification of Italy, London / New York 1981 (1. Auflage 1971).
- Becker, Howard S.**: Art Worlds, Berkeley and Los Angeles 1982.
- Becker, Robert**: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini: Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau 1, Breslau 1889.
- Beckert, Jens und Jörg Rössel**: Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50.
- Beckert, Jens**: Was ist soziologisch an der Wirtschaftssoziologie? Ungewissheit und die Einbettung wirtschaftlichen Handelns, in: Zeitschrift für Soziologie 25, 1996, S. 125–146.
- Belting, Hans**: Das Ende der Kunstgeschichte, Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.
- Beltracchi Art Forgery Kit**, in: The Last American Newspaper, 05. 02. 2016, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Beltracchi**: Die Kunst der Fälschung, in: Abendzeitung, 28. 07. 2015, online einsehbar unter: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.filmkunstwochen-und-ausstellung-beltracchi-die-kunst-der-faelschung.0abc75b8-4ea7-469c-9cad-0e7190cd3512.html> (26. 07. 2021).
- Beltracchi, Helene und Wolfgang**: Einschluss mit Engeln, Reinbek bei Hamburg 2014.
- Beltracchi, Helene und Wolfgang**: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014.
- Bennett, Tony**: The Birth of the Museum, History, Theory, Politics, London / New York 1995.
- Berenson, Bernard**: Art Forgeries, Brief an den Herausgeber, in: New York Times, 04. 04. 1903, S. 13.
- Berenson, Bernard**: To the Editor of the Times in: The Times, 04. 04. 1903, S. 13.
- Bericht über den Erwerb der Benivieni-Büste durch Nieuwerkerke**, in: L'Artiste, Februar 1866, S. 70.
- Bernstein, Cheryl (alias Carol Duncan)**: The Fake as More, in: Battcock, Gregory (Hrsg.): Idea Art, A Critical Anthology, New York 1973, S. 41–45.
- Bertaux, Emile / Institute de France (Hrsg.)**: Musée Jacquemart-André, Catalogue Itinéraire, Paris 1913.
- Bertaux, Emile / Institute de France (Hrsg.)**: Musée Jacquemart-André, Catalogue Itinéraire, Paris 1926.

- Bertelli, Barbara:** Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte, Dissertation an der Università degli Studi di Udine, 2011/2012, online einsehbar unter: [https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990\\_162\\_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf](https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990_162_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf) (26. 07. 2021).
- BeBler, Gabriele:** Eine unheilige Trias in Stuttgart, ‚Turner, Monet, Twombly‘ in der Staatsgalerie, 2012, online veröffentlicht unter: <https://blog.arthistoricum.net/en/beitrag/2012/02/29/eine-unheilige-trias-in-stuttgart-turner-monet-twombly-in-der-staatsgalerie/> (26. 07. 2021).
- Biagi, Guido und Augusto Ferrero:** Manifattura di Sigena, Terre Cotte, artistiche e decorative con articoli illustrativi dei lavori eseguiti, Catalogo illustrato, Firenze 1900.
- Bianchini, Antonio:** Del Purismo nelle arti (Rom 1843), in: *Scritti d'arte del primo Ottocento*, hrsg. v. Fernando Mazzocca, Mailand, Neapel 1998, S. 182–187.
- Birkenstock, Arne:** Beltracchi – Die Kunst der Fälschung, Dokumentarfilm, Deutschland 2014.
- Biscarra, Carlo Felice:** Scultura di Giovanni Bastianini da Fiesole, in: *L'Arte in Italia, Rivista mensile di Belle Arti*, hrsg. v. Carlo Felice Biscarra und Luigi Rocca, Turin / Neapel 1870, S. 100–102.
- Black, Jeremy:** Italy and the Grand Tour, New Haven / London 2003.
- Black, Jeremy:** The British Abroad, The Grand Tour in the Eighteenth Century, New York 1992.
- Blanché, Ulrich:** Damien Hirst, Gallery Art in a Material World, Baden-Baden 2018.
- Blanke, Thomas:** Unternehmen nutzen Kunst, Stuttgart 2002.
- Blanning, Timothy Charles William:** The Grand Tour and the reception of neo-classicism in Great Britain in the eighteenth century, in: Babel, Rainer und Werner Paravicini (Hrsg.): *Grand Tour, Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000*, Ostfildern 2005, S. 541–552.
- Bloch, Peter:** Gefälschte Kunst, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 52–75 und S. 120–124.
- Bloch, Peter:** Typologie der Fälschung, Täuschungen in der bildenden Kunst, in: *DFG-Mitteilungen*, 3/78, S. 25–27.
- Blunck, Lars:** Wann ist ein Original? in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): *Original und Fälschung, Philosophie und Kunst*, Ostfildern 2011, S. 9–29.
- Bode, Wilhelm von:** Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa, in: *Kunst und Künstler*, Jahrgang I, Heft 1, 1902, S. 5–12, online einsehbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1902\\_1903/0014](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1902_1903/0014) (26. 07. 2021).
- Bode, Wilhelm von:** Italienische Bildhauer der Renaissance, Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den Königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1887, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bode1887> (26. 07. 2021).
- Bode, Wilhelm von:** The Berlin Renaissance Museum, in: *Fortnightly Review* 56, 1891, S. 509.
- Börsch-Supan, Helmut:** Caspar David Friedrich, München 1990.
- Boll, Dirk:** Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005.
- Boll, Dirk:** Distributionssystem und Ereignis: Die Auktion auf dem internationalen Kunstmarkt, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): *Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014, S. 177–197.
- Boll, Dirk:** Kunst ist käuflich: freie Sicht auf den Kunstmarkt, Ostfildern 2011.
- Bonaventura:** *Sententiae I, XXXI – Opera omnia*.
- Bonus, Holger, und Dieter Ronte:** Die Wa(h)re Kunst, Markt – Kultur – Illusion, Stuttgart 1997.
- Borchardt-Birbaumer, Brigitte:** Beltracchi im Wiener Kunstforum, in: *Wiener Zeitung*, 03. 09. 2019, online einsehbar unter: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/2025672-Beltracchi-im-Wiener-Kunstforum.html> (26. 07. 2021).
- Borghini, Vincenzo:** *Discorsi di Monsignore don Vincenzo Borghini, Reccati à Luce da' Deputati per suo Testamento, Parte Seconda*, Florenz 1584.
- Boström, Antonia:** Sculpture at Cliveden, a Connoisseur's Garden, in: *Apollo*, August 1991, S. 94–103.
- Bourdieu, Pierre:** Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982.

- Brandi, Cesare:** Falsificazione, in: Istituto Per La Collaborazione Culturale (Hrsg.): *Enciclopedia Universale Dell'Arte*, Vol. V. Eschimesi Culture – Germania, Florenz 1958, Spalte 312–315.
- Bredenkamp, Horst / Brückle, Irene und Paul Needham (Hrsg.):** *A Galileo Forgery, Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Berlin / Boston 2014.
- Bredenkamp, Horst:** Vortrag anlässlich der Vernissage zur Ausstellung Kairos am 18.11.2018 in der Barlach Halle in Hamburg, online nachhörbar unter: <http://www.kairos-exhibition.art> (26.07.2021).
- Bredius, Abraham:** A new Vermeer, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 71, No. 416, November 1937, S. 210–211.
- Bremer, Kai:** Grenzen der ‚aemulatio‘, Problematisierungen am Beispiel von ‚Judith‘-Darstellungen der frühen Reformationszeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin / Boston 2011, S. 231–248.
- Briefel, Aviva:** *The Deceivers, Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca / London 2006.
- Brief von Giovanni Bastianini an Alessandro Foresi,** in: *La Nazione*, Nr. 57, 15.02.1868.
- Brilli, Attilio:** Il ‚genius loci‘, in: *L'idea di Firenze, Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, hrsg. v. Maurizio Bossi und Lucia Tonini, Florenz 1989, S. 239–242.
- Bröckling, Ulrich:** *Das unternehmerische Selbst, Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main 2007.
- Brunori, Dionisio:** *Giovanni Bastianini e Paolo Ricci, scultori fesolani*, Florenz 1906.
- Bunt, Cyril:** An Exploited Genius: Bastianini, in: *The Connoisseur*, CIX, Januar-Juni 1942, S. 134–139.
- Burckhardt, Jakob:** *Briefe*, II, hrsg. v. Max Burckhardt, Basel 1952.
- Burckhardt, Jacob:** *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860, online einsehbar unter: [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/burckhardt\\_renaissance\\_1860](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/burckhardt_renaissance_1860) (26.07.2021).
- Burckhardt, Jacob:** *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1878.
- Burgos, Jonathan und Netty Idayu Ismail:** *New York Apartments, Art Top Gold as Stores of Wealth*, Says Fink, in: *Bloomberg online*, 21.04.2015, online einsehbar unter: <http://www.bloomberg.com/news/articles/2015-04-21/new-york-apartments-art-top-gold-as-stores-of-wealth-says-fink> (26.07.2021).
- Burke, Peter:** *Eyewitnessing*, London 2001.
- Callmann, Ellen:** William Blundell Spence and the Transformation of the Italian Cassoni, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 141, No. 1155 (Juni 1999), S. 338–348.
- Catterson, Lynn:** Art Market, Social Network and Contamination: Bardini, Bode and the Modonna Pazzi Puzzle, in: *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*, hrsg. v. Lynn Catterson, Leiden, Boston 2020, S. 498–552.
- Catterson Lynn:** Duped or Duplicitous? Bode, Bardini and the many Madonnas of South Kensington, in: *Journal of the History of Collections*, 2021 (in Druck).
- Cavalcaselle, Giovanni Battista:** *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti*, Florenz 1870.
- Cavallucci, Camillo Jacopo:** *Manuale di storia della scultura*, Turin / Florenz / Rom 1884.
- Charney, Noah:** *The Art of Forgery: The Minds, Motives and Methods of Master Forgers*, London 2015.
- Charney, Noah:** *Original Meisterfälscher, Ego, Geld und Größenwahn*, Wien 2015.
- Charvet, Jules:** Jérôme Benivieni, L'Âne qui prend la peau du Lion, Fourberie florentine à quatre personnages, Histoire véridique dont la moralité est que les personnages en sont complètement dépourvus, Paris 1868.
- Chrétien, Alfred-Marie-Victor:** De la protection et de la conservation des monuments et objets précieux d'art et d'antiquité, d'après la nouvelle loi italienne, in: *Clunet, Édouard: Journal du droit international privé et de la jurisprudence comparée*, Nr. 30, Paris 1903, S. 736–752.
- Christie's Post-War & Contemporary Art Evening Sale, Lot 9 B:** *Leonardo da Vinci, Salvator Mundi*, New York, 15.11.2017, online einsehbar unter: <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/leonardo-da-vinci-salvator-mundi-6110563-details.aspx?from=salesummery&intobjectid=6110563&sid=8d7c3087-38de-4364-9e2d-9d7a3b0d93cc> (26.07.2021).
- La Chronique des Arts et de la Curiosité**, Nr. 203, 15.12.1867, S. 299.
- Ciaci, Margherita:** Not All Gardens of Delights are the Same, Or how Journeys, Imagery and Stories induce Changes in Taste, in: *Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth*

- of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th-20th Centuries), hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 12–29.
- Claisse, Geneviève:** Herbin, catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Paris 1993.
- Clemens, Gabriele B.:** Händler, Sammler und Museen, Der europäische Kunstmarkt um 1900, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2014, online einsehbar unter: <http://www.europa.clio-online.de/essay/id/artikel-3771> (26.07.2021).
- Cole, Henry:** Fifty Years of Public Work, Band II, London 1885, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Condivi, Ascanio:** Michelangelo, La vita raccolta dal suo discepolo Asciano Condivi, hrsg. v. Paolo d'Ancona, Mailand 1928.
- Condivi, Ascanio:** Vita di Michelangelo Buonarroti, hrsg. v. Giovanni Nencioni, Florenz 1998.
- Conti, Alessandro:** Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte, Mailand 1988.
- Conti, Giovanni:** Maioliche Cantagalli, Il catalogo del 1895, in: Faenza, LXXIV, 1989, S. 224.
- Cooper, Anthony Ashley, Third Earl of Shaftesbury:** Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, Vol. I, London 1724 (2) (Erste Auflage 1711).
- Cooper, Anthony Ashley, Third Earl of Shaftesbury:** Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, Vol. II, London 1724 (2) (Erste Auflage 1711).
- Corino, Karl (Hrsg.):** Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik, Frankfurt 1996.
- C. Plinius Secundus d. Ä.:** Naturkunde, Lateinisch-deutsch, Buch XXXV, Farben, Malerei, Plastik, hrsg. und übersetzt v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Düsseldorf 2007.
- C. Plinius Secundus d. Ä.:** Naturkunde, Lateinisch-deutsch, Buch XXXVI, Die Steine, hrsg. und übersetzt v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Düsseldorf 2007.
- Crook, Joseph Mordaunt:** The Greek Revival, Neo-classical Attitudes in British Architecture 1760–1870, London 1972.
- Cullman, Sam und Jennifer Grausman:** „Art and Craft“, Dokumentarfilm, USA 2014.
- Damianaki, Chrysta:** The Female Portrait Busts of Francesco Laurana, Rom 2000.
- Daum, Werner:** Das Risorgimento 1796–1915, Eine historische Einführung, online einsehbar unter: <https://www.risorgimento.info/einfuehrung.htm#risorgimento> (02.01.2022).
- Davies, Helen:** John Charles Robinson's Work at the South Kensington Museum, Part I, in: Journal of the History of Collections 10, Nr. 2 (1998), S. 169–188.
- Defence of Picture Auctions and Dealers, in:** The Times, 01.02.1826, S. 4.
- De Goncourt, Edmond und Jules:** L'Italie d'Hier: Notes de Voyages 1855–1856, Paris 1894.
- Del Lungo, Isidoro:** Un Periodico-Parodia Disegnato da Giacomo Leopardi, in: Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti, Luglio-Agosto 1920, Volume CCVII, S. 297–310.
- De Marchi, Andrea G.:** Falsi Primitivi, Prospettive critiche e metodi di esecuzione, Turin / London / Venedig 2001.
- De Marchi, Neil / van Miegroet, Hans J.:** Handbook of the Economics of Art and Culture, in: Ginsburgh, Victor / Thorsby, David (Hrsg.): The History of Art Markets, Amsterdam 2006, Vol. 1, S. 69–122.
- Di Blasi, Johanna:** Sprengel Museum erhält Gemälde Heinrich Campendonks, in: Hannoversche Allgemeine, 13.01.2011, online einsehbar unter: <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Ausstellungen/Sprengel-Museum-erhaelt-Gemaelde-Heinrich-Campendonks> (26.07.2021).
- Die Jagd nach der Fälschung, in:** Das Kriminalmagazin, August 29, 1931, S. 1696–1700.
- Die Kunst der Fälschung, in:** Stayinart, online einsehbar unter: <https://www.stayinart.com/kunst-helene-wolfgang-beltracchi/> (26.07.2021).
- Diels, Hermann und Walther Kranz (Hrsg.):** Die Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 1961.
- Diers, Michael:** Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile-Streit, Zum Wiederabdruck eines unbekannt gebliebenen Panofsky-Aufsatzes von 1930, in: Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 5 (1986), S. 125–137.
- Digitale Heraldik-Datenbank des Kunsthistorischen Instituts in Florenz,** online einsehbar unter: <http://wappen.khi.fi.it/> (26.07.2021).
- „Digital ist mir zu einfach“, Benjamin Katz im Interview mit Bernd Imgrund,** in: Kölnische Rundschau, 28.05.2016, S. 38.
- Döhmer, Klaus:** Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Heft 23, 1978, S. 76–95.

