

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.¹⁶⁴ 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).¹⁶⁵ Zudem werden immer noch Werke Bastianinis entdeckt, die bisher nicht Teil seines Œuvres waren.¹⁶⁶ Darüber hinaus wurden Bastianinis Fälschungen bis dato außer in einem einzigen Journal-Bitrag 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.¹⁶⁷ 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.¹⁶⁸ 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.¹⁶⁹

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.¹⁷⁰ 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.¹⁷¹ 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.¹⁷²

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.¹⁷³ 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.¹⁷⁴

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.“¹⁷⁵ 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.¹⁷⁶

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.¹⁷⁷ 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.¹⁷⁸ 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.¹⁷⁹ 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“¹⁸⁰ als zeitgleiche Reiseformen der Grand Tour zu betrachten, die schließlich in einer europäischen Rundreise einer „zusammengesetzten Elite“¹⁸¹ 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 Vieusseux¹⁸², 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.¹⁸³

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.¹⁸⁴ 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.¹⁸⁵

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.“¹⁸⁶ 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.¹⁸⁷ 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.¹⁸⁸

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.¹⁸⁹ 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.¹⁹⁰ 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.¹⁹¹

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.¹⁹² 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.“¹⁹³

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.¹⁹⁴ 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]“.¹⁹⁵ 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.¹⁹⁶

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.“¹⁹⁷, 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.¹⁹⁸ 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.¹⁹⁹ 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.²⁰⁰ 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.²⁰¹

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.“²⁰²

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.²⁰³ 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.²⁰⁴ 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.²⁰⁵

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.²⁰⁶ 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.²⁰⁷ Neben den Printmedien beeinflusste auch die aufkommende Fotografie den Kunstmarkt, die fortan zu einem wichtigen Bestandteil des Handels mit Kunst wurde.²⁰⁸ 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)²⁰⁹ – 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.²¹⁰ 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.²¹¹

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.²¹² 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.²¹³ 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.²¹⁴ Die Sammlung Jacquemart-André wurde später zu einem öffentlichen Museum, das noch mit Blick auf den Florentiner Fälscher Giovanni Bastianini eine Rolle spielen wird.²¹⁵

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.²¹⁶ Mit dem Wegfall der kirchlichen und adeligen Auftraggeber mussten Künstler auf einen zunächst undifferenzierten Markt reagieren und die Wünsche ihnen oftmals unbekannter Kunden erfüllen.²¹⁷ 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.²¹⁸ 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.²¹⁹ 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.²²⁰

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.²²¹ 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.²²² 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.²²³ Man sah in ihnen ein Mittel zur Marktregulierung, da Käufer, wenn auch vorrübergehend, vorsichtiger agierten durch einen bekannt gewordenen Fälschungsfall.²²⁴

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.²²⁵ 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.²²⁶ 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.²²⁷ 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.²²⁸

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.²²⁹ 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.“²³⁰ 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.²³¹ 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.²³² 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.²³³ 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 (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.²³⁴ Am Beispiel des Louvre wird deutlich, dass die Werke der Sammlung sowohl der Geschmacksbildung des Bürgertums dienten, als auch dem Studium von Künstlern.²³⁵ 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.²³⁶ 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.²³⁷ 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.²³⁸ 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.²³⁹

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“²⁴⁰ 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.²⁴¹

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.²⁴²

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](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869944&viewType=detailView)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.²⁴³ Den Patriotismus eines Landes beflügelten auch die im 19. Jahrhundert aufkommenden Weltausstellungen: „der sichtbarste Ausdruck der Vereinigung von panoramatischem Blick und enzyklopädischem Dokumentationswillen.“²⁴⁴ 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.²⁴⁵ 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.²⁴⁶ All dies geschah mit einer spezifischen Absicht: Die kulturelle und technische Überlegenheit eines Landes über den Rest der Welt zu demonstrieren.²⁴⁷

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 sollte²⁴⁸ – 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.“²⁴⁹

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.²⁵⁰ 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.²⁵¹ 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.²⁵²

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.²⁵³ 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.²⁵⁴ 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.²⁵⁵

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.²⁵⁶ 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.²⁵⁷

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.²⁵⁸ 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 (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] [...]“.²⁵⁹

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.²⁶⁰ 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.²⁶¹ 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.“²⁶² 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].“²⁶³

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.²⁶⁴

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.²⁶⁵

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.²⁶⁶ 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.²⁶⁷

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.“²⁶⁸ 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.²⁶⁹ 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.²⁷⁰ 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.²⁷¹ Burckhardt war seinerzeit einer der einflussreichsten Historiker, der zwischen 1838 und 1881 des Öfteren nach Florenz reiste und dort die Florentiner Renaissance studierte.²⁷² Aus seinen Studien gingen auch die beiden Publikationen *Die Cultur der Renaissance in Italien*²⁷³ und *Geschichte der Renaissance in Italien*²⁷⁴ 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 (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.²⁷⁵ 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.²⁷⁶ Kunstwerke müssen, so der Auftrag Burckhardts, in ihren historischen Kontexten gesehen werden. Mit dieser Auffassung distanziert sich Burckhardt erstmals von einer primär schöngestigten 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.²⁷⁷ 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.²⁷⁸ Bode teilte die Ansichten Burckhardts sowohl in seiner Publikation *Italienische Bildhauer der Renaissance*²⁷⁹ 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 Donatello für die Berliner Museen, die er ebenfalls größtenteils von Bardini erwarb.²⁸⁰

