

5 Die Fälschungen Wolfgang Beltracchis in der Postmoderne⁹⁵³

In der jüngsten Fälschungsgeschichte sorgte insbesondere Wolfgang Beltracchi für Furore. Der 1951 in Höxter Geborene fälschte nicht nur einen einzelnen Künstler, sondern Werke diverser Stilrichtungen, die vom Fauvismus bis zum Rheinischen Expressionismus reichen. Der Fokus der folgenden Analysen liegt auf den Fälschungen Beltracchis; es geht dabei zugleich um einen Vergleich mit den Fälschungen Bastianinis, um zeitliche als auch gattungsspezifische Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen ihren Fälschungen. Die weiteren Untersuchungen widmen sich nicht den nach Beltracchis Entlarvung entstandenen Werken, sondern gehen den Weg einer Medienanalyse, um zu zeigen, wie vor allem die öffentliche Wahrnehmung Beltracchis zu seinem späteren Ruhm und seiner Mythisierung beigetragen hat. Auch hier lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu der medialen Wahrnehmung Bastianinis nach seiner Entlarvung durch die Benivieni-Affäre erkennen und somit ein schärferes Bild der Rezeption von Fälschungen innerhalb der Gesellschaft gewinnen.

Der während des Ottocento aufkommende ästhetische Patriotismus, der auch zu einer Wiedergeburt künstlerischer Traditionen wie der *aemulatio* und *imitatio* führte, wird mit einem globalisierten Kunstmarkt im 20. und frühen 21. Jahrhundert von einer Fälschungsart abgelöst, die ökonomisch aber auch inhaltlich am Kunstmarkt und seinen Institutionen orientiert ist. Dies kommt in drei maßgeblichen Aspekten zum Ausdruck: erstens durch das Sujet: Beltracchi etwa, hat nicht die Lücken eines Werkverzeichnisses mit seinen Fälschungen ausgefüllt, um sich an den Experten zu rächen, wie etwa Han van Meegeren mit seinen Vermeer-Fälschungen, sondern um sein Werk inhaltlich bestmöglich am Markt zu platzieren. Neuentdeckungen werden

953 „Beltracchi hat ein Spiel gespielt und spielt es noch immer. Er ist ein intelligenter Zocker, der das Risiko berechnet und kühl seinen Einsatz platziert. Er hat das Spiel mit dem Kunstmarkt gespielt, nun spielt er es mit der Öffentlichkeit weiter und mit der Polizei.“, wie das Resümee des Beltracchi-Falls nach dem Kölner Strafprozess im Magazin „Der Spiegel“ lautet. Gorris, Lothar und Sven Röbel: Hippiie-Arsch, in: Der Spiegel 4/2014, S. 108–109, hier: S. 109. Der Begriff der Postmoderne bezieht sich auf die hier analysierten Fälschungen Beltracchis, die primär in dem Zeitraum von 1980 bis 2010 entstanden.

am Kunstmarkt immer noch mit Euphorie aufgenommen, sodass kaum Zweifel an ihrer Echtheit entstehen. Zweitens orientieren sich derartige Fälschungen hinsichtlich ihrer Strategien am Markt: Beltracchi wusste, welche Bedeutung Expertisen für den Kunstmarkt hatten und lieferte diese mit vorauseilendem Gehorsam gleich mit. Er konstruierte mit seiner Frau Helene Beltracchi und seinem Freund Otto Schulte-Kellinghaus zudem eine Provenienz seiner Fälschungen, die für den Kunstmarkt unwiderstehlich war. Denn entsprechend dieser Provenienz – die beiden fiktiven Sammlungen Knops und Jägers – galten die Werke nicht nur als marktfrische Neuentdeckungen, sie gerieten auch nicht in den Verdacht, NS-Beutekunst zu sein.⁹⁵⁴ Und drittens, orientieren sie sich hinsichtlich ihrer materialtechnischen Gestaltung am Kunstmarkt: Fälscher des 20. und 21. Jahrhunderts wissen, welche materialtechnischen Aspekte für die Echtheit eines Werkes am Kunstmarkt Relevanz besitzen. Beltracchi operiert mit den Instrumenten des Marktes, indem er selbst zuweilen materialtechnische Untersuchungen seiner Fälschungen durchführen ließ.

Waren die Fälschungen des Florentiner Ottocento noch Objekte einer von Kulturtransfer und der Grand Tour geprägten contact zone, so werden die Fälschungen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts verstärkt durch die sowohl intellektuelle als auch finanzielle Wertschöpfung einer Allianz aus Kunstgeschichte und Kunstmarkt befördert. Hierzu trug nicht zuletzt eine „Erosion des westlichen Kunstbegriffs“ bei, wie dies der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich diagnostiziert.⁹⁵⁵ Dies hat zur Folge, dass private Sammlungen zuweilen nicht mehr nur nach kunsthistorischer Bedeutung oder Chronologie zusammengestellt werden, sondern nach dem Ruhm des jeweiligen Künstlers oder Werkes. Sammler werden hierbei zu „Fans“⁹⁵⁶ eines Künstler-Labels. Diese Entwicklungen lassen sich auch bei Beltracchi beobachten. So ist er selbst Fan der Künstler, dessen Werk er vermeintlich vervollständigen möchte. Denn ausschlaggebend für die Entstehung einer Fälschung Beltracchis sind nicht nur kunsthistorische Aspekte, sondern auch finanzielle Erwägungen und persönliche Vorlieben.⁹⁵⁷ Da die erfolgreiche Vermarktung seiner Fälschungen in den 1980er Jahren bis zum Zeitpunkt seiner Verhaftung im Jahr 2010 erfolgte, ist für ihre Analyse der Kunstmarkt des 20. aber auch des frühen 21. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung. Die Untersuchungen

954 Siehe Kapitel 5.3.1.

955 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23. 01. 2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26. 07. 2021).

956 Den Begriff bezieht Ullrich auf die Sammler des 21. Jahrhunderts, was in den folgenden Kapiteln genauer dargelegt werden wird. Ibid. sowie siehe Kapitel 5.2.

957 So entstand etwa Beltracchis Fälschung „Vogel im Winterwald“ nach Max Ernst auch aufgrund seiner, nach eigenen Angaben, seit der Kindheit bestehenden Vorliebe für Winterbilder. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 97.

beginnen im Folgenden mit einem Rückblick auf den deutschen Kunstmarkt Anfang des 20. Jahrhunderts, da Beltracchi die Künstler eben jener Zeit fälschte.

5.1 Blick zurück nach vorn: Der deutsche Kunstmarkt im 20. Jahrhundert

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierte sich das Rheinland als ein wichtiger Knotenpunkt des Kunstmarktes in Deutschland. Die Kunstvereine von Barmen, Köln und Düsseldorf stellten regelmäßig zeitgenössische Künstler, teils auch die französische Avantgarde aus. Der deutsche Kunsthändler, Sammler und Galerist Alfred Flechtheim pflegte einen guten Kontakt zu dem deutsch-französischen und international berühmten Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979). Vom Rheinland aus und mit der Gunst des Berliner Galeristen Paul Cassirer (1871–1926) bediente Flechtheim das großbürgerliche Publikum in Berlin, Düsseldorf und Paris.⁹⁵⁸ Neben Flechtheim gründeten auch die Brüder Karl (1889–1947) und Josef Nierendorf (1898–1949) eine Dependence ihrer Galerie Nierendorf Köln – Neue Kunst in Berlin. Dem Prinzip der Berliner Galerien folgend, waren diese ein Ort für Ausstellungen, Lesungen und Konzerte.⁹⁵⁹

Massive Einschränkungen im deutschen Kunsthandel folgten in den 1930er Jahren durch Kriegsreparationen des ersten Weltkriegs, Inflation und die antisemitische und antimoderne Kunstpolitik des nationalsozialistischen Regimes.⁹⁶⁰ Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs blieb der europäische Kunstmarkt schwach, während der amerikanische Markt durch die Emigration zahlreicher europäischer Künstler einen Aufschwung erlebte. Die Sammlerin und Galeristin Peggy Guggenheim (1898–1979) trug maßgeblich dazu bei, die europäische und amerikanische Avantgarde zu vereinen. Aufgrund der Emigration zahlreicher Künstler und Kunsthändler sowie der verheerenden wirtschaftlichen Lage nach dem Zweiten Weltkrieg hatte Deutschland einen schweren Neubeginn mit dem Verkauf zeitgenössischer Kunst. Es war dem Engagement der Galeristen in Deutschland zu verdanken, dass sich der Kunstmarkt wieder langsam rehabilitierte. Unmittelbar nach Kriegsende 1945/46 eröffneten die

958 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 47.

959 Ibid., S. 48.

960 Ibid. sowie Meissner, Karl-Heinz: Der Handel mit Kunst in München 1500–1945, in: ohne Auftrag, Zur Geschichte des Kunsthandels, Band 1: München, hrsg. v. Rupert Walser und Bernhard Wittenbrink, München 1989, S. 13–102, hier: S. 34–70.

ersten Galerien in den Großstädten wie die Galerie Gerd Rosen (1903–1961) in Berlin, der Rheinische Kunstsalon in Köln von Aenne Abels (1900–1975) oder Günther Franke (1900–1976) in München, die allesamt Position für moderne und abstrakte Kunst bezogen. Die Galeristen begriffen sich als Vermittler zwischen zeitgenössischen Künstlern, Sammlern und Institutionen wie Museen.⁹⁶¹

Insbesondere das Rheinland entwickelte sich mit Karl Otto Götz (1914–2017), dem Informel, der Gruppe 53, Fluxus und der ZERO-Gruppe zu einem Knotenpunkt künstlerischer Avantgarden in Deutschland. Galerien wie die von Alfred Schmela (1918–1980) und Hans Mayer in Düsseldorf, Hein Stünke (1913–1994) und Rudolf Zwirner in Köln waren zentrale Begegnungsstätten zeitgenössischer Kunst. Die Kunst wurde nicht so sehr als materieller Wert gesehen, sondern vielmehr als künstlerische Position, die über private und öffentliche Sammlungen in die Gesellschaft vermittelt wurde. Die Galerien des Rheinlands entwickelten sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts zum Zentrum des internationalen Kunstmarktes.⁹⁶²

In den 1970er Jahren begannen auch Auktionshäuser, zeitgenössische Kunst zu versteigern, womit sie sich auf jenes Gebiet begaben, das bis dahin Galeristen und Kunsthändlern vorbehalten war. Erstmals in den 1990er Jahren wurde zeitgenössische Kunst auch auf Abendauktionen versteigert, wodurch sich der Erwerb von zeitgenössischer Kunst in ein gesellschaftliches Ereignis mit Abendrobe und Glamour verwandelte. Damit hatten sich die Wirkfelder des Kunstmarktes verschoben.⁹⁶³ Indem Auktionshäuser ihr Verkaufsangebot einem breiteren Publikum öffneten, weiteten sie ihre Marktzone vom Sekundär- in den Primärmarkt aus. Für Sammler besteht der Reiz des Erwerbs von Kunstwerken auf einer Auktion in dem besonderen Machtgefühl, das eine erfolgreiche Ersteigerung bietet. In der Regel kulminiert eine Auktion in dem Gefecht zweier Bieter, womit sie die gesamte Aufmerksamkeit des Saales auf sich ziehen.⁹⁶⁴ Die Neuausrichtung der Auktionshäuser am Markt trug insofern auch zu einer neuen Selbstdarstellung der Sammler bei. Im Auktionssaal der 1990er Jahre entstand jener Sammlertypus, der in den 2000er Jahren den Markt dominieren wird, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt wird.

Einen wichtigen Beitrag leisteten auch die neu aufkommenden Kunstmessen für zeitgenössische Kunst. Während sich zwar bereits in den 1920er Jahren die *Grassi-Messe* in Leipzig dem zeitgenössischen Kunstgewerbe widmete, entstanden Messen für zeitgenössische Kunst erst nach dem Zweiten Weltkrieg; so etwa die erste Kunstmesse

961 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 49.

962 Ibid., S. 50.

963 Ibid.

964 Boll, Dirk: Distributionssystem und Ereignis: Die Auktion auf dem internationalen Kunstmarkt, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 177–197, hier: S. 192f.

in Lausanne 1965. Aus ihr folgte 1967 der wegweisende *Kölner Kunstmarkt*, die erste deutsche Kunstmesse für zeitgenössische Kunst initiiert von Stünke und Zwirner. Mit dieser Messe wurde Köln zum Zentrum des deutschen Kunsthandels und zugleich Ausgangspunkt einer in späteren Jahren folgenden offensiven Kunstvermarktung auf internationaler Ebene.⁹⁶⁵ Zu den Kunstmessen gesellen sich internationale Biennalen sowie die Documenta, die 1955 in Kassel etabliert wurde, um die deutsche Gesellschaft nach dem NS-Regime wieder mit der Moderne vertraut zu machen. Schon bald ist die Documenta jedoch die weltweit größte Ausstellung zeitgenössischer Kunst, die ihren teilnehmenden Künstlern enormen Ruhm und Markterfolg beschert.⁹⁶⁶

Anfang der 1980er Jahre erlebt der Kunstmarkt zeitgleich mit dem wirtschaftlichen Aufschwung einen ersten signifikanten Boom. Von Bedeutung ist hier aber nicht nur, dass Kunst im Zuge der Entfaltung des Neoliberalismus zu einem Investment geworden ist, sondern auch ein neues Stilbewusstsein, das sich in der wohlhabenden Bevölkerungsschicht entwickelt hat.⁹⁶⁷ Kunst entwickelte sich zu einem Ausdruck der eigenen Persönlichkeit und des eigenen Lebensstils.⁹⁶⁸ Vor allem Werke der modernen Kunst waren begehrt, da deren Besitz dem Sammler die Aura einer progressiven Intellektualität einbringen sollte.⁹⁶⁹ War das Sammeln von Kunst bis in die 1970er Jahre noch vielfach durch Bildungsinteressen bestimmt, so trat ab den 1980er Jahren sukzessive ein Prestigestreben hervor.⁹⁷⁰ Das Sammeln von Kunst wurde zu einem Mittel der Selbstdarstellung. Zwar war auch zuvor der Besitz von Kunst an den sozialen Status gekoppelt, doch ging man weitaus diskreter damit um. In den 1980er Jahren änderte sich dies, da man anfang, sein kulturelles und ökonomisches Kapital nach

965 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 50 sowie Wilmes, Daniela: Wettbewerb um die Moderne, Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945, Berlin 2012, S. 112.

966 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 51 sowie Wyss, Beat in: Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 77.

967 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982, S. 440f. sowie Blanke, Thomas: Unternehmen nutzen Kunst, Stuttgart 2002, S. 27 und Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 29.

968 Faust, Wolfgang Max / Fries, Gerd de: Hunger nach Bildern, Köln 1982, S. 39ff. sowie Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 29.

969 Ullrich, Wolfgang: Mit dem Rücken zur Kunst, Berlin 2000, S. 12, 35 sowie Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 29.

970 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 51.

außen zu kehren. Galt das Sammeln von alter Kunst als Zeichen eines traditionell gewachsenen Wohlstandes, konnte der Besitz von moderner und zeitgenössischer Kunst das Zukunftsstreben des Sammlers widerspiegeln. Mehr noch wurde moderne und zeitgenössische Kunst gezielt zur Imagepflege in Unternehmen und auch in der Politik eingesetzt.⁹⁷¹ So profitierten zunächst auch Galerien von dem wirtschaftlichen Aufschwung am Kunstmarkt. Mit dem gewandelten Stilbewusstsein der Sammler wurden auch junge, unbekannte Künstler in Galerien entdeckt und gefördert. Auf diesem Wege ließ sich demonstrieren, dass man nicht einem Mainstream folgte, sondern reflektierte, eigenständige Kaufentscheidungen traf. Doch profitierten hiervon die wenigsten Künstler langfristig, denn die hohen Preise für Gegenwartskunst ebten bereits Ende der 1980er Jahre wieder ab.⁹⁷²

Allerdings wurde Kunst tendenziell immer zentraler im Leben einer zunehmend reicheren Bevölkerung, was Ende der 1980er Jahre darin kulminierte, dass Kunst und Lifestyle miteinander verschmolzen. Das bis dahin vehement als autonom abgegrenzte Kunstwerk wird nunmehr in Boulevardmagazinen thematisiert und tritt in eine Wechselwirkung mit der Warenästhetik und Werbewelt. Dies hatte zur Folge, dass manche Künstler erstmals nach Warhol wieder den Status von Popstars erhielten. Ein einschlägiges Beispiel ist der Künstler Damien Hirst, dessen Bandprojekt mit seiner Singleauskopplung *Vanderloo* den zweiten Platz der britischen Charts erreichte.⁹⁷³

Ausgehend von diesem Amalgam aus Pop-, Waren- und Kunstästhetik entwickelte sich der seinerzeit noch unbekannte Wolfgang Fischer, später durch Heirat Beltracchi, zunächst als Künstler und dann als Fälscher. Er ist das Kind einer Zeit, in der noch nicht etablierte Künstler im Zwiespalt zwischen Broterwerb und künstlerischer Glaubwürdigkeit standen und in der Malerei der sogenannte Neoexpressionismus en vogue war, der allerdings von breiten Teilen der Kunstkritik abgelehnt wurde. Denn der Neoexpressionismus stand der von poststrukturalistischen Theorien flankierten Kunst der „Pictures Generation“⁹⁷⁴ gegenüber, die auf Fotografie und Video setzte. In der Malerei kehrte man allerdings zu figürlichen Darstellungen in expressiver Farbigkeit zurück, man entdeckte das Künstlergenie respektive das spielerische Künstler-Ich erneut und betrachtete die Malerei als Kunst aller Künste. Eben dies warf die Kunstkritik dem Neoexpressionismus vor: Eine Rückgewandtheit und Selbststilisierung der

971 Ibid., S. 52. Siehe hierzu auch die an der Universität Heidelberg in der Entstehung befindliche Dissertation von Nicole Güther: *Die Kanzlerporträts im Bundeskanzleramt, Eine herrschaftliche Form demokratischer Repräsentation* (Arbeitstitel).

972 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 99f.

973 Ullrich, Wolfgang: *Mit dem Rücken zur Kunst*, Berlin 2000, S. 12 sowie Boll, Dirk: *Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt*, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 30 sowie zu Damien Hirst: Stange, Raimar: *Damien Hirst*, in: Riemschneider, Burkhard und Uta Grosenick: *Art at the turn of the Millennium, Ausblick auf das neue Jahrtausend*, Köln 1999, S. 226–228 sowie Blanché, Ulrich: *Damien Hirst, Gallery Art in a Material World*, Baden-Baden 2018, passim.

974 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 102.

Künstler. Die Malerei der Neoexpressionisten stand der von der Kunstkritik als fortschrittlich betrachteten Kunst der neuen Medien gegenüber. Allerdings war diese Kritik zuweilen einseitig und überzogen, schon weil unter dem Begriff Neoexpressionismus so unterschiedliche Künstler wie Jean-Michel Basquiat (1960–1988), A. R. Penck (1939–2017), David Salle, Albert Oehlen und Francesco Clemente subsummiert wurden. Doch wirkte sich diese Kritik auch auf das Schaffen Beltracchis aus, dessen neoexpressionistisch beeinflusste Werke von der Kunstkritik nicht beachtet wurden, dessen neoexpressionistisch beeinflusste Fälschungen allerdings auf dem Kunstmarkt ansehnliche Preise erzielten.⁹⁷⁵ Denn Beltracchis Fälschungen geben zwar vor, teils aus der Klassischen Moderne zu stammen, doch tragen sie, dem Zeitgeist entsprechend, deutliche Merkmale des Neoexpressionismus, wie etwa expressive Ausdrucksformen und eine fast grelle Farbigkeit, was in den folgenden Kapiteln noch detaillierter gezeigt werden wird. Des Weiteren gibt es keinen nennenswerten Erfolg des künstlerischen Werks von Fischer später Beltracchi in den 1980er und 1990er Jahren. Beispielhaft ist hierfür sein Werk *Durchdringung*, das er 1978 anlässlich der *Großen Kunstausstellung* im Haus der Kunst in München einlieferte. Von der Gesellschaft der Freunde der Stiftung Haus der Kunst e.V. für 8.000 DM angekauft, verschwand es im Depot bis zu dessen Auflösung. Für gerade einmal 1.300 Euro erwarb es Helene Beltracchi 2006 für ihren Mann zurück.⁹⁷⁶ Unter dem Namen Campendonk und Ernst etwa schafft es Beltracchi allerdings, sich mit seinen Fälschungen ein finanziell gesichertes Familienleben aufzubauen.⁹⁷⁷

Noch in den 1970er und 80er Jahren wurde der Kunstmarkt von Künstlern eher als notwendiges Übel betrachtet. Er wurde als etwas gesehen, das als Mittel zum Zweck des Broterwerbs eines Künstlers unumgänglich war. Doch seit den 1980er Jahren vollzog sich ein Strukturwandel im Kunstmarkt. Spätestens in den 2000er Jahren wird der Markterfolg eines Künstlers für dessen Karriere zu einem grundlegenden Baustein. Die Aufmerksamkeit richtet sich fortan eher auf die Person des Künstlers als auf seine Arbeiten.⁹⁷⁸ Beltracchi profitierte von diesem Strukturwandel, da er noch in den 1980er und 1990er Jahren, als der Markterfolg vor allem der Neoexpressionisten eher skeptisch betrachtet wurde, als Fälscher Karriere machte, er sich also als Künstler nicht legitimieren musste, und in den 2000er Jahren, nach seiner Entlarvung und mit dem verstärkten Fokus auf die Person des Künstlers, mit seiner Hybris für Furore sorgte. Insbesondere in den 2000er Jahren erlangt künstlerische Hybris als ein Medium der Selbstdarstellung zunehmend an Bedeutung. Doch ist sie stets auch eine Art der Überlebensstrategie auf einem Markt, der unter der Dominanz finanzieller Macht

975 Siehe hierzu auch: Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 98f.

976 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 98.

977 *Ibid.*, S. 98f.

978 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 104.

steht, wie Graw schreibt: „Der angemäßen Macht der Mächtigen lässt sich nur begegnen, indem man selbst Mächtigkeit für sich behauptet.“⁹⁷⁹

Für den Kunstmarkt der 1990er Jahre war auch eine mehr ökonomische Sicht auf Kunst ausschlaggebend. Als Kunst zunehmend als Investment interessant wurde, bescherte dies dem Kunstmarkt ein enormes Wachstum, oder wie es Andrea von Hülsen-Esch zum Ausdruck bringt: „Kunst ist zum Wirtschaftsfaktor geworden.“⁹⁸⁰ Auch der sogenannte „black monday“, der Börsensturz im Jahr 1987, führte nicht zu einem dauerhaften Einbruch des Kunstmarktes. Im Gegenteil, Kunst wurde zunehmend zu einem Spekulationsobjekt, da sie als ein alternatives Anlageinstrument gesehen wurde.⁹⁸¹ Besonders beliebt bei Investoren waren Werke der Impressionisten und der Klassischen Moderne, sodass sich die Preise in diesem Marktsegment besonders rasant entwickelten.⁹⁸² Beltracchi, der primär Werke der Klassischen Moderne fälschte, profitierte von dieser Preisentwicklung und heizte diese mit seinen Fälschungen weiter an. War ein Rheinischer Expressionist wie Heinrich Campendonk noch zu Beginn von Beltracchis Fälscherkarriere in den 1980er Jahren ein eher in Fachkreisen bekannter Künstler, erlangte er spätestens mit der Entlarfung von Beltracchis Fälschung *Rotes Bild mit Pferden* 2010 Weltruhm.

Dass der Kunstmarkt Finanzkrisen an den Börsen vergleichsweise schnell überwindet, zeigt sich auch in den 2000er Jahren, kurz nach der sogenannten „Subprimekrise“, als Kunst weiterhin eine alternative Anlagestrategie blieb. Die Finanzmärkte sorgen insofern zwar für die nötigen Überschüsse, um Kunst überhaupt sammeln zu können. Sie nehmen aber kaum und wenn nur kurzfristig einen negativen Einfluss auf den Kunstmarkt, falls sie in eine Krise geraten. Vielmehr waren es neben der stagnierenden Wirtschaft in Japan während der sogenannten Asienkrise in den 1990er Jahren vor allem verstärkte steuerliche Ahndungen von Transaktionen auf dem Kunstmarkt sowie erhöhte Rückläufe bei großen Auktionen, die zu einem Abzug von Spekulationsgeldern am Kunstmarkt führten und infolgedessen zu einem längeren

979 Ibid., S. 199.

980 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 51.

981 Ullrich, Wolfgang: Mit dem Rücken zur Kunst, Berlin 2000, S. 12 sowie Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 31.

982 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 52.

Einbruch des Marktes.⁹⁸³ Erst Ende der 1990er Jahre erreichte der Kunstmarkt wieder das Preisniveau, das er vor der Krise hatte.⁹⁸⁴

Doch bereits 1988/89 betrug der Auktionsumsatz von Gemälden, Zeichnungen, Grafiken und Skulpturen über 3 Milliarden USD.⁹⁸⁵ In der Saison 2012 hat sich dieses Umsatzvolumen mit 5,7 Milliarden USD fast verdoppelt.⁹⁸⁶ Trotz des Einbruchs in den 1990er Jahren entwickelte sich der Kunstmarkt mit jährlich steigenden Verkaufszahlen weiter bis hin zu einer Veränderung der Bewertungssystem.⁹⁸⁷ Auktionsrekorde rangierten nunmehr auf gleicher Ebene wie ehemals die Anerkennung eines Kunstwerks durch die Kunstkritik.⁹⁸⁸ Dabei kann ein Rückgang des Einflusses der Kunstkritik seit den 1980er Jahren beobachtet werden. Dies hatte zur Folge, dass zu Beginn des neuen Jahrtausends der Marktwert eines Kunstwerkes zum Gradmesser seiner künstlerischen Qualität wurde, dass sich also die Gewichte verschoben haben.⁹⁸⁹ Der Kunstmarkt wurde zu einer normativen Instanz – der Soziologe Ulrich Bröckling spricht gar von einem „ökonomischen Tribunal“⁹⁹⁰ – und löste sich von seiner bisherigen Funktion als reiner Handelsplatz für Kunstwerke.⁹⁹¹ Die Bezeichnung „ökonomisches Tribunal“ fußt auf den immer neuen pekuniären Superlativen, zu denen der Markt auffordert.

Der unter anderem durch Kunsthistoriker und Kritiker generierte Symbolwert, der zuvor noch maßgeblich den ökonomischen Wert eines Kunstwerkes bestimmte, verliert bereits Anfang des 20. Jahrhunderts an Bedeutung und ist im 21. Jahrhundert kaum noch entscheidend. Damien Hirsts *For the Love of God*⁹⁹² etwa verdeutlicht, dass der ökonomische Wert des Kunstwerks nunmehr seinen symbolischen Wert

983 Ullrich, Wolfgang: Mit dem Rücken zur Kunst, Berlin 2000, S. 12 sowie Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 32.

984 Ullrich, Wolfgang: Mit dem Rücken zur Kunst, Berlin 2000, S. 12 und Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst, Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, Dissertation Pädagogische Hochschule Ludwigsburg 2004, Halle 2005, S. 35.

985 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 51 sowie Herchenröder, Christian: Die neuen Kunstmärkte, Analyse, Bilanz, Ausblick, Düsseldorf 2003, S. 10.

986 Hülsen-Esch, Andrea von: Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 51.

987 Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 58.

988 Ibid., S. 60.

989 Ibid., S. 58.

990 Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst, Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt am Main 2007, S. 79.

991 Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 59.

992 London, White Cube Gallery, 2007. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: https://www.damienhirst.com/images/hirstimage/DHS5796L_771_0.jpg (26.07.2021).

generieren kann. Denn kulturell bedeutungsvoll soll der mit 8.601 Diamanten besetzte Totenkopf durch seinen hohen Materialwert von etwa 30.000 USD und seinen entsprechend hohen Preis von 100.000 USD werden. Hirst wird nicht müde, den symbolischen Wert seines Werks mit eben jenen ökonomischen Werten zu legitimieren.⁹⁹³ Dabei ist Hirsts Wertschöpfungs-methode nicht neu. Bereits Künstler der Renaissance haben teure Pigmente und Blattgold in Gemälden eingesetzt, um den Marktwert ihres Werkes zu erhöhen.⁹⁹⁴ Hier schließt sich der Kreis zu Beltracchi, der in seinen post-Entlarvungsgemälden zuweilen Blattgold verwendete, womit ein fehlender Symbolwert, so scheint es, durch einen hohen Materialwert kompensiert wird. Auch Beltracchis mantraartig in den Medien vorgetragene Hinwendung zum Handwerk fungiert in seinen Werken wie ein Substitut für Inhalte. Handwerk und Materialwert werden so zu einer Währung, die Symbolwerte erkaufte. Ähnlich tröstet auch Hirsts *Skull* qua Materialwert über seinen geringen Symbolwert hinweg. Im Rahmen der augenscheinlichen Vanitas-Symbolik verleitet der Schädel allenfalls dazu, über Leben und Tod und vielleicht sinnenleerten Luxus zu sinnieren. Im Gegensatz zu den post-Entlarvungsarbeiten Beltracchis liegt die Stärke der Arbeit Hirsts aber gerade darin, so die Kunstkritikerin Isabelle Graw, dass sie keinen erkenntnistheoretischen Mehrwert bietet, wie man es von Kunstwerken gewohnt ist. Sie verweigert sich dem, was ehemals das Gefüge um die Preisbildung am Kunstmarkt zusammengehalten hat: Aus Symbolwert folgt Marktwert.⁹⁹⁵ Hirst etabliert sich als eine Marke. Damit oszilliert er zwischen Lifestyle und Kunst und trägt dem Wandel am Kunstmarkt Rechnung. Denn er befreit sich und die Kunst aus der Abhängigkeit von den Urteilen der Kritiker und ermöglicht so die Schaffung eines Wertes, der jenseits der Kunstgeschichte und Kunstkritiker existiert. Für diese Preisbildung sind nicht mehr Inhalte, geistige Anregung und Erkenntnis von Belang, sondern das Prestige einer Künstlermarke, Marktstrategien und Markterschließung für neureiche internationale Kunden. Es ist, als hätte die Kunst den Markt neu für sich entdeckt.