- Dolce, Lodovico:** Dialogo della Pittura (1557), Florenz 1735.
- Doll, Martin:** Die Adresse des Fake, Über das Wahre im Falschen, in: Barth, Thomas / Betzer, Christan / Eder, Jens und Katinka Narjes (Hrsg.): Mediale Spielräume, Dokumentation des 17. Film- und Fernwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Hamburg 2004, Marburg 2005, S. 153–160, online einsehbar unter: [http://www.mdoll.eu/publikationen\\_cc/MDoll\\_Adresse\\_des\\_Fake.pdf](http://www.mdoll.eu/publikationen_cc/MDoll_Adresse_des_Fake.pdf) (26.07.2021).
- Doll, Martin:** Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012.
- Dombrowski, Damian:** Kunst auf der Suche nach der Nation, in: ders. (Hrsg.): Kunst auf der Suche nach der Nation, Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus, Akten des Fachkolloquiums, Lovenjo di Menaggio (Como), Villa Vigoni, 29. Juni bis 2. Juli 2011, Berlin 2013, S. 11–35.
- Donath, Adolph:** Wie die Kunstfälscher arbeiten, Prag 1937.
- Doppelkopf, am Tisch mit Wolfgang Beltracchi,** 17.09.2019, Hr2, online einsehbar unter: [http://mp3.podcast.hr-online.de/mp3/podcast/hr2\\_doppelkopf/hr2\\_doppelkopf\\_20200804\\_85444877.mp3](http://mp3.podcast.hr-online.de/mp3/podcast/hr2_doppelkopf/hr2_doppelkopf_20200804_85444877.mp3) (31.12.2021)
- Drenker-Nagels, Klara:** Carlo Mense, Sein Leben und sein Werk von 1909 bis 1939, zugleich Ausst.-Kat. Kölnisches Stadtmuseum und Von der Heydt-Museum Wuppertal, hrsg. v. Werner Schäfke und Sabine Fehlemann, Köln 1993.
- Duden online,** online einsehbar unter: <http://www.duden.de> (26.07.2021).
- Dufresnoy, Charles-Alphonse:** De Arte Graphica, hrsg. v. Christopher Allen, Yasmin Haskell und Frances Muecke, Genf 2005.
- Dupré, Giovanni:** Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici (1879), Bari 1962.
- Duro, Paul:** The lure of Rome: the academic copy and the Académie de France in the nineteenth century, in: Art and the academy in the nineteenth century, hrsg. v. R. Cardoso Denis u. C. Trodd, Manchester 2000, S. 133–149.
- Eco, Umberto:** Die Grenzen der Interpretation, aus dem Italienischen von Günter Memmert, München / Wien 1992.
- Eco, Umberto:** I limiti dell'interpretazione, Mailand 1990.
- Eiling, Alexander:** Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire, Das Kopieren im Louvre in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat.: Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, hrsg. v. Ariane Mensger, Bielefeld / Berlin 2012, S. 96–107.
- Eintrag Braun, Adolphe** in: Foto Marburg, online einsehbar unter: <https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg/histfoto/fotografen/fotografen> (26.07.2021).
- Eintrag zu Charles Fullers Centurion in der online Sammlungsdatenbank des Victoria & Albert Museums:** <http://collections.vam.ac.uk/item/O71927/centurion-bust-fuller-charles-francis/> (26.07.2021).
- Elisabeth Dostert im Interview mit Anton Wolfgang Graf von Faber-Castell,** in: Süddeutsche Zeitung, 24.07.2007, S. 18.
- Emiliani, Andrea:** Giovanni Battista Cavalcaselle Politico: La conoscenza, la tutela e la politica dell'arte negli anni dell'unificazione Italiana, in: Tommasi, Anna Chiara (Hrsg.): Giovanni Battista Cavalcaselle, conoscitore e conservatore, Atti del convegno, Venedig 1998, S. 323–369.
- Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti,** Roma, XVIII, 1951.
- Enciclopedia Biografica e Bibliografica italiana,** serie XLIII, Ministri Deputati, Senatori dal 1848 al 1922, Rom 1941.
- Ephrussi, Charles und Gustave Dreyfus (Hrsg.):** Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'école des beaux-arts, Paris 1879.
- Erche, Bettina:** Eine Kugel zuviel im Medici-Wappen in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 97, 26.04.2006, S. N3.
- Escher, Heinrich:** Die Lehre von dem strafbaren Betrug und von der Fälschung: nach römischem, englischem und französischem Rechte und den neuern deutschen Gesetzgebungen, Zürich 1840.
- Esposizione annuale dell'I. e R. Accademia di Belle Arti in Firenze, Anno 1855,** in: Il Buon Gusto, V, 1855, No. 8, 14. Oktober 1855, S. 29.
- Esterow, Milton:** Fakers, Fakes, & Fake Fakers, in: Art News, 20.11.2013, online einsehbar unter: <http://www.artnews.com/2013/11/20/fakers-fakes-fake-fakers/> (26.07.2021).
- EtimolojiTürkçe, online einsehbar unter:** <http://www.etimolojiturkce.com/> (26.07.2021).

- Eudel, Paul:** Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909.
- Eudel, Paul:** Le Truquage, Les Contrefaçons Dévoilées, Paris 1884.
- Eudel, Paul:** Die Fälscherkünste (Le Truquage), autorisierte Bearbeitung von Bruno Bucher, Leipzig 1885.
- Ewers-Schultz, Ina:** Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e. V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87.
- Facebookseite Edwin Noels,** online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Faleni, Antonio:** Notizie storiche del David del Piazzale Michelangelo, e Cenni Biografici del Cav. Prof. Clemente Papi, Florenz 1875.
- Fantozzi, Federico:** Nuova Guida, ovvero, Descrizione Storico-Artistico-Critica, della Città e Contorni di Firenze, Florenz 1842.
- Faude-Nagel, Carolin:** Kunstfälschung und Provenienzforschung, Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt, Mainz 2013.
- Faust, Wolfgang Max / Fries, Gerd de:** Hunger nach Bildern, Köln 1982.
- Ferretti, Massimo:** Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Berlin 1987, S. 233–303.
- Finn, Clare:** A new book on the art of forgery is deceptively slick, in: The Art Newspaper, 19.05.2015, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Fiorillo, Johann Dominicus:** Kleine Schriften artistischen Inhalts, Göttingen 1803, S. 83–98.
- Firmenich, Andrea:** Heinrich Campendonk: 1889–1957, Leben und expressionistisches Werk, Mit Werkkatalog des malerischen Œuvres, Recklinghausen 1989.
- Fischer, Rotraut und Ujma, Christina:** Fluchtpunkt Florenz – Deutsch-Florentiner in der Zeit des Risorgimento zwischen Epigonalität und Utopie, in: Marburger Forum online, 2014, online einsehbar unter: [http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt\\_Florenz.pdf](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt_Florenz.pdf) (26.07.2021).
- Fleming, John:** Art Dealing and the Risorgimento I, in: The Burlington Magazine, Vol. 115, No. 838 (Jan. 1973), S. 4–16.
- Fleming, John:** Art Dealing in the Risorgimento II, in: The Burlington Magazine, Vol. 121, No. 917 (Aug. 1979), S. 492–494+497–500+502–508.
- Floerke, Hanns:** Studien zur Niederländischen Kunstgeschichte, München / Leipzig 1905.
- Fontane, Theodor:** Die Prä-Raffaeliten (1857), in: Die Prä-Raffaeliten: Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption, Stuttgart 1992, S. 347–355.
- Forbes, Alexander:** Türkische Regierungsangehörige am Verschwinden von über 200 Kunstwerken aus dem Staatlichen Kunstmuseum in Ankara beteiligt – viele Schätze durch Kopien ersetzt, in: Blouin Artinfo, 07.08.2012, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Foresi, Alessandro:** Tour de Babel ou objets d’art faux pris pour vrais et vice versa, Paris / Florenz 1868.
- Foresi, Marco (Raffaello):** La Tantafera – Pittura – Scultura – Musica, in: Il Piovano Arlotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, Dezember, Florenz 1858, S. 755–764.
- Foresi, Mario:** A proposito dell’anime di Mino e di Donatello trasmigrate in scultori moderni, in: Illustrazione Toscana, VI, 1928, S. 16–20.
- Foresi, Mario:** Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri, Pistoia 1911, (Auszug aus der gleichnamigen Veröffentlichung in: Rassegna Nazionale, August 1911, S. 397–414).
- Foresi, Mario:** Lo scultore Giovanni Bastianini e della sorte prodigiosa delle opere sue, in: Emporium, I, 1919, S. 90–102.
- Foresi, Mario:** Mostra del Ritratto italiano, dalla fine del sec. XVI all’anno 1861, Florenz 1911.
- Forged painting of Turkish artist Nejad Melih Devrim discovered at Sotheby’s,** in: Hürriyet Daily News, 29.01.2014, online einsehbar unter: <http://www.hurriyetdailynews.com/Default.aspx?pageID=517&nID=61676> (26.07.2021).
- Forni, Ulisse:** Manuale del Pittore Restauratore, Florenz 1866.
- Francioni, Andrea:** Elogio di Donatello Scultore, Composto da Andrea Francioni e letto da esso nel Giorno della Solenne Distribuzione dei premi maggiori nella L.E.R. Accademia delle belle Arti in Firenze, Florenz 1837.
- Friedländer, Max J.:** Über das Kunstsammeln, in: Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen, hrsg. v. Adolph Donath, 1.1919/20, S. 1–2, online einsehbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1919\\_1920/0005](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1919_1920/0005) (26.07.2021).



- Friedrichsen, Gisela:** Beltracchi-Bande vor Gericht, Der Filou darf sich freuen, in: Spiegel online, 27.09.2011, online einsehbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/beltracchi-bande-vor-gericht-der-filou-darf-sich-freuen-a-788696.html> (26.07.2021).
- Fuchs, Werner / Klima, Rolf / Lautmann, Rüdiger / Rammstedt, Otthein / Wienold, Hanns (Hrsg.):** Lexikon zur Soziologie, Opladen 1973.
- Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuuseux,** online einsehbar unter: <http://www.vieuuseux.it> (26.07.2021).
- Galassi, Giuseppe:** La scultura fiorentina del Quattrocento, Mailand 1949.
- Galichon, Emile:** Collection de M. Le Cte De Nieuwerkerke, in: Gazette des Beaux-Arts, 24, Mai 1868, S. 409–413.
- Gambillo, Maria Drudi und Teresa Fiori (Hrsg.):** Archivi del futurismo, Band I, Rom 1958.
- Garfagnini, Gian Carlo (Hrsg.):** Una città e il suo profeta, Firenze di fronte al Savonarola, Florenz 2001.
- Garin, Eugenio:** Erster Excurs, in: Valla, Lorenzo: Oratio habita in principio sui studii die 18 octobris 1455, in: ders.: Opera Omnia (1540), Nachdruck hrsg. v. Eugenio Garin, Bd. 2, Torino 1962, S. 145–159.
- Gash, Jonathan:** The Sleepers of Erin, London 2013 (Erste Auflage: New York 1983).
- Gaynor, Suzanne:** Comte de Nieuwerkerke, A Prominent Official of the Second Empire and his Collection, in: Apollo, hrsg. v. Denys Sutton, November 1985, S. 372–379.
- Gazetta di Firenze,** Nr. 74, 16.03.1868.
- Geiger, Gisela:** Rausch und Reduktion, in: Ausst.-Kat.: Rausch und Reduktion, hrsg. v. Martina Zelle, Köln 2007, S. 29–106.
- Gentilini, Giancarlo:** Donatello fra Sette e Ottocento, in: Ausst.-Kat.: Omaggio a Donatello 1386–1986, Donatello e la storia del museo, hrsg. v. Paola Barocchi, Florenz 1985, S. 363–454.
- Gentilini, Giancarlo:** Giovanni Bastianini (1830–1868), Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN.
- Ghelardi, Maurizio:** La Scoperta del Rinascimento: l'Età di Raffaello, Turin 1991.
- Giovio, Paolo:** Michaelis Angeli vita, in: Girolamo Tiraboschi, Storia della letteratura italiana, Neapel 1771–1781, Bd. 13, Teil 7.
- Giudice, Paolo Emiliani:** Correspondance particulière, in: Gazette des beaux-arts, Courrier Européen, Vol. II, April-Juni 1859, S. 40–46.
- Gleis, Ralph:** Anton Romako (1832–1889), Die Entstehung des modernen Historienbildes, Köln / Weimar / Wien 2010.
- Gli antiquari di Firenze dipinti ne'loro piatti,** in: Il Passatempo, II, 1857, Nr. 14, S. 56.
- Gobbi Sica, Grazia:** Florence between the 19th and 20th Centuries: an Anglo-American Perspective, in: Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th-20th Centuries), hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 40–59.
- Goldstein, Andrew:** „The Whole Way of Collecting Has Changed“, Christie's Loïc Gouzer on the Regrettable Rise of the ADD Art Collector, in: artnet news, 07.06.2018, online erschienen unter: <https://news.artnet.com/art-world/the-whole-way-of-collecting-has-changed-1298714> (26.07.2021).
- Goldstein, Carl:** Teaching Art, Academies and Schools from Vasari to Albers, Cambridge 1996.
- Goldt, Max:** Okay Mutter, ich nehme die Mittagsmaschine, Beste Kolumnen, Zürich 1999.
- Goodman, Nelson:** Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis 1976 (2), (Erste Auflage: Indianapolis 1968).
- Goodman, Nelson:** Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, übersetzt von Jürgen Schlaeger, Frankfurt 1973.
- Goodman, Nelson:** Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, übersetzt von Bernd Philippi, Frankfurt 1995.
- Gorris, Lothar und Sven Röbel:** Geständnis eines ewigen Hippies, Interview mit Wolfgang Beltracchi, in: Der Spiegel, 10/2012, S. 126–136.
- Gorris, Lothar und Sven Röbel:** Hippie-Arsch, in: Der Spiegel 4/2014, S. 108–109.
- Graf, Klaus:** Retrospektive Tendenzen in der bildenden Kunst vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, Kritische Überlegungen aus der Perspektive des Historikers, in: Mundus in imagine, Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, Festgabe für Klaus Schreiner, hrsg. v. Andrea Löther, Ulrich Meier, Norbert Schnitzler, München 1996, S. 389–420.