Unter jenen Ankäufen befand sich etwa die berühmte *Pazzi Madonna*²⁸¹ Donatello, 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.²⁸² 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.²⁸³ 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.²⁸⁴ 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; [...]“²⁸⁵ – 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.²⁸⁶

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.²⁸⁷ 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.²⁸⁸

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.²⁸⁹ In seiner drei Bände umfassenden Publikation *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*²⁹⁰ (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.²⁹¹

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.²⁹² 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.²⁹³

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.²⁹⁴ Ähnlich äußerte sich auch der Journalist und Autor Charles Whibley (1859–1930) in seinem 1894 erschienen Artikel *Italian Art at the New Gallery*²⁹⁵, 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.²⁹⁶ Bode ging zuweilen so weit, Morellis Methode als teils pure Imagination abzuqualifizieren.²⁹⁷ 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.“²⁹⁸

Dabei ist es Morellis Methode zu verdanken, dass manche Zuschreibungen des 19. Jahrhundert korrigiert wurden, wie etwa die der *Schlafenden Venus*²⁹⁹, 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.³⁰⁰ 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.³⁰¹ 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.³⁰² 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.³⁰³

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.³⁰⁴ 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.³⁰⁵ 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.“³⁰⁶ 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 [...].“³⁰⁷ 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‘.“³⁰⁸ Die von Lankheit zudem geforderten fundierten Werkverzeichnisse mit „guten Abbildungen sämtlicher Objekte“³⁰⁹ 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.³¹⁰ 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.³¹¹

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.³¹² 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.³¹³ 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.³¹⁴

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.³¹⁵

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.³¹⁶ 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.³¹⁷ 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 (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.³¹⁸ 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.³¹⁹

Vor diesem Hintergrund einer neu aufkommenden Dante-Verehrung im Ottocento erlangt die 1860 entstandene Dantebüste Bastianinis eine besondere Bedeutung (Abb. 8 a–d).³²⁰ 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.³²¹ 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.³²²

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“.³²³ Es war jene intellektuelle Lebendigkeit und kosmopolitische Atmosphäre, die spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts Künstler, Schriftsteller und weitere Geistesgrößen in die Stadt zog.³²⁴

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.³²⁵ 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.³²⁶ 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 (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 (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.“³²⁷

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 Abstraktum³²⁸; 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.³²⁹ 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“³³⁰ 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.³³¹ 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.³³² 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“³³³ 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 (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“.³³⁴

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.“³³⁵ 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.³³⁶ Natürlich gilt es zu bedenken, dass Andersons „imagined communities“ zuweilen die Utopie der Brüderlichkeit, Gleichheit und Gerechtigkeit proklamieren, diese jedoch selten realisieren.³³⁷ 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 (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“³³⁸ – bezeichnet.³³⁹ 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.³⁴⁰ 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.³⁴¹ 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.³⁴² 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 Transkulturation³⁴³ – in diesem Fall den Einfluss des europäisch-transatlantischen Blicks des 19. Jahrhunderts auf die Rezeption von Werken der italienischen Frührenaissance.³⁴⁴ 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.³⁴⁵ 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.³⁴⁶ Ein Charakteristikum von autoethnografischen Werken besteht darin, dass sie sowohl an ein fremdes Publikum gerichtet sind als auch an die Gemeinschaft des jeweiligen Urhebers.³⁴⁷ 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*³⁴⁸ 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.“³⁴⁹ 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.³⁵⁰ 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.³⁵¹ 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.³⁵² 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.³⁵³

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.³⁵⁴ Mit dem Ankauf der Gigli-Campana Sammlung erhält das noch junge South Kensington Museum internationales Prestige, untermauert durch den bemerkenswerten Katalog Robinsons,³⁵⁵ 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.³⁵⁶

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.³⁵⁷ 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.³⁵⁸ 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.³⁵⁹ 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“.³⁶⁰ 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.³⁶¹ 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.³⁶²

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 [...]“³⁶³ 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.³⁶⁴ Als Botschafter und Diplomat wurde Hudson 1852 zunächst aus politischen Gründen nach Turin geschickt, um dort die repräsentative Demokratie Italiens zu unterstützen.³⁶⁵ 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.³⁶⁶

Der Maler Spence wiederum lebte in Florenz, wo die Situation anders als im eher philisterhaften Turin war.³⁶⁷ 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“.³⁶⁸ 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.³⁶⁹

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.³⁷⁰ 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.³⁷¹

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.³⁷² 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.“³⁷³ In der Tat bewirkte das neue Gesetz im Jahr 1902, dass Ausfuhrgenehmigungen für Kunstwerke zumindest schwerer zu bekommen waren.³⁷⁴ 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.³⁷⁵ 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.³⁷⁶ 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.³⁷⁷

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.”³⁷⁸ 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.³⁷⁹ Die zunehmenden Fälschungen waren für sie Anlass, überholte Stereotypen vom betrügerischen Charakter der Italiener wieder aufleben zu lassen.³⁸⁰ 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 versteht³⁸¹ 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.“³⁸² 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,³⁸³ 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.³⁸⁴ 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.³⁸⁵ 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.³⁸⁶ 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?“³⁸⁷ 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,³⁸⁸ 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.³⁸⁹ So gerieten etwa die Werke Stefano Ussis (1822–1901) bei Kritikern als schlechte Historienmalerei in Verruf und wurden im Vergleich zu den Renaissancewerken Italiens als Verrat an der eigenen Vergangenheit eingestuft.³⁹⁰ In den Augen französischer Connaisseurs waren italienische Künstler des 19. Jahrhunderts unbedeutend gegenüber ihren glanzvollen Vorgängern.³⁹¹ In diesem Sinne bilden die Fälschungen des Florentiner Ottocento auch eine italienische Antwort auf die lange Fremdherrschaft Frankreichs³⁹² 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-Raphaeliten. 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*³⁹³ 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.“³⁹⁴ „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.³⁹⁵ Zudem mussten sich die Nachwuchskunsthändler noch vor den erfahrenen Florentiner Antiquaren „Babbo Freppa, Babbo Rusca, Babbo Sorbi“ – gemeint sind die Antiquare Giovanni Freppa, Pietro Rusca³⁹⁶ und Ferdinando Sorbi (ca. 1800–1870), die nicht ohne Ironie³⁹⁷ als Grundpfeiler der Florentiner Kunsthändler dargestellt werden – geschlagen geben und diese um Verzeihung bitten.³⁹⁸ 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.³⁹⁹ 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.⁴⁰⁰