Die Befürworter oder Fans von Beltracchi entstammen allerdings einer spätestens in den 1980er Jahren entstandenen und bis in das 21. Jahrhundert anhaltenden Dämonisierung des Kunstmarktes, die voller Ressentiments jegliche Form der Vermarktung von Kunst pauschal verurteilt. Zuweilen aus purem Unverständnis werden mafiose Strukturen gewittert und jeder Verkauf, der schon allein zahlenmäßig die eigene Vorstellungskraft überschreitet, basiert angeblich auf trüben Machenschaften. Beltracchis Fälschungen sind für diese Klientel ein Gegengift zu den hochpreisigen Verkäufen insbesondere im Sekundärmarkt, die in den Medien für Furore sorgen,

993 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 41.

994 Baxandall, Michael: *Conditions of Trade*, in: ders.: *Painting and Experience in fifteenth Century Italy*, Oxford 1972 sowie Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 42.

995 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 43.

denn mit seinen Fälschungen hätte Beltracchi den Kunstmarkt und seine trüben Machenschaften entlarvt, so der Tenor seiner Anhänger. Exemplarisch ist hier der Latein-Dozent Burkhard Müller, der Beltracchi gar als einen „Wohltäter der Kunst“ hofiert, da er einem ganzen System seine eigenen Schwachstellen aufgezeigt hätte.⁹⁹⁶ Derartige Fürsprachen brachten Beltracchi nicht zuletzt den Ruf eines „Robin Hood“ des Kunstmarktes ein.⁹⁹⁷ Grundlegend für eine solche Annahme ist jedoch die generelle Verwerfung der Verbindung von Kunst und Geld, wie sie etwa bei Bourdieu zu finden ist.⁹⁹⁸ Tatsächlich hat jedoch erst ein freier Markt und dessen monetäre Ökonomie die Kunst der Moderne ermöglicht.⁹⁹⁹ Zudem dienten Beltracchis Fälschungen keiner Umverteilung von Geld im Sinne der Wohltätigkeit – der Diebstahl von den Reichen und die Schenkung an die Armen wie im Falle Robin Hoods –, sondern der eigenen Bereicherung. Beltracchi hat also nicht ein scheinbar faules System entlarvt, er hat sich dieses vielmehr selbst zunutze gemacht.

Es wird deutlich, dass hier ein ganzer Markt pauschal verurteilt werden soll, was genauso undifferenziert und naiv ist, wie die Augen vor tatsächlich stattfindenden Steuerfluchten im Kunstmarkt zu verschließen. Statt jedoch die Sippenhaft für den Kunstmarkt wieder einzuführen, ist eine objektive Analyse seiner Rituale instruktiv für ein besseres Verständnis.¹⁰⁰⁰ Dies motiviert Graw in Anlehnung an die Soziologin Karin Knorr Cetina, den Kunstmarkt analog zum Finanzmarkt als „networking

996 Müller, Burkhard: Beltracchi, Oder warum die Kunst den Zweifel braucht, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 790, 69. Jahrgang, März 2015, S. 5–17, hier: S. 16.

997 „Irgendwie hatte dieser Typ Robin-Hood-Status“ schreibt die Münchener Abendzeitung, Filmkunstwochen und Ausstellung, Beltracchi: Die Kunst der Fälschung, in: Abendzeitung, 28.07.2015, online einsehbar unter: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.filmkunstwochen-und-ausstellung-beltracchi-die-kunst-der-faelschung.0abc75b8-4ea7-469c-9cad-0e7190cd3512.html> (26.07.2021). Der „Robin Hood, der die Reichsten betrogen hat.“, schreibt die Berliner Morgenpost. Luig, Judith: Der Fälscher Wolfgang Beltracchi stellt jetzt seine eigene Kunst aus, in: Berliner Morgenpost, 10.05.2015, online einsehbar unter: <https://www.morgenpost.de/kultur/article140739828/Der-Faelscher-Wolfgang-Beltracchi-stellt-jetzt-seine-eigene-Kunst-aus.html> (26.07.2021). Die Medien greifen dabei seine Selbststilisierung als eine Art „Robin Hood“ des Kunstmarktes auf, die Beltracchi bereits 2011 vor dem Kölner Landgericht betrieben hat. Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: Sammlung Jägers, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln 01.09.2011–27.10.2011, S. 1.

998 Zitko, Hans: Kunstwelt, Mediale und systemische Konstellationen, erschienen in der Reihe: Fundus Bücher, hrsg. v. Jan-Frederik Bandel und Harald Falckenberg, Hamburg 2012, S. 45.

999 Ibid., S. 44.

1000 Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 66. Auch der von Koldehoff und Timm vorgeschlagene Kodex für den Kunstmarkt wäre in Teilen ein wichtiger Schritt für die Zukunft des Marktes. Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 12.

market“ zu bezeichnen.¹⁰⁰¹ Denn das Unverständnis für den Kunstmarkt wird größtenteils durch Intransparenz generiert; nach außen wirkt es, als würden persönliche Absprachen und ungeschriebene Gesetze ausreichen, um teils Millionenverkäufe zu arrangieren. Relevant sind hier aber informelle Strukturen, die den Gesetzen der Kommunikation und Vernetzung folgen und nicht der Finanzökonomie. Der Markt entsteht und lebt also dort, wo Marktakteure zusammenkommen und miteinander kommunizieren.¹⁰⁰² Dieses Netzwerk ist für den Kunstmarkt bindender als die Prinzipien des Finanzmarktes, die sich auf den Kunstmarkt teils nur schwer übertragen lassen. Denn mit dem Kunstmarkt handelt es sich um einen Markt für spezifische Güter.¹⁰⁰³ Kunstwerke sind keine untereinander vergleichbaren und einer gewissen Produktionslogik folgenden Waren, sondern je individuell bewertbar, wie die folgenden Kapitel zeigen werden.

5.2 Kunstfälschungen und Kunstgeschichte am globalen Kunstmarkt des frühen 21. Jahrhunderts

Um Beltracchis Fälschungen in ihren Vernetzungen mit dem Kunstmarkt zu verstehen, ist auch eine detaillierte Darstellung der Entwicklung des Kunstmarktes im frühen 21. Jahrhundert notwendig. Denn hier etabliert sich, was im Rückblick einen zentralen Aspekt der Vorgehensweise Beltracchis ausmacht. Der internationale Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts ist im frühen 21. Jahrhundert zu einem globalen Handelsplatz für Kunstwerke geworden. Hierzu trug nicht nur die weltweite Digitalisierung und die ökonomische Öffnung nach Asien bei, sondern auch die sogenannte Subprimekrise 2007; ein Teil der Finanzinvestoren wanderte vom Aktien- in den Kunstmarkt, um dort Steuersparmodelle und die Möglichkeit hoher Renditen zu nutzen.¹⁰⁰⁴ Entspre-

1001 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 67 sowie Knorr Cetina, Karin: *The Market*, in: *Theory, Culture & Society*, Band 23, London/Thousand Oaks/New Delhi 2006, S. 551–556, hier: S. 551.

1002 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 67.

1003 *Ibid.*, S. 68.

1004 Der Kunstmarkt ist bis dato gesetzlich kaum reglementiert, wobei allerdings nach dem Primärmarkt, der vor allem Galeriesverkäufe umfasst, und dem Sekundärmarkt, der insbesondere Auktionsverkäufe beinhaltet, unterschieden werden muss. In Letzterem ist auch das Hochpreissegment des Kunstmarktes anzusiedeln, in dem sich zuweilen Steuern vermeiden und Geld waschen lässt. Entsprechend fordern die Journalisten Stefan Koldehoff und Tobias Timm einen neuen Kodex für den Kunstmarkt, der auch den neuen digitalen Möglichkeiten Rechnung trägt. Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 12.

chend kommt das Internetportal artprice.com in seinem Kunstmarktreport für das Jahr 2011 zu dem Urteil: „Ungeachtet des Schreckgespenstes der Krise im Westen verkaufte sich Kunst noch nie zuvor so gut wie 2011.“¹⁰⁰⁵ Mit einem Umsatzvolumen von 11,57 Milliarden USD war 2011 am internationalen Kunstmarkt ein neuer Umsatzrekord und ein Plus von 2 Milliarden USD im Vergleich zum Vorjahr erzielt worden.¹⁰⁰⁶ Die Finanzkrisen der Vorjahre befeuerten also wie erwähnt die Alternativinvestition in Kunstwerke umso mehr. Einem Bericht der Allianz Suisse aus dem Jahr 2012 zufolge ist die Investition in Kunst in Zeiten von volatilen Finanzmärkten und historisch niedrigen Zinsen ein Teil der Gesamtanlagestrategie.¹⁰⁰⁷

2017 erreichte der Umsatz am globalen Kunstmarkt 63,7 Milliarden USD, was ein Wachstum von 12% im Vergleich zum Vorjahr darstellt. 83% des Umsatzes teilten sich dabei die derzeit größten Märkte: USA mit 42%, China mit 21% und Großbritannien mit 20%.¹⁰⁰⁸ Im Bereich der Auktionsverkäufe dominierten die USA gemeinsam mit China bei nahezu gleicher prozentualer Verteilung – 35% in den USA und 33% in China. Der größte Anteil der Auktionsverkäufe lag dabei mit 46% im Bereich der Nachkriegskunst und zeitgenössischen Kunst,¹⁰⁰⁹ gefolgt von moderner Kunst mit 27%. Dies lässt zwei Aspekte evident werden: Zum einen, dass China ein immer wichtigerer Markt für Kunst vor allem im Auktionshandel ist. Diese „Ausweitung der Marktzone“, wie Graw die Expansion des Markterfolgs in Länder wie China, Russland und die Vereinigten Arabischen Emirate nennt, ist allerdings kein plötzliches Phänomen.¹⁰¹⁰ Vielmehr handelt es sich um eine bereits zuvor beobachtbare Entwicklung, die sich am Beginn des 21. Jahrhunderts massiv zuspitzt.¹⁰¹¹ Die Vorläufer dieser Entwicklung lassen sich bereits auf dem Florentiner Kunstmarkt

1005 artprice.com: Art Market Trends 2011, Kunstmarktendenzen, S. 8, online einsehbar unter: <https://de.artprice.com/artmarketinsight/artprice-der-jahrliche-kunstmarktbericht-2011-kunst-hat-sich-noch-nie-so-gut-verkauft> (26.07.2021).

1006 Ibid.

1007 Allianz Suisse: Kunstmarkt boomt in der Krise, in: finews.ch, 11.06.2012, online einsehbar unter: <https://www.finews.ch/news/versicherungen/8709-allianz-schweiz-kunstwerke-kunst-kunstmarkt> (26.07.2021).

1008 McAndrew, Clare: The Art Market 2018, An Art Basel & UBS Report, Basel/Zürich 2018, S. 15.

1009 Der Nachkriegskunst und zeitgenössischen Kunst ordnet McAndrew Werke von Künstlern zu, die nach 1910 geboren sind. Eine Unterkategorie der zeitgenössischen Kunst sind dabei Werke von Künstlern, die im Analysezeitraum des Jahres 2017 noch am Leben waren. Dem Bereich der modernen Kunst ordnet McAndrew Werke von Künstlern zu, die zwischen 1875 und 1910 geboren sind. Alte Meister sind nach der Definition von McAndrew zwischen 1250 und 1821 geboren. McAndrew, Clare: The Art Market 2018, An Art Basel & UBS Report, Basel/Zürich 2018, S. 126.

1010 Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 62.

1011 Ibid., S. 63.

beobachten, als ein zunehmend internationaler Kunstmarkt nicht mehr nur eine contact zone innerhalb Europas aufweist, sondern auch transatlantische Ausläufer einbezieht.

Und zum anderen machen die Marktdaten deutlich, dass sich die Expansion nach Asien vor allem im Bereich der Nachkriegskunst und modernen sowie zeitgenössischen Kunst auswirkt. Nicht ohne Grund wurde der Leonardo da Vinci zugeschriebene *Salvator Mundi*¹⁰¹² am 15. November 2017 bei Christie's New York im Bereich „Post-War & Contemporary Art“¹⁰¹³ verkauft, was den bisher stärksten Bruch mit kunsthistorischen Konventionen darstellt. Die Umsätze im Bereich der Alten Meister stiegen im Vergleich zum Vorjahr zwar um 64% auf 977 Millionen USD. Dieser Anstieg ist jedoch lediglich auf den Verkauf des *Salvator Mundi* für 450,3 Millionen USD brutto zurückzuführen, womit dieser zugleich das bis 2019 teuerste Kunstwerk ist, das jemals bei einer Auktion verkauft wurde.¹⁰¹⁴ Wäre der *Salvator Mundi* tatsächlich, wie üblich, im Bereich Alte Meister versteigert worden, wäre sein Zuschlag wohl wesentlich geringer ausgefallen, da der Markt für Alte Meister bei weitem nicht so renditestark ist, wie der für Nachkriegskunst und zeitgenössische Kunst. Ohne den rechnerischen Anteil des *Salvator Mundi* wären die Umsätze im Bereich der Alten Meister um 11% gefallen.¹⁰¹⁵ Dass das wahrscheinlich aus der Renaissance stammende Gemälde nicht wie sonst üblich im Bereich Alte Meister verkauft wurde, trägt auch dem neuen Trend der „curated sales“ Rechnung, der eine epochen- und gattungsübergreifende Willkür in der Zusammenstellung von Verkaufsobjekten ermöglicht, was im Folgenden noch weiter thematisiert wird.¹⁰¹⁶

1012 Abu Dhabi, Louvre, ca. 1500. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Salvator_mundi_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Salvator_mundi_(Leonardo_da_Vinci)) (26.07.2021).

1013 Lot 9 B: Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, Christie's Post-War & Contemporary Art Evening Sale, New York, 15.11.2017, online einsehbar unter: <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/leonardo-da-vinci-salvator-mundi-6110563-details.aspx?from=salesummary&intobjectid=6110563&sid=8d7c3087-38de-4364-9e2d-9d7a3b0d93cc> (26.07.2021).

1014 Zwar wurde der „*Salvator Mundi*“ von Christie's als eine Art kuratorischer Kniff im Bereich „Post-War & Contemporary Art“ versteigert, doch wird er in der Bilanz des Kunstmarkt Reports zu den Alten Meistern gezählt. McAndrew, Clare: *The Art Market 2018, An Art Basel & UBS Report*, Basel / Zürich 2018, S. 17.

1015 Ibid.

1016 Kritiker des „*Salvator Mundi*“ sehen in seinem Verkauf im Bereich „Post War & Contemporary“ auch ein Indiz dafür, dass durch diverse Restaurationen ohnehin ein Teil des Materials des Gemäldes nicht mehr der Renaissance, sondern der Gegenwart entstammt. Ich danke Ulrich Blanche (Heidelberg) für diesen Hinweis. „Old attempts to restore the *Salvator Mundi* had involved inserting areas of stucco fill in the split, along which paint had flaked and been lost. The panel had been thinned, flattened, and glued to another backing, perhaps as early as the 17th century, and attempts had been made to disguise the old repairs with areas of crude overpaint.“ Lot Essay Lot 9 B: Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, Christie's Post-War & Contemporary Art Evening Sale, New York, 15.11.2017, online einsehbar unter: <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/leonardo-da-vinci-salvator-mundi-6110563-details.aspx?from=salesummary&intobjectid=6110563&sid=8d7c3087-38de-4364-9e2d-9d7a3b0d93cc> (26.07.2021). 2007

Die wachsende Rolle, die China auf dem Kunstmarkt spielt, lässt sich unter anderem anhand der weltweiten Verteilung an Milliardären verdeutlichen. So hatten 2017 zwar die USA mit 32% noch den größten Anteil an Milliardären weltweit. Doch stieg die Zahl der Milliardäre in China im Vergleich zu 2016 um 10% auf einen weltweiten Anteil von 26%. Die Gesamtregion Asien (einschließlich Asien-Pazifik, China und Indien) war sogar mit einem wesentlich höheren Anteil von 41% unter den Milliardären weltweit vertreten, wohingegen auf Nordamerika 33% und auf Europa 21% entfielen. Diese Konstellation hat sich insbesondere in den letzten fünf Jahren entwickelt: So entfiel im Jahr 2010 noch 49% der weltweiten Milliardäre auf Nordamerika, während China einen Anteil von nur 6% und Asien insgesamt von 24% hatte.¹⁰¹⁷ Der gestiegene Wohlstand in China ist vor allem in der jüngeren Generation feststellbar.

Der hierdurch ausgelöste Boom in der chinesischen Kunstszene wirkt sich in zwei Richtungen aus. Erstens entsteht mit dem akkumulierten Wohlstand der jüngeren Generation eine neue Sammlerszene in China, die weltweit Kunst einkauft. Während die ältere Generation chinesischer Sammler vorwiegend Werke im Bereich des eigenen kulturellen Erbes erwirbt, widmet sich eine in den letzten Jahren gewachsene Sammlerszene superreicher Chinesen der westlichen Kunst. Diese konzentrieren sich insbesondere auf investitionssichere Namen von Künstlerstars wie Vincent van Gogh (1853–1890), Claude Monet (1840–1926), Pablo Picasso (1881–1973) oder Andy Warhol.¹⁰¹⁸ Zweitens ist auch der Standort China in der Kunstszene mittlerweile begehrt. So sind verstärkt westliche Sammler wie der Schweizer Unternehmer Uli Sigg oder der belgische Baron Guy Ullens in der chinesischen Kunstszene aktiv. Das Auktionshaus Sotheby's, das seit 1973 eine Dependence in Hongkong betreibt, hatte 2018 mit umgerechnet 985 Millionen USD seinen höchsten Umsatz. Davon wurden mit 390 Millionen USD fast die Hälfte des Gesamtumsatzes im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst erzielt. Auch die Käuferstruktur von Sotheby's Hongkong

erfolgte eine weitere Restauration des „Salvator Mundi“ durch Dianne Dwyer Modestini, wobei Teile der oben genannten alten Restaurationen rückgängig gemacht wurden. Siehe hierzu: Modestini, Dianne Dwyer: *The Salvator Mundi by Leonardo da Vinci rediscovered: History, technique and condition*, in: Menu, Michel (Hrsg.): *Leonardo da Vinci's Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence*, Paris 2014, S. 130–151. Dem Kunsthistoriker und Leonardo-Experten Frank Zöllner zufolge wurde das für Leonardo typische Sfumato gar erst durch die Restaurationen in den Jahren 2005 und 2017 hinzugefügt. Dies lässt Zöllner neben gravierenden Provenienzlücken an einer Urheberschaft Leonardos zweifeln. Zöllner, Frank: *Der teuerste Flop der Welt*, in: *Die Zeit*, 03.01.2019, S. 45.

1017 McAndrew, Clare: *The Art Market 2018*, An Art Basel & UBS Report, Basel/Zürich 2018, S. 288.

1018 Herchenröder, Christian: *Auf Chinas Kunstmarkt gibt es viel Kapital – aber wenig Vertrauen*, in: *Handelsblatt*, 14.02.2019, online einsehbar unter: https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5 (26.07.2021).

verdeutlicht, dass immer mehr superreiche chinesische Jungsammler große Namen der westlichen Kunst sammeln. So waren 27% der Bieter Erstkäufer und 23% der Käufer waren jünger als 40 Jahre. Die wachsende Internetgemeinde trägt einen weiteren Teil zu diesem Boom bei, da sich dort die superreichen chinesischen Jungsammler mit ihren neu erworbenen Kunstwerken präsentieren und vernetzen.¹⁰¹⁹

China war bereits 2011 Schauplatz eines Booms am Kunstmarkt, der sogar dazu führte, dass das Land kurzzeitig mit einem weltweiten Marktanteil der Kunstumsätze von 30% vor den USA und Großbritannien rangierte. Doch sank jener Weltmarktanteil 2015 wieder auf 19%, was nach Angaben des *Global Chinese Art Auction Market Report* von Artnet auf eine schlechte Zahlungsmoral zurückzuführen ist.¹⁰²⁰ Diese sei darin begründet, so das *Handelsblatt*, dass chinesische Auktionshäuser nicht für die Echtheit der versteigerten Objekte garantieren.¹⁰²¹ Somit sind die Käufer gezwungen, nach der Auktion zuerst Provenienzforschungen über die Echtheit des ersteigerten Objektes anzustellen, was in China eine gewisse Brisanz hat, da dort aktuell besonders viele Fälschungen insbesondere von Porzellan und Gemälden kursieren. „Eines der Epizentren gefälschter Kunst ist das Kunstdorf von Dafen, ein Stadtteil der südchinesischen Stadt Shenzhen, in dem Tausende von Kopien angeboten werden.“¹⁰²² Hinzu kommt, dass im pazifischen Asien, vor allem in Taiwan und Singapur, derzeit ein konkurrierender Kunstboom zu beobachten ist, der wiederum die Märkte in New York, London und Paris beeinflusst, da kaufkräftige asiatische Sammler bevorzugt Ausschau nach westlicher Kunst halten und diese weltweit erwerben.¹⁰²³

Die Globalisierung des Kunstmarktes mit seiner Schwerpunktverlagerung nach Asien, die wachsenden Milliardenumsätze in China und die daraus resultierenden Kunstkäufe von insbesondere Nachkriegs- und zeitgenössischer Kunst stehen auch in einer Wechselwirkung mit der Kunstgeschichte. So diagnostiziert Ullrich einen Bedeutungsverlust von kunsthistorischen Kriterien am globalisierten Kunstmarkt.¹⁰²⁴

1019 Ibid.

1020 Lu, Ning/Yee, Jonathan/Jinsheng, Yu: *Global Chinese Art Auction Market Report 2015*, o.O. 2016, S. 8, online einsehbar unter: http://www.cn.artnet.com/en/assets/pdfs/global_chinese_art_auction_market_report_2015_en.pdf (26.07.2021) sowie Herchenröder, Christian: Auf Chinas Kunstmarkt gibt es viel Kapital – aber wenig Vertrauen, in: *Handelsblatt*, 14.02.2019, online einsehbar unter: https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5 (26.07.2021).

1021 Herchenröder, Christian: Auf Chinas Kunstmarkt gibt es viel Kapital – aber wenig Vertrauen, in: *Handelsblatt*, 14.02.2019, online einsehbar unter: https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/kunst-in-asien-auf-chinas-kunstmarkt-gibt-es-viel-kapital-aber-wenig-vertrauen/23987788.html?ticket=ST-124821-f4AiOwEGprcqVORD2XYg-ap5 (26.07.2021).

1022 Ibid.

1023 Ibid.

1024 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter:

Einer der Mitinitiatoren für diesen Wertewandel im Kunstbetrieb ist der Kunsthändler Loïc Gouzer, der mit den sogenannten kuratierten Auktionen (curated sales) bei dem Auktionshaus Christie's große Erfolge feierte. Gouzer adaptierte dabei eine Methode der musealen Vermittlung, Kunstwerke nicht mehr nur in ihrem kunsthistorischen Kontext zu präsentieren, sondern vielmehr Aufsehen erregende Querverbindungen gänzlich unterschiedlicher Epochen herzustellen. Primär aufgrund ihrer Farbe oder Form werden Kunstwerke ungeachtet ihrer kunsthistorischen Bedeutung und Epoche miteinander verglichen und als zeitgenössische Kunst betitelt. Diese Form des Kuratierens nicht mehr nach Epochen oder Gattungen, sondern visuellen Aspekten ist in den Museen bereits seit Anfang des 21. Jahrhunderts bekannt. Eines der ersten Museen im deutschsprachigen Raum, das dieser Methodik folgte, war das Kunstmuseum Düsseldorf, das eine Ausstellung jenseits der alten kunsthistorischen Chronologien von den beiden Künstlern Thomas Huber und Bogomir Ecker kuratieren ließ.¹⁰²⁵ Mit der Ausstellung *All Art has been Contemporary* zeigte die Hamburger Kunsthalle 2010 Werke der eigenen Sammlung, die jenseits ihrer Epochen oder Gattungen auf rein visuellen Grundlagen zu „neuen vergleichenden Seherlebnissen“ führen sollten.¹⁰²⁶

Spätestens mit der 2011 und 2012 stattfindenden Ausstellung Turner – Monet – Twombly. Later Paintings im Stockholmer Moderna Museet und dann in der Staatsgalerie Stuttgart, wurde der Vorwurf laut, Twombly solle durch den Vergleich mit Turner und Monet aufgewertet und so auch auf dem Kunstmarkt in höheren Preiskategorien verkauft werden.¹⁰²⁷ Hier wandelt sich also die ursprüngliche Bedeutungsschöpfung der Kunstgeschichte in eine Wertschöpfung des Kunstmarktes.¹⁰²⁸ So kam Gouzer,

<https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

- 1025 Martin, Jean-Hubert (Hrsg.): *Künstlermuseum*, Düsseldorf 2002, S. 9f. sowie Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).
- 1026 So die Ausstellungsankündigung auf der online Plattform „Portal Kunstgeschichte“: https://www.portalkunstgeschichte.de/kalender/termin/_all_art_has_been_contemporary_-7737.html (30.01.2019) sowie Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).
- 1027 Beßler, Gabriele: Eine unheilige Trias in Stuttgart, ‚Turner, Monet, Twombly‘ in der Staatsgalerie, 2012, online veröffentlicht unter: <https://blog.arthistoricum.net/en/beitrag/2012/02/29/eine-unheilige-trias-in-stuttgart-turner-monet-twombly-in-der-staatsgalerie/> (26.07.2021) sowie Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).
- 1028 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter:

inspiriert durch Museumsausstellungen, die epochale Grenzen überschreiten, auf die Idee, Kunstwerke in einem vergleichbaren Rahmen zu verkaufen.¹⁰²⁹ Bezeichnenderweise romantisiert Gouzer den globalen Kunstmarkt dementsprechend: „What you're seeing is that art is becoming similar to a global currency, where people of different cultures have something in common.“¹⁰³⁰

In der Tat finden kuratierte Auktionen nicht nur bei westlichen Sammlern Anklang, sondern gerade auch in nicht westlichen Regionen. Denn nun ging es nicht mehr um die Parameter der westlichen Kunstgeschichte, um die Bedeutung eines Werkes aufgrund seiner epochalen, stilistischen oder ikonografischen Merkmale, sondern um die Distinktionskraft eines Künstler-Labels.¹⁰³¹ Nicht zuletzt ist die Sprache der Markenwelt eine international verständliche, fernab der elitär wirkenden Strukturen des tradierten Kunstmarktes.¹⁰³² Allerdings führt dies nicht zu einer Demokratisierung des Kunstmarktes. Schienen Kunstwerke durch einen westlich geprägten Kanon primär einer intellektuellen Elite zugänglich, sind sie jetzt vor allem einer ökonomischen Oberklasse zugänglich. Superreiche asiatische Sammler setzen mit dem Erwerb eines Kunstwerks keine ästhetische Differenz mehr, sondern eine ökonomische. Somit wird die ehemalige Exklusion durch Hoheitswissen am Kunstmarkt, von einer Exklusion durch Kapital abgelöst.

Der globalisierte Kunstmarkt des 21. Jahrhunderts dekonstruiert folglich den seit dem 19. Jahrhundert entwickelten westlichen Kunstbegriff und stellt dem kunsthistorischen Kanon eine pragmatische Markenlogik gegenüber. Zwar tritt hier nicht das von dem Kunsthistoriker Hans Belting 1983 diagnostizierte und dann 1995 präzierte „Ende der Kunstgeschichte“ ein.¹⁰³³ Gleichwohl findet ein Transformationsprozess

<https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1029 Loïc Gouzer in: Mead, Rebecca: The Daredevil of the Auction World, in: New Yorker, 04.07.2016, online einsehbar unter: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/loic-gouzer-the-daredevil-at-christies> (26.07.2021) sowie Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1030 Loïc Gouzer in: Goldstein, Andrew: „The Whole Way of Collecting Has Changed“, Christie's Loïc Gouzer on the Regrettable Rise of the ADD Art Collector, in: artnet news, 07.06.2018, online erschienen unter: <https://news.artnet.com/art-world/the-whole-way-of-ollecting-has-changed-1298714> (26.07.2021).

1031 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1032 Ibid.

1033 Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte, Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, S. 11 sowie Ullrich, Wolfgang: Kunst jenseits der Kunstgeschichte, Über zeitgenös-

statt, der von der Globalisierung am Kunstmarkt ausgehend auch auf die Kunstgeschichte wirkt. Westliche Künstler wie Damien Hirst etwa, positionieren ihre Werke nicht mehr in einer kunstgeschichtlichen Chronologie, sie sehen die westliche Kunstgeschichte nicht mehr als eine Bezugsgröße. Mit seiner Ausstellung *Treasures of the Wreck from the Unbelievable*¹⁰³⁴ 2017 in der Fondation Pinault in Venedig inszeniert Hirst vermeintliche Skulpturen und Artefakte aus dem 1. und 2. Jahrhundert nach Christus als Teil einer fiktiven Kunstgeschichte. Das Narrativ seiner Ausstellung lautet, dass es sich um die Sammlung eines befreiten und reich gewordenen Sklaven handle. Tatsächlich sind alle Ausstellungsstücke Arbeiten Hirsts, die mit den westlich tradierten kunsthistorischen Normen und Bezugsrahmen spielen, indem sie sie fiktiv neu gestalten. Somit würde auch jeder Versuch, die Werke Hirsts mit kunsthistorischen Stilmitteln zu deuten, scheitern.¹⁰³⁵

Dabei wird der westlich geprägte Kunstbegriff, der Aspekte wie Autonomie und Geschichte umfasst, sukzessive abgetragen. Der Topos der Autonomie der Kunst war nur möglich durch eine Unabhängigkeit von der Kunst, die ihr vorherging. „Denn wie sollte man noch einen Begriff von Autonomie vertreten können, wenn man nicht eine starke Idee von Geschichte hat?“, so Ullrich.¹⁰³⁶ Die Interaktion – sei es in Form einer Distanzierung oder Anlehnung – mit der Kunst vorhergehender Epochen ist Teil der Sprache und des Verständnisses von Kunst. Wenn aber keine Unterscheidung mehr zwischen Leonardo und Mondrian getroffen wird, wenn dazwischen keine Entwicklungshistorie mehr gesehen wird, wenn zeitgenössische Kunstwerke sich einer westlichen Kunstgeschichtsschreibung verweigern, dann verlieren kunsthistorische Normen an Bedeutung und die einzig noch messbare Größe eines Werkes richtet sich nach dem Ruhm des Künstlers.¹⁰³⁷

Dass Kunst mittlerweile Teil der Luxusmarkenwelt ist, zeigt auch die 2017 bei Sotheby's New York erfolgte Versteigerung des Ferraris, mit dem Michael Schumacher

sische Aneignungspraktiken, Eröffnungsvortrag beim „Doppelkongress: Kunst, Geschichte, Unterricht“, Leipzig, 23. 03. 2018, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/03/24/kunst-jenseits-der-kunstgeschichte/> (26. 07. 2021).