- Graffon, Anthony:** Fälscher und Kritiker, Der Betrug in der Wissenschaft, Berlin 2012 (Deutsche Erstausgabe: Berlin 1991).
- Graffon, Anthony:** Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship, Princeton 1990.
- Gramsci, Antonio:** Il Risorgimento, Turin 1966.
- Grasskamp, Walter:** Museumsgründer und Museumsstürmer, Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.
- Grauert, H.:** Zur Savonarola-Diskussion, in: Historisches Jahrbuch, 1899, S. 208–209.
- The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture**, hrsg. v. **Jonathan M. Bloom und Sheila S. Blair, Band II:** Delhi to Mosque, Oxford 2009.
- Graw, Isabelle:** Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008.
- Gries, Christian:** Johannes Molzahn (1892–1965) und der „Kampf um die Kunst“ im Deutschland der Weimarer Republik, o. O. 1996.
- Gropp, Rose-Maria:** Am Pranger stehen die Fälschen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. 12. 2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gsa-xvg7> (26. 07. 2021).
- Gropp, Rose-Maria:** Die heilige Kuh heißt Provenienz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. 09. 2019, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gz4-zd26> (26. 07. 2021).
- Gropp, Rose-Maria:** Schlimmer als gedacht, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02. 10. 2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gz4-xr6q> (26. 07. 2021).
- Grüning, Kristian:** Falsche Kunst – Echte Arbeit, Polizeiarbeit unter dem Eindruck des Beltracchi-Verfahrens, in: Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 133–152.
- Gruyer, Gustave:** Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole, Paris 1879.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe:** El primer nueva coronica y buen gobierno, als Manuskript hrsg. v. John Murra und Rolena Adorno, Mexiko 1980.
- Guastalla, Marco:** Catalogo della Esposizione di oggetti d'arte del Medio Evo e dell'epoca del Risorgimento dell'arte, fatta in Firenze in casa Guastalla in Piazza dell'Indipendenza contemporanea a quella dell'Industria Nazionale, Florenz 1861.
- Güther, Nicole:** Die Kanzlerporträts im Bundeskanzleramt, Eine herrschaftliche Form demokratischer Repräsentation (Arbeitstitel der Dissertation an der Universität Heidelberg).
- Hastings, Adrian:** The construction of nationhood, Ethnicity, religion and nationalism, Cambridge 1997.
- Hebborn, Eric:** Drawn to Trouble, The Forging of an Artist, An Autobiography, Edinburgh 1991.
- Hebborn, Eric:** Der Kunstfälscher, aus dem Englischen übersetzt von Dieter Kuhaupt, Köln 1999.
- Hebborn, Eric:** The Art Forger's Handbook, London 1997.
- Hehn, Victor:** Italien, Ansichten und Streiflichter, Darmstadt 1992.
- Heine, Heinrich:** Gesammelte Werke, Band 3, Berlin 1951.
- Helstosky, Carol:** Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: The Journal of modern History, No. 81, Dezember 2009, S. 793–823.
- Herchenröder, Christian:** Auf Chinas Kunstmarkt gibt es viel Kapital – aber wenig Vertrauen, in: Handelsblatt, 14. 02. 2019, online einsehbar unter: [https://www.handelsblatt.com/arts\\_und\\_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5](https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5) (26. 07. 2021).
- Herchenröder, Christian:** Die neuen Kunstmärkte, Analyse, Bilanz, Ausblick, Düsseldorf 2003.
- Hermens, Erma:** Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science, in: Rampley, Matthew / Lenain, Thierry / Locher, Hubert / Pinotti, Andrea / Schoell-Glass, Charlotte und Kitty Zijlmans: Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks, Leiden / Boston 2012, S. 151–165.
- Hesse, Michael:** Grand Tour, in: Ausst.-Kat. Barock, Nur schöner Schein?, hrsg. v. Wieczorek, Alfred / Lind, Christoph und Uta Coburger, Regensburg 2016, S. 86.
- Hickley, Catherine:** Going, going, gone online: Europe's auction houses go digital, in: The Art Newspaper, 20. 03. 2019, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Hirsch, Johannes:** Narrationen der Fälschung, Von Kunstfälschung und Erzählkunst bei Wolfgang Beltracchi, Eric Hebborn und Elmyr de Hory, Gießen 2016.
- Hloulcal, Teresa-Maria:** Kontextabhängigkeit visueller Wahrnehmung, Der Einfluss der aktuellen Befind-

- lichkeit auf die Wahrnehmung neutraler Stimuli in free-viewing-tasks – Eine Eyetrackingstudie, Dissertation Universität Osnabrück 2010, online einsehbar unter: <https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-201101177678> (26.07.2021).
- Hobsbawm, Eric:** Nationen und Nationalismus, Mythos und Realität seit 1780, Frankfurt / New York 1991.
- Hock, Martin:** Aktien für Dummies, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung online, 07.11.2014, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/finanzen/meine-finanzen/sparen-und-geld-anlegen/einfuehrungskurs-aktien-fuer-dummies-13251633.html> (26.07.2021).
- Hoffmann, Marianne:** Bisky läuft gut, Breker nicht; Zeitgenössische und moderne Werke kamen bei Lempertz und van Ham unter den Hammer, in: Die Welt, Heft 288, 09.12.2006, S. 14.
- Hofmann, Werner:** Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000.
- Holderbaum, James:** Notes on Tribolo – II: A Marble Aesculapius by Tribolo, in: The Burlington Magazine, Vol. 99, No. 656 (Nov. 1957), S. 368–373.
- Homepage von Wolfgang und Helene Beltracchi,** online einsehbar unter: <https://www.beltracchi-art.com/presse/> (26.07.2021).
- Hornsby, Clare (Hrsg.):** The Impact of Italy: The Grand Tour And Beyond, London 2000.
- Hoving, Thomas:** False impressions – the hunt for big time art fakes, London 1996.
- Howard, Luke:** On the Modifications of Clouds, London 1803.
- Hülse-Esch, Andrea von:** Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56.
- Hufschmidt, Tamara, Felicitas:** Tadolini - Adamo, Scipione, Giulio, Enrico, Quattro Generazioni di Scultori a Roma nei Secoli XIX e XX, Rom 1996.
- „Ich kann alles malen“,** Interview von Sophie Reinhardt mit Wolfgang und Helene Beltracchi, in: Der Bund, 14.04.2016, online einsehbar unter: <https://www.derbund.ch/kultur/kunst/ich-kann-alles-malen/story/29373655#mostPopularComment> (26.07.2021).
- Ihring, Peter:** Die beweinte Nation, Melodramatik und Patriotismus im „romanzo storico risorgimentale“, Tübingen 1999.
- Ilg, Ulrike:** Restaurierung, Kopie, Fälschung: Zur Authentizität des Falschen im Ottocento, in: Pittura Italiana Nell’Ottocento, Kongress des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, Florenz, 7.–10. Oktober 2002, hrsg. v. Martina Hansmann und Max Seidel in Zusammenarbeit mit Annegret Höhler, Venedig 2005, S. 367–384.
- „In Deutschland toben derzeit Beltracchi-Festspiele“,** Georgios Chatzoudis im Interview mit Tina Öcal über den Kinofilm „Beltracchi. Die Kunst der Fälschung“, in: L.I.S.A., das Wissenschaftsportal der Gerda Henkel Stiftung, 13.03.2014, online einsehbar unter: [https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/in\\_deutschland\\_toben\\_derzeit\\_beltracchi\\_festspiele?nav\\_id=4857](https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/in_deutschland_toben_derzeit_beltracchi_festspiele?nav_id=4857) (26.07.2021).
- Inghirami, Francesco:** Monumenti per l’intelligenza della Storia della Toscana, compilata ed in sette epoche distribuita dal cav. F. I., Fiesole 1841–1846.
- L’Intermédiaire des Chercheurs et Curieux,** Vol. 5, Paris 1869, Nr. 113. J, Spalte 503.
- I Pifferi di Montagna, ossia gli Antiquari fiorentini a Parigi, in:** Il Piovano Arlotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, April, Florenz 1858, S. 206–207.
- Irving, Clifford:** Fake! The Story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time, New York 1969.
- Isreal, Armand zu „Souvenir de Anvers“,** online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Janssen, Susanne:** The Empirical Study of Careers in Literatur und Arts, in: Schram, Dick und Gerard Steen (Hrsg.): The Psychology and Sociology of Literature, Amsterdam 2001, S. 323–357.
- Jarves, James Jackson:** Italian Rambles, Studies of Life and Manners in New and Old Italy, London 1883.
- Jeppson, Lawrence:** Fabulous Frauds, New York 1970.
- Johns, Christopher M. S.:** Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary Napoleonic Europe, Berkeley 1998.
- Jones, Mark:** Fake? – the Art of Deception, Berkeley 1990.
- Joni, Federico Icilio:** Le memorie di un pittore di quadri antichi con alcune descrizioni sulla pittura a tempera e sul modo di fare invecchiare i dipinti e le dorature, San Casciano Val di Pesa 1932.
- Jorfald, Knut W.:** Almost True: The Noble Art of Forgery, Norwegen 1997.
- Justizministerium Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf:** Sogar Holzwurmlöcher waren unecht, Pressemitteilung vom 28.08.2011 des Landgerichts Köln.

- Kalt, Dennis:** „Echt falsch“ – Über Beltracchis Kunst der echten Fälschung, in: Aargauer Zeitung, 04.02.2016, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Kandinsky, Wassily:** Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, München 1911.
- Kant, Immanuel:** Kritik der Urteilskraft (1790), zitiert nach der Akademieausgabe von Kants Gesamten Werken, online einsehbar unter: <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/aa05/> (26.07.2021).
- Kauffmann, Georg:** Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert, Gerda Henkel Vorlesung, Opladen 1993.
- Kauffmann, Hans:** Donatello, Eine Einführung in sein Bilden und Denken, Berlin 1935.
- Keazor, Henry:** Fälschungen (in) der Kunstgeschichte, in: art value – positionen zum wert der kunst 8 (2011) (Fälschung / Diebstahl / Zerstörung), S. 38–41, online einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2481/> (26.07.2021).
- Keazor, Henry:** „Forging ahead!“ Von Fälschungen und Büchern, in: Ausst.-Kat. FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, Band 16 der Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Heidelberg 2016, S. 8–25.
- Keazor, Henry:** Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015.
- Keazor, Henry und Tina Öcal:** Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13.10.2016 an der Universität Heidelberg.
- Keazor, Henry und Tina Öcal:** Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14.
- Keazor, Henry und 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. 15–58.
- Kempen, Wilhelm van:** Fiorillo, Johann Dominicus, in: Neue Deutsche Biographie 5 (1961), online einsehbar unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119224364.html> (26.07.2021).
- Kemp, Martin:** It doesn't look like Leonardo: The Inside Stories of Leonardos and Non-Leonardos, Vortrag gehalten am 08.02.2014 auf dem View Festival of Art History in London.
- Kelch, Jan (Hrsg.):** Der Mann mit dem Goldhelm, Eine Dokumentation der Gemäldegalerie in Zusammenarbeit mit dem Rathgen-Forschungslabor SMPK und dem Hahn-Meitner-Institut Berlin, Berlin 1986.
- Keynes, John Maynard:** Allgemeine Theorie der Beschäftigung, des Zinses und des Geldes, London 1936.
- Keynes, John Maynard:** The General Theory of Employment, Interest and Money, London 1935.
- Kluge, Friedrich:** Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin / New York 2002 (24. Auflage).
- Kluge, Friedrich:** Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin / Boston 2011 (25. Auflage).
- Knöfel, Ulrike:** Der Mond-Fälscher, in: Der Spiegel, 24/2015, S. 130–133.
- Knorr Cetina, Karin:** The Market, in: Theory, Culture & Society, Band 23, London / Thousand Oaks / New Delhi 2006, S. 551–556.
- Köhler, Peter:** Fake, Die kuriosesten Fälschungen aus Kunst, Wissenschaft, Literatur und Geschichte, München 2015.
- Kölner Kunstfälscher-Skandal,** „Wie Panzerknacker aus einem Disney-Comic“, Michael Sontheimer im Interview mit Ralph Jentsch, in: Spiegel online, 03.12.2010, online einsehbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,731742,00.html> (26.07.2021).
- Kölzer, Theo:** Urkundenfälschung im Mittelalter, in: Corino, Karl (Hrsg.): Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik, Frankfurt 1996, S. 15–26.
- Kohle, Hubertus:** der Kunstmarkt im Internet, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 439–447.
- Kohler, Michael:** Beltracchi Interview, in: Art Magazin online, 05.03.2014, S. 2, Archiv der Autorin, online nicht mehr einsehbar.
- Kohler, Michael:** Sammlung Jägers, „Es hat mir mächtig Spass gemacht“, in: Art Magazin online, 28.09.2011, Archiv der Autorin, online nicht mehr einsehbar.
- Koldehoff, Stefan:** Aus alten Fehlern nichts gelernt, Wie Sotheby's Werbung mit einer Beltracchi-Fälschung macht, in: Die Zeit, Nr. 9/2017, S. 46, on-

- line einsehbar unter: <https://www.zeit.de/2017/09/sothebys-werbung-faelschung-wolfgang-beltracchi> (26.07.2021).
- Koldehoff, Stefan:** Deal hat dem Rechtsempfinden geschadet, Das Urteil im Kölner Kunstfälscher-Prozess, in: Deutschlandradio, 27.10.2011, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Koldehoff, Stefan:** Die Ausweitung der Verdachtszone, in: Die Welt am Sonntag, Nr. 1, 02.01.2011, S. 54.
- Koldehoff, Stefan und Tobias Timm:** Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012.
- Koldehoff, Stefan und Tobias Timm:** Nicht mal Oma ist echt, in: Die Zeit, 16.06.2011, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2011/25/Faelscherskandal-Kunsthistoriker> (26.07.2021).
- Koldehoff, Stefan und Tobias Timm:** Nun rollt die Klagewelle, in: Die Zeit, 13.06.2013, S. 60.
- Koldehoff, Stefan und Tobias Timm:** Oh, wie schön ist Panama, in: Die Zeit, 25.10.2012, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2012/44/Kunstmarkt-Faelschung-Wolfgang-Beltracchi> (26.07.2021).
- Konferenzankündigung:** Wiederholungstäter (Stuttgart, 21–23 Apr 16), online einsehbar unter: <http://arthist.net/archive/12441>, (26.07.2021).
- Korrespondenzen aus Paris, in:** Zeitschrift für Bildende Kunst, Band III, 1868, S. 122.
- Krage, Thomas G.:** Die Fälschung der Tredici, Hameln 2019.
- Kulenkampff, Jens:** Die ästhetische Bedeutung der Unterscheidung von Original und Fälschung, in: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): Original und Fälschung, Philosophie und Kunst, Ostfildern 2011, S. 31–50.
- Kultermann, Udo:** Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft, München 1996 (1. Auflage Wien / Düsseldorf 1966).
- Kunisch, Norbert:** Antikenfälschungen, in: Ausst.-Kat.: Fälschung und Forschung, hrsg. v. Heinz Althöfer et al., Essen 1976, S. 17–20.
- Der Kunstbrockhaus, aktualisierte Taschenbuchausgabe in zehn Bänden, Redaktion:** Eberhard Anger, Band 3: Dev-Gil, Mannheim / Wien / Zürich 1987.
- Kurz, Otto:** A Model for Bandinelli's Statue of Cosimo I, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 85, No. 500 (Nov., 1944), S. 280+282–283.
- Kurz, Otto:** Fakes: A Handbook for Collectors and Students, New Haven 1948.
- Langhanke, Birgit:** Meisterfälscher oder Meisterbildhauer? Giovanni Bastianini vor Gericht, Rezension von: Moskowitz, Anita Fiderer: Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence, Florenz 2013, in: Kunstchronik, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 68. Jahrgang, Heft 5, Mai 2015, S. 240–245.
- Lankheit, Klaus:** Der Stand der Forschung zur Plastik des 19. Jahrhunderts, in: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Publikationen der Jahre 1940–1966, zusammengestellt von Hilda Lietzmann, München 1968, S. 9–32.
- Lasker-Schüler, Else:** Künstler, in: Lasker-Schüler, Else: Gesammelte Werke in drei Bänden, Band 2: Prosa und Schauspiele, hrsg. v. Friedhelm Kemp, Frankfurt/Main 1996.
- Lehmann, Ann-Sophie / Scholten, Frits und Perry Chapman (Hrsg.):** Meaning in Materials, 1400–1800, Netherlands Yearbook for Art History, Leiden / Boston 2012.
- Leibetseder, Mathis:** Kavaliertour – Bildungsreise – Grand Tour: Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der Frühen Neuzeit, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hrsg. v. Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 14.08.2013, online einsehbar unter: <http://www.ieg-ego.eu/leibetsederm-2013-de> (26.07.2021).
- Lempertz Frühjahrsauktionen 2007,** Die 900. Auktionen bei Lempertz, Köln 2007.
- Lequesne, Eugène Louis:** Brief an den Herausgeber, in: La Patrie, 11.02.1868.
- Le Queux, William:** Making Modern Antiques in Italian Art Centres, in: New York Times, 8. Mai 1904, S. 8.
- Lessing, Alfred:** What is Wrong with a Forgery?, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 23, No. 4 (Sommer 1965), S. 461–471.
- Levi, Donata:** Mercanti, conoscitori, 'amateurs' nella Firenze di metà Ottocento: Spence, Cavalcaselle, Ruskin, in: L'idea di Firenze, Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento, hrsg. v. Maurizio Bossi und Lucia Tonini, Florenz 1989, S. 105–116.
- Levi, Donata:** William Blundell Spence a Firenze, in: Scuola Normale Superiore di Pisa (Hrsg.): Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820–1920, erschienen in der Reihe: Quaderni del Seminario di storia della critica d'arte, Nr. 2, Pisa 1985, S. 85–150.