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.⁴⁰¹ 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*⁴⁰² um 1816 hervortrat.⁴⁰³ Bartolini antizipiert damit den in Italien ab 1820 aufkommenden Stil des Purismo, der die klassischen, schnörkellosen Vorbilder der Frührenaissance favorisierte.⁴⁰⁴ 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*.⁴⁰⁵ Noch im späten Ottocento wurde das Werk von Kennern als den Werken des Quattrocento gleichwertig gelobt: „potrebbe passare per una bellissima statua del quattrocento.“⁴⁰⁶

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 (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 (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.⁴⁰⁷ 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.⁴⁰⁸ Hierdurch wurde den Studierenden der Kunstakademie auch ein entsprechender Formenkanon vermittelt.⁴⁰⁹ 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.“⁴¹⁰ 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 Puccioni⁴¹¹ an der Luccheser Accademia. Der pittore restauratore restaurierte dabei nicht nur alte Meisterwerke, sondern stellte zugleich Kopien und auch Fälschungen her.⁴¹² 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.⁴¹³

Grundsätzlich war es im Ottocento kaum skandalös, dass Restauratoren Originalsubstanzen phantasievoll ergänzten oder gar aus heutiger Sicht verfälschten.⁴¹⁴ 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.⁴¹⁵ 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.⁴¹⁶ Ferretti geht gar davon aus, dass mit der Entwicklung und Verbreitung der Fotografie eine entscheidende Wendemarke für Fälschungen gesetzt ist.⁴¹⁷ In der Tat beeinflusste die Fotografie zunächst, wie von Robinson dargelegt,⁴¹⁸ 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.⁴¹⁹ 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.⁴²⁰

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.⁴²¹ 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.⁴²²

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.⁴²³ Vor allem im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden so pseudo-quattrocenteske und -cinquecenteske Majolika.⁴²⁴ So war Ulisse Cantagallis (1839–1901) Manifattura Cantagalli auf Kopien und zuweilen Fälschungen von Majolika, insbesondere auf Arbeiten der Della Robbias spezialisiert.⁴²⁵ 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.⁴²⁶ Neben der Manifattura Ginori und der Abgussfabrik Oronzio Lellis (ca. 1840–1900), die seinerzeit bald alle Vorlagen der bekanntesten und wichtigsten Kunstwerke besaß,⁴²⁷ zählte auch die Manifattura di Signa⁴²⁸ 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).⁴²⁹ 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.⁴³⁰ 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.⁴³¹ Exemplarisch hierfür ist Canovas *Venere Italica*⁴³², 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.⁴³³ 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.⁴³⁴ 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 (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.⁴³⁵ 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,⁴³⁶ der Raffaels *Madonna del Granduca* im Palazzo Pitti in Florenz kopierte.⁴³⁷ Ebenso verhält es sich mit „prof[essore] A. Sasso“ – womöglich handelt es sich hier um den aus Venedig stammenden Antonio Sasso –⁴³⁸ der Raffaels *Madonna della Sedia* ebenfalls im Palazzo Pitti in Florenz kopierte.⁴³⁹ 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.⁴⁴⁰ 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.⁴⁴¹ Zeitgenossen rühmten vor allem die Perfektion, mit der Papi dem Original nahe kam, etwa in seinem Bronzeguss von Benvenuto Cellinis (1500–1571) Perseus.⁴⁴² Der Abguss Papis, so hieß es, sei dem Original Cellinis gleichwertig: „lavoro magnifico [...] che mi sembrò lo stesso e identico Perseo del Cellini.“⁴⁴³ Der Verkauf von Papis Werken trug intensiv zu einem Geschmackstransfer und zur Ausbreitung der Neo-Renaissance in ganz Europa und Amerika bei.⁴⁴⁴

Derartige Kopien versteht Ilg als Mittel der Befriedigung der enorm gestiegenen Nachfrage auf dem Kunstmarkt und insofern auch als „Nebenprodukt des damaligen Italientourismus“.⁴⁴⁵ 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 Virtuosistico 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 Virtuosistico 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.⁴⁴⁶

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,⁴⁴⁷ 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.⁴⁴⁸

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.⁴⁴⁹

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.⁴⁵⁰ 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.⁴⁵¹ 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.⁴⁵²

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.⁴⁵³ 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.⁴⁵⁴ 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; [...]*“.⁴⁵⁵