1034 Abbildungen des „Projekts“, wie Hirst seine Ausstellung selbst nennt, sowie ein Trailer des auf der Streaming-Plattform Netflix zu sehenden Films dazu sind online einsehbar unter: <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-created-fake-documentary-venice-show-can-see-netflix-1192922> (26. 07. 2021).

1035 Ullrich, Wolfgang: Kunst jenseits der Kunstgeschichte, Über zeitgenössische Aneignungspraktiken, Eröffnungsvortrag beim „Doppelkongress: Kunst, Geschichte, Unterricht“, Leipzig, 23. 03. 2018, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/03/24/kunst-jenseits-der-kunstgeschichte/> (26. 07. 2021).

1036 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23. 01. 2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26. 07. 2021).

1037 Ibid.

2001 in Monaco den Formel 1 Sieg errungen hatte.¹⁰³⁸ In der Rubrik *Contemporary Art* wurde das Auto neben Werken von Andy Warhol, Robert Indiana (1928–2018) und Ed Ruscha versteigert. Somit wird eine Luxusmarke wie Ferrari als Kunst und Kunst wie ein Ferrari als Luxusmarke versteigert.¹⁰³⁹ Ist die Kunst in den Museen theoretisch noch für jedermann rezipierbar, ist die Kunst, die am Markt zu einer Marke avanciert, nur noch ihren Besitzern zugänglich.¹⁰⁴⁰ Denn nur die Besitzer dieser Kunst können Teil des Images werden, das in der Marke jeweils angelegt ist. „Ein Ferrari macht dann männlich, ein Warhol lässig-urban, ein Rothko anspruchsvoll-sensibel.“¹⁰⁴¹ Dies führt dazu, dass Sammler nicht mehr Rezipienten eines Kunstwerkes sind, sondern Fans einer Marke, eines Künstler-Labels.¹⁰⁴² Dieser Fankult um Kunstwerke verändert auch den Umgang mit Kunst. Galten Kunstsammler, die aus einem kunsthistorischen oder ästhetischen Verständnis heraus kauften, noch als diskret, so suchen die neuen Fans am Kunstmarkt, ganz im Gegenteil, öffentlich die Nähe zu ihren Luxusobjekten und anderen Fans.¹⁰⁴³ Am wirkungsvollsten gelingt ihnen dies in den sozialen Medien, wo unterdessen ein regelrechter Wettlauf um die beste Selbstinszenierung mit dem jeweiligen Werk stattfindet.¹⁰⁴⁴

1038 Bilder der Versteigerung und weitere Informationen hierzu sind online einsehbar unter: <https://rmsothebys.com/data/media/press-releases/michael-schumacher-monaco-grand-prix-winning-ferrari-f2001-sells-for-record-7-504-000-at-sotheby-s-contemporary-art-evening-sale/> (26.07.2021).

1039 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1040 Selbstverständlich gibt es hier Ausnahmen. So ist nicht jedes Kunstwerk, das sich in einem Museum befindet, auch tatsächlich der Öffentlichkeit zugänglich, wenn dieses etwa in Depots lagert. Zudem sind Privatmuseen aktuell ein weiteres Mittel von Sammlern, um ihr Image öffentlichkeitswirksam aufzubauen und zu überhöhen. Ich danke Ulrich Blanché (Heidelberg) für diesen Hinweis.

1041 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1042 Ibid.

1043 Selbstverständlich gibt es hier auf beiden Seiten Ausnahmen. Die Beweggründe von Sammlern, die in Kunst ein Investitionspotenzial sehen, liegen eher im Bereich der Rendite und Steuerersparnis. Auch diese verhalten sich diskret ebenso wie Sammler, die aus reiner Lust an der Freude Kunst sammeln, ohne ein tiefergehendes Verständnis des Künstlers oder Werkes zu haben, wie etwa die europäische Sammlerin, die 2018 bei Sotheby's Banksys „Love is in the bin“ erwarb. Ich danke Ulrich Blanché (Heidelberg) für diesen Hinweis.

1044 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

Die mit Gouzer forcierten Entwicklungen am Kunstmarkt reichen allerdings noch in das 20. Jahrhundert zurück. 1983 erwarb der amerikanische Geschäftsmann und Shoppingmall-Tycoon Alfred Taubman (1924–2015) das traditionsreiche britische Auktionshaus Sotheby's. Ganz in der Manier seiner Kaufhaus-Prinzipien wollte Taubman eine Herabsetzung der Zugangsbarrieren zum snobistischen Kunsthandel einleiten, indem er etwa bildprächtige und vollmundig getextete Verkaufskataloge produzieren ließ. Diese dienten dazu, nicht mehr nur den alten Geldadel, sondern vor allem auch die sogenannten Neureichen, die Globalisierungsgewinner in Ländern wie Russland und China anzusprechen. Taubman erweiterte die Kundschaft von Sotheby's um zwar weniger kennerschaftliche dafür aber umso wohlhabendere Kunden.¹⁰⁴⁵

Die Dynamiken des globalisierten Kunstmarktes wirken sich auch auf die Kunstgeschichte aus, wo eine zunehmende Wertschöpfung zu beobachten ist.¹⁰⁴⁶ Dies kann sowohl in Korrelation mit dem Kunstmarkt geschehen, indem der Preis von Kunstwerken durch zeitgleich arrangierte Ausstellungen in die Höhe getrieben wird, wie im Fall von Gerhard Richter in London.¹⁰⁴⁷ Aber auch eine inhaltliche Wertschöpfung kann zuweilen in der Kunstgeschichte beobachtet werden, wenn etwa Assoziationen konstruiert werden, die eher der Sensation und der Stärkung des eigenen Fachs gegenüber anderen Wissenschaften und weniger der Erkenntnis dienen.¹⁰⁴⁸ Ullrich vergleicht dieses Vorgehen mit den Fans am Kunstmarkt oder dem Starkult von Prominenten, die ihr Image aufwerten, indem sie sich in der Gesellschaft anderer Prominenter zeigen. Auf ähnliche Weise, so Ullrich, werden auch Kunstwerke in Ausstellungen, Auktionskatalogen oder kunsthistorischen Publikationen arrangiert. Beispielhaft nennt er den Vergleich von Caspar David Friedrichs (1774–1840) *Eismeer*¹⁰⁴⁹ mit avantgardistischen Werken wie Walter Gropius' (1883–1969) *Denkmal für die Märzgefallenen*¹⁰⁵⁰. Durch diese Verknüpfung von Friedrichs der Romantik entstammendem Gemälde mit einem Werk der Avantgarde wird Friedrich gleichsam proto-avantgardistisch aufgeladen, da man die Eisblöcke nun im Licht einer abstrakten

1045 Kohle, Hubertus: der Kunstmarkt im Internet, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014, S. 439–447, hier: S. 442.

1046 Ullrich, Wolfgang: Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72, hier: S. 55.

1047 Siehe Kapitel 5.2.

1048 Ullrich, Wolfgang: Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72, hier: S. 55.

1049 1823, Hamburg, Kunsthalle. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Eismeer (26.07.2021).

1050 1922, Weimar. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/M%C3%A4rzgefallene#/media/Datei:Monument_to_the_March_dead.jpg (26.07.2021).

Formensprache sieht. Zugleich wird der als zurückgezogen geltende Friedrich politisiert, da Gropius' Denkmal linken Kämpfern gewidmet ist.¹⁰⁵¹ Ein anderes Mal wird Friedrichs Gemälde mit religiösen Motiven in Verbindung gebracht und in Relation zu Beuys *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*¹⁰⁵² gesetzt, wodurch Friedrich nicht mehr proto- sondern anti-avantgardistisch erscheinen soll.¹⁰⁵³ Hier wurden also von formalen, eher zufälligen Ähnlichkeiten sehr unterschiedliche programmatische Übereinstimmungen abgeleitet.¹⁰⁵⁴ Mögen historisch asynchrone Vergleiche zunächst als gelungene oder gewitzte These erscheinen, laufen die dabei abgeleiteten Theorien allerdings Gefahr, willkürlich und bisweilen widersprüchlich zu erscheinen.¹⁰⁵⁵ Auch theoretische Settings können der Wertschöpfung dienen, wenn etwa ein kunsthistorisch nicht sonderlich bedeutendes Werk durch die Betrachtung im Licht einer neuartigen und ungewöhnlichen These in ein Meisterwerk umgedeutet wird.¹⁰⁵⁶ Die Grenzen zwischen Wertschöpfungs- und Erkenntnisinteresse verlaufen dabei zuweilen fließend, wie Ullrich zu bedenken gibt.¹⁰⁵⁷

Ein weiteres Beispiel der kunsthistorischen Wertschöpfung ist der in der jüngsten Fälschungsgeschichte entdeckte *Sidereus Nuncius* Galileo Galileis.¹⁰⁵⁸ 2007 präsentiert der Kunsthistoriker Horst Bredekamp in seinem Buch *Galilei der Künstler* ein bisher unbekanntes Exemplar des *Sidereus Nuncius* von Galileo Galilei.¹⁰⁵⁹ Darin enthalten sind fünf aquarellierte Zeichnungen des Mondes unter verschiedenen

- 1051 Hofmann, Werner: Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S. 236 sowie Ullrich, Wolfgang: Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72, hier: S. 57.
- 1052 1958–85, Bilbao, Guggenheim Sammlung. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/rayo-iluminando-un-venado> (26. 07. 2021).
- 1053 Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich, München 1990, S. 144 sowie Ullrich, Wolfgang: Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72, hier: S. 57.
- 1054 Ullrich, Wolfgang: Methoden der Wertschöpfung, Die Ökonomisierung der Kunstwissenschaft, in: Enkelmann, Wolf Dieter und Briger Priddat (Hrsg.): Was ist? Wirtschaftsphilosophische Erkundungen, Definitionen, Ansätze, Methoden, Erkenntnisse, Wirkung, Band 3 „Wirtschaftsphilosophie“, Marburg 2015, S. 55–72, hier: S. 60.
- 1055 Ibid., S. 70.
- 1056 Ibid., S. 65.
- 1057 Ibid., S. 63.
- 1058 Abbildungen des gefälschten Exemplars des *Sidereus Nuncius* sind online einsehbar unter: <https://www.spektrum.de/news/der-gefaelschte-sternenbote/1223565> (26. 07. 2021).
- 1059 Eine umfangreiche Darstellung und Analyse des Falls ist nachzulesen in: Bahnert, Patrick: Die (Lügen-)Geschichte des O, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. 01. 2014, S. N3–N4 sowie in: Bredekamp, Horst / Brückle, Irene und Paul Needham (Hrsg.): *A Galileo Forgery, Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Berlin / Boston 2014.

Lichtbedingungen. Dieser, zu Deutsch, Sternbote Galileis samt der fünf Tuschezeichnungen erwies sich allerdings als Fälschung, die von dem italienischen Buchhändler Marino Massimo De Caro als Mastermind orchestriert und zum Teil in Argentinien von einem Restauratoren ausgeführt wurde.¹⁰⁶⁰ Doch „Eine Kunstwissenschaft, wie sie Bredekamp betreibt, bereitet selbst den Boden für die Existenz von Fälschungen dieses Typs.“,¹⁰⁶¹ wie Ullrich schlussfolgert. Dabei betreibe Bredekamp eine Wertschöpfung, so Ullrich weiter, sowohl die eigene Forschung als auch Disziplin betreffend. Implizit ist dieser, eine Ausweitung des Hoheitsgebiets der Kunstgeschichte, etwa indem jede Form der Gestaltung als bildhaft und damit kunsthistorisch würdig erachtet wird.¹⁰⁶² Die Fälschungsgeschichte hat gezeigt, dass Fälschungen immer dort gehäuft auftreten, wo eine Forschung mit viel Emphase zuweilen lange gesuchte Erkenntnisse erwartet. So auch im Falle des vermeintlich christlichen Œuvres Vermeers, mit dem der Fälscher Han Van Meegeren die Forschungsdesiderate des Kunsthistorikers Abraham Bredius' (1855–1946) erfüllte.¹⁰⁶³

Vor diesem Hintergrund entwickelt sich auch der „Mythos“ Beltracchi, der sich nach seiner Entlarvung 2010 auf einem Kunstmarkt etabliert, der wie für ihn geschaffen zu sein scheint. Die pure Anmutung von kunsthistorischer Bedeutsamkeit und handwerklichem Können ist für Beltracchis Anhänger bereits ausreichend, um ihm Genialität zu attestieren. Aus einer über 30jährigen Erfahrung versteht es Beltracchi, sich den Kunstmarkt zu Nutze zu machen. So scheint er die Zeichen der Zeit richtig erkannt zu haben, wenn er zugleich sein eigenes Label gründet. Unter dem Titel *Beltracchi Originals* vermarktet er die nach seiner Entlarvung entstandenen Bilder auf T-Shirts in einem eigenen Online Shop.¹⁰⁶⁴ Damit ahmt Beltracchi einen Markttrend nach. Galerien wie Gagosian haben mittlerweile eigene online shops, in denen sie die von ihnen hochpreisig versteigerten Kunstwerke für kleinere Budgets auf Postern, T-shirts und sonstigen Memorabilien anbieten.¹⁰⁶⁵ Unter dem Namen *other criteria* betreibt auch Damien Hirst seinen eigenen online shop, in dem er seinen Absatzmarkt auf Poster, T-Shirts und sonstige Objekt erweitert, die teils oder gänzlich mit seinen Kunstwerken bedruckt sind.¹⁰⁶⁶ Zudem hat Beltracchi ein Profil auf Instagram, wie auch Hirst und seine Künstlerkollegen. Beltracchis Erfolg basiert also

1060 Knöfel, Ulrike: Der Mond-Fälscher, in: Der Spiegel, 24/2015, S. 130–133, hier: S. 131.

1061 Ullrich, Wolfgang: Der gefälschte Mond, Teil 3, in: Die Zeit, 16.01.2014, S. 46.

1062 Ibid.

1063 Siehe hierzu Kapitel 5.5.

1064 Die Webseite des Online Shops ist einsehbar unter: <https://beltracchi-originals.com/> (26.07.2021).

1065 Der Shop der Galerie Gagosian ist online einsehbar unter: <https://www.gagosianshop.com/shop/> (26.07.2021).

1066 Der Shop von Damien Hirst ist online einsehbar unter: <https://othercriteria.com/artists/damien-hirst> (26.07.2021).

auf einer dezidierten Kenntnis, einer innigen Vernetzung und Interaktion mit dem Kunstmarkt seit den 1980er Jahren.

5.2.1 „Easier to own“ – vom Wert der Kunst als postmoderne Assetklasse¹⁰⁶⁷

Im April 2015 bezeichnete Laurence D. Fink, Vorstandsvorsitzender des Asset Management Unternehmens Black Rock Inc., auf einer Konferenz in Singapur zeitgenössische Kunst neben Apartments in Megastädten wie London als eine der größten Vermögensanlagen: „The two greatest stores of wealth internationally today is contemporary art [...] and I don't mean that as a joke, I mean that as a serious asset class [...] And two, the other store of wealth today is apartments in Manhattan, apartments in Vancouver, in London.“¹⁰⁶⁸ Der Grund läge darin, so Fink, dass zeitgenössische Kunst, gerade wenn sie als Finanzinstrument in Investmentfonds organisiert ist, inflationssicher und „easier to own“ also leichter zu besitzen sei. Denn insbesondere Fonds aber auch Zollfreilager ermöglichen dem Investor, Kunstwerke als reine Anlageobjekte zu besitzen, ohne mit ihrer physischen Präsenz, das heißt mit ihrem Transport und ihrer Versicherung, belastet zu sein.¹⁰⁶⁹ Neben den zuvor thematisierten Fans unter den Kunstsammlern existiert also noch eine weitere Gruppe von Sammlern, die auf reine Geldgewinne spekulieren. Die unkomplizierte Handhabung ist dabei ein wichtiger Faktor, denn es geht hier nicht um eine Auseinandersetzung mit dem Werk selbst, sondern um maximale pekuniäre Gewinne mit minimalem Aufwand.

Kunstwerke werden in diesen Sammlerkreisen wie Aktien gehandelt. Dies wird unter anderem auch daran deutlich, dass Internetplattformen wie Artnet mittlerweile grafisch aufbereitete Gewinnanalysen von Kunstwerken und Künstlern anbieten, wie sie bisher nur im Aktienhandel zu finden waren.¹⁰⁷⁰ Auch die Preisbildung am Kunstmarkt verhält sich ähnlich zur Preisbildung am Aktienmarkt. Die Investition in Aktien oder Kunst ist stets eine Spekulation auf ihre künftige Wertentwicklung. Diese Spekulation richtet sich unter anderem danach, was ein Investor glaubt, was andere glauben, was ein Unternehmen und dessen Aktien in Zukunft wert sein könnten.

1067 Eine Assetklasse bezeichnet eine Gruppe von Anlagegegenständen wie Kunstwerke, Immobilien oder Aktien am Kapitalmarkt.

1068 Burgos, Jonathan und Netty Idayu Ismail: New York Apartments, Art Top Gold as Stores of Wealth, Says Fink, in: Bloomberg online, 21.04.2015, online einsehbar unter: <http://www.bloomberg.com/news/articles/2015-04-21/new-york-apartments-art-top-gold-as-stores-of-wealth-says-fink> (26.07.2021).

1069 Ibid.

1070 So lassen sich auf artnet nicht nur der Marktwert, sondern auch die Preisentwicklung eines Künstlers, Kunstwerks oder einer ganzen Sammlung ermitteln, online einsehbar unter: <https://www.artnet.de/price-database/> (26.07.2021).

Wichtig sind hierbei nicht alleine die Geschäftszahlen als solche, sondern auch deren Interpretationen.¹⁰⁷¹ Diese werden in hohem Maße durch Ratingagenturen beeinflusst, die regelmäßig die Bonität unter anderem von Unternehmen in einer Skala von A bis D festlegen.¹⁰⁷² Die Ratingagenturen des Kunstmarktes sind wiederum Experten und Institutionen wie Museen, da sie mit ihren Bewertungen von Kunstwerken deren Preisbildungsprozess beeinflussen, indem sie einem Kunstwerk oder Künstler etwa durch eine Ausstellung Reputation verleihen. Ein anschauliches Beispiel für eine derartige Wertschöpfung ist das Kerzen-Gemälde von Gerhard Richter,¹⁰⁷³ das am 14. Oktober 2011 bei Christie's in London für den spektakulären Preis von 9,3 Millionen GBP versteigert wurde. Dieser Preis wäre kaum in dieser Höhe erzielt worden, wäre nicht zeitgleich, vom 6. Oktober 2011 bis zum 8. Januar 2012, die Ausstellung *Gerhard Richter: Panorama*, eine groß angelegte Retrospektive, in der Tate Modern in London gezeigt worden.¹⁰⁷⁴ Das Museum wird hier gleichsam zum Marketinginstrument des Auktionshauses. Die große Retrospektive steigerte oder motivierte bei manch einem gar erst die Nachfrage nach einem Werk Richters. Denn mit der Ausstellung der Werke Richters in einem so renommierten Haus wie der Tate Modern findet zum einen eine Bewertung durch die Institution Museum statt. Zum anderen verleiht eine Einzelausstellung den Werken ein Alleinstellungsmerkmal, wodurch ihnen eine höhere Nobilitierung zuteil wird als in einer Sammelausstellung, in der die Werke zwischen anderen gezeigt werden würden. Ähnlich wie bei Aktien entstehen so die Preise von Kunstwerken im Rahmen intersubjektiver Prozesse.¹⁰⁷⁵ Dabei spielt weniger der Materialwert, also die Verwendung seltener und kostspieliger Materialien oder der Arbeitsaufwand eine Rolle, sondern eher der sozial konstruierte Wert.¹⁰⁷⁶

Zwar lassen sich zuweilen auch Auswirkungen der materiellen Ausführung eines Kunstwerks auf dessen Preis erkennen. So werden Ölgemälde am Kunstmarkt oftmals

1071 Hock, Martin: Aktien für Dummies, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung online, 07. 11. 2014, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/finanzen/meine-finanzen/sparen-und-geld-anlegen/ein-einfuehrungskurs-aktien-fuer-dummies-13251633.html> (26. 07. 2021). Hock beruft sich dabei auf den Ökonomen John Keynes, der jene Gedanken in den 1930er Jahren entwickelte. Keynes, John Maynard: Allgemeine Theorie der Beschäftigung, des Zinses und des Geldes, 1936, übersetzt von Fritz Waeger, Vorwort zur englischen Ausgabe, S. VII, auf englisch 1935 erschienen als „The General Theory of Employment, Interest and Money“.

1072 Siehe hierzu etwa: Rügemer, Werner: Ratingagenturen, Einblicke in die Kapitalmacht der Gegenwart, Bielefeld 2012, insbesondere S. 135 ff.

1073 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/gerhard-richter-b-1932-kerze-candle-5486853-details.aspx> (26. 07. 2021).

1074 [artprice.com: Art Market Trends 2011, Kunstmarktendenzen](https://de.artprice.com/artmarketinsight/artprice-der-jahrliche-kunstmarktbericht-2011-kunst-hat-sich-noch-nie-so-gut-verkauft), S. 17, online einsehbar unter: <https://de.artprice.com/artmarketinsight/artprice-der-jahrliche-kunstmarktbericht-2011-kunst-hat-sich-noch-nie-so-gut-verkauft> (26. 07. 2021).

1075 Beckert, Jens und Jörg Rössel: Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50, hier: S. 32.

1076 *Ibid.*, S. 34.

teurer gehandelt als Papierarbeiten.¹⁰⁷⁷ Doch hängt dies weniger mit dem Materialwert selbst zusammen als vielmehr mit dem höheren Rang von Ölgemälden im Verhältnis zu Papierarbeiten. Denn Ölgemälde werden oftmals als Hauptwerk eines Künstlers angesehen, wohingegen Papierarbeiten eher als Vorstudien gelten. Diese Rangfolge macht sich auch Beltracchi zu Nutze, wie die folgenden Kapitel zeigen werden. Auch im Vergleich zur Skulptur gilt die Malerei in der Kunstgeschichte und auch am Kunstmarkt zu Beginn des 21. Jahrhunderts als Königsdisziplin. Für Sammler und auch Museen bedeuten Papierarbeiten nicht zuletzt eine höhere Fälschungsanfälligkeit, da die zeithistorischen Materialien vergleichsweise leichter zu beschaffen sind als etwa alte Leinwände und Farben für Gemälde. Auch Hirst sieht in Gemälden die sicherste Anlageklasse nach der Finanzkrise: „Malerei! Wenn die Zweifel überhandnehmen, kehren die Leute zur Malerei zurück. Das ist am sichersten. Das kennt man schon.“¹⁰⁷⁸

Eine quantitative Determinante wie etwa die Größe eines Werks ist insbesondere auf dem Primärmarkt, etwa bei Galerien, oftmals ein Richtwert für die Preise. So werden gleich große Werke eines Künstlers in der Regel nicht zu unterschiedlichen Preisen verkauft.¹⁰⁷⁹ Die statistischen Auswertungen der Soziologen Jens Beckert und Jörg Rössel aus dem Jahr 2004, also vor der Gründung Instagrams im Jahr 2010, haben gezeigt, dass im Primärmarkt die Preise eher zwischen Künstlern als zwischen deren Werken differieren. Demgegenüber schwanken die Preise im Sekundärmarkt, also im Auktionshandel, stärker hinsichtlich der Werke und weniger hinsichtlich der Künstler.¹⁰⁸⁰ Da im Sekundärmarkt weniger Kontrolle über die Preisentwicklung herrscht, entsteht so eine hohe Volatilität im Vergleich zu den Preisen im Primärmarkt.¹⁰⁸¹

Zudem implizieren die intersubjektiven Prozesse der Bildung von Reputation eine stets vorhandene Ungewissheit im Hinblick auf den ökonomischen Wert von Kunstwerken. Denn weder aus den Herstellungskosten noch aus anderen vergleichbaren Faktoren lässt sich ein adäquater Preis des Kunstwerks ableiten. Im Gegensatz zu Gebrauchsgegenständen kann der Käufer den Preis eines Kunstwerkes nicht nach Produktklasse und Funktion vergleichen und einschätzen.¹⁰⁸² Für den Käufer entfallen

1077 Ibid., S. 45.

1078 Liebs, Holger: Damien Hirst über Glauben, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11 April 2010, S. V2/8.

1079 „[This] would create a sense of disorder in a market where uncertainty already reigns.“ Velthuis, Olav: *Symbolic Meanings of Prices, Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries*, *Theory and Society* 32, 2003, S. 181–215, hier: S. 194 sowie Beckert, Jens und Jörg Rössel: *Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50, hier: S. 46.

1080 Beckert, Jens und Jörg Rössel: *Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50, hier: S. 46.

1081 Ibid.

1082 Ibid., S. 36 sowie Beckert, Jens: *Was ist soziologisch an der Wirtschaftssoziologie? Ungewissheit und die Einbettung wirtschaftlichen Handelns in: Zeitschrift für Soziologie* 25, 1996,

somit objektive Orientierungen zur Einschätzung des Preises eines Kunstwerks.¹⁰⁸³ Dies stärkt wiederum die Position der Experten und Institutionen im Kunstsystem, die mit ihrem Urteil die Preisbildung beeinflussen und auf diese Weise eine wenn auch keineswegs unbedingte Sicherheit in Bezug auf die geplante Investition liefern. Indem etwa Museen Werke ausstellen, Medien über sie berichten und Experten Gutachten erstellen wird ihnen Anerkennung und Reputation in der Kunstwelt verliehen, wodurch die Ungewissheiten am Kunstmarkt reduziert werden.¹⁰⁸⁴ Seit der Etablierung von social media Kanälen wie Instagram 2010 gesellen sich zu den Experten und Institutionen auch deren virtuelle Vertreter, die ebenfalls Vertrauen wecken und zur Preisbildung von Kunstwerken beitragen können. Verkäufe von Kunstwerken werden zuweilen auch direkt über Instagram initiiert; hier ist also ein weiterer Reputationskanal für Künstler und deren Werke entstanden.

Darüber hinaus haben Beckert und Rössel 2004 anhand ihrer kunstsoziologischen Analysen ermittelt, dass anerkannte Künstler im Gegensatz zu nicht anerkannten Künstlern öfter studiert haben und besser in soziale Netze mit anderen Künstlerkollegen oder Galeristen integriert sind.¹⁰⁸⁵ Dadurch wird deutlich, dass für die Entstehung der Reputation eines Künstlers im Wesentlichen die Prozesse der institutionellen Vermittlung von Bedeutung sind.¹⁰⁸⁶ Diese Prozesse schließen nicht nur Galerien, Museen und vergleichbare Institutionen ein, sondern auch solche Instanzen, die Kunst bewerten, wie Zeitungen, Radio- und Fernsehstation sowie Verlage und Stiftungen, die Kunst vorstellen und auszeichnen.¹⁰⁸⁷

Dabei hängt die Reputation eines Kunstwerks stark vom Ruf der bewertenden Institutionen ab. Die Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt wird insofern weniger durch einen Konsens in der künstlerischen Bewertung erreicht als eher durch

S. 125–146. Zur Problematik der Ungewissheit in der Preisbildung am Kunstmarkt siehe auch: Moulin, Raymonde: *The French Art Market, A Sociological View*, New Brunswick und London 1987; Alemann, von Heine: *Galerien als Gatekeeper des Kunstmarktes, Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung*, in: Gerhards, Jürgen (Hrsg.): *Soziologie der Kunst, Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen 1997, S. 211–239, hier S. 212; Janssen, Susanne: *The Empirical Study of Careers in Literatur and Arts*, in: Schram, Dick und Gerard Steen (Hrsg.): *The Psychology and Sociology of Literature*, Amsterdam 2001, S. 323–357, hier S. 327, 335 und Bonus, Holger, und Dieter Ronte: *Die Wa(h)re Kunst, Markt – Kultur – Illusion*, Stuttgart 1997.

1083 Beckert, Jens und Jörg Rössel: *Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50, hier: S. 36.

1084 *Ibid.*, S. 37 sowie Becker, Howard S.: *Art Worlds*, Berkeley and Los Angeles 1982.

1085 Beckert, Jens und Jörg Rössel: *Kunst und Preise, Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 56, Heft 1, 2004, S. 32–50, hier: S. 39f.

1086 *Ibid.*, S. 40.

1087 *Ibid.*

einen Konsens hinsichtlich der jeweils bewertenden Institution.¹⁰⁸⁸ Oder anders ausgedrückt: Die Reputation der bewertenden Institution beeinflusst den Preis des Kunstwerks auf dem Markt. Ob ein Kunstwerk etwa von einem international renommierten Museum vielleicht sogar im Rahmen einer Ausstellung mit anderen namhaften Künstlern gezeigt wird oder von einem wenig beachteten Provinzmuseum, ob ein bekannter Kritiker in einer renommierten Zeitung eine Rezension hierüber schreibt, ist von Bedeutung für die Preisentwicklung.¹⁰⁸⁹ Nicht um sonst werden unbekanntere Künstler am Kunstmarkt immer wieder durch Ausstellungen zusammen mit berühmten Künstlern aufgewertet.

Im Kunstmarkt der Postmoderne wird diese institutionalisierte Reputation zunehmend von einer kommerzialisierten Reputation durch die Fans unter den Kunstsammlern begleitet. Hierbei ist es der Ruhm des Sammlers, der sich auf den Ruhm des Kunstwerks auswirkt und vice versa. Hierfür wird der Erwerb des Kunstwerks in den sogenannten sozialen Medien öffentlichkeitswirksam inszeniert. Das Kunstwerk steht dabei ökonomisch auf einer Stufe mit Luxusgütern und erzielt ähnliche Effekte wie Lifestylemarken, indem es dem Konsumenten Seelenheil verspricht. Insofern müssen die Ergebnisse von Beckert und Rössel im Hinblick auf das 21. Jahrhundert erweitert werden, wenn sie den sozial generierten künstlerischen Wert eines Kunstwerkes dem Materialwert gewöhnlicher Handelsgüter gegenüberstellen.¹⁰⁹⁰ Denn auch bei gewöhnlichen Handelsgütern lässt sich mittlerweile eine Preisbildung beobachten, die sich weniger am Materialwert als vielmehr an einer emotionalen Aufwertung des Endproduktes orientiert. Lifestylemarken wie Apple verdeutlichen dies, wenn etwa die *Apple Watch 4* mit dem Slogan „Für Dein besseres Ich“¹⁰⁹¹ beworben wird. Hier geht es nicht mehr um eine rationale Preisbildung für einen Gebrauchsgegenstand. Es geht um die Entwicklung eines nicht mehr rational begründbaren Bedürfnisses nach einem Gegenstand, ohne den man sich als Mensch unvollkommen fühlen soll und für dessen Heilsversprechen man bereit ist, ein Vermögen auszugeben. Diese Entwicklung ist bei gewöhnlichen Handelsgütern mit Beginn des Apple-Hypes ab den 1990er Jahren und insbesondere seit der Smartphone-Ära in den 2000er Jahren zu beobachten. Demgegenüber unterlagen Kunstwerke schon in der Vergangenheit einer rational nicht nachvollziehbaren Preisbildung. Mit der neuen Fangemeinde der Kunstsammler überträgt sich nun allerdings das im Marketing sogenannte „emotional boosting“ auf Kunstwerke.