- Lexikon der Kunst,** Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hrsg. v. Harald Olbrich et al., Band IV: Kony-Mosa, Leipzig 1992.
- Libri Nuovi, in:** Il Piovano Arotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, Juni, Florenz 1858, S. 383–384.
- Liebs, Holger:** Damien Hirst über Glauben, in: Süd-deutsche Zeitung, 11 April 2010, S. V2/8.
- Lorch, Catrin:** Moderne und zeitgenössische Kunst, Sessellehnen ragen ins Stilleben, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. 11. 2006, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/moderne-und-zeitgenoessische-kunst-sessellehnen-ragen-ins-stilleben-1383818.html> (26. 07. 2021).
- Lord Kilbracken (John Raymond Godley):** Fälscher oder Meister? Der Fall Van Meegeren, Wien / Hamburg 1968.
- Luig, Judith:** Der Fälscher Wolfgang Beltracchi stellt jetzt seine eigene Kunst aus, in: Berliner Morgenpost, 10. 05. 2015, online einsehbar unter: <https://www.morgenpost.de/kultur/article140739828/Der-Faelscher-Wolfgang-Beltracchi-stellt-jetzt-seine-eigene-Kunst-aus.html> (26. 07. 2021).
- Lu, Ning / Yee, Jonathan / Jinsheng, Yu:** Global Chinese Art Auction Market Report 2015, o.O. 2016, S. 8, online einsehbar unter: [http://www.cn.artnet.com/en/assets/pdfs/global\\_chinese\\_art\\_auction\\_market\\_report\\_2015\\_en.pdf](http://www.cn.artnet.com/en/assets/pdfs/global_chinese_art_auction_market_report_2015_en.pdf) (26. 07. 2021).
- Maak, Niklas:** Alles war absurd einfach, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 09. 2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gsa-6skuo> (26. 07. 2021).
- Maak, Niklas:** Alles wirklich schön – aber leider nicht echt, in: Frankfurt Allgemeine Zeitung, 16. 09. 2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gsa-xu7k> (26. 07. 2021).
- Maak, Niklas:** Das Schicksal korrigieren, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gpc-6uo1m> (26. 07. 2021).
- Maak, Niklas:** Die Gangster von Mainz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. 08. 2009, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gsa-yt5x> (26. 07. 2021).
- Macdonald, Katharine:** Alexander Munro: Pre-Raphaelite Associate, in: Ausst.-Kat.: Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914, hrsg. v. Benedict Read und Joanna Barnes, London 1991, S. 46–65.
- Märtl, Claudia:** ‚Actio‘ und ‚Aemulatio‘, Zur Wirklichkeit der Rede an der Kurie des 15. Jahrhunderts, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin / Boston 2011, S. 733–767.
- Mainardi, Patricia:** Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867, New Haven / Conn / London 1987.
- Malmesbury, Earl of:** Memoirs of an Ex-Minister, an Autobiography, Band II, London 1884, online einsehbar unter: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.69173> (26. 07. 2021).
- Mancini, Giulio:** Considerazioni sulla Pittura (1619–1621), hrsg. v. Adriana Marucchi mit einem Kommentar von Luigi Salerno, I, Rom 1956.
- Manifattura di Signa,** Catalogo delle Immagini Sacre, Firenze 1900.
- Mann, James Gow:** Wallace Collection Catalogues, Sculpture, Marbles, Terra-Cottas and Bronzes, Carvings in Ivory and Wood, Plaquettes, Medals, Coins, and Wax-Reliefs, London 1931.
- Mantz, Paul:** Musée Rétrospectif, La Renaissance et les temps modernes, in: Gazette des Beaux-Arts, 9, 1865, S. 326–349.
- Marconi, Elena:** Pio Fedi, in: Artista, Critica dell’arte in Toscana, 2000, S. 126–128.
- Mariotti, Filippo:** La Legislazione delle Belle Arti, Rom 1892.
- Martin, Jean-Hubert (Hrsg.):** Künstlermuseum, Düsseldorf 2002.
- Matisse, Henri:** Über Kunst, hrsg. v. Jack D. Flam, Zürich 1982.
- Matthaes, Gottfried:** Zur Echtheitsbestimmung antiker Keramik, in: Weltkunst, Heft 4, 15. Februar 1996, S. 342–343.
- Mauclair, Camille:** Florenz, autorisierte Übertragung von Rosa Schapire, München 1924.
- McAndrew, Clare:** The Art Market 2018, An Art Basel & UBS Report, Basel / Zürich 2018.
- McClellan, Andrew:** Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century, Paris / Cambridge 1994.
- Mead, Rebecca:** The Daredevil of the Auction World, in: New Yorker, 04. 07. 2016, online einsehbar unter: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/loic-gouzer-the-daredevil-at-christies> (26. 07. 2021).

- Meinhof, Renate:** Schuld ist die Gier der Opfer, in: Süddeutsche Zeitung, 28. 10. 2011, online einsehbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/urteil-im-kunstfaelscher-prozess-schuld-ist-die-gier-der-opfer-1.1175454> (26. 07. 2021).
- Meinhof, Renate:** Selbstverliebte Souvenirs eines großen Betrügers, in: Süddeutsche Zeitung, 04. 03. 2012, online einsehbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/der-fall-beltracchi-selbstverliebte-souvenirs-eines-grossen-betruegers-1.1299115> (26. 07. 2021).
- Meissner, Karl-Heinz:** Der Handel mit Kunst in München 1500–1945, in: ohne Auftrag, Zur Geschichte des Kunsthandels, Band 1: München, hrsg. v. Rupert Walser und Bernhard Wittenbrink, München 1989, S. 13–102.
- Meixner, Christiane:** Freispruch für den Kunstmarkt, in: Die Zeit, 28. 10. 2011, online einsehbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-10/koelner-urteil> (26. 07. 2021).
- Michels, Robert:** Italien von heute, Politische und wirtschaftliche Kulturgeschichte von 1860 bis 1930, Zürich / Leipzig 1930.
- Migne, Jacques Paul (Hrsg.):** Patrologiae, Cursus completus, Omnium SS. Patrum, Doctorum, Scriptorumque Ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum, Vol. 156, Paris 1866.
- Milanesi, Gaetano (Hrsg.):** Vasari opere, Band IV, Florenz 1879.
- Millon Auktionskatalog,** Opera Gallery Auction, International Modern and Contemporary Art Auction, 22. 10. 2012 im The Ritz-Carlton Dubai, ursprüngliche Version vom 05. 10. 2012, Archiv der Autorin.
- Mitteilungen des Museen-Verbandes,** als Manuscript für die Mitglieder gedruckt und ausgegeben, Nr. 731, Februar-Ausgabe 1936, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mitmusverb1936/0049> (26. 07. 2021).
- Modestini, Dianne Dwyer:** The Salvator Mundi by Leonardo da Vinci rediscovered: History, technique and condition, in: Menu, Michel (Hrsg.): Leonardo da Vinci's Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence, Paris 2014, S. 130–151.
- Monserrati, Michele (Hrsg.):** Un progetto andato in fumo, in: Le „cognizioni inutili“, Florenz 2005, S. 12–46.
- Morelli, Giovanni:** Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, Ein kritischer Versuch, Leipzig 1880, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1880> (26. 07. 2021).
- Morelli, Giovanni:** Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Band 1: Die Galerien Borghese und Doria Panfilii in Rom, Leipzig 1890, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1890ga> (26. 07. 2021).
- Morelli, Giovanni:** Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Band 2: Die Galerien zu München und Dresden, Leipzig 1891, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1890ga> (26. 07. 2021).
- Morelli, Giovanni:** Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Band 3: Die Galerien zu Berlin, hrsg. v. Gustavo Frizzoni, Leipzig 1893, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1890ga> (26. 07. 2021).
- Moskowitz, Anita Fiderer:** „Dell'anima trasmigrata“: Giovanni Bastianini und Desiderio da Settignano, in: Desiderio da Settignano, hrsg. v. Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Paolozzi Strozzi und Gerhard Wolf, Venedig 2011, S. 265–276.
- Moskowitz, Anita Fiderer:** Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence, Florenz 2013.
- Moskowitz, Anita Fiderer:** Giovanni Freppa, 'Jack of all Trades', in: Journal of Modern Italian Studies, Vol. 24, No. 4, 29. 10. 2019, S. 551–578.
- Moskowitz, Anita Fiderer:** The Case of Giovanni Bastianini: A Fair and Balanced View, in: Artibus et Historiae, Vol. 25, Nr. 50 (2004), S. 157–185.
- Moskowitz, Anita Fiderer:** The Case of Giovanni Bastianini-II: A Hung Jury?, in: Artibus et Historiae, Vol. 27, Nr. 54, 2006, S. 201–217.
- Mosse, Werner E.:** Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts: Eine vergleichende Betrachtung, in: Kocka, Jürgen (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert, Band 3, München 1995, S. 9–47.
- Moulin, Raymonde:** The French Art Market, A Sociological View, New Brunswick und London 1987.
- Mrotzke, Marius:** Was hat Raffael eigentlich damit zu tun? Das Portrait Julius II im Stadel, online einsehbar unter: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1845/1/Mrotzek\\_Was\\_hat\\_Raffael\\_eigentlich\\_damit\\_zu\\_tun\\_2012.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1845/1/Mrotzek_Was_hat_Raffael_eigentlich_damit_zu_tun_2012.pdf) (26. 07. 2021).
- Mrugalla, Edgar:** König der Kunstfälscher, meine Erinnerungen, Frankfurt 1993.
- Müller, Bertram:** Tränen im Kunstfälscher-Prozess, in: RP online, 22. 09. 2011, online einsehbar unter:

- <http://nachrichten.rp-online.de/kultur/traenen-im-kunstfaelscher-prozess-1.2068088> (26.07.2021).
- Müller, Burkhard:** Beltracchi, Oder warum die Kunst den Zweifel braucht, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 790, 69. Jahrgang, März 2015, S. 5–17.
- Müller, Burkhard:** Fälschungen, Verwandlungen – Vom schönen Schein der Bilder, Häuser und Menschen, hrsg. v. Anne Hamilton, Springer 2016.
- Müller, Hans-Joachim:** Die Kunst – verraten und verkauft?, in: Die Welt online, 27.07.2014, online einsehbar unter: <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article130605712/Die-Kunst-verraten-und-verkauft.html> (26.07.2021).
- Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich:** Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hrsg.): *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Sonderforschungsbereich 573 der Ludwig-Maximilian-Universität München, Band 27, Berlin / Boston 2011, S. 1–32.
- Müller-Stratan, Christian:** Fälschungserkennung, mit Beiträgen von Olga Perelygina und David Lowenthal, Band 1, München 2011.
- Murray, John:** *Handbook for Travellers in Northern Italy*, Part II, London 1856.
- Musée du Louvre:** Dossier de presse, Desiderio da Settignano, Sculpteur de la Renaissance Florentine, anlässlich der Ausst. vom 27.10.2006 – 22.01.2007.
- Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts, Baden-Baden, Programmvorschau 2012**, S. 1, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Naredi-Rainer, Paul:** Einleitung, in: ders. (Hrsg.): *Imitatio, Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 9–10.
- Nobili, Riccardo:** *A Modern Antique, A Florentine Story*, Edinburgh / London 1908.
- Noel, Edwin:** Beltracchi, online nach vorheriger Anmeldung einsehbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Ckf0P2JrQFk> (26.07.2021).
- Novotny, Fritz:** *Painting and Sculpture in Europe, 1780 to 1880*, Harmondsworth 1960.
- Nuove opere di artisti toscani**, in: *Rivista di Firenze e Bollettino delle Arti del disegno*, Vol. V, 1859, S. 73–74.
- Öcal, Tina:** *F for Festival – Von den Beltracchi-Festspielen zum View Festival of Art History*, in: arthistoricum.net Fachinformationsdienst Kunst, 05.03.2014, online einsehbar unter: <http://blog.arthistoricum.net/beitrag/2014/03/05/f-for-festival-von-den-beltracchi-festspielen-zum-view-festival-of-art-history/> (26.07.2021).
- Öcal, Tina:** Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobili Roman *A Modern Antique*, in: *Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43.
- Öcal, Tina:** „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel et al., Gießen 2013, S. 181–193, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021).
- Öcal, Tina:** *Le Faux vivant – Zur Ambiguität und bildaktiven Phänomenologie der Kunstfälschung*, Vortrag gehalten am Kunsthistorischen Forum Irsee, I. Frühjahrsakademie, 17.03.2013.
- Öcal, Tina:** Rezension von: Stefan Koldehoff und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdient*, Berlin: Galiani 2012, in: *sehpunkte 12* (2012), Nr. 6 [15.06.2012], online einsehbar unter: <http://www.sehpunkte.de/2012/06/21749.html> (26.07.2021).
- Öcal, Tina:** *Shape-shifters of Transculturation: Giovanni Bastianini's Forgeries as Embodiment of an Aesthetic Patriotism*, in: *Faking, Forging, Counterfeiting, Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, hrsg. v. Becker, Daniel / Fischer, Annalisa / Schmitz, Yola, Reihe: *Edition Kulturwissenschaft* 128, Bielefeld 2018, S. 111–126.
- Öcal, Tina:** Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: Sammlung Jägers, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln 01.09.2011–27.10.2011.
- Oldcastle, John:** *Fortunes Lost and Won over Works of Art*, in: *Magazine of Art*, 1879, S. 197–200.
- Origo, Iris:** *The World of San Bernardino*, New York 1962.
- Ortiz, Fernando:** *Cuban Counterpoint, Tobacco and Sugar*, Übersetzung vom Spanischen ins Englische von Harriet de Onís, Durham / London 1995.



- Ortloff, Hermann:** Lüge, Fälschung, Betrug, Theoretisch und praktisch in drei Abtheilungen dargestellt, Jena 1862.
- Osterhammel, Jürgen:** Die Verwandlung der Welt, Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009.
- Otten, Marte / Pinto, Yair / Paffen, Chris L. E. / Seth, Anil K. und Ryota Kanai:** The Uniformity Illusion: Central Stimuli Can Determine Peripheral Perception, in: *Psychological Science* 2017, Vol. 28(1), S. 56–68.
- Ovid:** *Metamorphoses*.
- Oxford English Dictionary Online,** März 2016, Oxford University Press, online einsehbar unter: <https://www.oed.com/> (26.07.2021).
- Palmarini, Italo Mario:** Fabbrica di oggetti antichi: Aneddoti, curiosità, spigolature, in: *Il Marzocco*, December 1, 1907, S. 2.
- Palmer, Ewan:** Vandal Vladimir Umanets Jailed for Two Years for Defacing Mark Rothko Painting, in: *International Business Times*, 13.12.2012, online einsehbar unter: <http://www.ibtimes.co.uk/vladimir-umanets-jailed-mark-rothko-painting-yellowism-414769> (26.07.2021).
- Paravicini, Werner:** Der Grand Tour in der europäischen Geschichte: Zusammenfassung, in: Babel, Rainer und Werner Paravicini (Hrsg.): *Grand Tour, Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern 2005, S. 657–674.
- Parmiggiani, Paolo:** Tra Desiderio e Verrocchio: La Madonna col Bambino nell'opera di Francesco di Simone Ferrucci, in: Connors, Joseph / Nova, Alessandro / Paolozzi Strozzi, Beatrice / Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Desiderio da Settignano*, Venedig 2011, S. 151–162.
- Passerini, Luigi:** *Gli Alberti di Firenze*, Genealogia, Storia e Documenti, Parte II – Documenti, Florenz 1869.
- Paulmann, Johannes:** Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer, Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, in: *Historische Zeitschrift*, Band 267, Heft 3, 1998, S. 649–685.
- Pazzi, Enrico:** *Ricordi d'Arte*, Florenz 1887.
- Petersen, Jens:** Politik und Kultur Italiens im Spiegel der deutschen Presse, in: Esch, Arnold und Jens Petersen (Hrsg.): *Deutsches Ottocento*, Die Deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento, Tübingen 2000, S. 1–17.
- Petersen, Jens:** *Quo vadis, Italia?*, München 1995.
- Pevsner, Nikolaus:** *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986.
- Pfeifer, Wolfgang:** *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, online einsehbar unter: <http://www.dwds.de/> (26.07.2021).
- Phaedrus:** *Fabeln*, Lateinisch-deutsch, hrsg. und übersetzt v. Eberhard Oberg, Zürich 1996.
- Phaedrus:** *Fabulae*, Fabeln, ausgewählt und hrsg. v. Herbert Stöllner, Stuttgart 2014.
- Phaedrus:** *Liber Fabularum*, Fabelbuch, Lateinisch / Deutsch, hrsg. und erl. v. Otto Schönberger, übersetzt v. Friedrich Fr. Rückert, Stuttgart 2012.
- Phaedrus:** *Phaedri Augusti liberti libri fabularum*.
- Phillips, David:** *Forgery*, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, Band 11: Ferrara to Gainsborough, London 1996, S. 305–311.
- Picture Auctions and Picture Dealers,** in: *The Times*, 30.12.1825, S. 3.
- Pieper, Jan:** *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*, in: Imorde, Joseph und Jan Pieper (Hrsg.): *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*, Tübingen 2008, S. 3–7.
- Pieri, Giuliana:** *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de Siècle Italy*, Art, Beauty, and Culture, MHRA Texts and Dissertations Vol. 65, London 2007.
- Plinius:** *Naturalis Historiae*, XXXV.
- Plinius:** *Naturalis Historiae*, XXXVI.
- Plonka, Nina und Oliver Schröm:** „Charme habe ich nicht entdeckt...aber einen Max Ernst“, Interview mit Werner Spies, in: *Der Stern*, 8/2012, S. 132–136.
- Poccianti, Michele:** *Catalogus scriptorum Florentinorum omnis generis, quorum, et memoria extat, Florentiae apud Philippum Junctam* 1589.
- Pochat, Götz:** *Die Kunst der Fälschung – die geraubte Aura*, in: Goltschnigg, Dietmar / Grollegg-Edler, Charlotte / Gruber, Patrizia (Hrsg.): *Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld*, Berlin 2013, S. 125–145.
- Pochat, Götz:** *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986.
- Pochat, Götz:** *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Imitatio, Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–48.