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“. ⁴⁵⁶ 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. ⁴⁵⁷ Das Werk ist somit ein Zusammenwirken eines Abbildes der äußeren Welt – imago – und künstlerischer Invention – pictura. ⁴⁵⁸ 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 Pflüthofer, 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 Pflüthofer, 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 Pflüthofer, 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 engagierte und zu binden versuchten, entstand eine dementsprechende Konkurrenzsituation unter Höfen und Künstlern.⁴⁵⁹ 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.⁴⁶⁰ Nachdem Heraklit in der Antike bereits den „Krieg“ im Sinne einer Auseinandersetzung nicht zum Zerstörer, sondern „Vater aller Dinge“⁴⁶¹ erhob, entwickelte sich in der Frühen Neuzeit der Wettstreit zum Movers der kulturellen Entwicklung.⁴⁶² 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.⁴⁶³ 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.⁴⁶⁴

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.⁴⁶⁵ 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.⁴⁶⁶ 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.⁴⁶⁷ 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.⁴⁶⁸ Jenen *aemulativen* Akt nennen Müller und Pfisterer „Überbietungsgestus“,⁴⁶⁹ womit zugleich das der *aemulatio* inhärente performative Moment deutlich wird.⁴⁷⁰ Im Manierismus entwickelte sich entsprechend die Idee des ‚idealen Künstlers‘, der synkretistisch die besten Eigenschaften aller großen Meister in sich vereint.⁴⁷¹ 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 Pflithofer, 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 Pflithofer, 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.⁴⁷² 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.⁴⁷³

Aemulatio als Epochensignatur frühneuzeitlicher Ästhetik⁴⁷⁴ 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,⁴⁷⁵ 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.⁴⁷⁶

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.⁴⁷⁷ 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.⁴⁷⁸ 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.⁴⁷⁹

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.⁴⁸⁰ 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.⁴⁸¹ Entsprechend lobte 1876 der Kunstkritiker Friedrich Pecht (1814–1903) eine Reproduktion des Gemäldes *Der bethlehemitische Kindermord* von Peter Paul Rubens⁴⁸², da in ihr die emphatische Hingabe evozierende Farbenpracht reduziert sei.⁴⁸³ 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.⁴⁸⁴ 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.⁴⁸⁵ 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.“⁴⁸⁶ 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 Manufakturen⁴⁸⁷), denn beide folgen dem gleichen ästhetischen Konzept, bei dem die Authentizität eine untergeordnete Rolle spielte.⁴⁸⁸ 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.“⁴⁸⁹ Widersprochen werden muss Ilg jedoch, wenn sie Fälschungen und Originale im Ottocento als von der Kunstkritik gleich geschätzt darstellt.⁴⁹⁰ 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.⁴⁹¹

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.⁴⁹² Auch Winckelmann lobt noch das Nachgeahmte, das, „[...] wenn es mit Vernunft gefuehret wird, gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden [kann].“⁴⁹³ 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.⁴⁹⁴ 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.⁴⁹⁵ Insofern muss Ilg weiterhin widersprochen werden, wenn sie die Fälschungen des Ottocento als nicht den Gesetzen des damaligen Kunstmarktes folgend beschreibt.⁴⁹⁶ 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.⁴⁹⁷ 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*⁴⁹⁸ veröffentlicht.⁴⁹⁹ 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).⁵⁰⁰ 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.⁵⁰¹ Dabei entwickelt Bastianini eine Vorliebe für die Skulptur, sodass er in seinen freien Stunden Figuren und kleine Reliefs modelliert.⁵⁰² Gentilini zufolge, erhielt Bastianini auch Anregungen durch Pietro Estense Selvaticos Publikation *Dell'Arte Moderna a Firenze*⁵⁰³, die seinerzeit in Italien einflussreichste Stimme eines „purisimo cristiano“.⁵⁰⁴ 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.⁵⁰⁵

Von 1844–45 arbeitet Bastianini in der Via delle Querce für den Bildhauer Pio Fedi (1815–1892).⁵⁰⁶ 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.⁵⁰⁷ 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).⁵⁰⁸ 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.⁵⁰⁹

Es waren insbesondere jene Lehrjahre bei Torrini, die Bastianini vertraut machten mit dem Werk Desiderios und Donatellos.⁵¹⁰ 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.⁵¹¹ 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.⁵¹²

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,⁵¹³ 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 Talani⁵¹⁴, 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).⁵¹⁵ Erstmals 1925 und dann erneut 1928 hielt Valentiner die Büste jedoch für ein Werk Benedetto da Maianos.⁵¹⁶ 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).⁵¹⁷

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.⁵¹⁸ 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.⁵¹⁹ 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.⁵²⁰ 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.“⁵²¹ 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.⁵²² 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.“⁵²³

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.⁵²⁴ 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.⁵²⁵ 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.⁵²⁶ Hier kommt bereits die grundlegende Schwierigkeit zum Ausdruck, wie Langhanke selbst betont,⁵²⁷ 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.⁵²⁸ In der Bibliothéque 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.⁵²⁹ Schließlich resümiert Langhanke, dass die Beweislage zu dünn sei, um Bastianini abschließend als Fälscher oder Künstler zu bezeichnen.⁵³⁰

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 anfang, im Stile der Florentiner Frührenaissance zu fälschen.⁵³¹ 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'*, Bibliothéque 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.⁵³² Auch Briefel folgt der Ansicht, dass Bastianini ein Fälscher ist, der sich dessen durchaus bewusst war.⁵³³

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.⁵³⁴ 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.⁵³⁵ 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.⁵³⁶ 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“⁵³⁷) 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.⁵³⁸ 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.⁵³⁹

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.⁵⁴⁰ 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.⁵⁴¹ 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.⁵⁴² 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,⁵⁴³ stellte Bastianini 1851 seine von den Fresken Ghirlandaios in der Kirche Santa Maria Novella inspirierte Büste der Ginevra de' Benci aus⁵⁴⁴, 1855 das Flachrelief einer *Santa Famiglia*⁵⁴⁵ sowie 1862 das Flachrelief *La Sacra Famiglia*.⁵⁴⁶ 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.⁵⁴⁷ 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.⁵⁴⁸ 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.⁵⁴⁹ 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.⁵⁵⁰