Die damit einhergehende Steigerung an Unsicherheit hinsichtlich der Preisbildung bei Kunstwerken führt im Hochpreissegment des postmodernen Kunstmarktes

1088 Ibid., S. 37.

1089 Ibid., S. 38.

1090 Ibid., S. 34.

1091 Werbung zur Apple Watch 4, online einsehbar unter: https://www.applewerbung.de/2018/09/watch4_besseres-ich/ (26.07.2021).

zu dem sogenannten „Superstar Phänomen“. Der amerikanische Wirtschaftswissenschaftler Moshe Adler verdeutlicht in seinem Artikel *Stardom and Talent*, dass die Existenz von Stars in einem Markt nicht zwangsläufig durch deren bessere Fähigkeiten oder Talente bedingt ist, sondern dadurch, dass sich Konsumenten bei Investitionen eher auf gemeinsame Referenzpunkte verließen.¹⁰⁹² Im Hinblick auf den Kunstmarkt bedeutet dies, dass reiche Investoren eher in wohlbekannte Namen als in unbekannte Künstler investieren. Auf diese Weise wird durch den Erwerb von Werken bekannter Künstler-Stars das Risiko von Fehlinvestitionen reduziert.¹⁰⁹³ Fragen der Echtheit eines Kunstwerkes sind für derartige Kunstinvestoren nur ökonomisch virulent. So bedeutet Originalität für den Kunstinvestor eine Gewinnsicherung, während ein als Fälschung entlarvtes Werk allenfalls ein Versicherungsfall ist. Das Werk kann im Fälschungsfall rückabgewickelt werden, sodass der Investor vom Verkäufer sein Geld zurückerhält und somit schadlos bleibt. Oder wie Karl Corino 1996 schreibt: „Wenn ein Fälscher heute auffliegt, so gilt dies in der Regel nicht mehr als moralische Katastrophe, sondern bloß noch als Geschäftsstörung.“¹⁰⁹⁴

Anders verhält es sich bei dem zuvor thematisierten Fan im Sinne Ullrichs. Für diesen bedeutet Originalität echte Teilhabe an einem Künstlerlabel und Reputation in der Rolle des Besitzers eines Kunstwerks. Fälschungen bedeuten hier also auch einen Verlust der eigenen Reputation und nicht zuletzt einen Imageschaden. Insofern sinkt auch die Zahlungsmoral im chinesischen Kunstmarkt, wenn das Auktionshaus nicht die Echtheit des versteigerten Werkes nachweist und zugleich chinesische Fälscher-Kommunen den Markt mit ihren Fälschungen fluten.¹⁰⁹⁵

Mit dem Reputationswert des Kunstwerks steigen auch die Bemühungen, selbst neueste Technologien für die Fälschungserkennung fruchtbar zu machen. Bereits 1931 lobt ein anonymes Autor die neugewonnenen Möglichkeiten der Fälschungserkennung durch den Fortschritt der Technik.¹⁰⁹⁶ Jene „Apparatewissenschaft“ wird fortan als goldener Weg zur Fälschungsentlarvung gepriesen,¹⁰⁹⁷ was in der Postmoderne dazu führt, dass Informationstechniken wie Künstliche Intelligenz und Blockchains in Fragen der Echtheit eines Kunstwerks als mögliche Nachfolger der kunsthistorischen Stilkritik diskutiert werden. In der Tat sind Informationstechniken insbesondere bei repetitiven Aufgaben hilfreich, wie etwa bei den zuvor erwähnten Preisdatenbanken

1092 Adler, Moshe: *Stardom and Talent*, in: *The American Economic Review*, März 1985, S. 208–212, hier: S. 208 sowie McAndrew, Clare: *The Art Market 2018*, An Art Basel & UBS Report, Basel/Zürich 2018, S. 336f.

1093 McAndrew, Clare: *The Art Market 2018*, An Art Basel & UBS Report, Basel/Zürich 2018, S. 337.

1094 Corino, Karl (Hrsg.): *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik*, Frankfurt 1996, S. 10.

1095 Siehe Kapitel 5.2.

1096 *Die Jagd nach der Fälschung*, in: *Das Kriminalmagazin*, August 29, 1931, S. 1696–1700, hier: S. 1698.

1097 *Ibid.*

für den Kunstmarkt.¹⁰⁹⁸ Problematisch wird es, wenn Expertenwissen und ein über Jahrzehnte geschulter Blick für den Duktus eines Künstlers durch eine noch nicht gänzlich ausgereifte Technologie zum Zweck der Fälschungsentlarvung ersetzt werden soll. Denn die Untersuchungen eines Experten sind gerade nicht repetitiv und folgen nicht binären Mustern, die in einer Wenn-Dann-Formel abgebildet werden könnten. Bereits in dem nicht ungewöhnlichen Fall, dass ein Künstler im Laufe seiner Karriere seinen Stil ändert oder etwa eine Werkstattarbeit vorliegt, an der der Künstler vielleicht einen geringen Anteil hatte, würde eine Informationstechnik wie die Künstliche Intelligenz ein Werk vielleicht sogar als Fälschung behandeln. Im Gegensatz zum Experten kennt die Technik (noch) nicht den jeweiligen soziokulturellen Rahmen sowie die Produktionsbedingungen eines Kunstwerkes. Dies kann aber auch von Vorteil sein, da ein Experte eventuell von dem geleitet wird, was er in dem Werk sehen möchte. Gerade Fälschungen erfüllen oftmals diese Desiderate. Insofern sind Informationstechnologien kein Ersatz aber eine sinnvolle Ergänzung zur kunsthistorischen Stilkritik. Und dies umso mehr, wenn man bedenkt, dass sich seit Anfang der 2000er Jahre eine zunehmende Affinität zum online Handel von Kunstwerken entwickelt. Zwar sind erste Projekte im online Kunsthandel wie die von Amazon oder Ebay gescheitert. Denn Kulturgüter lassen sich nicht wie Rohstoffe oder Konsumgüter nach Preis und Handhabbarkeit handeln. Doch werden bereits erste Live-Auktionen im Internet zur Kundengewinnung eingesetzt und der deutsche Auktionator Robert Ketterer sieht im Internet die Zukunft für Kunstauktionen.¹⁰⁹⁹

5.3 Der Fälscher Beltracchi zwischen Surrealismus, Fauvismus und Rheinischem Expressionismus

5.3.1 Die Strategien hinter den Beltracchi-Fälschungen

Von den 1980er Jahren bis Anfang der 2000er Jahre reagierte Beltracchi mit seinen auf den Kunstmarkt zugeschnittenen Fälschungen des Surrealismus und der Klassischen Moderne, insbesondere des Fauvismus und des Rheinischen Expressionismus, auf die oben dargelegten Entwicklungen des Kunstmarktes einschließlich seiner Allianz mit der Kunstgeschichte. Die Raffinesse seiner Fälschungen bestand darin, dass sie

1098 Schmit, Jean-Philippe: Big Data, künstliche Intelligenz und Blockchain sollen Kunsthandel demokratischer machen, in: Tageblatt Lëtzebuerg, 07. 11. 2018, online einsehbar unter: <http://www.tageblatt.lu/headlines/big-data-kuenstliche-intelligenz-und-die-blockchain-sollen-kunst-handel-demokratischer-machen/> (26. 07. 2021).

1099 Ketterer, Robert, in: Hickley, Catherine: Going, going, gone online: Europe's auction houses go digital, in: The Art Newspaper, 20. 03. 2019, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

bis ins Detail sowohl inhaltlich als auch strategisch und materialtechnisch nach den Anforderungen des Kunstmarktes und der Kunstgeschichte konzipiert und ausgeführt waren.¹¹⁰⁰ In seiner Einlassung vor dem Kölner Landgericht im Jahr 2011 verweist Beltracchi auf die Merkmale einer gelungenen Fälschung, die handwerkliches Können sowie fundierte Kenntnisse der Restaurationstechniken, der Kunstgeschichte und des Kunstmarktes erfordert.¹¹⁰¹

Strategisch ging die Beltracchi-Bande – bestehend aus Wolfgang und Helene Beltracchi, Otto Schulte-Kellinghaus und im späteren Verlauf auch der Schwester Helene Beltracchis – wie folgt vor: Beltracchi lernte Schulte-Kellinghaus Mitte der 1980er Jahre in einem Krefelder Café kennen. Es folgten diverse Verkäufe von Fälschungen Beltracchis bis sich diese Geschäftsverbindung 1989 aufgrund von Abrechnungsunstimmigkeiten bei einem der Verkäufe vorübergehend auflöste.¹¹⁰² Anfang der 1990er Jahre lernte Wolfgang Helene Beltracchi kennen, die von da an bei den Verkäufen der Fälschungen mitwirkte.¹¹⁰³ Im Rahmen dieser Verbindungen entstanden die zwei fiktiven Provenienzen „Sammlung Knops“ und „Sammlung Jägers“, die bei einigen der Fälschungen als Herkunftangaben dienten.¹¹⁰⁴ Werner Jägers (1912–1992) war nicht

1100 Auch Koldehoff und Timm kommen zu dem Schluß, dass Beltracchi kein Künstler, sondern eher ein Vertriebsstrategie ist, der zwar keinen kunsthistorisch relevanten eigenen Stil entwickelte aber dafür eine ihm eigene Methode der Vermarktung. Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 129.

1101 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 8 sowie Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: *Sammlung Jägers*, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln, 01.09.2011–27.10.2011, S. 2.

1102 Urteil des Landgerichts Köln vom 27.10.2011, in: *Strafprozessakten*, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8571.

1103 *Ibid.*, Blatt 8571f.

1104 Hier muss Götz Pochat widersprochen werden, wenn er schreibt, dass Werner Jägers 1993 verstorben wäre, der tatsächlich bereits 1992 verstorben ist. Pochat, Götz: *Die Kunst der Fälschung – die geraubte Aura*, in: Goltschnigg, Dietmar / Grollegg-Edler, Charlotte / Gruber, Patrizia (Hrsg.): *Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld*, Berlin 2013, S. 125–145, hier: S. 136. Dieses Detail wäre zwar zunächst keine Erwähnung wert gewesen, doch ergibt sich hieraus ein schwerwiegenderer Folgefehler. So geht Pochat davon aus: „Im Prozess gegen Beltracchi standen nur jene Werke zur Debatte, die nach dem Sterbedatum Werner Jägers im Jahr 1993 in den Kunsthandel gelangt waren.“ Pochat, Götz: *Die Kunst der Fälschung – die geraubte Aura*, in: Goltschnigg, Dietmar / Grollegg-Edler, Charlotte / Gruber, Patrizia (Hrsg.): *Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld*, Berlin 2013, S. 125–145, hier: S. 137. Dies ist sowohl sachlich als auch juristisch falsch. Tatsächlich waren vor dem Landgericht in Köln jene 14 Fälschungen Beltracchis Gegenstand des Strafverfahrens, die bis zum Prozesszeitpunkt im September 2011 noch nicht verjährt waren. Die Verjährungsfrist von zehn Jahren hing wiederum maßgeblich von der Bandenstruktur der Protagonisten ab. Wäre die Organisation in einer Bande nicht vorhanden gewesen, hätte nur eine Verjährung von fünf Jahren Anwendung gefunden. Siehe hierzu das Urteil des Landgerichts Köln vom 27.10.2011, in: *Strafprozessakten*, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630.

nur der tatsächliche Großvater Helene Beltracchis, sondern angeblich auch ein Kunstsammler, der in den 1920er und 1930er Jahren Gemälde hauptsächlich Rheinischer Expressionisten bei dem ihm bekannten Galeristen Alfred Flechtheim gekauft haben soll; tatsächlich hat Jägers jedoch nie Kunst gesammelt. Dass der 1912 geborene Jägers in den 1920er Jahren schlichtweg zu jung war, um sowohl ein gesteigertes Interesse als auch die finanziellen Mittel für den Aufbau einer Sammlung bedeutender Künstler zu haben, fiel bis zu den Ermittlungen des LKA Berlin nicht auf.¹¹⁰⁵ Ebenso fiel nicht auf, dass es höchst unwahrscheinlich gewesen sein dürfte, dass Jägers als NSDAP-Mitglied einen freundschaftlich-geschäftlichen Kontakt zu dem jüdischen Kunsthändler Alfred Flechtheim gehabt haben soll.¹¹⁰⁶ Mit dem Tod Jägers soll diese fiktive Sammlung dann in den Besitz von Helene Beltracchi und ihrer Schwester übergegangen sein. Erstmals nachweislich mit dieser Provenienz in den Verkauf gelangte 1995 Beltracchis Fälschung *Mädchen mit Schwan* nach Heinrich Campendonk.¹¹⁰⁷ Im Februar gleichen Jahres lieferte Helene Beltracchi ebenfalls unter Angabe der Provenienz „Sammlung Jägers“ die Fälschung *Südliche Landschaft* im Stil Hans Purrmanns bei dem Auktionshaus Lempertz ein.¹¹⁰⁸ Doch Lempertz lehnte das Werk als Fälschung ab, was das Auktionshaus allerdings nicht davon abhielt, in den folgenden Jahren aus just jener Quelle diverse Gemälde als Originale in die eigenen Auktionen aufzunehmen.¹¹⁰⁹ Im Zuge einer erneuten Kontaktaufnahme zu Schulte-Kellinghaus Ende der 1990er Jahre, reaktivierte man auch die fiktive Provenienz „Sammlung Knops“.¹¹¹⁰ In diesem Fall ist es nun der Großvater von Schulte-Kellinghaus, der Schneidermeister Wilhelm Knops (1880–1957), der ein ebenso wie Jägers begeisterter Kunstsammler gewesen sein soll; doch auch Knops sammelte zu keiner Zeit Kunst.¹¹¹¹

1105 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8616 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l') Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 25.

1106 Röbel, Sven / Schmid, Barbara / Schmitt, Jörg / Sontheimer, Michael und Petra Truckendanner: Der Hippie und die Expressionisten, in: Der Spiegel, Nr. 44/2010, S. 146–151, hier: S. 148.

1107 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8572. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.srf.ch/news/panorama/kriminal-einmaleins/die-faelschungen-des-herrn-beltracchi> (26. 07. 2021).

1108 Ein Detail der Purrmann-Fälschung Beltracchis kann online eingesehen werden unter: <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/74822682> (26. 07. 2021).

1109 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 3 sowie Röbel, Sven / Schmid, Barbara / Schmitt, Jörg / Sontheimer, Michael und Petra Truckendanner: Der Hippie und die Expressionisten, in: Der Spiegel, 44/2010, S. 146–151, hier: S. 149.

1110 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8572f.

1111 Ibid., Blatt 8573.

Die Verkäufe der Beltracchi-Fälschungen gestalteten sich fortan in Form einer Aufteilung nach Provenienzen. Helene Beltracchi verkaufte die Fälschungen Beltracchis mit der Provenienzangabe „Sammlung Jägers“, Schulte-Kellinghaus mit der Provenienzangabe „Sammlung Knops“. Lediglich im seltenen Fall, dass eine Bestätigung der jeweils anderen Provenienz nötig wurde, traten beide gemeinsam auf. In Ausnahmefällen sollten auch Verkaufsverhandlungen gemeinsam geführt werden.¹¹¹² Insofern muss den Ausführungen Seegers widersprochen werden, wenn sie behauptet, nur Helene Beltracchi und ihre Schwester wären für den Verkauf der Fälschungen im internationalen Kunsthandel zuständig gewesen.¹¹¹³ So spielte Schulte-Kellinghaus, den Seegers unerwähnt lässt, eine wesentlich wichtigere Rolle in der Beltracchi-Bande als die Schwester Helene Beltracchis. Denn nicht zuletzt war es Schulte-Kellinghaus, der an der Entwicklung der zweiten Provenienz „Sammlung Knops“ mitwirkte, über den der Kontakt zu Werner Spies lief und der „wegen gewerbsmäßigen Bandenbetrugs in Tateinheit mit gewerbsmäßiger und bandenmäßiger Urkundenfälschung in sieben Fällen sowie wegen versuchten gewerbsmäßigen Bandenbetrugs in Tateinheit mit gewerbsmäßiger und bandenmäßiger Urkundenfälschung in drei Fällen zu einer Gesamtfreiheitsstrafe von fünf (5) Jahren verurteilt“ wurde.¹¹¹⁴ Demgegenüber trat die Schwester Helene Beltracchis nachweislich lediglich drei Mal beim Verkauf von Beltracchis Fälschungen auf; zwei Fälle davon waren verjährt.¹¹¹⁵ Entsprechend wurde sie „wegen Betrugs in Tateinheit mit Urkundenfälschung zu einer Freiheitsstrafe von einem (1) Jahr und neun (9) Monaten verurteilt, deren Vollstreckung zur Bewährung, ausgesetzt wird“.¹¹¹⁶

Das Besondere an diesen beiden fiktiven Sammlungen war, dass sich mit ihnen zugleich die Restitutionsorgen des Kunstmarktes beschwichtigen ließen. Denn während des Zweiten Weltkriegs wurden die Sammlungsstücke angeblich in der Eifel vor den Nationalsozialisten versteckt, sodass es sich, sehr zur Freude des Kunsthandels, nicht um NS-Beutekunst handelte.¹¹¹⁷ So weist Helene Beltracchi in einem Brief vom 2. Januar 2007 an Werner Spies, in dem sie die Herkunft ihrer Sammlung erläutert, mit besonderem Nachdruck darauf hin, dass es sich bei den Werken in ihrem Besitz nicht um NS-Beutekunst handelt, sondern um quasi unbefleckte, frische

1112 Ibid., Blatt 8573f.

1113 Seegers, Ulli: Stilfragen, Die Vorbilder der Fälscher, in: Abend, Sandra und Hans Körner (Hrsg.): Vor-Bilder, Ikonen der Kulturgeschichte, Vom Faustkeil über Botticellis Venus bis John Wayne, München 2015, S. 113–133, hier: S. 114.

1114 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8560.

1115 Ibid., Blatt 8576.

1116 Ibid., Blatt 8561.

1117 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 24f.

Meisterwerke. „[...] Ich möchte darauf hinweisen, dass keines der Bilder auf illegale Weise in die Sammlung gelangten [sic], sie stammen weder aus jüdischem Besitz, noch sind sie mit Hilfe nationalsozialistischer Machenschaften in den Besitz der Familie gelangt.“¹¹¹⁸ Die Legitimation der Provenienz „Sammlung Knops“ findet ebenfalls durch ein Schreiben an Werner Spies statt, diesmal allerdings aus der Feder von Schulte-Kellinghaus. In seinem Brief vom 18. 12. 2006 zählt er als Bestandteil seiner Sammlung nahezu die gleichen Künstler auf wie Helene Beltracchi in ihrem Brief an Spies nur wenige Tage später. Beide geben zudem jeweils an, dass die Werke ihrer Sammlung bei Alfred Flechtheim erworben worden wären.¹¹¹⁹ Das plötzliche Auftauchen von zwei bis dahin völlig unbekanntem Sammlungen, die just auch noch Werke der nahezu gleichen Künstler vereinen, hätte zumindest in dem Moment irritieren müssen, in dem Werke eines Künstlers aus beiden Sammlungen bei ein und dem gleichen Experten zur Expertise vorlagen.

Die Strategie im Beltracchi-Fall bestand allerdings darin, der Kunstgeschichte und dem Kunstmarkt Maßanfertigungen zu liefern, um nicht zuletzt möglicherweise entlarvende Recherchen der jeweiligen Experten im Keim zu ersticken. In seiner E-Mail vom 18. September 2010 an das Berliner LKA, schreibt Spies selbst, dass er ohne diese Provenienzangaben und die Verbindung zur Sammlung Flechtheim womöglich eigene Recherchen angestellt hätte, um die Herkunft der Werke zu klären: „Weil Herr Schulte-Kellinghaus mir die Story von seinem sammelnden Großvater erzählte, dies schriftlich von ihm genauso wie von Frau Helene Beltracchi bestätigt wurde, das Flechtheimsignet das zu bestätigen schien, habe ich mich auf mein stilkritisches Auge verlassen. Hätten Schulte-Kellinghaus und Beltracchi mir erklärt, dass sie keine Ahnung haben, wie der Großvater an die Bilder gekommen sind [sic], den Namen Flechtheim nicht erwähnt, so hätte ich angesichts des Fehlens jeglicher Provenienz [sic] trotz des hervorragenden Zustandes dieser Arbeiten jedenfalls weiterrecherchiert und versucht herauszubekommen, wie diese Bilder in den Besitz des Herrn Jägers gekommen sind.“¹¹²⁰ Dass die Fälschungen als vermeintliche Meisterwerke auf dem Kunstmarkt frapierend leicht verkauft werden konnten, war für das Landgericht Köln schließlich ein Grund der Strafmilderung. Es hätten weder eingehende Untersuchungen der Gemälde vor deren Verkauf stattgefunden, noch wurde deren Herkunft kritisch hinterfragt. Hierfür hätte es aber durchaus Anlass gegeben, in Anbetracht der

1118 Brief von Helene Beltracchi an Werner Spies vom 02.01.2007, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1811. Koldehoff und Timm verweisen in ihrer Publikation ebenfalls auf diesen Brief: Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 158.

1119 Brief von Otto Schulte-Kellinghaus vom 18. 12. 2006 an Werner Spies, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1810.

1120 E-Mail von Werner Spies vom 18.09.2010 an das LKA Berlin, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1809.

ungewöhnlichen Häufung vermeintlicher Wiederentdeckungen aus den Sammlungen Jägers und Knops.¹¹²¹

Untermuert wurden die Provenienzen durch rückseitig angebrachte, gefälschte Stempel etwa der fiktiven „Sammlung Jäger“ sowie durch Sammlungsaufkleber, die entweder gänzlich erfunden waren, ein bereits existierendes Label nachahmten oder Anleihen bei zeitgenössischen Werbeanzeigen machten.¹¹²² Beispielhaft für letztere ist der gefälschte Aufkleber der Galerie Posen und Schames, der in Anlehnung an die zeitgenössische Werbeanzeige der Mal- und Zeichenschule Olga Oppenheimer entstanden ist (Abb. 105–106). Dabei wurden sowohl die Antiqua-Type als auch die Punkte der Rahmung als Gestaltungselemente übernommen. Die adaptierten Schrägstriche des Originals wurden in dem gefälschten Galerie-Aufkleber in Dekorationselemente verwandelt, während sie im Original noch der Trennung der im Einzelnen angebotenen Zeichensujets dienen.¹¹²³ Die Aufkleber der Galerie Schames und des Sturms hingegen sind Kopien der Originale.¹¹²⁴ Gänzlich erfunden war der Aufkleber der Sammlung Flechtheim, der mit dem Portrait Flechtheims besonders ungewöhnlich erschien (Abb. 107). Denn bis dato sind kaum Aufkleber dokumentiert, die neben dem Namen der Sammlung zugleich das Portrait des Sammlers oder Galeristen zeigen. Beltracchi fälschte den Flechtheim-Aufkleber, nach eigenen Angaben, einer Darstellung von Marie von Malachowski folgend.¹¹²⁵ Dies widerspricht allerdings der frappierenden Ähnlichkeit des Aufkleber-Portraits zu einer Lithografie Heinrich Nauens, die nahezu das gleiche Portrait Flechtheims zeigt (Abb. 108). Die karikaturartige Erscheinung des Flechtheimportraits in dem Aufkleber ist jedoch auf die Vergrößerung durch Beltracchis Linolschnitt-Verfahren zurückzuführen und ist nicht inhaltlich motiviert, wie man zuvor seitens der Geschichtswissenschaft vermutete. Demnach hätte es sich um ein Label der Nationalsozialisten gehandelt, die derartige Aufkleber zwecks Diffamierung jüdischer Galeristen entwickelten.¹¹²⁶

Die beiden fiktiven Sammlungen Jägers und Knops in Verbindung mit gefälschten Galerieaufklebern respektive Stempeln dienten also einer für den Kunstmarkt

1121 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8616.

1122 Ibid., Blatt 8575f.

1123 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/ Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 25.

1124 Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: Sammlung Jägers, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln, 01.09.2011–27. 10. 2011, S. 5.

1125 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 316.

1126 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/ Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 24.

maßgeschneiderten Provenienz. In diesem Zusammenhang muss auch Faude-Nagel widersprochen werden, wenn sie davon ausgeht, Beltracchi hätte sozusagen passiv den jeweiligen Experten die Zuschreibung seiner Fälschungen überlassen.¹¹²⁷ Im Gegenteil, nicht nur weisen alle verfahrensgegenständlichen und bis dato ermittelten Fälschungen Beltracchis die gefälschte Signatur des jeweiligen Künstlers auf, wodurch den Experten der Künstler bereits in der Fälschung vorgegeben wurde. Auch übernahm Beltracchi zuweilen Werktitel aus Werkverzeichnissen, womit er die Fälschung an einer bestimmten Stelle eines Œuvres situiert.¹¹²⁸ Weiterhin nahm Beltracchi eine genaue Datierung der Fälschungen vor, sodass zugleich die Zeit festgelegt wurde, in der das Werk entstanden sein soll. An dieser Stelle sei auch nochmals auf die E-Mail von Spies an das Berliner LKA verwiesen, in der er explizit darlegt, dass er ohne die Provenienzen und Aufkleber eigene, womöglich entlarvende Recherchen angestellt hätte. Dies lässt sich auch auf die Zuschreibung des Werkes zu einem bestimmten Künstler beziehen. Hätte man erst mutmaßen müssen, um welchen Künstler es sich handelt, wäre Beltracchi womöglich schon früher enttarnt worden. Folglich hat Beltracchi weitreichende Vorsorgen getroffen, um möglichst nicht entlarvt zu werden; ohne eine fundierte Kenntnis des Kunstmarktes und der Kunstgeschichte, wäre dies so nicht möglich gewesen.

Hierzu trug auch bei, dass Beltracchi primär solche Künstler fälschte, die gemeinhin weniger bekannt waren und auf dem Kunstmarkt eher im unteren bis mittleren Preissegment zu finden waren. Auch fälschte Beltracchi zuweilen das Frühwerk betreffender Künstler, was ihm drei große Vorteile einbrachte. Erstens umging er auch damit langwierige und aufwändige Prüfungen, wie sie oftmals bei international renommierten Künstlern erfolgen, was wiederum zweitens das Entdeckungsrisiko senkte, denn Frühwerke vor allem unbekannter Künstler sind meist kaum erforscht oder gänzlich unbekannt. Drittens werden Neu- oder Wiederentdeckungen aus diesen Bereichen vielfach mit offenen Armen empfangen, sodass die Fälschungen Beltracchis einem eher wohlwollenden Blick der Experten begegneten.¹¹²⁹ Zu diesem wohlwollenden Blick trug auch bei, dass Beltracchi solche Werke der Klassischen Moderne fälschte, die zwar in namhaften Galerien ausgestellt waren oder gewesen sein könnten, die jedoch nicht mehr fotografisch dokumentiert sind, deren Provenienz ab den 1930er Jahren unbekannt ist und die in den Werkverzeichnissen als verschollen gelten.¹¹³⁰ Es handelte

1127 Faude-Nagel, Carolin: Kunstfälschung und Provenienzforschung, Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt, Mainz 2013, S. 22.

1128 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 23.

1129 Ibid., S. 20.

1130 Ibid., S. 21.

sich bei den Fälschungen Beltracchis nicht nur um Werke ohne nationalsozialistischen Hintergrund, sondern auch um marktfrische Wiederentdeckungen.