- Pope-Hennessy, John:** The Forging of Italian Renaissance Sculpture, in: *Apollo* 99, no. 146, April 1974, S. 242–267.
- Portrait of a Lady known as Smeralda Bandinelli, online einsehbar unter:** <http://www.vam.ac.uk/articles/portrait-of-a-lady-known-as-smeralda-bandinelli>, (26.07.2021).
- Potts, Alex:** The Impossible Ideal: Romantic Conceptions of the Parthenon Sculptures in Early Nineteenth-Century Britain and Germany, in: *Art in Bourgeois Society, 1790–1850*, hrsg. v. Andrew Hemingway und William Vaughan, Cambridge 1998, S. 101–122.
- Pratt, Mary Louise:** *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession*, 91, New York 1991, S. 33–40.
- Preisdatenbank für Kunstwerke, online einsehbar unter:** <https://www.artnet.de/price-database/> (26.07.2021).
- Preuschen, Friedrich von:** Beiträge zur Lehre von dem strafbaren Betrug und der Fälschung, Gießen 1837.
- Pridmore, Saxby:** Wolfgang Beltracchi (3), in: *The Quadrant Magazine*, Vol. 59, Issue 1–2, 2015, S. 83.
- Projekt Flechtheim.com, online einsehbar unter:** <http://alfredflechtheim.com/provenienzforschung/etiketten/> (26.07.2021).
- Putz, Nele Martina:** Rezension von: Vicky Coltman / Stephen Lloyd (Hrsg.): *Henry Raeburn, Context, Reception and Reputation*, Edinburgh 2012, in: *sehpunkte* 14 (2014), Nr. 5 [15.05.2014], online einsehbar unter: <http://www.sehpunkte.de/2014/05/23038.html> (26.07.2021).
- Pvblivs Ovidivs Naso, Metamorphoses – Verwandlungen, Eine Auswahl, Übersetzung und Einführung von Hermann Breitenbach**, München 2003.
- Quondam, Amedeo:** William Roscoe e l’invenzione del Rinascimento, in: *Gli Anglo-Americani a Firenze, Idea e Costruzione del Rinascimento*, Atti del Convegno, Georgetown University, Villa „La Balze“, Fiesole, 19.–20. Juni 1997, hrsg. v. Marcello Rantoni, Rom 2000, S. 249–338.
- Rapporto Generale dell’Pubblica Esposizione dei Prodotti Naturali e Industriali della Toscana**, Fatta in Firenze nel Novembre 1850, Florenz 1851.
- Rattazzi, Marie:** *Florence, Portraits, Chroniques, Confidences*, Paris 1870.
- Rauterberg, Hanno:** Wer glaubt noch ans Original? Wolfgang Beltracchi mag ein großer Kunstfälscher sein – seine Bilder gehören dennoch ins Museum, in: *Die Zeit*, 06.10.2011, Nr. 41, S. 55.
- Reinke, Anika:** Authentizität in der Weimarer Republik, Max Sauerlandt und der ‚Hamburger Faksimile-Streit‘, in: *Authentizität in der bildenden Kunst der Moderne*. Tagungsband, SIK-ISEA Zürich, 2014.
- Reitlinger, Gerald:** *The Economics of Taste, Volume II, The Rise and Fall of Objets d’Art Prices since 1750*, London 1963.
- Renders, Émile:** Cracks in Flemish Primitives, in: *The Burlington Magazine*, No. 299, Vol. 52, Februar 1928, S. 58–67.
- Reulecke, Anne-Kathrin (Hrsg.):** *Fälschungen, Zu Autorschaft und Beweis in den Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt/Main 2006.
- Rezension von, Villari, Pasquale:** *Geschichte Girolamo Savonarola’s und seiner Zeit*, Nach neuen Quellen dargestellt, Unter Mitwirkung des Verfassers aus dem Italienischen übersetzt von Moritz Berduscheck, zwei Bände, Leipzig 1868, in: *Theologisches Literaturblatt*, Nr. 24, 1869, S. 895–909.
- Rice, David S.:** *The Unique Ibn Al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library*, Dublin 1955.
- Rizzo, Giuseppe:** *Clemente Papi „Real Fonditore“: Vita e Opere di un Virtuositico Maestro del Bronzo nella Firenze dell’Ottocento*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Liv. Band, 2010–2012, Heft 2, S. 295–318.
- Rizzo, Giuseppe:** *Guest Post: Part 2 – David’s journey from Florence to V&A*, in: *V&A Blog*, 28.02.2018, online einsehbar unter: <https://www.vam.ac.uk/blog/conservation-blog/guest-post-part-2-davids-journey-from-florence-to-va> (26.07.2021).
- Rizzo, Giuseppe:** *Il „risorgimento“ dell’industria fuseria a Firenze: la regia fonderia di statue in bronzo di Clemente Papi prima e dopo l’Unità d’Italia (1837–1875)*, in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 20–21 (2011–2012), Florenz 2012, S. 121–131.
- Robinson, John Charles:** *Art Connoisseurship in England, Mutation or Decline?*, in: *The Nineteenth Century*, November 1895, S. 838–849.
- Robinson, John Charles:** *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art: A descriptive Catalogue of the Works forming the above Section of the Museum, with additional illustrative Notices*, London 1862, online einsehbar unter: <https://archive.org/details/italiansculpture00vict> (26.07.2021).

- Robinson, John Charles:** On Spurious Works of Art, in: *The Nineteenth Century*, November 1891, S. 677–698.
- Röbel, Sven / Schmid, Barbara / Schmitt, Jörg / Sontheimer, Michael und Petra Truckendanner:** Der Hippie und die Expressionisten, in: *Der Spiegel*, Nr. 44/2010, S. 146–151.
- Romano feat. MastaMic:** Copyshop, online einsehbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=6Z0lWw4Jw9c> (26. 07. 2021).
- Rosen, Philipp von:** Fälschung und Original, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden Begriffe*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 93–95.
- Rossi, Filippo:** Il Museo del Bargello a Firenze, Mailand / Rom 1932.
- Rügemer, Werner:** Ratingagenturen, Einblicke in die Kapitalmacht der Gegenwart, Bielefeld 2012.
- Ruskin, John:** Danger to the National Gallery, To the Editor of the Times, in: *The Times*, 07. 01. 1847, online einsehbar unter: [https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/37737E74542C1469AE6623DF2A574141/9780511696152c7\\_p395-414\\_CBO.pdf/letters\\_on\\_the\\_national\\_gallery\\_1847\\_1852.pdf](https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/37737E74542C1469AE6623DF2A574141/9780511696152c7_p395-414_CBO.pdf/letters_on_the_national_gallery_1847_1852.pdf) (26. 07. 2021).
- Salisbury, Laney und Aly Sujo:** Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009.
- Sammlung Castellani, Victoria & Albert Museum, online einsehbar unter:** <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/alessandro-castellani/> (26. 07. 2021).
- Sand, George:** Les Maïoliques Florentines, in: *Flavie*, hrsg. v. Michel Lévy Frères, Paris 1875, S. 181–220.
- Sani, Bernardina:** Giovanni Bastianini, in: *Ausst-Kat.: Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale, Collezioni lorenesi, acquisizioni posteriori, depositi*, hrsg. v. Sandra Pinto, Florenz 1972, S. 176.
- Santi, Francesco:** Galleria Nazionale dell'Umbria, Dipinti, Sculture e Oggetti D'Arte di Età Romanica e Gotica, Rom 1989.
- Sartori, Sflan:** Betrüger, Verräter und Star zugleich, in: *Jungfrau Zeitung*, 09. 04. 2016, online einsehbar unter: <http://www.jungfrauzeitung.ch/artikel/143094/> (26. 07. 2021).
- Satzungen des Internationalen Verbandes von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgeba(h)ren vom 07. 10. 1898.**
- Sauerlandt, Max:** Original und ‚Faksimilereproduktion‘ (1929), in: *ders.: Ausgewählte Schriften*, Bd. 2: Aufsätze und Referate, hrsg. v. Heinz Spielmann, Hamburg 1974, S. 313–341.
- Savonarola als pädagogischer Reformator, Eine historische Erinnerung von Dr. Seibert von Vegesack,** in: *Pädagogisches Archiv 1859*, Band I, Heft 9, S. 721–730.
- Scheer, Ursula:** Erfundene Krebserkrankung, Ein Millionengeschäft, aufgebaut auf einer Lüge, in: *FAZ.net*, 24. 04. 2015, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/belle-gibsons-erfundene-krebserkrankung-machte-sie-beruehmt-13555569.html> (26. 07. 2021).
- Schmit, Jean-Philippe:** Big Data, künstliche Intelligenz und Blockchain sollen Kunsthandel demokratischer machen, in: *Tageblatt Lëtzebuerg*, 07. 11. 2018, online einsehbar unter: <http://www.tageblatt.lu/headlines/big-data-kuenstliche-intelligenz-und-die-blockchain-sollen-kunsthandel-demokratischer-machen/> (26. 07. 2021).
- Schönhammer, Rainer und Jakob Steinbrenner:** Kippbild, in: *Image*, Ausgabe 30, 06/2019, S. 101–120, hier: S. 106, online einsehbar unter: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/37788ccfef4596eae267239fecf0ba8b.pdf> (26. 07. 2021).
- Schüller, Sepp:** Fälscher, Händler und Experten, Das zwielichtige Abenteuer der Kunstfälschungen, München 1959.
- Schürch, Heinz:** „Ich malte das, was gefiel“, in: *BZ Langenthaler Tagblatt*, 09. 04. 2016, online einsehbar unter: <http://www.langenthalertagblatt.ch/region/thun/Ich-malte-das-was-gefiel/story/28101161> (26. 07. 2021).
- Schulz, Matthias:** Kunstgeschichte: Fahndung nach einem genialen Fälscher antiker Bronzestüben, in: *Der Spiegel*, Nr. 47, 2011, S. 160–163.
- Schuyler, Jane:** Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century, New York / London 1976.
- Science and Art Department of the Committee of Council on Education (Hrsg.):** Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington, Vol. I, For the Years 1852 to the End of 1867, London 1868, S. VII.
- Sedgwick, Eve:** Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You, in: *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, hrsg. v. Eve Kosofsky Sedgwick, Durham 1997, S. 1–37.

- Seegers, Ulli:** Stilfragen, Die Vorbilder der Fälscher, in: Abend, Sandra und Hans Körner (Hrsg.): Vor-Bilder, Ikonen der Kulturgeschichte, Vom Faustkeil über Botticellis Venus bis John Wayne, München 2015, S. 113–133.
- Seidl, Ernst:** Die kreative Kopie, Kurzer Versuch einer Ehrenrettung, in: Zimmer, Kathrin Barbara (Hrsg.): Rezeption, Zeitgeist, Fälschung – Umgang mit Antike(n), Akten des Internationalen Kolloquiums am 31. Januar und 1. Februar 2014 in Tübingen, Rahden 2015, S. 97–101.
- Selvaico, Pietro Estense:** Dell'Arte Moderna a Firenze, Mailand 1843.
- Seta, Cesare de:** Grand Tour: the lure of Italy in the eighteenth century, in: Ausst.-Kat.: Grand Tour, The lure of Italy in the eighteenth century, hrsg. v. Andrew Wilton und Ilaria Bignamini, London 1996, S. 13–19.
- Seton-Watson, Hugh:** Nations and States, An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism, Colorado 1977.
- Shakespeare, William:** King John, 4. Akt, 2. Szene, online einsehbar unter: <http://shakespeare.mit.edu/john/john.4.2.html> (26. 07. 2021).
- Simpson, Elizabeth:** „A Perfect Imitation of the Ancient Work“ – Ancient Jewelry and Castellani Adaptations, in: Ausst.-Kat.: Castellani and Italian Archaeological Jewelry, hrsg. v. Susan Weber Soros und Stefanie Walker, New Haven 2004, S. 201–228.
- Sipply, Simone:** Die Preisbildung am Kunstmarkt und ihre Beeinflussung, Eine Betrachtung des deutschen Primärmarkts für zeitgenössische Malerei von Ende des 19. bis Ende des 20. Jahrhunderts, Hamburg 2014.
- Sir Joshua Reynolds:** Discourses on Art, hrsg. v. R. R. Wark, San Marino 1959.
- Skandal in der Kunstszene: Mehr als 200 Kunstwerke aus staatlichem Kunstmuseum Ankara verschwunden,** in: Deutsch-Türkische Nachrichten, 09.08.2012, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- Smiles, Samuel:** Self-Help (1859), hrsg. v. Peter W. Sinnema, Oxford 2002.
- Spalletti, Ettore:** Gli Anni del Caffè Michelangelo (1848–1861), Rom 1985.
- Spence, William Blundell:** The Lions of Florence, And its Environs, or the Stranger, conducted through its principal Studios, Churches, Palaces and Galleries, Florenz 1852.
- Spiegler, Almuth:** Beltracchis „falsche“ Ausstellung kommt 2019 nach Wien, in: Die Presse, 29. 11. 2018, online einsehbar unter: <https://diepresse.com/home/kultur/kunst/irgendwas-mitkunst/5511441/Beltracchis-falsche-Ausstellung-kommt-2019-nach-Wien> (26. 07. 2021).
- Spielmann, Marion Harry:** Art Forgeries and Counterfeits: A General Survey, part I, in: The Magazine of Art, January 1903, S. 403–410, hier: S. 406.
- Spielmann, Marion Harry:** Art Forgeries and Counterfeits: A General Survey, part VII, in: The Magazine of Art, January 1904, S. 77–82.
- Spielmann, Marion Harry:** British Sculpture and Sculptors of To-Day, London 1901.
- Spies, Werner (Hrsg.):** Max Ernst, Œuvre-Katalog, Band 4: Werke 1929–1938, Houston / Köln 1979.
- Strange, Raimar:** Damien Hirst, in: Riemschneider, Burkhard und Uta Grosenick: Art at the turn of the Millennium, Ausblick auf das neue Jahrtausend, Köln 1999, S. 226–228.
- Steinmann, Ernst:** Michelangelo im Spiegel seiner Zeit, Leipzig 1930.
- Szczesniak, Paulina:** Der Betrüger, den man mögen muss, in: Tagesanzeiger, 24. 04. 2014, online einsehbar unter: <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Der-Betrueger-den-man-moegen-muss/story/17698688> (26. 07. 2021).
- Szilágyi, János György:** Legbölcsébb az idő, Antik vázák hamisítványai, Budapest 1987.
- Szilágyi, János György:** Wisest is Time: Ancient Vase Forgeries, in: Bak, János M. / Geary, Patrick J. und Gábor Klaniczay (Hrsg.): Manufacturing a Past for the Present, Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe, Leiden / Boston 2015, S. 173–223.
- Tellini, Gino:** Filologia e Storiografia da Tasso al Novecento, Rom 2002, online einsehbar unter: [https://books.google.de/books?id=MUYWe-XyXVgC&pg=PA131&lpg=PA131&dq=%22giovanni+freppa%22&source=bl&ots=Dqo8ebM7kR&sig=Y\\_H9NrQ3ZI8skRmZglwbZRNtKtE&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewjzpLiAzvDOAhWBGhQKHVX8CXoQ6AEITzAO#v=onepage&q=%22giovanni%20freppa%22&f=false](https://books.google.de/books?id=MUYWe-XyXVgC&pg=PA131&lpg=PA131&dq=%22giovanni+freppa%22&source=bl&ots=Dqo8ebM7kR&sig=Y_H9NrQ3ZI8skRmZglwbZRNtKtE&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewjzpLiAzvDOAhWBGhQKHVX8CXoQ6AEITzAO#v=onepage&q=%22giovanni%20freppa%22&f=false) (26. 07. 2021).
- The Restoration of Paintings, in:** Huish, Marcus B. (Hrsg.): The Year's Art, Volume 1, London 1880.
- Thompson, Clive:** How to Make a Fake, in: New York Magazine, June 2012, online einsehbar unter:

- <http://nymag.com/nymetro/arts/features/9179/> (26.07.2021).
- Tietze, Hans:** *Genuine and False, Copies, Imitations, Forgeries*, London 1948.
- Tietze, Hans:** Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240.
- Timm, Tobias:** Mit dem falschen Blau gemalt, in: *Die Zeit*, 22.12.2010, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2010/52/Kunstmarkt-Faelschung> (26.07.2021).
- Torelli, V.:** Di Due Faunetti Danzanti, Gruppo in marmo di Giovanni Bastianini di Fiesole, in: *L'Eco di Fiume*, 21. Mai 1859, Nr. 93, S. 370f.
- Torresi, Antonio P.:** *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999.
- Torresi, Antonio P.:** *Secondo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 2003.
- Traps for Collectors, in:** *The Times*, 20.04.1875, S. 10.
- Trotta, Giampaolo:** *The Anglo-Americans and the Invention of the Florentinitas in City Villas and Residences*, in: *Ausst.-Kat.: I Giardini delle Regine, Of Queens' Gardens: The Myth of Florence in the Pre-Raphaelite Milieu and in American Culture (19th-20th Centuries)*, hrsg. v. Margherita Ciacci und Grazia Gobbi Sica, Livorno 2004, S. 70–72.
- Tunesi, Annalea:** *Stefano Bardini's Photographic Archive: A visual historical document*, Doktorarbeit an der Universität Leeds, 2014, S. 62, online einsehbar unter: <https://etheses.whiterose.ac.uk/7490/> (26.07.2021).
- Twain, Mark und Charles Dudley Warner:** *The Gilded Age: A Tale of Today*, Chicago 1873.
- Ullrich, Wolfgang:** Der gefälschte Mond Teil 3, in: *Die Zeit*, 16.01.2014, S. 46.
- Ullrich, Wolfgang:** Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).
- Ullrich, Wolfgang:** Gurskyesque: Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers, in: *Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): Original und Fälschung, Philosophie und Kunst*, Ostfildern 2011, S. 93–113.
- Ullrich, Wolfgang:** Kunst jenseits der Kunstgeschichte, Über zeitgenössische Aneignungspraktiken, Eröffnungsvortrag beim „Doppelkongress: Kunst, Geschichte, Unterricht“, Leipzig, 23.03.2018, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/03/24/kunst-jenseits-der-kunstgeschichte/> (26.07.2021).
- Ullrich, Wolfgang:** Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: *Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung*, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72.
- Ullrich, Wolfgang:** *Mit dem Rücken zur Kunst*, Berlin 2000.
- Ullrich, Wolfgang:** *Raffinierte Kunst, Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009.
- Ullrich, Wolfgang:** Wertschöpfungszwänge, Beobachtungen zum Umgang mit Kunst, Vortrag gehalten im Rahmen der FAZ-Kunstmarktkonferenz: *Schafft Kunst neues Handeln?*, Berlin, 29.11.2012.
- Umanets, Vladimir und Marcin Lodyga:** *Manifest Yellowism*, online einsehbar unter: <http://www.thisisyellowism.com/External-Resemblance> (26.07.2021).
- Unser großer Betrug, in:** *Die Zeit*, Nr. 4, 16.01.2014, S. 41–42.
- V&A Archive, Research Guide, Donors, collectors and dealers associated with the Museum and the history of its collections**, online einsehbar unter: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/g/gigli-campana/> (26.07.2021).
- Vahrson, Viola:** *Die Radikalität der Wiederholung – Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevant's*, München 2006.
- Valentiner, Wilhelm:** *The Clarence H. Mackay Collection of Italian Renaissance Sculptures*, in: *Art in America*, XIII, August 1925, S. 239–265.
- Valla, Lorenzo:** *Oratio habita in principio sui studii die 18 octobris 1455*, in: *ders.: Opera Omnia (1540)*, Nachdruck hrsg. v. Eugenio Garin, Bd. 2, Torino 1962, S. 281–286.
- Vasari, Giorgio:** *Das Leben des Andrea del Sarto (1568)*, hrsg. v. Sabine Feser, Berlin 2005.
- Vasari, Giorgio:** *Das Leben des Baccio Bandinelli*, neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben und kommentiert von Hana Gründler, Berlin 2009.

- Vasari, Giorgio:** Das Leben des Michelangelo, hrsg. v. Alessandro Nova, Berlin 2009.
- Vasari, Giorgio:** Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, Band II: Die florentiner Maler des 15. Jahrhunderts, deutsch herausgegeben von E. Jaeschke, Straßburg 1904.
- Vasari, Giorgio:** Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, Band VII, Mailand 1965.
- Vasari, Giorgio:** Le vite di più eccellenti pittori scultori ed architettori (1568), con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Band IV, Firenze 1878.
- Vaughan, William:** Europäische Kunst im 19. Jahrhundert, Band 1: 1750–1850, Vom Klassizismus zum Biedermeier, Freiburg / Basel / Wien 1990.
- Vecchiato, Alexandra:** Ein nacktes Mädchen für das Stadtmuseum, in: Süddeutsche Zeitung, 04.02.2004, S. R5.
- Velthuis, Olav:** Symbolic Meanings of Prices, Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries, Theory and Society 32, 2003, S. 181–215.
- Viator (Pseudonym):** South Kensington Museum Purchases, to the Editor of the Times, in: Times of London, 3. Oktober 1892, S. 14.
- Viel Lärm um Peiner, in:** Die Zeit online, 20.10.1949, Nr. 42, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/1949/42/viel-laerm-um-peiner> (26.07.2021).
- Vieregg, Hildegard K.:** Geschichte des Museums, Eine Einführung, München 2008.
- Villari, Pasquale:** Esposizione Universale del 1867, La pittura moderna in Italia ed in Francia, Florenz 1869.
- Villari, Pasquale:** Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit, Nach neuen Quellen dargestellt, Unter Mitwirkung des Verfassers aus dem Italienischen übersetzt von Moritz Berdushek, zwei Bände, Leipzig 1868.
- Vitali, Lamberto:** Lettere dei Macchiaioli, Turin 1953.
- Von dem aus Frankfurt Oberrad stammenden Pfarrer Enders,** in: Zeitschrift für Protestantismus und Kirche, 1870, S. 28–51.
- Wainwright, Clive:** The Making of the South Kensington Museum IV, Relationships with the Trade: Webb and Bardini, editiert von Charlotte Gere, in: Journal of the History of Collections, 14, Nr. 1, 2002, S. 63–78.
- Waldman, Louis A.:** Gregorio di Lorenzo in Florence and Hungary: The Bust of Ser Piero Talani and an Amazonomachy Fragment from Vác, in: Connors, Joseph / Nova, Alessandro / Paolozzi Strozzi, Beatrice / Wolf, Gerhard (Hrsg): Desiderio da Settignano, Venedig 2011, S. 311–330.
- Walther, Matthias:** Echt gefälschte Fälschungen, in: Neue Presse Coburg, 22.06.2012, online einsehbar unter: <https://www.np-coburg.de/inhalt.feuilleton-echt-gefaelschte-faelschungen.3bac8373-f1b1-454b-a1f1-a6887ad629c8.html> (14.01.2022).
- Warnke, Martin:** Der Hofkünstler, Zur Frühgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996.
- Warren, Jeremy:** Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's 'Giovanni delle Bande Nere' in the Wallace Collection, in: The Burlington Magazine, Vol. 147, No. 1232, Italian Art (Nov., 2005), S. 729–741.
- Warren, Jeremy:** From Florence to Paris: new evidence for Giovanni Bastianini and his work, in: The Burlington Magazine, No. 163, März 2021, S. 222–235.
- Webseite über Georges Braque,** online einsehbar unter: <https://emiliedeschamps94.wordpress.com/le-fauvisme/> (26.07.2021).
- Webseite über Georges Braque,** online einsehbar unter: <https://georgesbraquegp.wordpress.com/tag/george-braque/> (26.07.2021).
- Webseite über Georges Braque,** online einsehbar unter: <http://www.insecula.com/contact/A009018.html/> (26.07.2021).
- Weerth, Bettina, von:** Ein Fall für Gräfin Leonie, Original und Fälschung, Hamburg 2015.
- Weidner, Amalie:** Kulturgüter als res extra commercium im internationalen Sachenrecht, Berlin / New York 2001.
- Weinstein, Donald:** Savonarola, The Rise and Fall of a Renaissance Prophet, New Haven / London 2011.
- Werbung zur Apple Watch 4, online einsehbar unter:** [https://www.applewerbung.de/2018/09/watch4\\_besseres-ich/](https://www.applewerbung.de/2018/09/watch4_besseres-ich/) (26.07.2021).
- Welles, Orson:** F for Fake, Frankreich / Deutschland / Iran 1973.
- Weniger, Heinz:** So leicht ist es doch nicht, in: Die Zeit online, 5.10.1950, Nr. 40, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/1950/40/so-leicht-ist-es-doch-nicht> (26.07.2021).
- Westdeutscher Rundfunk:** Der Große Bluff, wie man mit Kunst kassiert, Dokumentarfilm, Köln 2012.
- Whibley, Charles:** Italian Art at the New Gallery, in: Nineteenth Century, 35, Februar 1894, S. 335.

- Wilkinson, Alec:** The Giveaway, in: The New Yorker, 26.08.2013, online einsehbar unter: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/08/26/the-giveaway> (26.07.2021).
- Wilmes, Daniela:** Wettbewerb um die Moderne, Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945, Berlin 2012.
- Winckelmann, Johann Joachim:** Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst (1759), in: ders.: Kunsttheoretische Schriften, Band X, Kleinere Schriften, Faksimiledruck der Erstausgabe, Baden-Baden 1971.
- „Wir haben den Luxus genossen“, Interview der Beltracchis von Iris Radisch und Adam Soboczynski, in: Die Zeit, Nr. 4, 16.01.2014, S. 39–40.
- Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache (WDG),** online einsehbar unter: <http://www.dwds.de/?view=1&qu=Kontext> (26.07.2021).
- Wollheim, Richard:** Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship, in: On Art and the Mind: Essays and Lectures, London 1973, S. 177–201.
- Zeitiz, Lisa:** Das Titanweiß verrät den Fälscher, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03.09.2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gsa-xscv> (26.07.2021).
- Zeitiz, Lisa:** Die Gattin schützen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.10.2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gyz-6u6mf> (26.07.2021).
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.):** Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI, München 1973.
- Zitko, Hans:** Kunstwelt, Mediale und systemische Konstellationen, erschienen in der Reihe: Fundus Bücher, Nr. 191, hrsg. v. Jan-Frederik Bandel und Harald Falckenberg, Hamburg 2012.
- Zöllner, Frank:** Der teuerste Flop der Welt, in: Die Zeit, 03.01.2019, S. 45.
- Zurcher, Bernard:** Georges Braque, Leben und Werk, München 1988.





# 9 Quellenverzeichnis

- Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London.
- Bericht: (Anregungen für Rechtshilfeersuchen an mehrere europäische Staaten), in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 16, Blatt 2808–2854, hier: Blatt 2823.
- Bericht des LKA 454 vom 17. 06. 2010, S. 1f., in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 1, Blatt 1–171, hier: Blatt 5f.
- Bericht des LKA Berlin vom 23. 08. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 40, Blatt 7667–7682, hier: Blatt 7673–7681.
- Beschluss der Staatsanwaltschaft Köln, S. 11, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 19, Blatt 3479–3675, hier: Blatt 3490–3495.
- Besucherbuch vom 17. 05. 1829, Archiv Gabinetto G.P. Vieusseux, Florenz.
- Brief des Ministeriums in Neapel vom 23. 01. 1869 an die Direktion der Galerien und Museen in Florenz, in: Affari dell' Anno 1869, Ordner A, Dok. 16, Archivio storico delle Gallerie Fiorentine, Florenz.
- Brief Malinets und Nieuwerkerke vom 24. 01. 1869, in: AR 2/28R/5, Wallace Collection Archive, London.
- Brief von Alessandro Castellani vom 02. 11. 1870 an das South Kensington Museum, aus Neapel, in: NF Castellani, MA/1/C713/1, 43649, S. 1, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Alessandro Foresi an Baron Charles Davillier vom 15. 07. 1868, in: Fonds Davillier, 'Correspondance', Bibliotheque Jacques Doucet im Institut national d'histoire de l'art, Paris.
- Brief von Denis Vrain-Lucas an Michel Chasles vom 13. 08. 1871, in: Dossier Paul Helbronner: Denis Vrain-Lucas to Michel Chasles, 7 Oct. 1869, Archives de l'Académie des Sciences Paris.
- Brief von Edgar Boehm als Beilage in dem Brief von Henrietta Robertson vom 04. 05. 1914 an Cecil Smith, in: NF MA 1 R1195, 2502M, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von George Howard 9th Earl of Carlisle vom 21. 12. 1895 an Thomas Armstrong, in: NF MA 1 C2814, 9-4/4, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Giovanni Costa und Cristiano Banti an die Direktion der Galerien und Museen in Florenz, ohne Datum (Januar 1869), in: Affari dell' Anno 1869, Ordner A, Dok. 16, Archivio storico delle Gallerie Fiorentine, Florenz.
- Brief von Giovanni Costa vom 06. 12. 1896 an das South Kensington Museum, in: NF MA 1 C2814, 6601: (Savonarola), Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Giuseppe Pacini vom 12. 10. 1907 an das South Kensington Museum, in: NF 1891–1901, M 4481/07, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Helene Beltracchi an Werner Spies vom 02. 01. 2007, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1811.
- Brief von Henrietta Robertson vom 04. 05. 1914 an Cecil Smith, in: NF MA 1 R1195, 2502M, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Johan Samuel vom 14. 05. 1884 an das Victoria & Albert Museum, in: NF MA 1 S 342, 5029, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von John Charles Robinson vom 22. 03. 1880 an Phillip Owen, in: NF Austen, E, MA/1/A1124, Victoria & Albert Museum Archive, London.