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.⁵⁵¹ 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 (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).⁵⁵² 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.⁵⁵³ 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.⁵⁵⁴ 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.⁵⁵⁵ 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.⁵⁵⁶ Zu Bastianinis Auftraggebern zählten neben Vonwiller auch die Gräfin Eleonora Pandolfini Nencini⁵⁵⁷ 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.⁵⁵⁸

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*⁵⁵⁹ etwa trägt die Inschrift „Ultima opera in Marmo di Gio Bastianini 1868“.⁵⁶⁰ 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.⁵⁶¹ Gleichermäßen kurz fällt die Signatur „G. Bastianini 1859“ auf der Büste der Eleonora Pandolfini Nencini aus.⁵⁶² Sowohl signiert als auch datiert ist auch die Büste des Senatore Lodovico Gualterio mit „23 giugno 1868 / G. Bastianini“.⁵⁶³ 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.“⁵⁶⁴

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,⁵⁶⁵ 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).⁵⁶⁶ 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*⁵⁶⁷ 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.⁵⁶⁸ 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“⁵⁶⁹ 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.⁵⁷⁰ 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.“⁵⁷¹ 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.“⁵⁷² 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.“⁵⁷³ Becker schließt daraus, dass Bastianini das schuf, was Abnehmer fand und ihm seine Existenz ermöglichte.⁵⁷⁴ 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.⁵⁷⁵ 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.⁵⁷⁶ 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.⁵⁷⁷ Zweifelsohne eröffnete Freppa Bastianini auch den Zugang zu einem internationalen Netzwerk, das Freppa intensiv pflegte. Genannt „il re degli antiquari“⁵⁷⁸ – 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.“⁵⁷⁹ Auch Robinson beschreibt Freppa als eine bekannte Person, die mit vielen Adligen befreundet und in Kunstkäufen ihr Mentor war.⁵⁸⁰ 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 (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.⁵⁸¹

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.⁵⁸² 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.⁵⁸³ Bei Michele Monserrati heißt es wiederum, Freppa sei 1800 in Livorno geboren und am 12. Juli 1870 in Florenz gestorben.⁵⁸⁴ 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.⁵⁸⁵ 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.⁵⁸⁶ Somit lassen sich die Lebensdaten Freppas auf 1800 bis 12. Juli 1870 festlegen.⁵⁸⁷

- 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 (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 (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.⁵⁸⁸ 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.⁵⁸⁹ 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.⁵⁹⁰

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.⁵⁹¹ 1835 stellte Freppa dann einen offiziellen Antrag bei der Stadt Florenz zur Eröffnung eines Kunst- und Antiquitätenladens.⁵⁹² 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 (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 (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 (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.⁵⁹³

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. 4203.⁵⁹⁴ Noch 1856 empfiehlt Murray in seinem Reiseführer für Norditalien Freppas Geschäft für „*Curiosities and Articles of Vertu* [Kursivierung im Original]“ in der Via Rondinelli.⁵⁹⁵

Neben seiner Profession als Kunsthändler geriet Freppa auch als Fälscher von Majoliken in Misskredit, wie etwa Robinson erwähnt.⁵⁹⁶ Gentilini bezeichnet ihn gar als umtriebigen Kunsthändler in Florenz und sicherlich Schuldigsten an den Fälschungen der Skulpturen des Ottocento.⁵⁹⁷ 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.⁵⁹⁸ Dabei besaß Freppa ein derart großes Wissen über die Majolika der Renaissance, dass er selbst die prägnantesten und feinsten Charakteristika jener Keramiken imitieren konnte.⁵⁹⁹

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.⁶⁰⁰ Die Modelle für die Reproduktionen stammten wiederum aus der eigenen Sammlung Freppas.⁶⁰¹ Bereits im Folgejahr waren Freppas Majolika-Reproduktionen auf der Pariser Weltausstellung zu sehen, worüber die Schriftstellerin George Sand einen sehr lobenden Artikel schrieb.⁶⁰²

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).⁶⁰³ 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.⁶⁰⁴ 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.⁶⁰⁵

Freppa war als lebendiger und vielseitiger sowie kultivierter und cleverer Antiquitätenhändler eine charakteristische Persönlichkeit des Ottocento,⁶⁰⁶ 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.⁶⁰⁷ 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.⁶⁰⁸ Mit seiner als Manifest zu verstehenden Schrift *Del Purismo nelle arti*⁶⁰⁹ 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.⁶¹⁰ 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 Terrakottarelief 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).⁶¹¹ Das Relief, von dem sich eine kleinere Elfenbeinkopie des Künstlers J. W. Bentley⁶¹² 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).⁶¹³

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.⁶¹⁴ 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.⁶¹⁵

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 Sheffield⁶¹⁶ sowie in der privaten Sammlung des Kunsthistorikers Martin Kemp befinden (Abb. 37).⁶¹⁷

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,⁶¹⁸ 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.⁶¹⁹ 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).⁶²⁰ 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.⁶²¹ 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*⁶²² 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).⁶²³ So heißt es im Auktionskatalog des Hotel Drouot: „Cette charmante figure, qui date de la seconde moitié du XV^e siècle, ne peut être attribuée qu'à un des plus grands artistes florentins de cette époque.“⁶²⁴ 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.⁶²⁵ 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^{me} siècle [sic] pût se pénétrer à tel point du style du XV^{me} 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.⁶²⁶