Auch materialtechnisch wusste Beltracchi den Markt und seine Experten zunächst zu überzeugen. So erwarb er für seine Fälschungen auf Antikmärkten in Frankreich und Deutschland alte Leinwände, die bestenfalls keine bis wenig zu entfernende Farbe aufwiesen, um den mechanischen Abrieb des alten Motivs so gering wie möglich zu halten. Dabei baute er sich mit der Zeit ein Lager an alten Leinwänden deutscher und französischer Rahmungen auf.¹¹³¹ Dem gegenüber stehen materialtechnische Untersuchungen, veranlasst vom LKA in Berlin, aus denen hervorgeht, dass das Holz unterschiedlicher Rahmen von dem gleichen Baum stamme.¹¹³² Die Farben für seine Fälschungen stellte Beltracchi zum Teil mit zeitgenössischen Pigmenten selbst her oder er verwendete Farbkästen, die er auf Antikmärkten fand.¹¹³³ Auch Tubenfarben kamen zum Einsatz, doch lies Beltracchi diese zuvor materialtechnisch untersuchen, um neuere Pigmente wie etwa Titanweiß auszuschließen.¹¹³⁴ Dies schützte ihn jedoch nicht davor, dass der niederländische Hersteller Oudt Hollandse die Spuren von Titanweiß nicht auf einer Tube angab, die später in Beltracchis Fälschung *Rotes Bild mit Pferden* nach Heinrich Campendonk gefunden wurden.¹¹³⁵

- 1131 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8574f. sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 8 sowie Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: Sammlung Jägers, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln, 01.09.2011–27. 10. 2011, S. 1f.
- 1132 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 8 sowie Deutsches Archäologisches Institut, Dendrochronologie, Berlin: Gutachten, Untersuchung von Bilderrahmungen, „Sammlung Jäger“ [sic], 09. 12. 2010, (o.S.) S. 3 sowie Justizministerium Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Sogar Holzwurmlöcher waren unecht, Pressemitteilung vom 28.08.2011 des Landgerichts Köln. Die Analysen des Deutschen Archäologischen Instituts stellt Beltracchi als falsch dar, da er beide Rahmen angeblich in einem Zeitraum von zehn Jahren auf 700 Kilometer voneinander entfernten Antikmärkten erwarb. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 530.
- 1133 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 8 sowie Öcal, Tina: Unveröffentlichte Mitschrift des Strafprozesses: Sammlung Jägers, Az.: 117 Js 407-10, Landgericht Köln, 01.09.2011–27. 10. 2011, S. 1.
- 1134 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 8f. Sowie Kohler, Michael: Sammlung Jägers, „Es hat mir mächtig Spass gemacht“, in: Art Magazin online, 28.09.2011, Archiv der Autorin, online nicht mehr einsehbar.
- 1135 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 9 So datiert das „Rote Bild mit Pferden“ auf 1914, während das darin enthaltene Pigment Titanweiß frühestens ab 1935 industriell hergestellt wurde. Eastaugh, Nicholas: Naturwissenschaftliches Gutachten zu Rotes Bild mit Pferden vermeintlich nach Heinrich Campendonk, 25.08.2008,

In nahezu allen Fällen der so entstandenen Fälschungen wurden vor deren Verkauf die Expertisen der entsprechenden Spezialisten eingeholt. Die Fälschungen Beltracchis ließen sich dabei fast ausschließlich aus der Kunstgeschichte heraus belegen; waren sie nicht als verschollene Werke bereits Teil des Werkverzeichnisses, so ebnete die Expertise den Weg in dasselbe.¹¹³⁶ Eine Ausnahme stellt die Campendonk-Fälschung *Rotes Bild mit Pferden* dar, für die erst nach dem Verkauf eine Expertise erstellt wurde. Die Fälschung *Else Lasker-Schüler gewidmet* im Stile Campendonks ging ohne Expertise an die Sammlung Würth ebenso wie Beltracchis Léger-Fälschung *Kubistisches Stilleben*, die ebenfalls ohne Expertise in den Kunstkreislauf geriet. Im Falle der Fälschung *Oiseaux* nach Max Ernst (1891–1976) wurden allerdings gleich zwei Expertisen erstellt, da der Käuferin auffiel, dass das Datum des Gemäldes nicht mit dem in der ersten Expertise von Spies übereinstimmte.¹¹³⁷

Des Weiteren dienten die Expertisen als Testläufe für die Fälschungen. War ein Experte nicht überzeugt, folgten auch keine weiteren Fälschungen im Stil des betreffenden Künstlers. Signifikant ist hierfür eine Fälschung Beltracchis nach August Macke (1887–1914) mit dem Titel *Hafenbild*.¹¹³⁸ Die Expertin Ursula Heiderich erkannte die Fälschung direkt, wodurch keine weiteren August-Macke-Fälschungen mehr folgten.¹¹³⁹ In seiner Autobiografie begründet Beltracchi diesen Umstand mit seinem eigenen „Unwohlsein“ in Bezug auf den Künstler August Macke und nicht mit

- Zivilrechtsstreit Trasteco/..Lempertz 2 O 457/08, LG Köln, Strafprozess Az. Nr. 117 Js 407-10, Fallakte 3, Blatt 120ff. Sowie Eastaugh, Nicholas: Ergänzendes Gutachten zu Rotes Bild mit Pferden vermeintlich nach Heinrich Campendonk, 19. 09. 2008, Zivilrechtsstreit Trasteco/.. Lempertz 2 O 457/08, LG Köln, in: Strafprozess Az. Nr. 117 Js 407-10, Fallakte 3, Blatt 154ff.
- 1136 Beispielhaft hierfür sind etwa die Expertisen von Werner Spies, in denen fast ausnahmslos die Aufnahme in das Werkverzeichnis in Aussicht gestellt wurde. Siehe etwa die Expertise von Werner Spies zu „Vogel im Winterwald“, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 12, Blatt 1924–2187, hier: Blatt 2145.
- 1137 Gespräch der Autorin mit René Allonge in Berlin am 14. 11. 2011 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 26. Zu „Rotes Bild mit Pferden“ siehe: Bericht des LKA 454 vom 17. 06. 2010, S. 1f., in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 1, Blatt 1–171, hier: Blatt 5f. Zu „Else Lasker-Schüler gewidmet“ siehe: Beschluss der Staatsanwaltschaft Köln, S. 11, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 19, Blatt 3479–3675, hier: Blatt 3490. Zu „Kubistisches Stilleben“ siehe: Beschluss der Staatsanwaltschaft Köln, S. 11, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 19, Blatt 3479–3675, hier: Blatt 3494f. Zu „Oiseaux“ siehe: Galerie Aittouares, Facture Nr. 041004 vom 12. 10. 2004, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 20, Blatt 3676–3956, hier: Blatt 3794–3800.
- 1138 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.srf.ch/news/panorama/kriminal-einmaleins/die-faelschungen-des-herrn-beltracchi> (26. 07. 2021).
- 1139 Brief von Ursula Heiderich vom 21. 04. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 34, Blatt 6243–6244, hier: Blatt 6244 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l') Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in

der schnellen Enttarnung seiner Fälschung durch Heiderich.¹¹⁴⁰ Als Beltracchi 1987 jedoch beinahe wegen zwei Fälschungen nach Georg Tappert (1880–1957) und Erich Heckel (1883–1970) entlarvt worden wäre, erwähnt er selbst, dass er daraufhin keine weiteren Versuche unternahm, Fälschungen nach den beiden Künstlern anzufertigen. „Eine Lehre: Nie mehr habe ich danach mit dem Gedanken gespielt, an Werken dieser beiden Künstler zu arbeiten.“¹¹⁴¹ Die kunsthistorische Stilkritik führte also in allen drei Fällen nicht nur dazu, dass die betreffenden Fälschungen Beltracchis gar nicht erst in den Kunstkreislauf gerieten, sondern sie verhinderten auch alle Folgefälschungen der betreffenden Künstler aus dem Pinsel Beltracchis. Die Kunstgeschichte kann somit durchaus der Fälschungsprävention dienen, wenn sie mit einem ungetrübten Blick Anwendung findet.¹¹⁴²

Auch ermöglichten es die vor dem Verkauf einer Fälschung eingeholten Expertisen zusätzliche Informationen zu gewinnen, die nur die Experten nicht aber Beltracchi und seine Komplizen erhalten konnten. Ein Beispiel hierfür ist Beltracchis gefälschter Aufkleber der Galerie Kahnweiler, der eine Archivnummer nennt, die auf ein Ölgemälde verweisen soll. Im Archiv Kahnweilers, zu dem Beltracchi und seine Komplizen keinen Zugang hatten, wird unter der von Beltracchi genannten Nummer jedoch eine Papierarbeit aufgeführt.¹¹⁴³ Auch die im Archiv hinterlegte Fotografie des mit der Archivnummer assoziierten Werks zeigt eine von Beltracchis Fälschung abweichende Darstellung.¹¹⁴⁴

ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 26.

1140 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 336f.

1141 Ibid., S. 238.

1142 Insofern muss auch Faude-Nagel widersprochen werden, wenn sie den Fall Beltracchi als exemplarisch für den geringen Aussagewert von kunsthistorischen Expertisen erachtet. Faude-Nagel, Carolin: Kunstfälschung und Provenienzforschung, Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt, Mainz 2013, S. 27.

1143 Zeugenvernehmung von Christopher Drake vom 01. 10. 2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 12, Blatt 2154–2167, hier: Blatt 2160 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 26f.

1144 Bericht: (Anregungen für Rechtshilfeersuchen an mehrere europäische Staaten), in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 16, Blatt 2808–2854, hier: Blatt 2823 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 27. Insofern muss Faude-Nagel auch bei ihrer Vermutung widersprochen werden, der von Beltracchi gefälschte Aufkleber der Galerie Kahnweiler könne echt sein. Faude-Nagel, Carolin: Kunstfälschung und Provenienzforschung, Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt, Mainz 2013, S. 67 FN 175.

Schließlich trugen die durch Beltracchis Fälschungen bewirkten zahlreichen Wiederentdeckungen etwa Heinrich Campendonks zu einer Nobilitierung des Künstlers in den Museen und der Wissenschaft sowie zu einer beachtlichen Preissteigerung auf dem Kunstmarkt bei, was in den folgenden Kapiteln noch ausführlicher dargelegt wird.¹¹⁴⁵ Dies beförderte auch den Umstand, dass Beltracchis Fälschungen in die Kunstgeschichte Eingang fanden und dort noch heute zuweilen nicht nur Werkverzeichnisse verfälschen, sondern auch die Sekundärliteratur verwässern.¹¹⁴⁶ Exemplarisch sind hierfür auch einige Fälschungen Beltracchis im Stile Molzahns, die in einem Ausstellungskatalog zum Thema Expressionismus als vermeintliche Originale reproduziert wurden oder die Fälschung Beltracchis *Liegender Akt mit Katze* im Stile Pechsteins, die als vermeintliches Original in einen Ausstellungskatalog der Brücke-Künstler aufgenommen wurde.¹¹⁴⁷ Fatal ist hieran, dass Fälschungen, die derart Einzug in die Kunstgeschichte halten, tiefgreifend und anhaltend wirksam sind. Zwar können Fälschungen in einer Neuauflage von Werkverzeichnissen aussortiert werden, doch die Sekundärliteratur wird im Allgemeinen kaum aktualisiert, sodass Folgegenerationen von Kunsthistorikern mit bereits entlarvten Fälschungen konfrontiert werden.

5.3.2 Auf bewährten Pfaden: Beltracchis Umgang mit seinen künstlerischen Vorbildern

Während die Strategie von Beltracchis Fälschungen den Wünschen des Kunstmarktes und der Kunstgeschichte folgt, ist die Wahl seiner künstlerischen Vorbilder nach persönlichen Vorlieben und kunsthistorisch bewährten Methoden ausgerichtet. Die Intensität, mit der sich Beltracchi der Erforschung der jeweiligen Künstler, ihrer Zeit, ihrer Biografie und ihres Umfeldes widmet, lässt darauf schließen, dass er nicht nur ein gewöhnlicher Rezipient, sondern ein Fan derselben ist.

Dabei behauptet Beltracchi – ähnlich wie Han van Meegeren – eine quasi symbiotische Einheit mit dem gefälschten Künstler eingegangen zu sein.¹¹⁴⁸ Beiden Fälschern

1145 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 20f.

1146 Ibid., S. 16.

1147 Zu Molzahn siehe: Ausst.-Kat.: Expressionismus, Die zweite Generation 1915–1925, hrsg. v. Stephanie Barron, County Museum of Art Los Angeles und Staatliche Galerie Moritzburg Halle, München 1989, S. 120, Abb. 1 und S. 178, Abb. 148f. Zu Pechstein siehe: Ausst.-Kat.: Expressiv! Die Künstler der Brücke, Die Sammlung Hermann Gerlinger, hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder, Albertina Wien, München 2007, S. 324f., Abb. 215.

1148 Beltracchi betonte und wiederholte dies so oft, dass diverse Medien diese Behauptung ungeprüft aufgriffen. Siehe etwa: Kohler, Michael: Beltracchi Interview, in: Art Magazin online, 05.03.2014, S. 2, Archiv der Autorin, online nicht mehr einsehbar sowie Gorris, Lothar und

wurde dies auch durch die getäuschten Experten attestiert, die damit allerdings nicht den Fälscher glorifizieren wollten, sondern ihre eigene Reputationskrise zu überwinden versuchten. Denn Expertengrößen wie sie konnten freilich nicht von einem Provinzfälscher, sondern nur von einem Fälschergenie getäuscht worden sein.¹¹⁴⁹ Abraham Bredius etwa sah in van Meegerens vermeintlichem Vermeer-Gemälde *Christus und die Jünger in Emmaus* vor dessen Entlarvung das größtmögliche Einfühlungsvermögen in die dargestellte Bibel-Geschichte: „In no other picture by the great Master of Delft do we find such sentiment, such a profound understanding of the Bible story – a sentiment so nobly human expressed through the medium of the highest art.“¹¹⁵⁰ Ähnlich formuliert auch Spies seine Verzückung über das Einfühlungsvermögen Beltracchis bezüglich dessen Fälschung *La Mer*: „Ich erinnere mich an dieses Bild. Das ist doch [...] typisch für die Art, wie Max Ernst gearbeitet hat. [...] So ein sensibles Bild, und alles ist drin, was Max Ernst an technischen Möglichkeiten hatte.“¹¹⁵¹ Und weiter: „Ich habe eine so einfühlsame Fälschung noch nie gesehen.“¹¹⁵²

Allerdings handelt es sich hierbei nicht um eine Besonderheit Beltracchis oder van Meegerens. Freie Fälschungen, zu denen teilweise auch diejenigen Beltracchis zu zählen sind, stellen grundsätzlich „[...] an den Hersteller die höchsten Ansprüche an Einfühlungsvermögen in einen fremden Zeitstil [...]“, wie bereits Bloch feststellte.¹¹⁵³ Als Kind seiner Zeit verbindet Beltracchi, wie andere Fälscher auch, jenen fremden mit dem eigenen Zeitstil, wodurch seine Fälschungen für die Experten umso verführerischer waren. Denn durch dieses Amalgam zweier Zeistile in der Fälschung findet gleichsam eine stilistische Modernisierung und Anpassung des gefälschten und damit vergleichsweise älteren Stils an den Zeitgeschmack der Gesellschaft statt, in der die Fälschung entsteht. Die Begeisterung für die Fälschungen Beltracchis, als sie noch als Originale galten, gründet auch darin, dass Beltracchi im Gegensatz zum Künstler selbst den Fortgang der Kunstgeschichte kannte und so genau die Lücken füllen konnte, die

Sven Röbel: Geständnis eines ewigen Hippies, Interview mit Wolfgang Beltracchi, in: Der Spiegel, 10/2012, S. 126–136, hier: S. 128 und S. 131.

1149 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 41.

1150 Bredius, Abraham: A new Vermeer, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 71, No. 416, November 1937, S. 210–211, hier: S. 211. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/kunstbetrug-der-mann-der-goering-taueschte.950.de.html?dram:article_id=287084 (26. 07. 2021).

1151 Werner Spies in: Plonka, Nina und Oliver Schröm: „Charme habe ich nicht entdeckt...aber einen Max Ernst“, Interview mit Werner Spies, in: Der Stern, 8/2012, S. 132–136, hier S. 136.

1152 Ibid.

1153 Bloch, Peter: Gefälschte Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 52–75 und S. 120–124, hier: S. 60.

in der Kunstgeschichte vorhanden waren.¹¹⁵⁴ Beltracchis Verfahren impliziert jedoch nicht eine wahrheitsgetreue Darstellung der historischen Begebenheit, sondern fußt auf einer fiktiven Rekonstruktion dieser Historie. Seine Fälschungen entspringen eigenen Vorstellungen, wie das Künstleroeuvre hätte sein können.¹¹⁵⁵

Auch Beltracchis selbst attestierte Symbiose mit seinem Künstlervorbild muss differenziert werden. Beltracchis Entscheidung, bestimmte Künstler zu fälschen, war Produkt einer spezifischen Selektion von Künstlern, deren Œuvre Lücken aufwies, die am Kunstmarkt Entwicklungspotentiale hatten und stilistisch seinen Vorstellungen und Möglichkeiten entsprachen. Dass er damit ökonomische Ziele verfolgte, wie er selbst schreibt,¹¹⁵⁶ wird bereits daran evident, dass Fälschungen über viele Jahrzehnte seine einzige Einnahmequelle waren.¹¹⁵⁷ Auch aufklärerische Interessen sind im Beltracchi-Fall nicht feststellbar, sonst wären die Fälschungen etwa als Hoax konzipiert worden, die nach einer gewissen Zeit von den Protagonisten selbst entlarvt worden wären. Hinsichtlich des ökonomischen Faktors unterscheidet sich Beltracchi von Bastianini, der zwar teils ebenfalls seinen Lebensunterhalt mit seinen Fälschungen verdiente, sich allerdings aufgrund geringerer Preise nicht groß bereichern konnte.¹¹⁵⁸ Vielmehr war Bastianini Kind einer Zeit, in der Fälschungen wie erwähnt auch eine Hommage an die eigene Nationalgeschichte darstellten und somit einem ästhetischen Patriotismus entsprachen. Beltracchi dagegen ist Kind einer Zeit, in der Kunst als Assetklasse verstanden wird und so verstärkt als ökonomischer Faktor gilt. Damit einher geht auch die Erosion kunsthistorischer Normen zunächst im Kunstmarkt und später auch in der Kunstwelt. Es handelt sich dabei um jene kunsthistorischen Normen, die zu Bastianinis Zeit gerade erst entwickelt und fundiert wurden. Die kulturhistorischen Bedingungen, vor deren Hintergrund beide Fälscher agierten, können unterschiedlicher nicht sein; dennoch oder gerade deswegen sind beide Entwicklungen Teil der Geschichte der Kunstgeschichte. Während Bastianinis Fälschungen eine Hommage an die Wiege der Kunstgeschichte – entsprechend der Auffassung damaliger Kunsthistoriker von der Renaissance – darstellen und im Rahmen einer nationalen Kunstgeschichte wirksam sind, entspringen Beltracchis Fälschungen einer durch Globalisierungsprozesse bewirkten Erosion kunsthistorischer Normen¹¹⁵⁹ im

1154 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 42.

1155 Ibid., S. 43.

1156 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 231.

1157 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8606.

1158 Seine Benivieni-Büste etwa wurde für 13.250 Francs nach Frankreich verkauft, während Bastianini selbst nur einen Bruchteil, nämlich 350 Francs, davon erhielt. Siehe Kapitel 4.3.2.4.

1159 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter:

Bereich der zeitgenössischen Kunst. Vor diesem Hintergrund ist Beltracchi ein radikaler Traditionalist, indem er klassische Topoi der Kunstgeschichte wie etwa das Handwerk, das Original, das *Ceuvre* und Provenienzen hochhält und bedient. Auch die Bewertung der entlarvten Fälschungen Beltracchis findet im Einklang mit dem Verblasen westlich-tradierter Werte der Kunstgeschichte statt. Denn nach ihrer Entlarvung wurden Beltracchis Fälschungen gelobt, da man glaubte, sie hätten ein ganzes Kunstsystem vom Händler bis zum Experten entlarvt und destabilisiert.

Weder vor noch nach seiner Entlarvung verlässt Beltracchi die gesicherten kunsthistorischen Pfade; sein Vorgehen gleicht einer Art (Welten-)Flucht in eine andere, historisch abgeschlossene Epoche, die an ihn nicht die Forderung nach künstlerischer Glaubwürdigkeit stellt. Unter dem Deckmantel eines anderen Namens erlebte Beltracchi eine Befreiung von der Last der Gegenwart.¹¹⁶⁰ Zudem arbeitete er wie zuvor dargelegt unter anderem im Stil des Neoexpressionismus, der von der Kunstkritik der 1990er Jahre meist abgelehnt wurde.¹¹⁶¹ Kennzeichnend sind hierfür expressive, knallbunte Farben sowie figurative Elemente im Bild. In seinen Fälschungen fließt dieser Neoexpressionismus mit den diversen Stilen des Surrealismus und der Klassischen Moderne zusammen. Stilistisch drückt sich dies bei seinen Campendonk-Fälschungen durch eine Plastizität der Formen aus, die er durch farbliche Hell-Dunkel-Akzente erreicht. Zugleich umrandete Beltracchi die dargestellten Formen oftmals, was bei Campendonk eher selten der Fall war (Abb. 109). Vielmehr behandelte Campendonk Farbe und Form gleichwertig, indem er meist ungemischte Farben und Formen flächig aneinander und damit zueinander in Bezug setzte (Abb. 110). Dieses Vorgehen entstammt einer Zeit, in der die tradierten Sicht- und Malweisen aufgegeben wurden, um der Vielschichtigkeit möglicher Anschauungen der Form aber auch des *Geistigen in der Kunst*¹¹⁶² Ausdruck zu verleihen. Beltracchi durchkreuzt auf diese Weise die ästhetischen Stile der von ihm gefälschten Künstler der klassischen Moderne, indem er die Farbe in den Dienst der Figur stellt. Durch dieses figurative Vorgehen vergegenständlicht Beltracchi die Abstraktion. Gegenständliche Darstellungen sind allerdings das Erkennungsmerkmal von Beltracchis künstlerischer Sozialisation zur Zeit des Neoexpressionismus, der auf die Abstraktion und die Konzeptkunst reagierte.¹¹⁶³

<https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021).

1160 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 231.

1161 Siehe Kapitel 5.2.

1162 Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, München 1911.

1163 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 45.

Insofern ist Beltracchis Dekonstruktion der Abstraktion kein bewusstes Konzept, sondern eine unbewusste Reaktion.

5.3.2.1 Die Methode des Pasticcios

Beltracchi hat sich in seiner Fälschungspraxis immer wieder bestimmter künstlerischer Verfahren bedient. Er wendet folglich künstlerisch legitime Methoden an unter Veränderung ihres Kontextes.¹¹⁶⁴ So greift er auf die kunsthistorisch tradierten Methoden des Pasticcios, der seriellen Erweiterung und des Medienwechsels zurück. Das pasticcioartige Vorgehen Beltracchis zeigt sich in der Adaption diverser Elemente aus Originalen der gefälschten Künstler. Dabei fungieren diese Versatzstücke als stilistische Erkennungszeichen, um die Fälschung zu camouffieren und als Original glaubwürdig erscheinen zu lassen. Indem Beltracchi diese Zitate neu kombiniert und ergänzt, findet in seinen Fälschungen ein Zusammenfluss von Reproduktion und Produktion statt.¹¹⁶⁵ Exemplarisch sind hierfür insbesondere seine Fälschungen nach Campendonk. So setzt sich Beltracchis Fälschung *Rotes Bild mit Pferden* in weiten Teilen aus diversen Vorlagen Campendonks zusammen (Abb. 109). Die einem Boot ähnelnde Form der rechten Bildhälfte etwa stammt aus Campendonks Aquarell *Paar auf dem Balkon* (Abb. 111); die an einen blattlosen Baum erinnernde Form im Bildzentrum übernahm Beltracchi aus Campendonks *Bayerische Landschaft* (Abb. 112) und die Tannenbäume sind wiederum von Campendonks *Der sechste Tag* (Abb. 110) inspiriert. Doch auch weitere Fälschungen Beltracchis im Stile Campendonks zeigen Tannenbäume, die schließlich als ein Erkennungsmerkmal seiner Fälschungen fungieren, denn Campendonk selbst malte Tannenbäume eher selten.¹¹⁶⁶

Die Wirkung, die von dieser Fälschung ausging, war offenbar eine ganz besondere. Hier schienen nicht nur diverse Werke Campendonks zusammen zu fließen. Auch weisen die Pferde auf Franz Marc (1880–1916) zurück und die Gesamtkomposition spricht für einen Einfluss von Wassily Kandinsky (1866–1944), sodass man das Werk nicht um sonst als „Schlüsselwerk der Moderne“¹¹⁶⁷ betitelte. In der Tat handelt es sich bei *Rotes Bild mit Pferden* um diejenige Fälschung Beltracchis, die in der Öffentlichkeit

1164 Siehe Kapitel 3.1.

1165 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 31.

1166 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 32.

1167 Baumer, Dorothea: Ein blauer Reiter prescht voran, in: Süddeutsche Zeitung, 05.01.2007, S. 18.

die meiste Aufmerksamkeit erlangte. Denn nicht nur brachte diese 2005 entstandene Fälschung den Stein für die Entlarvung Beltracchis ins Rollen.¹¹⁶⁸ Auch wurde sie am 29. 11. 2006 mit einem Preis von 2.400.000 Euro ohne Aufschlag als teuerster Campendonk aller Zeiten im Kunsthaus Lempertz in Köln versteigert.¹¹⁶⁹ In einem Vorbericht bezeichnet die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* das Werk als Höhepunkt der Auktion bei Lempertz. Das Werk sei zwar früher mehrmals ausgestellt worden, so die Zeitung, geriet dann aber in Vergessenheit.¹¹⁷⁰

Die im Jahr 2000 entstandene Campendonk-Fälschung *Else Lasker-Schüler gewidmet* rekurriert auf das Gedicht *Künstler*¹¹⁷¹ von Else Lasker-Schüler (1869–1945), das Beltracchi im Stil Campendonks ins Bild setzt (Abb. 113).¹¹⁷² Doch adaptiert er auch hier Elemente aus dem Œuvre Campendonks, wie etwa die an einen Schweif erinnernde Form im linken oberen Bildbereich sowie die zwiebelartigen Turmdächer daneben, die beide aus Campendonks Gemälde *Bayerische Landschaft* stammen (Abb. 112).¹¹⁷³

Beltracchi dienen allerdings nicht nur die Werke Campendonks als Vorlage, sondern auch seine eigenen Fälschungen im Stile Campendonks. Im Hintergrund seiner Fälschung *Katze in Berglandschaft* (Abb. 114) nach Campendonk etwa zitiert er die zentrale Figur des weiblichen Aktes, den er lediglich durch eine leichte Kopfdrehung variiert, sowie die einem Reh ähnelnde Figur aus seiner Campendonk-Fälschung

1168 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8594.

1169 Ibid., Blatt 8595.

1170 Lorch, Catrin: Moderne und zeitgenössische Kunst, Sessellehnen ragen ins Stilleben, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. 11. 2006, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/moderne-und-zeitgenoessische-kunst-sessellehnen-ragen-ins-stilleben-1383818.html> (26. 07. 2021) sowie Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 14.

1171 Lasker-Schüler, Else: *Künstler*, in: Lasker-Schüler, Else: *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Band 2: Prosa und Schauspiele, hrsg. v. Friedhelm Kemp, Frankfurt/Main 1996, S. 160f. sowie Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1797–1799.

1172 Die Idee zu dieser Fälschung kam Beltracchi, eigenen Angaben zufolge, bei der Sichtung einer Bilderliste Campendonks, wo dieses Bild als verschollen gelistet war. Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: 8590f. Dies bestätigt erneut die Strategie Beltracchis, insbesondere solche Werke zu fälschen, die in der Kunstgeschichte als verschollen gelten.

1173 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque*, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 32. Beltracchi selbst bestätigt in seiner Autobiografie Campendonks „Bayerische Landschaft“ als Vorlage für seine Fälschung „Else Lasker-Schüler gewidmet“ verwendet zu haben. Beltracchi, Helene und Wolfgang: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 373.

Gelber Akt mit Reh in Berglandschaft (Abb. 115).¹¹⁷⁴ Diese Vernetzung seiner eigenen Fälschungen unter dem Deckmantel des Œuvres Campendonks führt dazu, dass sich beide Fälschungen wechselseitig als vermeintliche Originale legitimieren, denn die eigentliche Fälschung fungiert nun als vermeintlich originale Vorlage. Das Zitat aus dem *Gelben Akt mit Reh in Berglandschaft* in *Katze in Berglandschaft* lässt beide Fälschungen wie zusammengehörige Teile eines Ganzen erscheinen. Zudem geht die Fälschung *Katze in Berglandschaft* selbst in Teilen auf ein Werk Campendonks zurück, nämlich auf das Gemälde *Der sechste Tag* (Abb. 110).¹¹⁷⁵ Insbesondere die in Beltracchis Campendonk-Fälschungen immer wiederkehrenden Tannenbäume haben hier ihren Ursprung. Bei genauerer Betrachtung wird sodann deutlich, dass Beltracchi sich auch hinsichtlich des kompositorischen Aufbaus an dem Gemälde Campendonks orientierte. Die etwa mittig bis rechts oben verlaufenden Diagonalen des gelb-ockerfarbenen Hintergrundes finden ihr Pendant in den orangefarbenen, diagonal verlaufenden Rechtecken im Zentrum sowie im rechten Hintergrund von Campendonks *Der sechste Tag*. Auch die aufstrebenden Linien des linken Bildbereiches von *Katze in Berglandschaft* ähneln den senkrechten, hell-dunkel schattierten Rechtecksrändern im linken Bildbereich Campendonks. Besonders auffällig ist in diesem Vergleich jedoch die Diskrepanz zwischen Beltracchi und Campendonk im Umgang mit Farbe und Form. Denn hier zeigt sich, wie bereits dargelegt, dass Beltracchi Campendonks gleichwertige Behandlung von Farbe und Form re-hierarchisiert, indem er die Farbe der Form unterordnet und nahezu jede Farbfläche dunkel umrandet, gerade so, als müsse der Farbe zur Form verholfen werden.

Beltracchi fälschte derart viele Werke im Stil Campendonks, dass er den Kunstmarkt regelrecht mit vermeintlich marktfrischen Neuentdeckungen flutete. Dies führte mit zu einer Wiederentdeckung Campendonks sowohl auf dem Kunstmarkt als auch in der Kunstgeschichte und infolgedessen auch zu einer immensen Preissteigerung. Dabei bedingten sich die erneuerte Campendonk-Rezeption des Kunsthandels und der Kunstgeschichte wechselseitig, denn die gestiegenen Preise richteten die Aufmerksamkeit sowohl der Laien- als auch der Fachwelt auf den kaum erforschten Rheinischen Expressionisten; umgekehrt wurden Sammler durch Campendonk-Ausstellungen zum Erwerb seiner Werke angeregt.¹¹⁷⁶ Entsprechend liest man im Ausstellungskatalog *Rausch und Reduktion* des Stadtmuseums Penzberg aus dem Jahr 2007: „Derzeit

1174 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 32f.

1175 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 220.