- Brief von J. T. Gibson-Craig vom 03. 12. 1868 an das South Kensington Museum, in: NF MA 1 G537, 42.001: (Dante), Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Lawrence Alma-Tadema vom 28. 12. 1895 an Thomas Armstrong, in: NF MA 1 C2814, 9-3/4, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Otto Schulte-Kellinghaus vom 18. 12. 2006 an Werner Spies, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1810.
- Brief von Robert Arthur Cecil vom 12. 07. 1957 an James Holderbaum, in: Object File S 57, Wallace Collection Archive, London.
- Brief von Edward John Poynter vom 22. 12. 1895 an Thomas Armstrong, in: NF MA 1 C2814, 9-2/4, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Frederic Leighton an Thomas Armstrong, Weihnachten 1895, in: NF MA 1 C2814, 9-1/4, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Frederic Leighton vom 30. 10. 1889 an Thomas Armstrong, aus Florenz, in: NF 1884–1890, Part I, MA 1 B359 1 (Bardini), S. 1, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Stefano Bardini vom 21. 06. 1894 an John Henry Middleton, aus Florenz, in: NF 1891–1914 Part II MA 1 B359 2, 60789 (Bardini), Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Brief von Stefano Bardini vom 10. 01. 1885 an Thomas Armstrong, aus Florenz, in: Copialettere n 1 pag 385 / 386 Bardini – Armstrong 10 Gennaio 1885, Archivio Stefano Bardini, Florenz.
- Brief von Ursula Heiderich vom 21. 04. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 34, Blatt 6243–6244, hier: Blatt 6244.
- Deutsches Archäologisches Institut, Dendrochronologie, Berlin: Gutachten, Untersuchung von Bilderrahmen „Sammlung Jäger“ [sic], 09. 12. 2010.
- Eastaugh, Nicholas: Ergänzendes Gutachten zu Rotes Bild mit Pferden vermeintlich nach Heinrich Campendonk, 19. 09. 2008, Zivilrechtsstreit Trasteco/..Lempertz 2 O 457/08, LG Köln, Strafprozess Az. Nr. 117 Js 407-10, Fallakte 3, Blatt 154ff.
- Eastaugh, Nicholas: Naturwissenschaftliches Gutachten zu Rotes Bild mit Pferden vermeintlich nach Heinrich Campendonk, 25. 08. 2008, Zivilrechtsstreit Trasteco/..Lempertz 2 O 457/08, LG Köln, in: Strafprozess Az. Nr. 117 Js 407-10, Fallakte 3, Blatt 120ff.
- Eintrag im Auktionskatalog der BFAS Blondeau Fine Art Services zu „Matisse peignant“, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 18, Blatt 3414–3415, hier: Blatt 3415.
- E-Mail von Werner Spies vom 18. 09. 2010 an das LKA Berlin, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1809.
- E-Mail von Werner Spies an René Allonge vom 18. 09. 2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1808f.
- Expertise von Werner Spies zu „Vogel im Winterwald“, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 12, Blatt 1924–2187, hier: Blatt 2145.
- Galerie Attouares, Facture Nr. 041004 vom 12. 10. 2004, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 20, Blatt 3676–3956, hier: Blatt 3794–3800.
- Giovanni Bastianinis Bronzebüste von Oliver von Jenison-Walworth, Museumsakte 09/00225261, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.
- Giovanni Bastianinis Dante-Büste, Museumsakte A 25-1936, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.
- Giovanni Bastianinis Büste der Ginevra de' Benci (Heute als Giovanna degli Albizzi Tornabuoni identifiziert), Museumsakte 09/00225231, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.
- Giovanni Bastianinis Büste der Lucretia Donati, Museumsakte 38-1869, Museum Register No. 16 Science & Art Department, 1 to 275, 1869, MA/30/50, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London.
- Giovanni Bastianinis Büste der Luisa Strozzi, Museumsakte 09/00225230, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.
- Giovanni Bastianinis Büste des Filippo Antonio Gualterio, Museumsakte 09/00225260, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.
- Giovanni Bastianinis Büste des Gaetano Bianchi, A. D. (Acquisti e Doni) 6/1909, Archivio Biblioteca Laurenziana, Florenz.
- Giovanni Bastianinis Büste des Gino Capponi, Museumsakte 09/00225262, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.
- Giovanni Bastianinis Büste des Girolamo Savonarola, Museumsakte 31-1896, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London.

- Giovanni Bastianinis Büste einer jungen Dame mit Rose (Beatrice Portinari), Museumsakte 09/00225209, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.
- Giovanni Bastianinis Büste Giovane Donna con Corona e Croce, Museumsakte 09/00225221, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.
- Giovanni Bastianinis Ficino-Büste, Museumsakte A 19-1924, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.
- Giovanni Bastianini Gipskopie der Benivieni-Büste, Museumsakte 591-1869, Museum Register No. 18, Science & Art Department, 550 to 819, 1869, MA/30/5, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.
- Giovanni Bastianinis Gipsmodell seiner Büste von Oliver von Jenison-Walworth, Museumsakte 09/00225252, Galleria d'Arte Moderna Archiv, Florenz.
- Giovanni Bastianinis Gipsreplik seiner Bronzestatuette von Oliver von Jenison-Walworth, Museum Register No. 18, Science & Art Department, 550 to 819, 1869, MA/30/52, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.
- Giovanni Bastianinis Terrakottabüste A Young Man, Museum Register No. 32, Science & Art Department, 8521 to 8795, 1863, MA/30/32, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.
- Giovanni Bastianinis Terrakottabüste eines Mannes, Museumsakte 7621-1861, Museum Register No. 28, Science & Art Department, 7419 to 7693, 1860-1861, MA/30/28, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London.
- Giovanni Bastianinis Terrakottarelieff eines transkribierenden Mönchs, Museumsakte 7610-1861, Museum Register No. 28, Science & Art Department, 7419 to 7693, 1860-1861, MA/30/28, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London.
- Giovanni Bastianinis Marmorrelief Virgin and Child with Cherubs, Museumsakte 4233-1857, Sculpture Department Victoria & Albert Museum, London.
- Giovanni Bastianinis Wachsrelief einer Jungfrau mit Kind, Museumsakte 867-1891, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.
- Konody, Paul George: What is wrong with our Museums?, in: Daily Mail, 16. August 1910, o.S. in: NF MA /1/P1092 Pfungst, Henry J. 1892 to 1917, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Korrespondenz mit Bardini, in: NF 1884-1890, Part I, MA 1 B359 1 (Bardini) und in: NF 1891-1914, Part II, MA 1 B359 2 (Bardini), Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Libro dei Soci vom Mai 1829, Archiv Gabinetto G. P. Vieusseux, Florenz.
- List of Objects constituting the Purchases from the Campana Collection as Registered in the Art Division, Januar 1861, in: NF MA/3/11 Robinson Reports Vol. II Part V, S. 317, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Manifattura di Signa, Büste einer Dame, NF MA/1/M602, Manifattura di Signa, 88263, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Mclagan in einer Notiz vom 02.08.1921, in: Museumsakte CIRC. 402 A-1921, in: NF MA/1/C75 Caldecott J. B., 4977, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.
- Minute Paper, 09.05.1914, in: NF MA 1 R1195, 14 / 2502M, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Mr. Coles Purchases in Italy, 1861, in: NF MA/2/P7/1 - MA/2/P7/3, Purchases by Officers on Visits Abroad: 1863-1898, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Mclagan in einer museumsinternen Notiz vom 28.06.1916, Museumsakte A 9-1916, in: NF MA/1/P1092 Pfungst, Henry J. 1892 to 1917, 1970, Sculpture Department, Victoria & Albert Museum, London.
- Notarile Postunitario, testamento 1870, n. 5022, Archivio di Stato di Firenze, Florenz.
- Notes on the works of art by Comte de Nieuwerkerke, AR 2 28 F Nieuwerkerke, Wallace Collection Archive, London.
- Notiz von John Ingamells vom 19.01.1979, in: Object File S 57, Wallace Collection Archive, London.
- Notiz zum Abguss der Büste des Filippo Strozzi in, Ordner: 1852 e 135, Gessi domandati dall'Accademia, Archivio Storico di Accademia di Belle Arti Firenze, Florenz.
- Object File S 57, Wallace Collection Archive, London.
- Property Description von Christie's, 07.10.2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 13, Blatt 2400-2404, hier: Blatt 2402.
- Rapporto dell'ispettore di polizia di Firenze, 27.10.1835, Commissario di Santa Croce, affari informativi, in: filza 11, n. 925, Archivio di Stato di Firenze, Florenz.
- Rechnung über den Erwerb von „La Horde“ durch das Museum Würth vom 03.04.2008, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1766.

- Robinson, John Charles: Memorandum, 22.03.1882, in: NF ED 84/205 Official visits abroad, 1649, S. 1, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Sir Henry Cole's papers, Box 16, National Art Library im Victoria & Albert Museum, London.
- Spendenkomitee, Akte 1866, 4, 81, Archivio Museo Nazionale del Bargello, Florenz.
- Telegramm von Stefano Bardini vom 02.06.1911 an das South Kensington Museum, in: NF 1891–1914 Part II MA 1 B359 2, 3054M (Bardini), S. 1f., Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Transcripts of receipted Bills of Nieuwerkerke, in: AR 2 28 P, Wallace Collection Archive, London.
- Unveröffentlichter Brief von Orinzia Romagnoli Sacrati an einen unbekanntenen Empfänger in Ferrara vom 22.12.1829, aus Florenz, in: A. Saffi di Forli, Sammlung Piancastelli, Sektion Carte Romagna, Nr. 626, 159, Biblioteca Comunale, Florenz.
- Unveröffentlichte Sonette von Saxby Pridmore. Saxby Pridmore in einer E-Mail an die Autorin vom 14.03.2015.
- Urteil des Landgerichts Köln vom 27.10.2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630.
- Vermerk von James Holderbaum am 07.09.1954, in: Object File S 57, Wallace Collection Archive, London.
- Vertraulicher Brief von Cecil Smith an Henrietta Robertson vom 24.05.1918, in: NF MA 1 R1195, 18 / 1684, Victoria & Albert Museum Archive, London.
- Vorschlag zum Erwerb der Büste vom 13.08.1868 sowie Autorisation zum Erwerb der Büste für 200 Lire vom 20.08.1868, in: Ordner 1, Dokument 91, Archivio storico delle Gallerie Fiorentine, Florenz.
- Zeugenvernehmung von Christopher Drake vom 01.10.2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 12, Blatt 2154–2167.
- Zeugenvernehmung von Marc Blondeau vom 15.11.2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 18, Blatt 3366-3384.
- Zeugenvernehmung von Werner Spies durch das LKA Berlin vom 05.10.2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 12, Blatt 2110-2120.

# 10 Bildnachweis

- Abb. 1:** Restoring the Graffitied Rothko: In Conversation with Dr. Bronwyn Ormsby, Conservation Scientist, Tate, 14.01.2015, online einsehbar unter: <https://4wallsblg.files.wordpress.com/2015/01/before-conservation.jpg> (27.07.2021).
- Abb. 2:** Fotografie von „Diarb2008“, online einsehbar unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A\\_picture\\_of\\_an\\_optical\\_illusion.\\_Taken\\_at\\_the\\_Phaeno\\_Science\\_Center\\_in\\_Wolfsburg..JPG?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_picture_of_an_optical_illusion._Taken_at_the_Phaeno_Science_Center_in_Wolfsburg..JPG?uselang=de) (27.07.2021).
- Abb. 3:** Eintrag „Mooney Face“ in: Wikimedia, online einsehbar unter: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MooneyFace.png#filelinks> (27.07.2021).
- Abb. 4:** Uniformity illusion, online einsehbar unter: <http://www.uniformillusion.com/p/gridpo.html> (27.07.2021).
- Abb. 5 und 6:** Nida-Rümelin, Julian und Jacob Steinbrenner (Hrsg.) Original und Fälschung, Band 3 der Reihe Kunst und Philosophie, Ostfildern 2011, S. 13.
- Abb. 7:** Ausst.-Kat. Religion, Macht, Kunst, Die Nazarener, hrsg. v. Max Hollein und Christa Steinle, Köln 2005. S. 105.
- Abb. 8 a–d, Abb. 26 a–c, Abb. 29 a–d, Abb. 30, Abb. 31, Abb. 41, Abb. 49 a–d, Abb. 57 a–d, Abb. 84 a–e, Abb. 98 a–c:** Fotografie der Autorin © Victoria & Albert Museum, London.
- Abb. 9:** I Pifferi di Montagna, ossia gli Antiquari fiorentini a Parigi, in: Il Piovano Arlotto, Capricci Mensuali, Di una Brigata di Begliumori, April, Florenz 1858, S. 207.
- Abb. 10:** Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman A Modern Antique, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34–43, hier: S. 37, © Archivio Fotografico Eredità Bardini, Nr. 1169.
- Abb. 11:** Tietze, Hans: Genuine and False, Copies, Imitations, Forgeries, London 1948, S. 38.
- Abb. 12:** Online einsehbar unter: [https://scontent-frt3-2.xx.fbcdn.net/v/t1.6435-9/92358832\\_2871028262986315\\_789991571184418816\\_n.jpg?\\_nc\\_cat=103&ccb=1-3&\\_nc\\_sid=730e14&\\_nc\\_ohc=H51ZdoYltFIAX9nJoUj&\\_nc\\_ht=scontent-frt3-2.xx&oh=4af7b34c217de24469055b76ebb098e0&oe=61255F1F](https://scontent-frt3-2.xx.fbcdn.net/v/t1.6435-9/92358832_2871028262986315_789991571184418816_n.jpg?_nc_cat=103&ccb=1-3&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=H51ZdoYltFIAX9nJoUj&_nc_ht=scontent-frt3-2.xx&oh=4af7b34c217de24469055b76ebb098e0&oe=61255F1F) (27.07.2021).
- Abb. 13:** Fotografie von „Алексей Белоусов“, online einsehbar unter: <https://www.flickr.com/photos/161133965@N07/40223657003/in/album-72157705512323471/> (27.07.2021).
- Abb. 14:** Online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O106782/bust-bastianini-giovanni/> (27.07.2021), © Victoria & Albert Museum, London.
- Abb. 15:** Ausst.-Kat.: Desiderio da Settignano, Sculpteur de la Renaissance Florentine, Paris Musée du Louvre, Florenz Museo Nazionale del Bargello, Washington National Gallery of Art, hrsg. v. Violaine Bouvet-Lanselle, Paris / Mailand 2006, S. 155.
- Abb. 16:** Warren, Jeremy: From Florence to Paris: new evidence for Giovanni Bastianini and his work, in: The Burlington Magazine, No. 163, März 2021. S. 222–235, hier: S. 227 © Galleria d'Arte Moderna, Florenz.
- Abb. 17:** Inghirami, Francesco: Monumenti per l'intelligenza della Storia della Toscana, compilata ed in

sette epoche distribuita dal cav. F. I., Fiesole 1843, Tafel 130.