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.⁶²⁷ 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.⁶²⁸ 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.⁶²⁹

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.⁶³⁰ 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.“⁶³¹

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.⁶³² 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.“⁶³³ 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.“⁶³⁴ 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.⁶³⁵

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.⁶³⁶ 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).⁶³⁷ 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.⁶³⁸ 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).⁶³⁹ 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).⁶⁴⁰ 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.⁶⁴¹

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.⁶⁴² Seitdem steht die Skulptur mit der Benivieni-Büste in Verbindung, sowohl durch Foresi, der darin eine Antwort auf die „Arroganz“ von Nieuwerkerke sah,⁶⁴³ als auch durch Brunori, der in beiden Werken Bastianinis ein Beispiel großer Finesse sah.⁶⁴⁴ 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.⁶⁴⁵

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.⁶⁴⁶ 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.⁶⁴⁷

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.⁶⁴⁸

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.⁶⁴⁹ 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.⁶⁵⁰

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.⁶⁵¹ 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' Benci⁶⁵², 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.⁶⁵³ 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 (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).⁶⁵⁴

Die gesenkten Augen weiblicher Portraitbüsten der Florentiner Frührenaissance übernimmt Bastianini etwa in seiner Büste der Piccarda Donati⁶⁵⁵ 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,⁶⁵⁶ 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.⁶⁵⁷ 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 Bargello 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.⁶⁵⁸

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,⁶⁵⁹ 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 (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.⁶⁶⁰ 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).⁶⁶¹ 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.⁶⁶² 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 Simonelli⁶⁶³ 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.⁶⁶⁴ 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.⁶⁶⁵ 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.⁶⁶⁶ Moskowitz zufolge rekurriert die Tornabuoni-Büste noch auf ein weiteres Vorbild einer *Prinzessin von Urbino* aus dem Kreise Desiderio da Settignanos (Abb. 64).⁶⁶⁷ 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.⁶⁶⁸ 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.⁶⁶⁹ 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.⁶⁷⁰ 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.⁶⁷¹ 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.⁶⁷² 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.⁶⁷³

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.⁶⁷⁴ 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.⁶⁷⁵

In der Toskana respektive in der Hauptstadt Florenz kam es hingegen zu einer wechselseitigen Einflussnahme zwischen englischen Präraffaeliten und Künstlern des Ottocento.⁶⁷⁶ 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.⁶⁷⁷ 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.⁶⁷⁸ 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,⁶⁷⁹ der Villa Favard sui Lungarni⁶⁸⁰ und der Villa Strozzi al Boschetto⁶⁸¹. Die Gestaltung der Parks und Gärten war wiederum mit britischen Akzenten versehen wie etwa der Park der Villa il Ventaglio.⁶⁸²

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 (26. 07. 2021).

681 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: 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.⁶⁸³ 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.“⁶⁸⁴ 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.“⁶⁸⁵

In der Tat war die Kunst der Präraffaeliten eng verbunden mit dem wissenschaftlichen und technologischen Fortschritt des 19. Jahrhunderts.⁶⁸⁶ Forscher, Wissenschaftler und Künstler teilten dabei ein ausgeprägtes Interesse für die sichtbare Welt, was eine Brücke zwischen den Disziplinen schuf.⁶⁸⁷ 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.⁶⁸⁸

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.⁶⁸⁹ 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.⁶⁹⁰ 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.⁶⁹¹ 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.⁶⁹² 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.⁶⁹³ 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.⁶⁹⁴ Somit tritt die Person des Künstlers in den Vordergrund, da dessen eigene Wahrnehmung zum Bezugspunkt der Darstellung wurde.⁶⁹⁵

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).⁶⁹⁶

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.⁶⁹⁷ 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).⁶⁹⁸ 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.⁶⁹⁹ Ab 1856 stellt Munro sodann seine Dante-Büste aus,⁷⁰⁰ 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,⁷⁰¹ 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.⁷⁰² 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).⁷⁰³

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.⁷⁰⁴ 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.⁷⁰⁵

Doch bleibt zu bedenken, dass Munros Skulpturen selbst schwer zugänglich waren, da die meisten für private und nicht für öffentliche Sammlungen hergestellt wurden.⁷⁰⁶ 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.⁷⁰⁷ 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 Holderbaum⁷⁰⁸ 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).⁷⁰⁹ 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.⁷¹⁰

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.⁷¹¹ 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 Casas⁷¹² 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).⁷¹³ 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).⁷¹⁴ 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.⁷¹⁵ Dieser Umstand ist insbesondere einer im Ottocento neu entflammten Donatello-Rezeption geschuldet, entfacht durch die Literatur besonders durch Publikationen wie Andrea Francionis⁷¹⁶

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 (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*⁷¹⁷. 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.⁷¹⁸ 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.⁷¹⁹ 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“⁷²⁰ – 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.⁷²¹

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.“⁷²² 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.⁷²³ 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.⁷²⁴

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.⁷²⁵ 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.⁷²⁶ 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.⁷²⁷ 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.⁷²⁸ 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.⁷²⁹

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.⁷³⁰ 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.⁷³¹ Nach dem Fall des Dritten Kaiserreichs floh Nieuwerkerke 1871 nach England und verkaufte dort Richard Wallace seine Kunstsammlung.⁷³² 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.⁷³³ 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.⁷³⁴ 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.⁷³⁵ 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.“⁷³⁶ 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).⁷³⁷

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.⁷³⁸ 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.⁷³⁹ 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.⁷⁴⁰ 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.⁷⁴¹ 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 3:3:1.⁷⁴² 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.“⁷⁴³ 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),⁷⁴⁴ mit dem Bastianini zeitweise in einem Komitee zur Begutachtung von Spenden an den Bargello zusammen arbeitete (Abb. 80).⁷⁴⁵ 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.⁷⁴⁶

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”.⁷⁴⁷ 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.⁷⁴⁸ 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.