1176 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 21.

erzielen Werke Campendonks Spitzenpreise auf dem Kunstmarkt [...]“.¹¹⁷⁷ Dass die Spitzenpreise eines Künstlers im Rahmen eines Ausstellungskataloges Erwähnung finden, ist kein Zufall, denn die Ausstellung scheint, wie der weitere Text nahelegt, nicht zuletzt aufgrund dieser Preissteigerung und des dadurch gewachsenen Interesses an Campendonks Werken zustande gekommen zu sein.¹¹⁷⁸ Nicht neue Forschungsergebnisse der Kunstgeschichte oder der damalige Zeitgeschmack führten also dazu, dem Künstler eine Ausstellung zu widmen, sondern beträchtlich gestiegene Kunstmarktpreise oder um es mit den Worten Gisela Geigers auszudrücken: „[...] eine Phase der besonderen Wertschätzung [...]“.¹¹⁷⁹

Die Fälschungen Beltracchis haben mit ihrer Treffsicherheit in Bezug auf kunsthistorische Lücken und ihrem Trendbewusstsein im Hinblick auf den Kunstmarkt diese Preissteigerung der Werke Campendonks sicherlich mit verursacht. Zugleich profitierte Beltracchi auch von den höheren Verkaufserlösen. Dass Campendonk in derartige Preishöhen katapultiert wurde, ist allerdings nicht alleine auf die Fälschungen Beltracchis zurückzuführen. Noch weniger ist dies eine Leistung, die Beltracchi für Campendonk erbracht hätte, wie Burkhard Müller glauben machen möchte.¹¹⁸⁰ Campendonks ökonomische und dann kunsthistorische Valorisierung fand vielmehr auf dem Boden der bereits thematisierten Dynamiken des Kunstmarktes ab den 1990er Jahren statt, die sich Beltracchi zu Nutze gemacht hat. Aus der diskussionswürdigen Position Müllers lässt sich allerdings folgern, dass der Dienst, den man einem Künstler ab dem 20. Jahrhundert erweisen kann, in der Erhöhung seines ökonomischen Wertes und nicht in seiner kunsthistorischen Erforschung und Würdigung besteht. Doch insbesondere auf dem letztgenannten Gebiet hat Beltracchi Campendonk größten Schaden zugefügt, indem er dessen Œuvre mit seinen Fälschungen verwässerte.

1177 Geiger, Gisela: Rausch und Reduktion, in: *Ausst.-Kat.: Rausch und Reduktion*, hrsg. v. Martina Zelle, Köln 2007, S. 29–106, hier: S. 29.

1178 „Das derzeit erstaunlich wachsende Interesse an seinen Arbeiten motiviert dazu, die Bekanntheit mit seinen Bildern und den typischen Motiven, mit seiner Meisterschaft der Farb- und Lichtgestaltung, wie sie sich besonders in den Aquarellen, Hinterglasbildern und Fenstern zeigen, zu erneuern. Für viele gilt es auch, diese Bekanntheit überhaupt erst zu schließen; denn eine weit verbreitete Vertrautheit mit seinem Werk gab es bislang nicht, sie war auf „Kenner“ beschränkt. [...] Offenbar aber tritt im Fall Campendonks erst jetzt, mit deutlicher zeitlicher Verzögerung gegenüber anderen Expressionisten, das Interesse an ihm und seinem Werk in eine Phase der besonderen Wertschätzung ein. Vergessen war er zwar auch nach dem Zweiten Weltkrieg und seiner Emigration in die Niederlande nicht, doch zog die Renaissance des deutschen Expressionismus in dieser Zeit an ihm nahezu vorüber.“ Geiger, Gisela: *Rausch und Reduktion*, in: *Ausst.-Kat.: Rausch und Reduktion*, hrsg. v. Martina Zelle, Köln 2007, S. 29–106, hier: S. 29.

1179 Geiger, Gisela: *Rausch und Reduktion*, in: *Ausst.-Kat.: Rausch und Reduktion*, hrsg. v. Martina Zelle, Köln 2007, S. 29–106, hier: S. 29.

1180 Müller, Burkhard: *Beltracchi, Oder warum die Kunst den Zweifel braucht*, in: *Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 790, 69. Jahrgang, März 2015, S. 5–17, hier: S. 11.

Somit sind Beltracchis Fälschungen als vermeintliche Originale Campendonks in die Kunstgeschichte eingegangen und wirken in der Sekundärliteratur teils noch über ihre Entlarvung hinaus weiter. Das besondere Interesse der Kunstgeschichte an jenen marktfrischen Campendonks ist vor allem darin begründet, dass Beltracchi primär solche Werke fälschte, die als verschollen galten und fotografisch nicht mehr dokumentiert waren, obgleich sie Anfang des 20. Jahrhunderts in namhaften Galerien ausgestellt wurden.¹¹⁸¹ So galt ein Großteil des Œuvres Campendonks aus der Zeit von Januar bis Oktober 1911 als verschollen. Aufgrund der stilistischen Differenzen der Arbeiten bis Januar und ab Oktober 1911 entstände der Eindruck, so Firmenich, Campendonk habe einen großen Entwicklungssprung vollzogen. Klarheit könnte jedoch nur ein Auffinden der verschollenen Werke schaffen.¹¹⁸² Für einen Fälscher liegt hierin sowohl größtmögliche kreative Freiheit als auch die – sicherlich nicht für einen Fälscher bestimmte – Wünschäußerung, die verlorenen Werke mögen doch existieren.¹¹⁸³ Indem manche von Beltracchis Fälschungen tatsächlich als vermeintliche Campendonks in dessen Werkverzeichnis Einzug hielten – so etwa die *Katze in Berglandschaft*, die farbig und ganzseitig abgebildet ist – wurden diese als Originale reingewaschen.¹¹⁸⁴

Allerdings war das Werkverzeichnis Campendonks nicht das einzige, in das die Fälschungen Beltracchis aufgenommen wurden. Auch das Werkverzeichnis von Auguste Herbin (1882–1960) ist mit Beltracchi-Fälschungen verwässert. Beltracchis eigenen Angaben zufolge habe er „aus jeder Schaffensperiode Herbins bis 1920“ diverse Werke Herbins gefälscht, die allesamt in das Werkverzeichnis von Geneviève Claisse (1935–2018) aufgenommen worden seien.¹¹⁸⁵ Nachweislich im Werkverzeichnis befinden sich die Fälschung *Femme assise*¹¹⁸⁶, die 1995 bei Christie’s in London verkauft

1181 Siehe Kapitel 5.3.1.

1182 Firmenich, Andrea: Heinrich Campendonk: 1889–1957, Leben und expressionistisches Werk, mit Werkkatalog des malerischen Œuvres, Recklinghausen 1989, S. 65 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l’)Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 22.

1183 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l’)Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 22.

1184 Ibid.

1185 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 314.

1186 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://www.artnet.com/artists/auguste-herbin/femme-assise-X5iyNyX2yqqaJ1gQWjnFYQ2> (26. 07. 2021).

wurde,¹¹⁸⁷ *Maternité*¹¹⁸⁸, die am 29. 11. 1995 von Helene Beltracchi bei Christie's in London eingeliefert wurde,¹¹⁸⁹ und *Femme et enfants*¹¹⁹⁰, die am 23. 06. 1993 ebenfalls von Helene Beltracchi bei Sotheby's London eingeliefert wurde.¹¹⁹¹ Auch hier formulierte die Forschung wieder das Desiderat, das Beltracchi mit seinen Fälschungen erfüllte. Denn wie Claisse in ihrem Werkverzeichnis darlegt, sind die Werke Herbins aus der Periode von 1899 bis 1914 nur fragmentarisch bekannt.¹¹⁹² Beltracchis Fälschungen befassten sich also nicht nur mit der Kunstgeschichte, sie wurden ein Teil von ihr.¹¹⁹³

Auch im Falle seiner Fälschung *Kubistisches Stilleben* nach Fernand Léger (1881–1955) adaptiert Beltracchi unterschiedliche Elemente aus mehreren Werken des Künstlers, um sie als wiedererkennbare Elemente neu zu kombinieren (Abb. 116).¹¹⁹⁴ Aus Légers Gemälde *Nature Morte aux Cylindres Colorés* übernimmt Beltracchi die zylinderartigen und Dampf Wolken ähnelnden Formen in den oberen Bildteil seiner Fälschung (Abb. 117). Aus Légers *Contraste de Formes* übernimmt er wiederum die roten Rechtecke sowie die plastisch wirkenden Kreise (Abb. 118). Zugleich orientiert sich Beltracchi hier an der bestehenden Serie Légers, die er mit seinen Fälschungen gleichsam erweitert.¹¹⁹⁵ Beltracchi wendet somit selten nur eine Methode je Fälschung an, sondern oftmals vermischt er diverse Methoden in einer Fälschung.

1187 Property Description von Christie's, 07. 10. 2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 13, Blatt 2400- 2404, hier: Blatt 2402.

1188 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/kunstfaelschung-spurensuche-nach-bilderfaelscher-in-paris/6582164.html (26. 07. 2021).

1189 Bericht des LKA Berlin vom 23. 08. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 40, Blatt 7667-7682, hier: Blatt 7673.

1190 Eine Abbildung ist einsehbar in: Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, Tafelteil III, S. 1.

1191 Bericht des LKA Berlin vom 23. 08. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 40, Blatt 7667–7682, hier: Blatt 7681.

1192 Claisse, Geneviève: Herbin, catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Paris 1993, S. 275.

1193 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 22 sowie Öcal, Tina: Rezension von: Stefan Koldehoff und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin: Galiani 2012, in: sehepunkte 12 (2012), Nr. 6 [15. 06. 2012], online einsehbar unter: <http://www.sehepunkte.de/2012/06/21749.html> (26. 07. 2021).

1194 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15-57, hier: S. 30.

1195 Folgt man den eigenen Angaben Beltracchis, so wäre Légers Papierarbeit „Nature Morte 13“ die Vorlage für seine Fälschung „Kubistisches Stilleben“ gewesen, wodurch er sich in diesem Fall

Ein weiteres signifikantes Beispiel für Beltracchis Methode des Pasticcios ist seine Fälschung *Souvenir de Anvers*, eine vermeintliche Gemeinschaftsarbeit von Friesz und Braque (Abb. 119).¹¹⁹⁶ In diesem durch die Mehrfachmotive wie eine Postkarte anmutenden Gemälde fügt Beltracchi in Miniaturform diverse Vorlagen seiner beiden Vorbilder nicht mehr ineinander; er setzt sie vielmehr nebeneinander. Dabei findet nicht nur die Methode des Pasticcios, sondern auch des Medienwechsels und der seriellen Erweiterung Anwendung.¹¹⁹⁷ Denn die Fälschung besteht zum einen aus Vorlagen, die Beltracchi miniaturisiert, so etwa Friesz' Gemälde *Hafen von Antwerpen* (Abb. 120). Zudem überführt er eine Tuschezeichnung wie *The Kattendick Dock in Antwerp* von Friesz in die in Öl gemalte Fälschung (Abb. 121). Zum anderen adaptiert Beltracchi in einer Art serieller Erweiterung Braques diverse Landschafts- und Hafensichten von Antwerpen (Abb. 122–125).¹¹⁹⁸

Weiterhin lässt sich hier auch die für Beltracchi bezeichnende „Überlabelung“ feststellen. Denn die Rückseite der Fälschung zeigt gleich drei Aufkleber namhafter Galerien – eine im Leinwandquadrat rechts oben und zwei am linken oberen und mittleren Rahmen – was die Provenienz des Gemäldes mehrfach untermauern sollte (Abb. 126). Eine dieser Galerien, die Galerie Posen & Schames, existierte allerdings 1906 – im vermeintlichen Entstehungsjahr des Gemäldes – nicht mehr.¹¹⁹⁹ An derartigen Details wird deutlich, dass Beltracchi auch Fehler machte, die man aber zuweilen erst im Nachgang der Entlarvung seiner Fälschungen aufdeckte.

Die restlichen Freiflächen der Rückseite zeigen drei wechselseitige Portraits der Künstlerfreunde, die offensichtlich die enge Verbindung der beiden untermauern sollten. Diese übertriebene Überzeugungsarbeit setzt sich auf der Vorderseite fort, indem nahezu jedes der Miniaturwerke eigens signiert wurde. Ein derartiges Vorgehen wäre allerdings höchst merkwürdig, denn es würde nicht nur von kleinlicher Pedanterie

zusätzlich der Methode des Medienwechsels bedient hätte. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 524.

1196 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque*, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen*, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 33.

1197 Beltracchi nennt in seiner Autobiografie eine von Friesz bemalte Postkarte an seine Eltern anlässlich des französischen Nationalfeiertages am 14.07.1906 als Inspiration für die Fälschung. Unerwähnt lässt er allerdings Friesz' Papierarbeit des Hafens von Antwerpen, die er ebenfalls fast detailgetreu in seine Fälschung adaptierte. Beltracchi, Helene und Wolfgang: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 431f.

1198 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque*, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen*, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 38.

1199 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld*, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 179.

der beiden Künstler zeugen.¹²⁰⁰ Auch ist die Motivation einer Gemeinschaftsarbeit eher das Ineinandergreifen beider Arbeitsweisen und Stile, sodass eine Abgrenzung der jeweils eigenen Arbeiten qua Signatur dem widerstreben würde. Schließlich müsste auch der Titel *Souvenir de Anvers* richtigerweise Souvenirs d'Anvers lauten. Ein Schreibfehler, der bei französischen Künstlern eher unwahrscheinlich ist. Trotz dieser Ungereimtheiten schien das Gemälde die Fachwelt derart zu beeindrucken, dass das Museum Loudève ihm 2005 eine Ausstellung mit Vergleichswerken von Friesz und Braque widmete. Im Ausstellungskatalog bemerkt man zwar die erwähnte Postkarteneffektwirkung des Gemäldes, hinterfragt diese aber nicht weiter. Auch das Fehlen einer der Signaturen in den insgesamt neun Miniaturen wurde bemerkt, dann allerdings als Spitzbüberei der Künstler abgetan.¹²⁰¹

Tatsächlich ist eine Freundschaft von Friesz und Braque ab 1893 dokumentiert, als beide sich an der École des Beaux-Arts in Le Havre kennen lernten und fortan auch gemeinsame Studienreisen unternahmen.¹²⁰² Für die Forschung war also ein Gemeinschaftswerk der beiden Künstler nicht unwahrscheinlich, auch wenn man nicht intensiv danach suchte. Beltracchi schloss mit dieser Fälschung zwar keine Lücke, aber er bestätigte die Forschung insofern, als er die mögliche Existenz eines solchen Gemeinschaftswerkes aufgriff und realisierte.¹²⁰³ Denn mit *Souvenir de Anvers* lieferte Beltracchi das Scharnierwerk zu der Freundschaft von Friesz und Braque.

Mit der aufkommenden Fotografie im 19. Jahrhundert erfährt die Methode des Pasticcios unter Fälschern einen Aufschwung, da nun – auch in Abwesenheit des Originals – Fragmente diverser Werke aus zuweilen gestochen scharfen Reproduktionen als Vorlagen dienen und zusammengefügt werden konnten.¹²⁰⁴ Schon Bastianini griff höchstwahrscheinlich bei einigen seiner Fälschungen auf das Medium der Fotografie zurück. Signifikant an den Fälschungen Bastianinis ist allerdings, dass sie im Vergleich zu denen Beltracchis zuweilen nicht nur Fragmente aus den Werken eines Künstlers neu kombinieren, sondern die Stile diverser Künstler in einem Werk zusammenfließen lassen, wie etwa im Falle seines Wachsreliefs einer Jungfrau mit Kind, das ein Relief Rosselinos gleichen Sujets mit dem Stil Donatellos amalgamiert.¹²⁰⁵ Bastianinis Sta-

1200 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 37.

1201 Ausst.-Kat.: Braque Friesz, hrsg. v. Maïthé Vallès-Bled, Mailand 2005, S. 51.

1202 Zurcher, Bernard: Georges Braque, Leben und Werk, München 1988, S. 9, 12 und 283.

1203 Ausst.-Kat.: Braque Friesz, hrsg. von Maïthé Vallès-Bled, Mailand 2005, S. 51f. sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 37f.

1204 Siehe Kapitel 4.2.2.

1205 Siehe Kapitel 4.3.2.

tuelle des Giovanni delle Bande Nere vereint wiederum Fragmente diverser Büsten Mino da Fiesoles derart, dass es sich hier im Vergleich zu den Fälschungen Beltracchis nicht mehr um eine bloße Adaption und Neukombination von einzelnen Wiedererkennungsmerkmalen handelt, sondern Bastianini bekennt sich mit der Statuette zu einem gerade erst wieder vereinten Italien. Denn mit Giovanni delle Bande Nere portraitiert er wie erwähnt nicht nur einen Angehörigen der Medici-Familie, sondern einen bereits seit der Renaissance verehrten und im Risorgimento wieder erinnerten Nationalhelden. Beltracchis Fälschungen hingegen können derart patriotische Komponenten kaum aufweisen, da sie in einer Zeit entstanden sind, die vielmehr globale Gleichheit und weniger nationale Individualität anstrebte.

5.3.2.2 Das Gesetz der Serie

Neben der Methode des Pasticcios kennzeichnet auch die Methode der seriellen Erweiterung die Fälschungen Beltracchis. Dabei knüpft er sowohl an Einzelwerke als auch an Werkserien seines Künstlervorbildes an, die er jeweils mit seinen Fälschungen weiterführt.¹²⁰⁶ Deutlich wird dies insbesondere bei seinen Max Ernst Fälschungen, in denen sich zuweilen die Methoden der seriellen Erweiterung und des Pasticcios durchmischen. So fügte Beltracchi der Serie der Waldbilder Ernsts zwei weitere hinzu, die sich nicht nur aus der Serie, sondern auch aus sich selbst heraus zu legitimieren schienen. Beltracchis Fälschung *La Foret 2* etwa wurde von dem Ernst-Experten Werner Spies als Original eingestuft, da er sie primär als ein Pendant zu *La Foret 1* und nur sekundär als einen Teil der Waldserie Ernsts gesehen hat.¹²⁰⁷ Tatsächlich war aber auch *La Foret 1* eine Fälschung Beltracchis.¹²⁰⁸ Die bereits als Original anerkannte

1206 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 40. Zum Gesetz der Serie bei Fälschungen siehe auch Keazor, Henry: Fälschungen (in) der Kunstgeschichte, in: art value – positionen zum wert der kunst 8 (2011) (Fälschung/Diebstahl/Zerstörung), S. 38–41, hier: S. 39.

1207 In seiner Zeugenvernehmung durch das Berliner LKA am 05.10.2010 erklärt Spies sein positives Urteil zu „La Forêt (2)“: „Es passte für mich zu derselben Serie wie das Gemälde „La Foret“, welches mir in dem Jahre 1999 von Otto Schulte-Kellinghaus bereits gezeigt wurde.“ Zeugenvernehmung von Werner Spies durch das LKA Berlin vom 05.10.2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 12, Blatt 2110–2120, hier: Blatt 2117. Eine Abbildung von „La Foret 1“ ist online einsehbar unter: <https://www.srf.ch/sendungen/focus/faelscher-wolfgang-beltracchi-ich-bin-ein-bisschen-anarchist> (26.07.2021). Eine Abbildung von „La Foret 2“ ist einsehbar in: Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, Abbildungsteil.

1208 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.):

Fälschung legitimiert also die neu zu begutachtende Fälschung. Ähnlich wie bei seinen Campendonk-Fälschungen spannte Beltracchi auch bei seinen Ernst-Fälschungen ein Netz zwischen seinen Fälschungen und dem Œuvre des Künstlers, sowie innerhalb seiner Fälschungen, sodass diese gleichsam als wechselseitige Provenienzen fungierten.

Dies funktionierte so gut, dass Spies und der Kunsthändler Marc Blondeau Beltracchis Fälschungen *La Mer* und *La Horde* noch nach ihrer Entlarvung für Originale hielten. So legt Blondeau in seiner Zeugenvernehmung beim LKA in Berlin im November 2010 dar: „Hinzu kam, dass auch Professor Dr. Dr. Werner Spies keine stillkritischen Zweifel an der Echtheit beider Werke [*La Mer* und *La Horde*] hatte. Im Gegenteil, wir waren und sind noch heute davon [sic] stillkritisch davon überzeugt, dass es sich um Gemälde aus der Hand von Max Ernst handelt. Sollte es sich tatsächlich um Fälschungen handeln, so muss ich sie als äußerst gelungen und raffiniert bezeichnen.“¹²⁰⁹ Gleichwohl greift in dieser Aussage auch, wie zuvor dargelegt, der Versuch der Selbstrettung des betrogenen Experten – oder in diesem Falle Händlers –, der den Fälscher oftmals zu einem Genie erklärt, um seine Reputation nicht zu verlieren. Insbesondere der letzte Satz seiner Aussage macht deutlich, dass er sich regelrecht gezwungen fühlt, die Fälschung als „äußerst gelungen und raffiniert“ anzuerkennen.

Bei den von Blondeau angesprochenen Werken handelt es sich um die Fälschungen *La Mer* und *La Horde*, die von Beltracchi ebenfalls als Ergänzungen der entsprechenden Serien Max Ernsts konzipiert wurden.¹²¹⁰ Noch 2009, also ein Jahr vor Beltracchis Entlarvung, lobte Spies *La Horde* in dem Ausstellungskatalog *Albtraum und Befreiung. Max Ernst in der Sammlung Würth* als „fabelhaften Neuzugang“ (Abb. 127).¹²¹¹ Dies zeigt, dass Beltracchis Fälschungen mit einer gewissen Rasanz als Originale in die kunsthistorische Fachliteratur aufgenommen und so weiter gewürdigt wurden. Gerade ein Jahr zuvor erwarb die Sammlung Würth das Gemälde auf Empfehlung von Spies, der seinerzeit dem Kunstbeirat der Sammlung angehörte.¹²¹² Man rechnete den „Neuzugang“ gleich im Einleitungssatz der kunsthistorischen Einordnung zu den „sogenannten Hordenbilder[n]“ Ernsts.¹²¹³ Es findet jedoch keine

Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 41.

1209 Zeugenvernehmung von Marc Blondeau vom 15. 11. 2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 18, Blatt 3366–3384, hier: Blatt 3368.

1210 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8579.

1211 Spies, Werner in: Ausst.-Kat.: *Albtraum und Befreiung, Max Ernst in der Sammlung Würth*, hrsg. v. Werner Spies und C. Sylvia Weber, Künzelsau 2009, S. 13.

1212 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8581 sowie Rechnung über den Erwerb von „*La Horde*“ durch das Museum Würth vom 03.04.2008, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1766.

1213 Drost, Julia in: Ausst.-Kat.: *Albtraum und Befreiung, Max Ernst in der Sammlung Würth*, hrsg. v. Werner Spies und C. Sylvia Weber, Künzelsau 2009, S. 94f.

spezifische Analyse des in Rede stehenden Werkes statt, sondern die stilistischen, materialtechnischen und historischen Aspekte der Horden-Serie Max Ernsts werden direkt auf das Werk übertragen. So drückte fortan auch Beltracchis *La Horde* quasi automatisch die „[...] wilden, dämonischen Kräfte [aus], die in jeder menschlichen Psyche schlummern und die die Künstler des Surrealismus mit ihren Werken auszudrücken suchten.“¹²¹⁴ Nur einen Halbsatz weiter also wurde *La Horde* in Verbindung mit dem Kunstwollen der Surrealisten gebracht, ohne dass nur ein Detail des Werkes näher untersucht worden war.

Ebenso verhält es sich bei Beltracchis Fälschungen *Oiseaux* und *Vogel in Winterlandschaft* (Abb. 128–129). In beiden greift er das für Ernst typische Vogelmotiv auf, wie es etwa in *Colombes bleues et roses* vertreten ist (Abb. 130).¹²¹⁵ Allein durch das Adaptieren eines zentralen Motivs von Ernst legitimiert sich die Fälschung in den Augen der Experten als Teil einer Serie, die eigentlich nicht als solche gedacht war. In seiner Fälschung *Vogel in Winterlandschaft* übernimmt Beltracchi zudem pasticcioartig das Sonnenrad, ein weiteres immer wiederkehrendes Motiv im Werk Ernsts (Abb. 131). Somit sind beide Fälschungen Beltracchis serielle Erweiterungen und *Vogel in Winterlandschaft* ist zusätzlich ein Pasticcio zentraler Motive Max Ernsts.¹²¹⁶ Durch das Sujet geben beide Fälschungen vor, innerhalb einer vermeintlichen Serie entstanden zu sein. Es findet folglich eine doppelte Legitimation der Fälschungen aus dem Motiv und seiner Häufigkeit im Œuvre Ernsts statt. Was zuvor nicht als Serie gedacht und gesehen wurde, wird nun zu einer solchen durch die Fälschungen Beltracchis. Sein Vorgehen wird dabei besonders deutlich anhand eines Vergleichs seiner Fälschung *Vogel in Winterlandschaft* mit Ernsts *Der Vogel im Wald* (Abb. 132). Beltracchi nimmt sich scheinbar das in den Farben eines dunklen Waldes gehaltene Werk Ernsts zum Vorbild, um es in eine andere Jahreszeit zu transformieren. Die noch bei Ernst als verhältnismäßig kleiner roter Punkt dargestellte Sonne, wächst bei Beltracchi zu einem gigantischen Sonnenrad aus. Der Vogel bei Beltracchi bekommt nicht nur dekorativ schwingende Flügel, sondern zugleich ein Junges und ein in den Kitsch driftendes Herz. Ernsts Vogel hingegen wirkt gerade in der Reduktion auf eine

1214 Drost, Julia in: Ausst.-Kat.: Albtraum und Befreiung, Max Ernst in der Sammlung Würth, hrsg. v. Werner Spies und C. Sylvia Weber, Künzelsau 2009, S. 94f.

1215 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 33. Weitere Vogel motive von Max Ernst, die seine Vorliebe für dieses Sujet verdeutlichen, sind abgebildet in: Spies, Werner (Hrsg.): Max Ernst, Œuvre-Katalog, Band 4: Werke 1929–1938, Houston/Köln 1979, S. VIII sowie Abb. 1576, S. 7 und S. 1, 4, 6, 8f.

1216 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 33.

weiß gepunktete Umrisslinie der minimalistischen Figur umso eindringlicher fragil in dem dunklen Wald, der ihn umgibt. Insofern scheinen Beltracchis Fälschungen zwar auf den ersten Blick artverwandt mit Ernsts Werken. Bei genauerer Betrachtung unterscheiden sie sich aber grundlegend. Denn Beltracchi adaptiert den Stil Max Ernsts, füllt ihn jedoch nicht mit Inhalt.

Beltracchi orientierte sich aber nicht nur an typischen, immer wiederkehrenden Motiven von Ernst, sondern auch an dessen Werktiteln. Ernsts Grafik *Das Erdbeben* etwa inspirierte Beltracchi offenbar zu dem ins Französische übersetzten Titel *Tremblement de Terre* einer seiner Fälschungen, die wiederum ein weiteres Mal das Sonnenrad-Motiv aufgreift.¹²¹⁷ Somit adaptierte Beltracchi sein jeweiliges Vorbild vielschichtig, sodass sich Titel und Motive pasticcioartig in seinen Fälschungen durchmischen. Er vernetzte seine Fälschungen derart überzeugend mit dem Œuvre Ernsts, dass Spies ebenso wie Blondeau zuvor auch nach deren Entlarvung noch immer davon überzeugt ist, dass es sich nicht um Fälschungen handelt: „Ich bin – um dies klarzustellen – immer noch der Ansicht, dass es sich hier nicht um gefälschte Werke handelt, – möglicherweise wird diese Meinung durch Überprüfung der Werke durch ein Labor widerlegt, aus stilistischen Gründen bleibe ich aber bei meiner Ansicht.“¹²¹⁸

Beltracchis Methode der seriellen Erweiterung wird auch im Falle seiner Fälschungen im Stile Johannes Molzahns deutlich. Auch hier führt Beltracchi zum einen bestehende Serien fort – so etwa wenn er Molzahns Portraitserie um das Portrait *Oskar Schlemmer*¹²¹⁹ ergänzt. Zum anderen erweitert Beltracchi auch hier einzelne Werke zu einer Serie, etwa mit seiner Fälschung *Erigone und Maera II*, die an Molzahns Einzelwerk *Erigone und Maera* anschließt (Abb. 133–134). Ebenso verfuhr er bei Molzahns Gemälde *Frauenmond*, das er mit seiner Fälschung *Frauenmond II* fortführte.¹²²⁰ Darüber hinaus lieferte Beltracchi mit seiner Molzahn-Fälschung *Energie entspannt* ein weiteres Scharnierwerk der Kunstgeschichte (Abb. 135). Denn man wusste zwar, dass sich Molzahn mit den Werken Umberto Boccionis und den Synchronie-Arbeiten des Malerpaars Sonia und Robert Delaunay beschäftigte, doch kein anderes Werk des Künstlers verdeutlicht so eindrücklich seine Auseinandersetzung mit dem italienischen Futurismus. Beltracchis Fälschung wirkte also insofern überzeugend,

1217 Ibid., S. 33f.

1218 E-Mail von Werner Spies an René Allonge vom 18.09.2010, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 11, Blatt 1730–1923, hier: Blatt 1808f.

1219 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.spiegel.de/fotostrecke/photo-gallery-following-the-forgery-trail-fotostrecke-62671.html> (26.07.2021).

1220 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 27f.

da sie die damaligen Forschungsergebnisse der Kunstgeschichte in die Bildsprache Molzahns übersetzte.¹²²¹

Auch bei seinem künstlerischen Vorbild Carlo Mense (1886–1965) ergänzte Beltracchi bestehende Werke zu einer Serie, so etwa im Falle des Gemäldes *Waidmarkt*, das er um die Fälschung *Waidmarkt II* erweiterte. Und auch in diesem Fall liefert Beltracchi mit seiner Fälschung ein vermeintliches kunsthistorisches Scharnierwerk. So zählte man *Waidmarkt II* – das die dargestellte Szenerie wie im Falle seiner Ernst-Fälschung *Vogel in Winterlandschaft* lediglich in eine andere Jahreszeit taucht – zu einem der frühesten Werke Menses, die dessen neue, vom Fauvismus geprägte Bildauffassung widerspiegeln (Abb. 136). Man sah darin gar „entscheidende Impulse durch die Formensprache des Fauvismus“, die Mense die Möglichkeit eröffneten, van Goghs Befreiung der Malerei weiterzuentwickeln.¹²²² Durch die surreal wirkende Kombination aus dissonanten Farben und einer im Widerspruch zur Jahreszeit stehenden Starrheit der abgebildeten Figuren, brachte man *Waidmarkt II* auch in Verbindung mit Henri Matisse (1869–1954). Dieser beschrieb in seinen *Notizen eines Künstlers* jene Starrheit als Stabilität in der Malerei zugunsten eines Aufdeckens des wesentlichen Charakters der Landschaft.¹²²³ Aufgrund der Verweise auf van Gogh und Matisse entsteht der Gesamteindruck, *Waidmarkt II* wäre das kunsthistorisch bedeutendere Werk, dem man den Vorzug vor *Waidmarkt I* gab (Abb. 137). Dies wird dadurch verstärkt, dass das eigentliche Original Menses, *Waidmarkt I*, in schwarz-weiß abgebildet ist, während *Waidmarkt II* ganzseitig und in Farbe zu sehen ist.¹²²⁴ Darüber hinaus ist auch in diesem Fall ein wenn auch leichtes Pasticcio oder eine Querverstrebung zu einem anderen eventuellen Werk Menses zu erkennen. So korrespondiert Beltracchis *Waidmarkt II* hinsichtlich der ungewöhnlich eindimensionalen Gestaltung der

1221 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 238.