- Abb. 18:** Mattina, Maria: *Viaggi, arte e cucina, scoprire, conoscere, gustare: il bello della vita*, online einsehbar unter: <http://www.viaggiarteecucina.it/wordpress/2015/11/firenze-capitale-1865-2015-idoni-e-le-collezioni-del-re/fig-3-4/> (27.07.2021).
- Abb. 19:** Eintrag Niccola Pisano auf Wikipedia, online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Nicola\\_Pisano,\\_by\\_Pio\\_Fedi.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Nicola_Pisano,_by_Pio_Fedi.jpg) (27.07.2021).
- Abb. 20 a–b:** Fotografie der Autorin © Galleria d'Arte Moderna, Florenz.
- Abb. 21:** Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, Abb. 14 © Galleria d'Arte Moderna, Florenz.
- Abb. 22:** Online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O106973/marsilio-ficini-bust-bastianini-giovanni/> (27.07.2021) © Victoria & Albert Museum, London.
- Abb. 23, Abb. 36:** Fotografie der Autorin.
- Abb. 24:** Online einsehbar unter: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1244.html> (27.07.2021) © National Gallery of Art, Washington.
- Abb. 25, Abb. 47, Abb. 48, Abb. 52, Abb. 53:** Fotografie von Giancarlo Gentilini © Galleria d'Arte Moderna, Florenz.
- Abb. 27, Abb. 28:** Matthes, Gottfried: *Zur Echtheitsbestimmung antiker Keramik*, in: *Weltkunst*, Heft 4, 15. Februar 1996, S. 342–343, hier: S. 343.
- Abb. 32:** Foresi, Mario: *Lo scultore Giovanni Bastianini e della sorte prodigiosa delle opere sue*, in: *Emporium*, L, 1919, S. 90–102, hier: S. 91.
- Abb. 33:** Online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O103040/a-monk-writing-panel-relief-bastianini-giovanni/> (27.07.2021) © Victoria & Albert Museum, London.
- Abb. 34:** Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1 (Donatello und seine Zeit), München 1990, Taf. 172.
- Abb. 35:** Online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O93030/virgin-and-child-with-two-relief-bastianini-giovanni/> (27.07.2021) © Victoria & Albert Museum, London.
- Abb. 37:** Fotografie von Martin Kemp.
- Abb. 38:** Online einsehbar unter: [www.hermitagemuseum.org](http://www.hermitagemuseum.org) © The State Hermitage Museum, Sankt Petersburg, Russland.
- Abb. 39:** Ausst.-Kat.: *Desiderio da Settignano. Sculpteur de la Renaissance Florentine*, Paris Musée du Louvre, Florenz Museo Nazionale del Bargello, Washington National Gallery of Art, hrsg. v. Violaine Bouvet-Lanselle, Paris / Mailand 2006, S. 208.
- Abb. 40:** Online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O12530/virgin-and-child-plaster-cast-rossellino-antonio/> (27.07.2021) © Victoria & Albert Museum, London.
- Abb. 42:** Fotografie von „Seudo“, online einsehbar unter: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/Madonna\\_and\\_Child\\_-\\_Desiderio\\_da\\_Settignano\\_%28Turin%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/Madonna_and_Child_-_Desiderio_da_Settignano_%28Turin%29.jpg) (27.07.2021).
- Abb. 43 a–b, Abb. 73 a–c, Abb. 74:** © Wallace Collection, London.
- Abb. 44:** Fotografie von Andreas Praefcke, online einsehbar unter: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Francesco\\_di\\_Valdambrino\\_Maria.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Francesco_di_Valdambrino_Maria.jpg) (27.07.2021).
- Abb. 45:** Fotografie von Rictor Norton, online einsehbar unter: <http://rictornorton.co.uk/ficino.jpg> (27.07.2021).
- Abb. 46:** Bertaux, Emile: *Institute de France, Musée Jacquemart-André, Catalogue itinéraire*, Paris 1926, S. 129.
- Abb. 50:** Online einsehbar unter: <https://americanart.si.edu/artwork/hiram-powers-8711> (27.07.2021) © Smithsonian American Art Museum.
- Abb. 51:** Online einsehbar: [http://media.vam.ac.uk/collections/img/2006/AM/2006AM6539\\_2500.jpg](http://media.vam.ac.uk/collections/img/2006/AM/2006AM6539_2500.jpg) (27.07.2021) © Victoria & Albert Museum.
- Abb. 54:** Ausst.-Kat.: *Desiderio da Settignano. Sculpteur de la Renaissance Florentine*, Paris Musée du Louvre, Florenz Museo Nazionale del Bargello, Washington National Gallery of Art, hrsg. v. Violaine Bouvet-Lanselle, Paris / Mailand 2006, S. 106.
- Abb. 55:** Moskowitz, Anita Fiderer: *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013, Abb. 31 © Galleria d'Arte Moderna, Florenz.
- Abb. 56:** Ausst.-Kat.: *Virtue and Beauty*, hrsg. v. Susan Higman, Washington D.C. 2002, S. 163, Abb. 22.
- Abb. 58:** Online einsehbar unter: [http://media.vam.ac.uk/collections/img/2007/BM/2007BM5892\\_2500.jpg](http://media.vam.ac.uk/collections/img/2007/BM/2007BM5892_2500.jpg) (27.07.2021) © Victoria & Albert Museum, London.
- Abb. 59:** Krufft, Hanno-Walter: *Francesco Laurana*, München 1995, Tafel 69.

- Abb. 60:** Online einsehbar unter: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.136.html> (27.07.2021)  
© National Gallery of Art, Washington.
- Abb. 61:** Online einsehbar unter: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44849.html> (27.07.2021) © National Gallery of Art, Washington.
- Abb. 62:** The Yorck Project, online einsehbar unter: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Domenico\\_Ghirlandaio\\_004.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Domenico_Ghirlandaio_004.jpg) (27.07.2021).
- Abb. 63:** Ausst.-Kat.: *Virtue and Beauty*, hrsg. v. Susan Higman, Washington D.C. 2002, S. 191.
- Abb. 64:** Online einsehbar unter: [https://www.bpk-bildagentur.de/shop?EVENT=WEBSHOP\\_SEARCH&SEARCHMODE=SERIES&SHOWSERIES=1.1928537](https://www.bpk-bildagentur.de/shop?EVENT=WEBSHOP_SEARCH&SEARCHMODE=SERIES&SHOWSERIES=1.1928537) (27.07.2021) © bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB / Dietmar und Marga Riemann.
- Abb. 65:** Walther, Ingo (Hrsg.): *Malerei der Welt*, Köln 1995, S. 467.
- Abb. 66:** Curtis, Penelope und Terry Friedman (Hrsg.): *Leeds Sculpture Collections: Illustrated Concise Catalogue*, Leeds 1996, S. 13.
- Abb. 67:** Beattie, Susan: *The New Sculpture*, New Haven 1983, Abb. 130.
- Abb. 68:** online einsehbar unter: <https://content.ngv.vic.gov.au/retrieve.php?size=1280&type=image&vernonID=3425> (27.07.2021) © National Gallery of Victoria, Melbourne.
- Abb. 69:** Ausst.-Kat.: *Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914*, hrsg. v. Benedict Read und Joanna Barnes, London 1991, S. 48.
- Abb. 70:** Lightbrown, Ronald: *Sandro Botticelli, Life and Work*, New York 1989, S. 261, Tafel 106.
- Abb. 71:** Ausst.-Kat.: *Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914*, hrsg. v. Benedict Read und Joanna Barnes, London 1991, S. 124.
- Abb. 72:** Online einsehbar unter: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00806/Sir-James-Brooke> (27.07.2021) © National Portrait Gallery, London.
- Abb. 75:** Online einsehbar unter: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP834407.jpg> (27.07.2021) © The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Abb. 76:** Fotografien von „Sailko“, online einsehbar unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baccio\\_bandinelli,\\_cosimo\\_I.JPG?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baccio_bandinelli,_cosimo_I.JPG?uselang=de) (27.07.2021).
- Abb. 77:** Sachs, Hannelore: *Donatello*, Berlin 1984, Cat. Nr. 12.
- Abb. 78:** Fotografie von „Sailko“, online einsehbar unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Firenze,\\_satiro,\\_da\\_un\\_modello\\_probabilmente\\_del\\_tribolo,\\_1500-50\\_ca.\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Firenze,_satiro,_da_un_modello_probabilmente_del_tribolo,_1500-50_ca._01.jpg) (27.07.2021).
- Abb. 79:** Fotografie von „Thierry le Mage“, online einsehbar unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre\\_Cabanel\\_002.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_002.jpg) (27.07.2021).
- Abb. 80:** Online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O12509/rinaldo-della-luna-plaster-cast-da-fiesole-mino/> (27.07.2021) © Victoria & Albert Museum, London.
- Abb. 81:** Moskowitz, Anita: *The Case of Giovanni Bastianini: A Fair and Balanced View*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 25, No. 50 (2004), S. 157-185, hier: S. 164.
- Abb. 82:** Online einsehbar unter: [https://www.wga.hu/html\\_m/m/mino/medici\\_g.html](https://www.wga.hu/html_m/m/mino/medici_g.html) (27.07.2021)  
© Web Gallery of Art.
- Abb. 83:** Online einsehbar unter: [https://www.wga.hu/html\\_m/m/mino/medici\\_p.html](https://www.wga.hu/html_m/m/mino/medici_p.html) (27.07.2021)  
© Web Gallery of Art.
- Abb. 85:** Online einsehbar unter: [https://laraguillotine.files.wordpress.com/2018/07/cu\\_hc\\_21.jpg](https://laraguillotine.files.wordpress.com/2018/07/cu_hc_21.jpg) (27.07.2021).
- Abb. 86:** Fotografie von „Artwork“, online einsehbar unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederic\\_Leighton\\_-\\_Cimabue%27s\\_Madonna\\_Carried\\_in\\_Procession\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederic_Leighton_-_Cimabue%27s_Madonna_Carried_in_Procession_-_Google_Art_Project_2.jpg) (27.07.2021).
- Abb. 87:** Online einsehbar unter: <https://art.famsf.org/elihu-vedder/dominicans-convent-garden-near-florence-three-monks-fiesole-19797101> (27.07.2021) © Fine Arts Museums of San Francisco.
- Abb. 88:** Grömling, Alexandra und Tilman Lingesleben: *Alessandro Botticelli 1444/45-1510*, Köln 1998, S. 85, Abb. 95.
- Abb. 89:** Scher, Stephen K.: *The Currency of Fame, Portrait Medals of the Renaissance*, New York 1994, S. 142, Abb. 47.
- Abb. 90:** Ausst.-Kat.: *Gesichter der Renaissance*, München 2011, S. 127, Kat. 22.
- Abb. 91:** Online einsehbar unter: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1909-4673> (27.07.2021) © Rijksmuseum, Amsterdam.

- Abb. 92:** Öcal, Tina: Giovanni Bastianini in incognito, Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman *A Modern Antique*, in: *Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Band 16, Heidelberg 2016, S. 34-43, hier: S. 34 © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte / Musée du Louvre, Paris.
- Abb. 93:** Online einsehbar unter: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/probably-by-ridolfo-ghirlandaio-portrait-of-girolamo-benivieni> (27.07.2021) © The National Gallery, London.
- Abb. 94:** Allegrini, Giuseppe: Serie di ritratti d'uomini illustri Toscani con gli Elogi storici dei medesimi, Band I, Florenz 1776, S. 94, online einsehbar unter: <http://dlc.mpg.de/dlc/view/escidoc:74704/recto-verso/13> (27.07.2021).
- Abb. 95:** Fotografie von „petrus.agricola“, online einsehbar unter: <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/6129255163/sizes/3k/> (27.07.2021).
- Abb. 96:** Online einsehbar unter: <http://foto.biblhertz.it/exist/foto/object.xql?id=08011266> (27.07.2021) © Bibliotheca Hertziana, Rom.
- Abb. 97:** Fotografie von „Saikko“, online einsehbar unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella\\_branacci,\\_Disputa\\_di\\_Simon\\_Mago\\_e\\_Crocifissione\\_di\\_Pietro\\_\(restaurato\),\\_Filippino\\_Lippi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_branacci,_Disputa_di_Simon_Mago_e_Crocifissione_di_Pietro_(restaurato),_Filippino_Lippi.jpg) (27.07.2021).
- Abb. 99:** Online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O166403/benivieni-bust-bastianini-giovanni/> (27.07.2021) © Victoria & Albert Museum.
- Abb. 100:** Online einsehbar unter: <https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/madonna-laura> (27.07.2021) © Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin.
- Abb. 101:** Online einsehbar unter: [https://scontent-frx5-1.xx.fbcdn.net/v/t31.18172-8/fr/cp0/e15/q65/23331100\\_1145264448951161\\_5430550011651148820\\_o.jpg?\\_nc\\_cat=100&ccb=1-3&\\_nc\\_sid=8024bb&\\_nc\\_ohc=Vv4tG9TJv-EAX9YtNr3&\\_nc\\_ht=scontent-frx5-1.xx&co=5d920d168d75babdec978ce6ee d85a9c&oe=6127C29E](https://scontent-frx5-1.xx.fbcdn.net/v/t31.18172-8/fr/cp0/e15/q65/23331100_1145264448951161_5430550011651148820_o.jpg?_nc_cat=100&ccb=1-3&_nc_sid=8024bb&_nc_ohc=Vv4tG9TJv-EAX9YtNr3&_nc_ht=scontent-frx5-1.xx&co=5d920d168d75babdec978ce6ee d85a9c&oe=6127C29E) (27.07.2021) © Museo Civico Sansepolcro, Florenz.
- Abb. 102:** Online einsehbar unter: <https://collections.mfa.org/download/241390;jsessionid=AD38F9CA7E9C1F282D50A901EF38A6AF> (27.07.2021) © Museum of Fine Arts, Boston.
- Abb. 103:** Fotografie von „Saikko“, online einsehbar unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_bregno,\\_tomba\\_dei\\_cardinali\\_cristoforo\\_e\\_domenico\\_della\\_rovere,\\_con\\_madonna\\_di\\_mino\\_da\\_fiesole.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_bregno,_tomba_dei_cardinali_cristoforo_e_domenico_della_rovere,_con_madonna_di_mino_da_fiesole.jpg) (27.07.2021).
- Abb. 104:** Fotografie von „Saikko“, online einsehbar unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Smn,\\_navata\\_dx,\\_bernardo\\_rossellino,\\_monum.\\_della\\_beata\\_villana\\_de%27\\_bot-ti,\\_1451,\\_02.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Smn,_navata_dx,_bernardo_rossellino,_monum._della_beata_villana_de%27_bot-ti,_1451,_02.JPG) (27.07.2021).
- Abb. 105, Abb. 106:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 216.
- Abb. 107:** Beltracchi, Wolfgang und Helene: *Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014*, o.S., *Abbildungsteil 4* vor S. 417.
- Abb. 108:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 215.
- Abb. 109, Abb. 111:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 224.
- Abb. 110, Abb. 112:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 225.
- Abb. 113:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 226.
- Abb. 114:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 212.
- Abb. 115:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 213.
- Abb. 116:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 220.
- Abb. 117, Abb. 118:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Inter-*



- disziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 221.
- Abb. 119, Abb. 126:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 214.
- Abb. 120, Abb. 121:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 235.
- Abb. 122, Abb. 123:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 236.
- Abb. 124, Abb. 125:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 237.
- Abb. 127:** Gropp, Rose-Maria: Stefan Koldehoff und Tobias Timm: Falsche Bilder, Echtes Geld: Die Notwendigkeit, Ernst zu machen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. 06. 2012, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gr6-70om5> (27. 07. 2021)
- Abb. 128, Abb. 139:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 229.
- Abb. 129:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 222.
- Abb. 130, Abb. 131:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 223.
- Abb. 132:** Ausst.-Kat.: Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag, hrsg. v. Werner Spies, München 1991, S. 168, Abb. 128.
- Abb. 133, Abb. 134:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 219.
- Abb. 135:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 211.
- Abb. 136:** Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909-1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Ausst.-Kat. August Macke Haus, Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31-87, hier: S. 66.
- Abb. 137:** Drenker-Nagels, Klara: Carlo Mense – Sein Leben und sein Werk von 1909 bis 1939, Köln 1993, S. 23.
- Abb. 138, Abb. 147:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 209.
- Abb. 140:** Alliez, Éric und Jean-Claude Bonne: La Pensée-Matisse, portrait de l'artiste en hyperfauve, Band II, Paris 2005, Abb. 6.
- Abb. 141:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 230.
- Abb. 142:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 231.
- Abb. 143:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 232.
- Abb. 144, Abb. 145, Abb. 146:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 233.
- Abb. 148:** Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 234.
- Abb. 149, Abb. 150:** Koldehoff, Stefan: Die Ausweitung der Verdachtszone, in: Die Welt am Sonntag, Nr. 1, 2. 1. 2011, S. 54.
- Abb. 151:** Online einsehbar unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O182334/bust-of-an-old-man-bust-of-an-unknown/> (27. 07. 2021) © Victoria & Albert Museum, London.
- Abb. 152:** © Archivio Fotografico Eredità Bardini, Nr. p50a.

Bisher wurden Kunstfälschungen lediglich als ein Schatten der Kunstgeschichte wahrgenommen. Tatsächlich sind sie jedoch nicht nur vielschichtig mit dieser verwoben, sondern auch ein Teil des (globalen) Kulturtransfers. Die Fälschungen Giovanni Bastianinis und Wolfgang Beltracchis etwa entstehen vor dem Hintergrund einer sich wandelnden europäischen Kunstgeschichte von ihrer Entwicklung als wissenschaftliche Disziplin im 19. Jahrhundert und einem nationalen Kunstbegriff bis zu ihrer Erosion im 21. Jahrhundert durch einen verstärkt globalisierten Kunstbegriff. Im Rahmen dieser Geschichte der Kunstgeschichte werden Fälschungen sowohl als Teil der Rezeptionsgeschichte eines Kunstwerkes als auch in ihrer Wechselwirkung mit der Kunstgeschichte analysiert.