⁷⁴⁷ 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.

⁷⁴⁸ 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 gestemte 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.⁷⁴⁹

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 (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.⁷⁵⁰ 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.⁷⁵¹

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.⁷⁵² 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.⁷⁵³

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 (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.⁷⁵⁴ Im deutschsprachigen Raum bewirkte diese Publikation eine Diskussion über die Frage, ob Savonarola ein Vorreformer sei.⁷⁵⁵ 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.⁷⁵⁶

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.⁷⁵⁷ 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).⁷⁵⁸ 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.⁷⁵⁹

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.⁷⁶⁰ 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.⁷⁶¹ 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 [...]“.⁷⁶² 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.⁷⁶³ 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.⁷⁶⁴

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.“⁷⁶⁵ 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.⁷⁶⁶ Die Großherzogin Marie von Russland und Lippart zog gar die Errichtung eines Temples zu Ehren der Savonarola-Büste in Erwägung.⁷⁶⁷

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.“⁷⁶⁸ 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].“⁷⁶⁹ 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.“⁷⁷⁰

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 [...]“.⁷⁷¹ Leighton sieht in den Werken Bastianinis darüber hinaus höchst interessante Dokumente des Übermittlungsgenies einer Rasse „Transmitter genius of a race“⁷⁷², 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“.⁷⁷³ 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.⁷⁷⁴

Der Grund für die Wertschätzung der Savonarola-Büste liegt nicht zuletzt in dem ausgeprägten Realismus der Büste.⁷⁷⁵ 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 detaillosen 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.⁷⁷⁶ 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.⁷⁷⁷ 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.⁷⁷⁸ 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).⁷⁷⁹ 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).⁷⁸⁰ 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.⁷⁸¹ 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.⁷⁸² Ihren ausgeprägten Realismus erhält die Uzzano-Büste durch die Tatsache, dass sie nach der Totenmaske Uzzanos modelliert wurde, wie Schuyler darlegt.⁷⁸³ 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.⁷⁸⁴

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.⁷⁸⁵ 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.⁷⁸⁶ 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.⁷⁸⁷

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.⁷⁸⁸ 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.“⁷⁸⁹ 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 (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.⁷⁹⁰ Es handelte sich dabei um das Portrait des Florentiner Dichters Girolamo Benivieni, der für seine Sittentreue und Rechtschaffenheit bekannt war (Abb. 92).⁷⁹¹ Benivieni lebte zu jener Zeit, als Lorenzo de Medici (1449–1492) und dann Savonarola politische und auch geistige Macht in Florenz hatten.⁷⁹² 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.⁷⁹³ 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)⁷⁹⁴ verkauft, der die Büste sodann nach Paris brachte.⁷⁹⁵ 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 gestemmt 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.⁷⁹⁶ 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.⁷⁹⁷ 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.⁷⁹⁸ 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).⁷⁹⁹ 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.⁸⁰⁰ 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.⁸⁰¹ 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.⁸⁰² 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).⁸⁰³ 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 Portraittöpfen, die in diversen Privatsammlungen waren und 1879 in der *École des Beaux Arts* in Paris ausgestellt wurden,⁸⁰⁴ 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 Portraittöpfen mit den Nummern 47 bis 54.

ohne Titel aus dem British Museum in London.⁸⁰⁵ 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.⁸⁰⁶ 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.⁸⁰⁷ 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 –⁸⁰⁸ und Gustave Gruyer – der das Bildnis im Palazzo Torrigiani in Florenz glaubt –⁸⁰⁹ erwähnten Sammlungen nicht vorhanden. Ein Vergleich mit dem Portrait Benivienis von di Credi war und ist deshalb nicht möglich.⁸¹⁰

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.⁸¹¹ 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.⁸¹² 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.⁸¹³ 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.⁸¹⁴

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.⁸¹⁵ 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.⁸¹⁶ 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.“⁸¹⁷

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.⁸¹⁸ 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.⁸¹⁹

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.⁸²⁰

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.⁸²¹ 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.⁸²² 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).⁸²³ 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.⁸²⁴ 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.⁸²⁵ 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.⁸²⁶ Doch gaben französische Connaisseurs ihren Glauben an die Echtheit der Büste nicht kampfflos auf. Zuspruch erhält Nieuwerkerke von Malinet,⁸²⁷ 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.⁸²⁸ 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 écris 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.⁸²⁹

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.⁸³⁰ Eudel berichtet, dass Freppa mit de Nolvos eine zusätzliche Gewinnbeteiligung von 1000 Francs am späteren Verkaufserlös vereinbart haben soll.⁸³¹ 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.⁸³² 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.⁸³³ Bastianini antwortete wiederum in der *Gazetta di Firenze*, dass er entgegen aller Behauptungen die Büste freihändig modelliert habe.⁸³⁴ 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.⁸³⁵ 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.“⁸³⁶, so Bastianini. Insofern muss Louis Waldman widersprochen werden, wenn er behauptet, Bastianini hätte seine Werke nicht künstlich gealtert.⁸³⁷ 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.⁸³⁸ 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 Charvet⁸³⁹. 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.⁸⁴⁰ 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“,⁸⁴¹ wäre, hätte er damit nur gewonnen, da Bastianinis Fälschungen heute bekannter wären als die Originale.⁸⁴²