1222 Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 37ff.

1223 Matisse, Henri: Über Kunst, hrsg. v. Jack D. Flam, Zürich 1982, S. 71 sowie Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 37ff.

1224 Die Abbildung von „Waidmarkt I“ ist zu sehen in: Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 36. Die Abbildung von „Waidmarkt II“ ist zu sehen in: Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 66.

Bäume mit dem Gemälde *Strandbild mit Promenade*.¹²²⁵ Deutlich wird dies an der nahezu identischen Gestaltung der Baumkronen, die eher als eine Farbfläche denn als feingliedriges Blattkleid erscheinen. Auffällig ist hier allerdings, dass *Waidmarkt II* und *Strandbild mit Promenade* die einzigen der Autorin bekannten Darstellungen von Baumkronen dieser Art im Stil Menses sind. Zudem kann die Provenienz des Gemäldes *Strandbild mit Promenade* als lückenhaft bezeichnet werden. So wird das Werk zwar als eines der gesicherten Werke Menses in dessen Werkverzeichnis aufgeführt. Doch ist der Verbleib des Werkes unbekannt und die einzige Provenienzangabe ist das Rheinische Bildarchiv in Köln, das aber unter der angegebenen Platten-Nr. kein derartiges Werk Menses verzeichnet.¹²²⁶

Durch die Anknüpfung an bestehende Werkserien oder Einzelwerke von Künstlern konnte Beltracchi also seine Fälschungen stilistisch bestmöglich in ihrem Werk verankern. Auf seine Fälschungen wurden nahezu fraglos die kunsthistorischen Erkenntnisse übertragen, die man bereits anhand der Originale entwickelt hatte. Das Gesetz der Serie greift allerdings auch hinsichtlich seiner Strategien etwa bei der fiktiven Provenienz der Sammlungen Jägers und Knops. Denn waren diese einmal als sichere Herkunftsquelle legitimiert, übertrug sich diese Legitimation auch auf alle weiteren Werke dieser Provenienz.¹²²⁷

Wie intensiv sich Beltracchi dabei an seinem künstlerischen Vorbild orientierte, zeigt sich auch im Falle einiger Molzahn-Fälschungen. Denn offensichtlich arbeitete er hier nach Reproduktionen, deren farbige Ungenauigkeit er in seine Fälschungen mit reproduzierte. Diese Abweichungen in der Farbgebung zwischen Original und Reproduktion respektive Fälschung führten bei Christian Gries, der in den 1990er Jahren das Werkverzeichnis Molzahns verfasste, zu Argwohn. Der Fälschungsverdacht von Gries wurde durch später erfolgte naturwissenschaftliche Untersuchungen bestätigt, sodass diese Fälschungen Beltracchis bereits 1996 im Werkverzeichnis Molzahns

1225 Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://www.carlomense.de/?content=Expo01> (26.07.2021).

1226 Drenker-Nagels, Klara: Carlo Mense, Sein Leben und sein Werk von 1909 bis 1939, zugleich Ausst.-Kat.: Kölnisches Stadtmuseum und Von der Heydt-Museum Wuppertal, hrsg. v. Werner Schäfke und Sabine Fehleemann, Köln 1993, S. 172, Nr. 9.

1227 Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“ – Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflüchthofer, Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 182, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021) sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 27.

als zweifelhafte Werke publiziert wurden.¹²²⁸ Hans-Peter Reisse, der Gründer des Johannes-Molzahn-Centrums, hatte dementsprechend im November 1995 beim LKA in Berlin Anzeige erstattet.¹²²⁹ So sehr die serielle Erweiterung Beltracchis Fälschungen eine schnelle und unkomplizierte Legitimation als Originale in der Kunstgeschichte verschaffte, so sehr diente das Gesetz der Serie später auch ihrer Entlarvung. Auch die fiktiven Sammlungen Jägers und Knops wurden nach der Entlarvung der ersten Fälschung mit dieser Provenienz zu einer Art Stigma, mit dem weitere Fälschungen Beltracchis entlarvt werden konnten.¹²³⁰

In dieser Methode der seriellen Erweiterung unterscheidet sich Beltracchi wiederum von Bastianini, der lediglich eine Relief-Serie des Madonna-mit-Kind-Sujets im Stile Antonio Rossellinos fälschte. Anders als Beltracchi schuf Bastianini größtenteils Einzel-Fälschungen, die den Zeitgeschmack und Zeitgeist einer ganzen Epoche vereinten und in seine Zeit des Ottocento übersetzten, während Beltracchi sich sowohl mit seiner Methode des Pasticcios als auch der seriellen Erweiterung stärker am jeweiligen künstlerischen Vorbild orientierte. Beltracchi hat seine Fälschungen zwar sehr kalkuliert im Œuvre des jeweiligen Künstlers verankert und ebenso wie Bastianini einen fremden in den eigenen Zeitstil transferiert. Doch fokussierte Beltracchi mit seinen

1228 Gries, Christian: Johannes Molzahn (1892–1965) und der „Kampf um die Kunst“ im Deutschland der Weimarer Republik, Anhang: Werkverzeichnis der Gemälde von Johannes Molzahn. o. O. 1996, S. 109, sowie der als Vorlage dienende Ausstellungskatalog: Ausst.-Kat.: Johannes Molzahn: Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, hrsg. v. Eberhard Knoch, Berlin 1973 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 28. Bereits 1965 wurde Beltracchi, nach eigenen Angaben, mit den Folgen einer schlechten Reproduktion konfrontiert. Als Beltracchi von seinem Vater die Aufgabe erhielt, eine Kopie von Picassos „Mutter mit Kind“ anzufertigen, empfand er die Stimmung der Reproduktion, die sein Vater ihm gegeben hatte, als trist, woraufhin sich Beltracchi entschied, den Hintergrund aufzuhellen. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 42. Als Beltracchi im Picasso-Museum in Barcelona jedoch das Original sah, bemerkte er, dass die Farben gar nicht melancholisch wirken, sondern die Reproduktion eine falsche Farbigkeit wiedergab. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 48.

1229 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 104ff.

1230 Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“, Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel u.a., Gießen 2013, S. 181–193, hier S. 189, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021) sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 27.

stilistischen Methoden mehr auf den Künstler, den er fälschte, als auf die Zeit, der dieser Künstler entstammte. Kurzum: Bastianini hat Zeit gefälscht, Beltracchi Künstler.

5.3.2.3 Der Medienwechsel

Doch nicht nur Gemälde aus dem Œuvre eines Künstlers waren Vorbild für die Fälschungen Beltracchis, sondern auch Zeichnungen, die er in Form eines Medienwechsels in ein Gemälde überführte. Beltracchis Fälschung in Öl und die zugrunde liegende originale Zeichnung des Künstlers wurden so in eine intensive Wechselwirkung von Verheißung und Erfüllung gebracht.¹²³¹ Die Zeichnung wird durch das vermeintlich originale Ölgemälde als Vorstudie legitimiert, während das Gemälde durch die Zeichnung vertraut wirkte und in seinem Anspruch, als Original zu gelten, bestätigt wurde.

Insbesondere Beltracchis Fälschung *Matisse peignant* nach André Derain (1880–1954) ist beispielhaft für eine derartige Wechselwirkung zwischen originaler Zeichnung und gefälschtem Gemälde (Abb. 138). Beltracchi transferiert hier die bereits existierende Zeichnung *Henri Matisse peignant Madame Matisse en Kimono* von Derain in Farbe, wodurch zugleich eine Vergrößerung der Strukturen von der feinen Tusche aus der Zeichnung in die groben Pinselstriche der Ölfarbe stattfindet (Abb. 139). Das Medium der Zeichnung erklärt sich hier auch über den Inhalt: Es ist der Versuch einer Reminiszenz an die japanische Tuschezeichnung. Doch wo der Laie amorphe, eher an einen Felsen als an einen Menschen erinnernde Schlangenlinien in der Fälschung Beltracchis sieht, erkennt der Experte die Ehefrau von Matisse in Rückenansicht, die dieser gerade im Begriff ist zu malen. Insofern erfährt der Experte eine Belohnung seines Wissens, indem er die Figur entsprechend entschlüsselt.¹²³² Folglich lobt man im Auktionskatalog der BFAS – Blondeau Fine Art Services gerade die Differenz zwischen der strengen Zeichnung und der freien Malerei Derains, eigentlich Beltracchis: „It is interesting to compare the freedom and aesthetic spirit of

1231 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 34f.

1232 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 35 sowie Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“, Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: Imago, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel u. a., Gießen 2013, S. 181–193, hier: S. 184, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021).

this painting with the rigour and precise achievement of the ink drawing illustrated above.“¹²³³ Auf die Experten wirken beide Werke nebeneinander gerade so, als würde sich Derain in dem Gemälde, der eigentlichen Fälschung Beltracchis, von der Strenge seiner Zeichnung befreien.

Als Vergleich ist auch das Gemälde *La Japonaise* von Matisse hilfreich, das seine Ehefrau im Kimono in einer profilportraitartigen Nahansicht zeigt (Abb. 140). Hier ist die am Wasser sitzende Madame Matisse zwar wesentlich graziler dargestellt, da sowohl die Farben als auch der Duktus bei Matisse vergleichsweise dezenter und dennoch lebendiger wirken als bei Beltracchi. Allerdings platziert sich die Fälschung Beltracchis im Auge des Experten zwischen den beiden Originalen zweier Künstler, nämlich zwischen der Zeichnung Derains und dem Gemälde von Matisse, wodurch gar eine zweifache Legitimation der Fälschung stattfindet. Denn hiermit hat der Experte nicht nur die Zeichnung Derains, sondern auch das Gemälde von Matisse als Referenzrahmen, in dem die Fälschung umso echter wirken kann. Auch wenn sich die Fälschung stilistisch nicht zwischen den beiden Originalen bewähren kann, so doch hinsichtlich des Sujets. Beltracchis grobschlächtiger Duktus fällt da im Vergleich zu der grazileren Darstellung von Matisse kaum noch ins Gewicht. Denn die Fälschung verbindet sich in den Augen des Experten passgenau mit der Zeichnung und dem Gemälde zu einer medien- und künstlerübergreifenden Serie. Da bereits eine Zeichnung von Derain und ein Gemälde von Matisse existieren, scheint es für den Experten also nur folgerichtig, dass auch ein weiteres Gemälde gleichen Sujets von Matisse existiert. Entsprechend wurde *Matisse peignant*, nachdem es zunächst unverkauft blieb, im Oktober 2005 für 3 Millionen Euro an die Londoner Galerie Dickinson verkauft, die es wiederum für 6,2 Millionen USD an die Hilti Art Foundation weiterverkaufte.¹²³⁴

Ähnlich wurde der Medienwechsel auch im Falle von Beltracchis Fälschung *Liegender Akt mit Katze* nach Max Pechstein vollzogen (Abb. 141). So basiert die Fälschung auf einer Zeichnung Pechsteins, die fast detailgenau in das Ölgemälde übertragen wurde, sodass sich dieses durch die Zeichnung sowohl motivisch als auch hinsichtlich der Provenienz legitimieren ließ (Abb. 142).¹²³⁵ Auch dieses Ölgemälde wurde schließlich als das eigentliche Werk rezipiert, das aus der scheinbar nur vorbereitenden Papierarbeit hervorging, die wiederum eine Abwertung als bloße Vorstudie

1233 Eintrag im Auktionskatalog der BFAS Blondeau Fine Art Services zu „Matisse peignant“, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 18, Blatt 3414–3415, hier: Blatt 3415.

1234 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8593.

1235 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8584. In seiner Autobiografie bestätigt Beltracchi die Orientierung an der entsprechenden Zeichnung Pechsteins. Farblich orientierte er sich, nach eigenen Angaben, hingegen an den beiden Gemälden Pechsteins „Zwei Frauenakte im Zimmer“ und „Sitzender Mann“. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 471f.

erfährt. Im Katalog des Auktionshauses Lempertz, bei dem das Ölgemälde versteigert wurde, liest man entsprechend: „Die vorbereitende aquarellierte Zeichnung dazu hat sich erhalten. Sie zeigt das Motiv in gleicher Weise wie das Ölbild [...]“.¹²³⁶

Beltracchi recurriert hier auf die in der Kunstgeschichte verankerte Hierarchie zwischen Zeichnungen und Gemälden. Während erstere in der Wahrnehmung der Kunstgeschichte lediglich der Vorbereitung dienen, sind letztere das vollendete Werk, das auch erst die volle Beachtung verdient. Beltracchis Fälschung macht sich diese kunsthistorische Rangfolge zu Nutze, wenn sie sich als Vervollkommnung der originalen Zeichnung präsentiert. Zugleich wird die Zeichnung dadurch in ein Abhängigkeitsverhältnis zu dem vermeintlich originalen Ölgemälde gebracht, das die Zeichnung in ihrer Echtheit zu bestätigen scheint; umgekehrt erhält das vermeintliche Original durch die Zeichnung eine quasi fraglose Provenienz.¹²³⁷

Auch Beltracchis Fälschung *Portrait d'Alfred Flechtheim* nach Marie Laurencin ist ein Beispiel für eine derartige wechselseitige Provenienzfunktion von Original und Fälschung (Abb. 143). Hier verknüpft Beltracchi seine Fälschung mit dem Original Laurencins derart, dass er nur ein Detail ihres Portraitbildnisses von Nils von Dardel zitiert, indem er lediglich die von vier Kugeln umrankte Katze in den rechten oberen Bildbereich seiner Fälschung übernimmt (Abb. 144). Interessant ist hierbei, dass das vermeintliche Original zwischen 1910 und 1912 datiert wird; damit wäre es vor dem Gemälde Laurencins entstanden, das aus dem Jahr 1913 stammt. Wer immer auch die Datierung des vermeintlichen Originals vorgenommen hat – sei es der Markt, die Kunstgeschichte oder Beltracchi selbst – in jedem Fall erscheint die Fälschung als Ahnherr des zitierten Gemäldes.¹²³⁸ Zudem liegt auch hier ein Medienwechsel und damit einhergehend zugleich ein Künstlerwechsel vor. Denn das Portrait von Flechtheim adaptiert nahezu detailgetreu eine Lithografie von Otto Feldmann, die Flechtheim am Telefon zeigt (Abb. 145). Beltracchi kopiert hier fast die gesamte Physiognomie

1236 Aukt.-Kat.: Lempertz, Moderne Kunst, Nr. 847, Lot Nr. 891, 2003, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin sowie Öcal, Tina: „Imagines ad aemulationem excitant“, Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken, in: *Imago*, Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 2, hrsg. v. Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel u.a., Gießen 2013, S. 181–193, hier S. 184, online in einer aktualisierten Version einsehbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2594> (26.07.2021) und Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque*, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen*, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 35.

1237 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque*, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen*, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 35f.

1238 *Ibid.*, S. 36.

Flechtheims sowie die Hintergrundgestaltung der Lithografie Feldmanns, wobei er lediglich eine thematische Änderung vornimmt, indem er den Telefonhörer durch eine Zigarre ersetzt und insofern die Armhaltung Flechtheims ändert (Abb. 146).¹²³⁹ Doch weder die Laurencin- noch die Feldmann-Forschung geht näher auf das Werk als ein Scharnierwerk zwischen beiden Künstlern ein, so wie es von Beltracchi intendiert gewesen zu sein scheint. Dennoch wurde das Gemälde fraglos als ein Werk Laurencins aufgenommen und erst im Zuge des Kölner Strafprozesses als Fälschung Beltracchis entlarvt.

Das Verfahren des Medienwechsels kam auch bei einer weiteren Pechstein-Fälschung Beltracchis zum Einsatz. So adaptiert *Seinebrücke mit Frachtkähnen* die von Pechstein bekannte Zeichnung bis ins Detail (Abb. 147–148).¹²⁴⁰ Ein Detail schien Beltracchi hierbei jedoch eigenwillig zu interpretieren. Denn der Kirchturm im Hintergrund des Originals wurde in Beltracchis Fälschung zu einer rauchwolkenähnlichen Form, sodass der ursprüngliche Kirchturm nicht mehr zu erkennen war.¹²⁴¹ Allerdings ist dabei nicht von einem großen Fehler oder gar Missverständnis auszugehen, wie Faude-Nagel urteilt.¹²⁴² Vielmehr kann man von einer bewussten Interpretation ausgehen, denn sowohl die Dame im Kimono im Falle von *Matisse peignant* als auch der Kirchturm im Falle von *Seinebrücke mit Frachtkähnen* sind so eindeutig in den Vorlagen dargestellt, dass sie von Beltracchi unmissverständlich erkannt werden konnten. Dass beide Motive dennoch ungenau übernommen wurden, lässt sich auf eine bewusst selektiv angelegte Verknüpfung von Zeichnung und Gemälde zurückführen.

1239 Ibid. Folgt man Beltracchi, so fälschte er nach eigenen Angaben auch das Portrait Guillaume Apollinaires nach Marie Laurencin sowie „Leda mit dem Schwan“. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 251 sowie zu „Leda mit dem Schwan“ S. 300f.

1240 Urteil des Landgerichts Köln vom 27. 10. 2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407-10, Band 44, Blatt 8555–8630, hier: Blatt 8577. Beltracchi selbst bestätigt, dass die Tuschezeichnung „Seinebrücke“ von Pechstein für seine Fälschung „Seinebrücke mit Frachtkähnen“ als Vorlage diente. Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 428.

1241 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 36.

1242 Faude-Nagel, Carolin: Kunstfälschung und Provenienzforschung, Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt. Mainz 2013, S. 46 und 86 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 36.

Denn so kann nur der wissende Betrachter anhand der Zeichnung die im Original verdeckten Motive entschlüsseln.¹²⁴³

Bei der Entlarvung einer Fälschung greift, wie erwähnt, die sogenannte Kaskade, wodurch ihre Unstimmigkeiten offensichtlich werden.¹²⁴⁴ Allerdings ist hier auch Vorsicht geboten, wie das bislang André Lhote (1885–1962) zugeschriebene Gemälde *Course Cycliste à Bordeaux* zeigt (Abb. 149). Bekannt ist zunächst, dass Beltracchi eine Vorstudie zu dem Werk fälschte (Abb. 150). Entsprechend widmet sich Koldehoff in einem Beitrag in *Die Welt am Sonntag* einem Vergleich von Fälschung und Original. Koldehoff lobt die „Dynamik“ des vermeintlichen Originals im Vergleich zu der Fälschung Beltracchis, die er als „dilettantische Kopie“ bezeichnet, „deren Autor den Verlauf des Wassers, die Architektur der Hafengebäude und selbst eine flatternde Fahne im Vordergrund schlicht nicht begriffen hat – weil ihm die Anschauung des Originalmotivs fehlte.“ Und weiter heißt es: „Der Vergleich der Bilder belegt, dass es völlig unterschiedliche Werke sind.“¹²⁴⁵ Schenkt man allerdings Beltracchi Glauben, so scheint auch das Gemälde *Course Cycliste à Bordeaux* eine Fälschung aus seiner Hand zu sein.¹²⁴⁶ Diese Beobachtung ist noch auf einer weiteren Ebene interessant. So ist Koldehoffs Urteil ein treffendes Beispiel für den Abwertungsprozess, der stattfindet, wenn eine Fälschung als solche entlarvt wurde. Denn nun ist selbst das, was zuvor an dem Werk bewundert und gelobt wurde, allenfalls Mittelmaß, wenn nicht gar ein grober Fehler. Hier wird also der zuvor thematisierte Statuswandel des Werks besonders deutlich.¹²⁴⁷

1243 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 36f.

1244 Siehe Kapitel 3.2.

1245 Koldehoff, Stefan: *Die Ausweitung der Verdachtszone*, in: *Die Welt am Sonntag*, Nr. 1, 02.01.2011, S. 54. In der Bildunterschrift wird allerdings fälschlicherweise entgegen der Behauptung des Beitrags die Studie als Original und das größere Gemälde als Fälschung ausgewiesen. In einer späteren Publikation haben Koldehoff und Timm das Gemälde allerdings selbst in Zweifel gezogen: „Zuschreibung an Wolfgang Beltracchi aus stilistischen Gründen möglich, aber nicht erwiesen“. Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 260. Siehe auch: Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 36f.

1246 Beltracchi, Helene und Wolfgang: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 247f. sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 36f.

1247 Siehe Kapitel 3.2.

Darüber hinaus hat Beltracchi in diesem Fall, wenn man seiner Aussage folgt, nicht nur das ranghöhere Ölgemälde eines Künstlers im Anschluss an eine entsprechende Zeichnung gefälscht, wie im Falle des Medienwechsels bei Pechstein oder Derain, sondern er fälschte zugleich die dazugehörige Vorstudie. Dies wiederum impliziert eine Vernetzung der Fälschungen untereinander wie auch im Falle Campendonks deutlich wurde. Beltracchi verwebt also seine diversen Methoden, was die je einzelne Methode umso wirksamer macht.

Im Vergleich zu Bastianini hat Beltracchi mit der Methode des Medienwechsels allerdings nie die Dimension gewechselt. Er adaptierte stets zweidimensionale Werke in ebensolchen Fälschungen während etwa Bastianinis Savonarola-Büste, wie erwähnt, auf ein Gemälde Fra Bartolomeos und eine Bronzemedaille zurückgeht.¹²⁴⁸ Zudem arbeitet Bastianini wie etwa im Falle der Benivieni-Büste auch nach lebenden Modellen, was bei Beltracchis Fälschungen, die durch einen Medienwechsel entstanden sind, zumindest nicht deutlich wird. Vielmehr scheint es, als fehle Beltracchi die Anschauung der Natur, des dreidimensionalen Raumes, wie ihn die Künstler vor Augen hatten. Der Hintergrund in *Seinebrücke mit Frachtkähnen* nach Pechstein oder auch die nicht mehr als lebendiges Wesen erkennbare Madame Matisse in *Matisse peignant* nach Derain zeigen, dass Beltracchi sich auf die abstrahierende Darstellung der Künstler in den jeweiligen Zeichnungen verlassen musste; Seine Fälschungen geben in diesen Details ihre Abstammung von einer zweidimensionalen Vorlage und nicht von einem realen Eindruck preis.¹²⁴⁹

5.4 Der Mythos vom „Meisterfälscher“ – Untersuchungen zu Rezeption und Nachleben der Fälschungen Beltracchis

Die Fälschungen Beltracchis hatten also durchaus ihre Schwachstellen, was jedoch außerhalb von Ermittler- und Fachkreisen kaum thematisiert wurde. Vielmehr setzte bereits während des Kölner Strafprozesses im Jahr 2011 eine seither ungebrochene Medienaufmerksamkeit ein, die mehrheitlich kritisch auf den Kunstmarkt und die juristische Aufarbeitung des Falles blickte. So wurde anhand des sogenannten Deals – einer Verständigung des Gerichts, der Angeklagten und der Staatsanwaltschaft – der Vorwurf laut, man hätte den Fall juristisch im Schnellverfahren abgewickelt, ein mildes Urteil gefällt und dabei die Chance verpasst, die Usancen des Kunstmarktes

1248 Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris/Florenz 1868, S. 33. Siehe hierzu Kapitel 4.3.2.3.

1249 Ich danke Eva Winter (Heidelberg) für diesen Hinweis.

aufzudecken.¹²⁵⁰ Diese Verständigung diente allerdings der Verfahrensverkürzung und führte auch zu einer geständigen Einlassung der Beltracchi-Bande. Eine strittige Beweisaufnahme hingegen hätte mindestens die avisierten 40 Prozesstage in Anspruch genommen, dabei aber eine über die Einlassung hinausgehende Erkenntnis über den Fall zumindest fraglich erscheinen lassen.¹²⁵¹ Zudem sind die allgemeinen Usancen des Kunstmarktes nicht Gegenstand eines Strafprozesses, sodass auch hier keine tiefere Erkenntnisse zu erwarten gewesen wären.

Wie sich im Folgenden zeigen wird, war die mediale Aufmerksamkeit die Bedingung, die den Mythos vom „Meisterfälscher“ möglich machte. Bereits während der Berichterstattung aus dem Kölner Landgericht wurde Beltracchi primär aufgrund der Quantität und weniger aufgrund der Fälschungen selbst als Rockstar¹²⁵² oder gar Appropriation-Künstler bejubelt: „Es ist eine Form von ‚Appropriation Art‘, die Beltracchi hochintelligent gegen Liebhaber und Händler wendet, die nach dem Tod ihrer Künstler auf Neuentdeckungen hoffen.“¹²⁵³ Auch Beltracchis anfängliches Schweigen nach dem Prozess und während seiner Haftstrafe in der Justizvollzugsanstalt Köln sorgte dafür, dass man mit umso größerer Spannung seine Geschichte aufnahm. Im Oktober 2012 erscheint das erste Exklusiv-Interview mit Beltracchi im Magazin *Der Spiegel*, das für einen kritischen Umgang mit dem Fall kaum förderlich war.¹²⁵⁴ Es folgen diverse Talk-Show- und Fernseh-Auftritte der Beltracchis und am 16. Januar 2014 – einen Tag vor der Veröffentlichung der Autobiografie und der Gefängnisbriefe der Beltracchis – ein 4-seitiger Beitrag in der Wochenzeitschrift *Die Zeit*. Dieser setzte sich aus einem Interview und einem exklusiven Vorabauszug aus der Autobiografie Beltracchis zusammen.¹²⁵⁵ Ohnehin war 2014 das große Medienjahr für Beltracchi,

- 1250 Koldehoff, Stefan: Deal hat dem Rechtsempfinden geschadet, Das Urteil im Kölner Kunstfälscher-Prozess, in: Deutschlandradio, 27. 10. 2011, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- 1251 Anton, Michael und Richard Klemmer: Rechts-dogmatische Einordnung des Phänomens der Kunstfälschung anhand der Beltracchi-Rechtsprechung, in: Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 93–131, hier: S. 121ff.
- 1252 Szczesniak, Paulina: Der Betrüger, den man mögen muss, in: Tagesanzeiger, 24. 04. 2014, online einsehbar unter: <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Der-Betrueger-den-man-moegen-muss/story/17698688> (26. 07. 2021).
- 1253 Maak, Niklas: Das Schicksal korrigieren, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gpc-6uo1m> (26. 07. 2021) sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (!)Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 47.
- 1254 Gorris, Lothar und Sven Röbel: Geständnis eines ewigen Hippies, Interview mit Wolfgang Beltracchi, in: Der Spiegel, 10/2012, S. 126–136.
- 1255 „Wir haben den Luxus genossen“, Interview der Beltracchis von Iris Radisch und Adam Sobocynski, in: Die Zeit, Nr. 4, 16. 01. 2014, S. 39–40. Der Auszug aus Beltracchis Autobiografie ist

denn bereits im März folgte der Dokumentarfilm *Beltracchi – Die Kunst der Fälschung* des Regisseurs Arne Birkenstock.¹²⁵⁶

Nicht nur die Boulevardmedien, sondern vor allem auch die Kulturmedien zeigten ein Interesse an der Figur Beltracchi. Das Zeit-Interview etwa glich einer Medienkampagne für die beiden Bücher der Beltracchis; die Wirkung blieb nicht aus. Fortan stieg die Anzahl der Interviews und Fernseh-Auftritte der Beltracchis signifikant.¹²⁵⁷ Die mediale Aufmerksamkeit kulminierte sodann in einer von 2014–2016 in drei Staffeln gezeigten Dokumentationsreihe mit dem Titel *Der Meisterfälscher*, die von dem deutsch-österreichisch-schweizerischen Fernsehsender *3sat* produziert und ausgestrahlt wurde. Die Serie zeigt in jeder Folge einen Protagonisten, den Beltracchi im Stil bestimmter Künstler portraitiert, womit sie dem bereits seit Februar 2011 über den Sender *Sky Arts* ausgestrahlten Vorbild *Fame in the Frame* folgt, in dem der britische Fälscher John Myatt Prominente im Stil diverser Künstler portraitiert.

Die weiteren Auswirkungen der medialen Rezeption des Beltracchi-Falls vor und nach seiner Entlarvung werden im folgenden Kapitel im Detail analysiert. Zunächst stellt sich allerdings die Frage, wo und wie der Mythos vom „Meisterfälscher“ respektive „Jahrhundertfälscher“ entstanden ist. Zweifelsohne liefern bereits die Berichte aus dem Gerichtssaal während des Kölner Strafprozesses im Jahr 2011 erste Indizien für die Medienwirksamkeit des Falls. Ohne diese Wirksamkeit hätte es einen Mythos vom „Meisterfälscher“ kaum gegeben. Der nur wenige Jahre zuvor im Jahr 2009 bekannt gewordene Fall gefälschter Giacometti-Figuren in Mainz etwa verschwand nach wenigen Berichten schnell wieder von der Bildfläche. Dabei ist die Geschichte nicht minder raffiniert: die gut 1000 gefälschten Giacometti-Skulpturen wurden von einem selbsternannten Reichsgrafen als Werke aus dem Fundus von Diego Giacometti, dem Bruder Alberto Giacomettis (1901–1966), vermarktet. Gestützt wurde die falsche Provenienz durch eine eigens dafür entwickelte Publikation mit dem Titel *Diegos Rache*,

erschieden unter dem Titel: Unser großer Betrug, in: *Die Zeit*, Nr. 4, 16.01.2014, S. 41–42. Beltracchis Autobiografie ist erschienen unter dem Titel: *Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014 sowie die Gefängnisbriefe unter dem Titel: *Beltracchi, Helene und Wolfgang: Einschluss mit Engeln*, Reinbek bei Hamburg 2014.

1256 Es gab einige Kontroversen über den Umstand, dass Arne Birkenstock der Sohn von Reinhard Birkenstock ist, der wiederum einer der Strafverteidiger Wolfgang Beltracchis war. Allerdings wurde der Dokumentarfilm von Birkenstock Junior so angelegt, dass die Beltracchis weder ein Abnahmerecht hatten noch bei der Gestaltung und der Wahl der Themen mitentscheiden konnten. Dennoch fehlt dem Film ein tiefergehender Blick hinter die Kulissen des Falls, da er mehr die Person als den Fall Beltracchi in den Fokus nimmt. „In Deutschland toben derzeit Beltracchi-Festspiele“, Georgios Chatzoudis im Interview mit Tina Öcal über den Kinofilm „Beltracchi. Die Kunst der Fälschung“, in: L.I.S.A., das Wissenschaftsportal der Gerda Henkel Stiftung, 13.03.2014, online einsehbar unter: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/in_deutschland_toben_derzeit_beltracchi_festspiele?nav_id=4857 (26.07.2021).

