

2 Fälschungen der Kunstgeschichte – zum Forschungsstand¹

2.1 Die historische Entwicklung der Kunstfälschung

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

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.³ Doch spätestens mit der Entwicklung eines Sammelwesens und eines damit einhergehenden Kunstmarktes, dessen Anfänge der Kunsthistoriker Peter Bloch (1925–1994) in der Spätantike verortet,⁴ 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.⁵ 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 Agorakritos⁶ anbrachte und diese somit objektiv verfälschte.⁷ 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 Protogenes⁸ unter eigenem Namen verkaufte.⁹ 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 Aesop¹⁰

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.¹¹ Phaedrus begründet die Wirksamkeit dieser objektiven Verfälschungen in der Vorliebe seiner Zeitgenossen für das Alte und nicht für das Gegenwärtige.¹² Hier zeichnet sich bereits ab, dass die Verfälschungen der Antike ebenso wie Kunstfälschungen Dokumente des Zeitgeschmacks der Gesellschaft sind, der sie entstammen.¹³

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.“¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶

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.¹⁷ 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.¹⁸

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.¹⁹ 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.²⁰ 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.²¹

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.²² 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.²³ 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 Preuschen²⁴ 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.²⁵ Einen theoretischen wie empirischen Überblick über die Delikte „Lüge, Fälschung, Betrug“ veröffentlicht sodann Hermann Ortloff (1828–1920) im Jahr 1862.²⁶ 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,²⁷ erscheint mit *Le Truquage* von Paul Eudel (1837–1911) erst 1884, das jedoch bereits ein Jahr später als *Die Fälscherkünste* auf Deutsch vorliegt.²⁸

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.²⁹ 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.³⁰ 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.³¹ 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*³²

- 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.³³ Gerade weil jedoch die Provenienzforschung im Hinblick auf die Etiketten der Galerie und der Sammlung Flechtheim bislang lückenhaft ist,³⁴ 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.³⁵ 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.“³⁶ 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*³⁷, oder Eric Hebborn (1934–1996) *Drawn to Trouble. The Forging of an Artist. An Autobiography*³⁸ 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*³⁹ 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.⁴⁰ 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.⁴¹ 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.“⁴²

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.⁴³ wie der Kunsthistoriker Hans Tietze (1880–1954) seinen Aufsatz *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung* 1933 einleitet. Er beschreibt dabei eine Situation „dilettantischer Schriftstellerei“⁴⁴, 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.“⁴⁵ 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*⁴⁶ 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 waren⁴⁷ – auf jene Fälschung hingewiesen hatte.⁴⁸ 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.“⁴⁹ 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-Wolfe⁵⁰ 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.⁵¹ 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.“⁵² 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.⁵³ 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.⁵⁴

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.⁵⁵ 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“⁵⁶, was der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich gegenwärtig „Wertschöpfungszwang“⁵⁷ 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.⁵⁸ 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.“⁵⁹ 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.⁶⁰ 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.⁶¹ 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 Öcal, 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.⁶² 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.⁶³ 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.⁶⁴ 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.⁶⁵

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.⁶⁶ 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.⁶⁷ 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“⁶⁸ – 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.⁶⁹

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.⁷⁰ 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.⁷¹ 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.⁷²

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 (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.⁷³ 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.⁷⁴

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.