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.⁸⁴³ 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.⁸⁴⁴ 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.⁸⁴⁵ 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 Nobiles 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.⁸⁴⁶

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.⁸⁴⁷ 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.⁸⁴⁸ 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 schlage 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 (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.⁸⁴⁹ 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.“⁸⁵⁰ 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.“⁸⁵¹ 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.⁸⁵² 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.⁸⁵³ 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.⁸⁵⁴

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.⁸⁵⁵ 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.⁸⁵⁶

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.⁸⁵⁷ 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.⁸⁵⁸ 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.⁸⁵⁹

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.⁸⁶⁰ John Temple Leader beauftragte Bastianini wiederum mit der Restauration und Dekoration seines Castello di Vincigliata.⁸⁶¹ 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.⁸⁶² Im gleichen Jahr ernannte die italienische Regierung Bastianini schließlich zum Verwaltungsmitglied und Restaurator der Florentiner Museen.⁸⁶³

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.⁸⁶⁴ 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.⁸⁶⁵ 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.⁸⁶⁶ 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.⁸⁶⁷

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“.⁸⁶⁸ 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.⁸⁶⁹ 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 Moskowitz 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.⁸⁷⁰ 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.⁸⁷¹ 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.⁸⁷² 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.⁸⁷³ 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.⁸⁷⁴ Der italienische Kunsthistoriker Massimo Ferretti ordnet Bastianini noch 1987 auf einer von ihm nicht näher definierten Werteskala höher ein als Mino da Fiesole.⁸⁷⁵ 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.⁸⁷⁶ 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.⁸⁷⁷ 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.⁸⁷⁸ 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.⁸⁷⁹

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.“⁸⁸⁰ 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.⁸⁸¹ 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.“⁸⁸²

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.⁸⁸³ Noch Gentilini beschreibt 1986 die plötzliche Krankheit Bastianinis als letztes ungelöstes Mysterium und labyrinthischen *Tour de Babel*, womit er zugleich auf Foresis Publikation anspielt.⁸⁸⁴ 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 1868.⁸⁸⁵ 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.⁸⁸⁶ Ein Zeitungsartikel in der *Times London* benennt diese Krankheit Bastianinis sodann als „miliary fever, the Florentine disease“.⁸⁸⁷ 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.⁸⁸⁸ 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.“⁸⁸⁹ 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 turne with some unknown mystery.“⁸⁹⁰ 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.⁸⁹¹ 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.⁸⁹²

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 Bespitzelungen erledigt.⁸⁹³ 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.⁸⁹⁴

Unter Saccettis Kunstgegenständen befindet sich auch die Büste der Simonetta, eine zeitgenössische Arbeit Oddo Palmieris, dem Cousin Saccettis, die Bandini jedoch für alt hält.⁸⁹⁵ 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.⁸⁹⁶ 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 –“⁸⁹⁷ Palmieri entschließt sich an jenem Abend, das beanspruchte Expertenwissen Centofantis mit einer Büste zu testen, die er im Stil des Quattrocento realisiert.⁸⁹⁸ 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.⁸⁹⁹

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.⁹⁰⁰ 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.⁹⁰¹ 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.⁹⁰² Auch hierin liegt eine implizite Referenz auf Bastianini, der seine Benivieni-Büste nach dem Vorbild eines Mitarbeiters einer Florentiner Tabakfabrik formte.⁹⁰³ 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.⁹⁰⁴

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 Ausstellungskünstler⁹⁰⁵ 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.⁹⁰⁶ Auch der Bildhauer Odoardo Fantacchiotti, der wie der Bronzegießer Clemente Papi Schüler Stefano Riccis war, ist ein Zeitgenosse Bastianinis, der gelegentlich Fälschungen herstellte.⁹⁰⁷ 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).⁹⁰⁸ 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.⁹⁰⁹ 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.⁹¹⁰ 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.⁹¹¹ 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.⁹¹² 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.⁹¹³

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*.⁹¹⁴ 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.⁹¹⁵ 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.⁹¹⁶ 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.⁹¹⁷ 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.⁹¹⁸ 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.⁹¹⁹ 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 avrà 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.“⁹²⁰ 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.⁹²¹ 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.“⁹²²

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.⁹²³ 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.⁹²⁴ 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.⁹²⁵ 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.⁹²⁶

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.⁹²⁷ 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).⁹²⁸ Die Marmorarbeit nimmt kompositionell Bezug auf Martinis berühmtes Tafelbild der Verkündigung von 1333⁹²⁹ 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.⁹³⁰

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.⁹³¹ 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.⁹³² In der darauf folgenden Übertragung in Marmor, fällt die Figur jedoch qualitativ schwächer und kaum noch überzeugend aus.⁹³³

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 Palesi⁹³⁴ und Alfredo Fasoli⁹³⁵ 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).⁹³⁶ 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.⁹³⁷ 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.⁹³⁸ 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.⁹³⁹ 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.⁹⁴⁰ 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.⁹⁴¹ Nach seiner Selbstentlarvung waren echte Dossenas gefragt, sodass er fortan seine Werke schon aus finanziellen Gründen signierte und datierte.⁹⁴² 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.⁹⁴³ 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*.⁹⁴⁴ 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.“⁹⁴⁵ 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.⁹⁴⁶ Folglich kam der Kunst- und Musikkritiker Oscar Brie⁹⁴⁷ 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.“⁹⁴⁸

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.⁹⁴⁹ 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.⁹⁵⁰ 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.⁹⁵¹ 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.⁹⁵² 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.