1257 Ein Auszug der Medienauftritte und Interviews kann auf Beltracchis eigener Webseite eingesehen werden: <https://www.beltracchi-art.com/presse/> (26.07.2021).

in der der Reichsgraf sich als Freund von Diego Giacometti ausgibt, von dem er die fraglichen Skulpturen übernommen hätte.¹²⁵⁸ Der Unterschied zum Fall Beltracchi ist nicht nur, dass Beltracchi weitaus mehr Künstler fälschte; es handelt sich zudem um Malerei, der seitens der Kunstgeschichte zuweilen eine höhere Aufmerksamkeit zukommt als Skulpturen und schließlich wusste Beltracchi sich zu vermarkten.¹²⁵⁹

Denn mit seiner Autobiografie und den Gefängnisbriefen bedient Beltracchi das Interesse der Medien. Darin etabliert er zwei zentrale Aspekte, die später zum Herzstück seiner Selbst-Mythisierung werden sollen. So erklärt er, dass seine Motivation zur Fälschung in der Ablehnung des Kunstsystems begründet sei. Es wäre für ihn eine „Frage der Moral“ gewesen, sich nicht dazu verleiten zu lassen, sich als Künstler in einem System zu etablieren, das von der „Aufrichtigkeitsillusion“ seines Publikums getrieben sei: „Meine Ablehnung gründete auf einem Anarchismus, der vor allem gegen die Kunst-Gesellschaft und ihr Regelwerk gerichtet war. [...] Mein Terror zielte darauf, die Aufrichtigkeitsillusion eines Publikums zu zerstören [...]“¹²⁶⁰ Diesen Robin-Hood-Mythos, den Beltracchi in seiner Autobiografie kreiert, ohne dabei eine fundierte Begründung für seine Ablehnung des Kunstsystems zu liefern, griffen die Medien kritiklos auf und wiederholten ihn bereitwillig. Doch wie zuvor gezeigt, war Beltracchi weder der Robin Hood des Kunstmarktes noch hat er das System rundweg abgelehnt. Im Gegenteil: Die Fälschungen Beltracchis funktionierten gerade im System des Kunstmarktes, von dem Beltracchi bis heute lebt und profitiert. Wäre Beltracchis Motiv ein aufklärerisches gewesen, hätte er sich unaufgefordert selbst entlarven müssen noch bevor ein Schaden bei Sammlern oder in der Kunstgeschichte entstehen konnte. Weiterhin nennt er als Grund seiner Fälschungstätigkeit den Reiz, den das Risiko der Entdeckung für ihn gehabt habe; Freiheit habe er eher in der Anonymität als in der Öffentlichkeit gefunden.¹²⁶¹ Doch auch diese Motivation überzeugt nicht, wenn man einen Streetart-Künstler wie Banksy dagegenhält, der anonym agierend weltweiten Ruhm für seine Werke erhält.¹²⁶²

Zudem lässt sich Beltracchi mit Beltracchi widerlegen. So umfassend seine Autobiografie hinsichtlich der Seitenzahl sein mag, so gering sind die darin enthaltenen Informationen, wenn man von Berichten über die eigene Kindheit, Jugend und

1258 Maak, Niklas: Die Gangster von Mainz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.08.2009, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gsa-yt5x> (26.07.2021).

1259 Siehe Lankheit, Klaus: Der Stand der Forschung zur Plastik des 19. Jahrhunderts, in: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Publikationen der Jahre 1940–1966, zusammengestellt von Hilda Lietzmann, München 1968, S. 9–32, hier: S. 10.

1260 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 143.

1261 Ibid., S. 231.

1262 „In Deutschland toben derzeit Beltracchi-Festspiele“, Georgios Chatzoudis im Interview mit Tina Öcal über den Kinofilm „Beltracchi. Die Kunst der Fälschung“, in: L.I.S.A., das Wissenschaftsportal der Gerda Henkel Stiftung, 13.03.2014, online einsehbar unter: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/in_deutschland_toben_derzeit_beltracchi_festspiele?nav_id=4857 (26.07.2021).

spätere Drogengeschichten absieht. So wird etwa die fiktive Provenienz der Sammlung Knops gar nicht erwähnt. Ob es sich um einen Zufall oder um eine Strategie handelt, dass auf der Fälschungsliste Beltracchis just jene Rheinischen Expressionisten standen, die in etwa gleichzeitig – Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre – im Rahmen von Werkverzeichnissen an der Universität Bonn erforscht wurden, wird nicht weiter thematisiert. Die auf Tafel V der Autobiografie vermeintlich neu entlarvten Fälschungen *Die Vogelhochzeit 2* und eine kleine Horde nach Max Ernst sind bereits im Hintergrund der gefälschten Fotografie der Oma Jägers zu sehen.¹²⁶³ Das Kunsthaus Lempertz, das eine tragende Rolle beim Verkauf der später als Fälschungen entlarvten Werke Beltracchis spielte, sowie Ralph Jentsch, der zur Entlarvung derselben entscheidend beitrug, werden nicht namentlich, sondern lediglich verklausuliert als „Person“¹²⁶⁴ oder „Auktionator“¹²⁶⁵ erwähnt. Die von Werner Spies in einem Interview erwähnten Papierarbeiten im Stile Max Ernsts, die ihm von den Beltracchis in Form einer Mappe mit Grafiken vorgelegt wurden, wird bei Beltracchi ebenfalls nicht thematisiert.¹²⁶⁶ Die vorgetragene Intention, die „Aufrichtigkeitsillusion eines Publikums zu zerstören“¹²⁶⁷, wird scheinbar von der Strategie der Selbststilisierung und der Mythenbildung als „Meisterfälscher“ in den Hintergrund gedrängt. Andernfalls wäre die Chance, in der eigenen Autobiografie detaillierte Hintergründe offenzulegen, nicht ungenutzt geblieben.

In Beltracchis Publikationen ist somit nicht der Aufklärungsgedanke zentral, sondern die Selbstdarstellung der eigenen Genialität als Künstler und Fälscher, der so herausragend sei, dass er sein Niveau auf das der gefälschten Künstler teils herunterschrauben musste.¹²⁶⁸ Eine derartige Behauptung ist jedoch nicht neu. Bereits Elmyr de Hory (1905–ca. 1976) behauptete von sich, seine Kompetenz auf die eines Matisse, der de Hory zufolge nicht gut malen konnte, abgesenkt zu haben.¹²⁶⁹

Wiederholt behauptet Beltracchi, alle Malstile zu beherrschen, etwa in einem Beitrag der *Aargauer Zeitung* im Februar 2016. Auf die Frage, ob er selbst Leonardo da Vinci fälschen könne, antwortet Beltracchi mit entsprechender Hybris: „Kein Problem, da Vinci ist leicht zu kopieren. In vier Stunden ist die Mona Lisa fertig.“¹²⁷⁰ Ein anderes Interview zitiert diese Behauptung Beltracchis bereits im Titel: „Ich kann

1263 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 6f.

1264 Ibid., S. 560.

1265 Ibid., S. 438.

1266 „Charme habe ich nicht entdeckt...aber einen Max Ernst“, Interview von Nina Plonka und Oliver Schröm mit Werner Spies, in: *Der Stern*, 8/2012, S. 132–136, hier: S. 136.

1267 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 143.

1268 Ibid., S. 95.

1269 Elmyr de Hory in: Orson Welles: *F for Fake*, Frankreich / Deutschland / Iran 1973, 0:25:22–0:25:50 sowie Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 229.

1270 Kalt, Dennis: „Echt falsch“ – Über Beltracchis Kunst der echten Fälschung, in: *Aargauer Zeitung*, 04.02.2016, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

alles malen“.¹²⁷¹ Im gleichem Interview wird auch Beltracchis fehlendes Geschichtsbewusstsein deutlich, wenn er ein geglaubtes Ausstellungsverbot seiner Werke durch deutsche Galerien mit der Diffamierung Moderner Kunst als „entartet“ durch die Nationalsozialisten im Deutschland der 1930er Jahre vergleicht.¹²⁷² Beltracchi recurriert hier auf die Aussage Klaus Gerrit Frieses, der 2012 Vorstand des Bundesverbandes Deutscher Galerien e.V. war, all jene Mitglieder aus dem Verband auszuschließen, die Beltracchi ausstellen würden.¹²⁷³ Die Aussage Frieses ist somit weit von einem Ausstellungsverbot, noch dazu von einem politisch motivierten, entfernt. Vielmehr distanziert sich der Verband von den Fälschungen Beltracchis, was ebenso legitim ist wie die Entscheidung darüber, welche Galerie Mitglied des Verbandes sein könne und welche Voraussetzungen dafür gegeben sein müssten.

Neben den Medien und Beltracchi selbst, befeuern aber auch Experten den Mythos vom „Meisterfälscher“. So wurde Beltracchi, wie bereits dargelegt, auch durch die getäuschten Experten Genialität attestiert. Dies geschah nicht zuletzt aus dem Grund der Selbstrettung. So vermochte es nur ein genialer Fälscher, einen genialen Experten zu täuschen und nicht etwa ein drittklassiger Provinzfälscher.¹²⁷⁴ Dabei funktionierten die Fälschungen Beltracchis auch deswegen so gut, weil sie noch nie zuvor in einer Gesamtsicht und selten im kritischen Vergleich zu den Originalen gesehen wurden. Vielmehr führten sie als vermeintliche Originale bis zu ihrer Entlarvung ein stilistisches Eigenleben.

Auch die Werke, die Beltracchi nach seiner Entlarvung als Fälscher schuf, leben von der Geschichte seiner Fälschungen und von dem damit einhergehenden kriminellen Kontext. Sie sind insofern weniger in der Kunst(-geschichte) als am Kunstmarkt und bei einem Laienpublikum wirksam, da sie eine bestimmte Faszination auf den Betrachter ausüben. In der Kunst(-geschichte) sieht man Beltracchi allerdings durchaus ambivalent. Der deutsche Fotograf Benjamin Katz etwa weigert sich, Beltracchi zu

1271 „Ich kann alles malen“, Interview von Sophie Reinhardt mit Wolfgang und Helene Beltracchi, in: Der Bund, 14.04.2016, online einsehbar unter: <http://www.derbund.ch/kultur/kunst/ich-kann-alles-malen/story/29373655#mostPopularComment> (26.07.2021).

1272 Auf die Konfrontation mit der Mitteilung Frieses antwortet Beltracchi: „Ja, in Deutschland ist es noch immer schwierig auszustellen. Veranlasst haben das Leute, die an mir gescheitert sind: Kuratoren, Kunsthistoriker und Experten. Aber ich habe einen amerikanischen Galeristen, den das nicht interessiert. Und man kann dieses Dogma ja nicht für immer aufrechterhalten. Und dass gerade die Deutschen das machen, die das doch in den 1930er-Jahren schon mal praktiziert haben, ist sehr erstaunlich.“ „Ich kann alles malen“, Interview von Sophie Reinhardt mit Wolfgang und Helene Beltracchi, in: Der Bund, 14.04.2016, online einsehbar unter: <http://www.derbund.ch/kultur/kunst/ich-kann-alles-malen/story/29373655#mostPopularComment> (26.07.2021).

1273 Klaus Gerrit Friese im Dokumentarfilm: Westdeutscher Rundfunk: Der Große Bluff, wie man mit Kunst kassiert, Köln 2012, 0:40:07-0:40:21.

1274 Auch die Journalisten Stefan Koldehoff und Tobias Timm verweisen auf diesen Aspekt. Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 113f.

portraitieren mit der Begründung: „Niemals, für kein Geld der Welt. Handwerklich mag er begabt sein, aber diese Überheblichkeit à la ‚Leonardo da Vinci ist einfach‘: Der Mann kapiert nicht, dass in der Kunst Herzblut und Schmerz stecken. Leute wie Gerhard Richter oder Georg Baselitz haben sogar echte Hungerzeiten hinter sich.“¹²⁷⁵ Der Maler Markus Lüpertz greift anlässlich der „Beltracchi-Festspiele“ in der Wochenzeitschrift *Die Zeit* gar zu drastischen Maßnahmen: „Drei Seiten Feuilleton-Aufmacher über und mit dem Erzbetrüger Beltracchi in der honorigen ‚Zeit‘. Er könne sich nicht erinnern, erzählt Markus Lüpertz im Gespräch, dass dort ein ‚wirklicher Künstler‘ auch nur halb so viel Platz bekommen hätte. Weshalb er sein Abonnement nach dem Auftritt des Fälschers gekündigt habe.“¹²⁷⁶

Während sich Beltracchi am Markt etabliert, verlieren seine Fälschungen nach ihrer Entlarvung an Beachtung in der medialen Öffentlichkeit. Bereits Hans Tietze erkannte dieses Phänomen, dass Fälschungen nach ihrer Entlarvung abgewertet werden, während ihr Urheber, der Fälscher, zugleich eine Aufwertung erfährt, da er es vermochte, mit erhöhter krimineller Energie über einen langen Zeitraum den Stil eines anderen Künstlers zu imitieren und in die Gegenwart zu übersetzen.¹²⁷⁷ Fälschergeschichten üben stets einen Reiz auf ein Laienpublikum aus, da sie den Glamour der Kunstwelt mit der Welt des Verbrechens verbinden. Nicht zuletzt bedienen sie den Sozialneid, da reiche Sammler und als hochnäsiger empfundene Experten betrogen wurden. Somit sind es weniger die Fälschungen an sich als die dahinter stehenden Geschichten, die den Post-Entlarvungswerken Beltracchis überhaupt Aufmerksamkeit bescherten; sie stehen und fallen mit der Geschichte hinter seinen Fälschungen.¹²⁷⁸

Auch der Mythos vom „Meisterfälscher“ baut auf dieser Attraktivität von Fälschergeschichten auf, die so weit reichte, dass Beltracchis Fälschungen in der Literatur, Kunst und Populärkultur aufgegriffen wurden. So schrieb der australische Psychatrieprofessor Saxby Pridmore aus eben jener Faszination heraus zwei Sonette *Wolfgang Beltracchi (1)* und *Wolfgang Beltracchi (2)* und ein Gedicht *Wolfgang Beltracchi (3)*, wo es im ersten Sonett heißt: „He could do any master of the game“¹²⁷⁹, womit er Beltracchis eigene Legende, er könne alles malen, adaptiert. In der folgenden Strophe macht

1275 Benjamin Katz in: „Digital ist mir zu einfach“, Benjamin Katz im Interview mit Bernd Imgrund, in: Kölnische Rundschau, 28.05.2016, S. 38.

1276 Müller, Hans-Joachim: Die Kunst – verraten und verkauft?, in: Die Welt online, 27.07.2014, online einsehbar unter: <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article130605712/Die-Kunst-verraten-und-verkauft.html> (26.07.2021).

1277 Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 236.

1278 An dieser Stelle sei an den Bericht von Vernon Rapley erinnert, dass Fälscher sich bewusst selbst anzeigen, um von dem Ruhm in der medialen Öffentlichkeit zu profitieren. Siehe Kapitel 2.2.

1279 Unveröffentlichte Sonette von Saxby Pridmore. Saxby Pridmore in einer E-Mail an die Autorin vom 14.03.2015. Ein weiteres Gedicht Pridmores ist unterdessen im Quadrant Magazine erschienen. Pridmore, Saxby: Wolfgang Beltracchi (3), in: The Quadrant Magazine, Vol. 59, Issue 1–2, 2015, S. 83.

Pridmore deutlich, dass er Beltracchis Fälschungen nicht als solche sieht, sondern als gleichwertige Werke zu den Originalen: „It wasn't forgery as some claim / these were dittos not lookalikes. / Beltracchi is a respected name.“ Auch hiermit wird der Mythos vom „Meisterfälscher“, der gar besser als die Künstler selbst sei, weitertransportiert.

Die Bekanntheit Beltracchis und der Mythos vom „Meisterfälscher“ haben sich so weit verbreitet, dass der Kronacher Maler Helmut Schäl ganze Werkserien Beltracchis in Acryl nachmalte und sie 2012, also bereits ein Jahr nach dem Kölner Strafprozess, mit dem Titel *Zweimal gefälscht* in der Alten Synagoge in Kronach ausstellte.¹²⁸⁰ Hierbei ist Beltracchi kein Einzelfall. Auch die Fälschungen Elmyr de Horys wurden, wenn auch mit einem größeren zeitlichen Abstand, nach ihrer Entlarvung adaptiert oder gar zu Sammlerobjekten, deren Wert nach de Horys Tod noch weiter anstieg. Dies führte gar dazu, dass de Horys Fälschungen wiederum selbst gefälscht wurden, die in einer 1994 in Tokyo organisierten Ausstellung als vermeintliche de Hory Fälschungen gezeigt wurden.¹²⁸¹

Darüber hinaus wurde Beltracchi auch als Figur in den Populärmedien adaptiert. So erscheint eine Beltracchi sehr ähnlich sehende Figur in der fünften Episode der Lern-Zeichentrick-Serie *Carmen Sandiego*.¹²⁸² Unter dem Titel *Beltracchi Art Forgery Kit* wurde wiederum eine wenn auch phantasievoll erweiterte Anleitung zum Fälschen veröffentlicht. So hält es der anonyme Verfasser für notwendig, unter anderem ein paar gefälschte Pässe zu haben, was von Beltracchi allerdings bis dato nicht bekannt ist, falls Interpol einem auf die Spur käme: „A couple of forged passports and readily available safe houses set up in a couple of different countries in case Interpol gets hot on your trail“.¹²⁸³ Und nicht zuletzt ist die Geschichte Beltracchis sowohl im französischen als auch deutschen HipHop aufgegriffen worden. So trägt ein Lied des französischen Rappers Edwin Noel, der auch unter dem Pseudonym Sizay bekannt ist, den Titel *Beltracchi*. In seiner Werbung für den Song in den Sozialen Medien betitelt Sizay Beltracchi als „prince du faux“, also Fälscherprinz.¹²⁸⁴ Zwar erfährt der Hörer

1280 Walther, Matthias: Echt gefälschte Fälschungen, in: Neue Presse Coburg, 22.06.2012, online einsehbar unter: <https://www.np-coburg.de/inhalt.feuilleton-echt-gefaelschte-faelschungen.3bac8373-f1b1-454b-a1f1-a6887ad629c8.html> (14.01.2022).

1281 Siehe hierzu den Film von Jorfald, Knut W.: *Almost True: The Noble Art of Forgery*, Norwegen 1997, 0:49:15–0:50:48 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): *Faire (l')Époque*, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen*, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 49.

1282 Ein Screenshot mit dem entsprechenden Vergleich ist online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

1283 *Beltracchi Art Forgery Kit*, in: *The Last American Newspaper*, 05.02.2016, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.

1284 So etwa auf der Facebookseite Noels, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin. Sowie Noel, Edwin: *Beltracchi*, online nach vorheriger Anmeldung einsehbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Ckf0P2JrQFk> (26.07.2021). Sowie Keazor, Henry: „Forging ahead!“

des Liedes nichts Wesentliches über Sizay, Beltracchi oder Fälschungen. Allerdings findet über den Titel bereits eine Identifizierung des Rappers mit dem Fälscher statt; beide agieren im Untergrund und gehören zur subversiven Gesellschaft.¹²⁸⁵ In dem Lied *Copyshop* von Romano feat. MastaMic findet Beltracchi wiederum in Form von „Raufasertapeten voll mit echten Beltracchis“ Erwähnung.¹²⁸⁶ Bereits diese Auswahl an hommageartigen Adaptionen zeigt, dass Beltracchi seinen eigenen Mythos vom „Meisterfälscher“ unter medialer Beihilfe in kürzester Zeit erfolgreich kreieren und etablieren konnte, sodass er entsprechend in diversen künstlerischen und popkulturellen Medien rezipiert wurde.

5.4.1 Beltracchi und die Medien, eine fragwürdige Symbiose

Wie erwähnt, spielen die Medien bei der Entwicklung und Etablierung des Mythos vom „Meisterfälscher“ eine tragende Rolle. Aufschlussreich ist dabei ein vergleichender Blick auf die jeweiligen Knotenpunkte der medialen Berichterstattung vor und nach der Entlarvung der Fälschungen Beltracchis, vor, während und nach dem Kölner Strafprozess sowie nach der Publikation von Beltracchis Büchern.¹²⁸⁷ So wurden Beltracchis Fälschungen noch vor ihrer Entlarvung als geglaubte Originale kritiklos anerkannt. Manche von ihnen wurden in Auktionsberichten als deren Herzstücke gelobt oder, wie das *Rote Bild mit Pferden* nach Campendonk, als „Schlüsselwerk der Moderne“ bezeichnet.¹²⁸⁸ Es hat den Anschein, dass der Einsatz derartiger Begriffe durch entsprechende Auktionskataloge inspiriert war. So findet man auch hier die überschwängliche Wertschätzung für die marktfrischen Neuentdeckungen. Das Auktionshaus Lempertz vergleicht etwa Campendonks originales Aquarell *Paar auf dem*

Von Fälschungen und Büchern, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, Band 16 der Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Heidelberg 2016, S. 8–25, hier: S. 11.

- 1285 Keazor, Henry: „Forging ahead!“ Von Fälschungen und Büchern, in: Ausst.-Kat.: FAKE, Fälschungen, wie sie im Buche stehen, Band 16 der Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, hrsg. v. Maria Effinger und Henry Keazor, Heidelberg 2016, S. 8–25, hier: S. 11.
- 1286 Das Musikvideo zu dem Lied „Copyshop“ von Romano feat. MastaMic ist online einsehbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=6Z0lWw4Jw9c> (26. 07. 2021), insbesondere Min. 0:50, wo die Raufasertapete mit echten Beltracchis erwähnt wird. Ich danke Nils Daniel Peiler (Hamburg) für diesen Hinweis.
- 1287 Die Aufarbeitung der gesamten Berichterstattung zum Beltracchi-Fall wäre sicherlich eine eigene Publikation wert, sodass aufgrund des Umfangs hier nur signifikante Auszüge analysiert werden können.
- 1288 Baumer, Dorothea: Ein blauer Reiter prescht voran, in: *Süddeutsche Zeitung*, 05.01.2007, S. 18 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque*, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 45.

Balkon mit der vermeintlichen Neuentdeckung *Rotes Bild mit Pferden* und kommt zu dem esoterisch anmutenden Ergebnis: „Es wäre nicht Campendonk, würde er nicht eigenartige Symbole zufügen: ein linearer, schneckenartig gekrümmter Pinselschwung sieht aus wie ein seitenverkehrter Baßschlüssel und die über dem Hausfirst stehende ‚8‘, deren ineinander verschlungene Schwünge (hier sind es allerdings eher zwei aneinandergesetzte Kreise des Pinsels) mögen ähnlich wie ein asiatisches ‚Yin und Yang‘ auf Einheit wie Ewigkeit alles Seienden deuten.“¹²⁸⁹ Ein später folgendes Bulletin des Auktionshauses macht das Gemälde gar zu einem „Hauptwerk aus der Periode des ‚Blauen Reiters‘. [...] Rotes Bild mit Pferden, Jahrzehnte verschollen und nun wiederentdeckt, gehört zu den herausragenden Schöpfungen Campendonks.“¹²⁹⁰ Die Zeitschrift *Die Welt* erfreut sich an der „wunderbar bemalten Rückseite“ des „kürzlich wiederentdeckten“ *Roten Bildes mit Pferden* als „kostenlose Zugabe“ und applaudiert dem „Weltrekord für Campendonk“.¹²⁹¹

Bereits 2004 stellt die *Süddeutsche Zeitung* ohne Verwunderung fest: „Die Arbeiten von Heinrich Campendonk sind derzeit sehr gefragt.“¹²⁹² Dies veranlasst Geiger wiederum dazu, die zuvor gezeigten großen Campendonk-Ausstellungen als Ursache für den plötzlichen Erfolg Campendonks am Kunstmarkt ins Feld zu führen. Nicht zuletzt würden auch hierdurch die Preise steigen, so Geiger, worin wiederum der Grund läge, dass derart viele Werke Campendonks auf dem Markt wären, denn die Sammler hofften auf hohe Gewinne.¹²⁹³ Der Markterfolg Campendonks – bedingt nicht nur durch große Ausstellungen, sondern auch durch die von Beltracchi gefälschten marktfrischen Neuentdeckungen, wie etwa sechs Jahre später bekannt wurde – ging Anfang

1289 Aukt.-Kat.: Lempertz, Moderne Kunst, Nr. 896, Lot Nr. 51, 2006, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 46.

1290 Lempertz Frühjahrsauktionen 2007, Die 900. Auktionen bei Lempertz, Köln 2007, S. 40 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 46.

1291 „Lempertz schien trotzdem nicht so richtig an den Erfolg des erst kürzlich wieder entdeckten Werkes zu glauben, das als kostenlose Zugabe auch noch eine wunderbar bemalte Rückseite aufweist. Mit 800 000 - 1 200 000 bewertet, gab es schon Vorgebote bis 1 500 000 Euro. Amerikaner, Russen, Deutsche, Italiener - alle wollten es ihr Eigen nennen. Doch ein Pariser Sammler wollte es um jeden Preis. Ihm war es 2 400 000 Euro wert. Weltrekord für Campendonk.“ Hoffmann, Marianne: Bisky läuft gut, Breker nicht; Zeitgenössische und moderne Werke kamen bei Lempertz und van Ham unter den Hammer, in: Die Welt, Heft 288, 09.12.2006, S. 14.

1292 Vecchiato, Alexandra: Ein nacktes Mädchen für das Stadtmuseum, in: Süddeutsche Zeitung, 04.02.2004, S. R5.

1293 Gisela Geiger in: Vecchiato, Alexandra: Ein nacktes Mädchen für das Stadtmuseum, in: Süddeutsche Zeitung, 04.02.2004, S. R5.

der 2000er Jahre so weit, dass selbst Anton Wolfgang Graf von Faber-Castell, der seit den 1980er Jahren Campendonk sammelt, auf Gouachen, Aquarelle und Holzschnitte umsteigen musste, da ihm die Gemälde zu teuer wurden.¹²⁹⁴

Auch 2011, als Beltracchi bereits in Untersuchungshaft war, wurde die seinerzeit kurz vor ihrer Entlarvung stehende Campendonk-Fälschung *Katze in Berglandschaft* in der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* noch als „Geschwisterbild“¹²⁹⁵ von Franz Marcs Gemälde *Katze unterm Baum* geehrt. Das als Dauerleihgabe in das Sprengel Museum gelangte Gemälde wurde ohne weitere Kenntnis seiner Provenienz mit der Bemerkung aufgewertet, in ihm würde eine „mysteriöse und erotisch aufgeladene Stimmung“¹²⁹⁶ herrschen.¹²⁹⁷ Dabei wurde das „kaufmännische Geschick des Museumsdirektors“ hervorgehoben, der den Preis des Gemäldes mit „lupenreiner“ Provenienz um die Hälfte herunterhandeln konnte.¹²⁹⁸ Auch die im gleichen Zeitraum bekannt gewordenen Campendonk-Fälschungen Beltracchis konnten die Freude vorerst nicht trüben. Ein Teil jener Medien, die noch vor der Entlarvung der Fälschungen Beltracchis deren Auktionsrekorde medial beklatschten und sie als „Schlüsselwerke“ einer ganzen Epoche adelten, schreiben nach der Entlarvung Beltracchis die Schuld am Betrug dem Kunstmarkt, den Experten und Sammlern zu. Auch in den Medien fielen die Unstimmigkeiten der Fälschungen, die nach deren Entlarvung doch so offensichtlich waren, nicht auf.

Während der Kunstmarkt, die Experten und Sammler gleichbleibend als gierig und verblendet dargestellt wurden, erfuhr die mediale Rezeption Beltracchis hingegen eine eklatante Wandlung. So war die Berichterstattung über den Fall noch vor dem Kölner Strafprozess im September 2011 zunächst eher kritisch, wenn nicht gar polemisch. Im September 2010 wird das Quartett in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* etwa als „Fälscherbande“ bezeichnet.¹²⁹⁹ Von einer „Kontamination“ des Kunstmarktes durch die „faule Quelle“ Beltracchi sowie von einem „zweilichtigen

1294 Anton Wolfgang Graf von Faber-Castell in: Elisabeth Dostert im Interview mit Anton Wolfgang Graf von Faber-Castell, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24.07.2007, S. 18.

1295 Di Blasi, Johanna: Sprengel Museum erhält Gemälde Heinrich Campendonks, in: *Hannoversche Allgemeine*, 13.01.2011, online einsehbar unter: <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Ausstellungen/Sprengel-Museum-erhaelt-Gemaelde-Heinrich-Campendonks> (26.07.2021).

1296 Ibid.

1297 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 45f.

1298 Di Blasi, Johanna: Sprengel Museum erhält Gemälde Heinrich Campendonks, in: *Hannoversche Allgemeine*, 13.01.2011, online einsehbar unter: <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Ausstellungen/Sprengel-Museum-erhaelt-Gemaelde-Heinrich-Campendonks> (26.07.2021).

1299 Zeitz, Lisa: *Das Titanweiß verrät den Fälscher*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03.09.2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gsa-xscv> (26.07.2021).

Duo“ ist in einem Folge-Artikel desselben Monats die Rede.¹³⁰⁰ Während zeitgleich im selben Medium der Mythos vom „Meisterfälscher“ befeuert wird,¹³⁰¹ entsteht mit der Entzauberung Beltracchis – „genial waren sie wahrhaftig nicht“¹³⁰² – und der Verteidigung von Werner Spies – „Gehören aber nicht eher die an den Pranger gestellt, die sich mit ihren angelernten Kenntnissen zu einer miesen Bande gerettet haben, um damit erwerbsmäßigen Betrug zu betreiben?“¹³⁰³ – eine Gegenposition. Anlässlich der Causa Beltracchi entwickeln sich also bereits im Vorfeld zum Kölner Strafprozess zuweilen diametral unterschiedliche Positionen in ein und demselben Medium. In der Wochenzeitschrift *Die Zeit* hingegen wird von Anbeginn der Berichte über die Beltracchi-Bande von deren hoher krimineller Energie berichtet, die neben dem „aufgeheizten Kunstmarkt“ mitverantwortlich für den Fall sei.¹³⁰⁴ Die Fälschungen selbst werden als „zum Teil sehr flach gemalt“ beschrieben.¹³⁰⁵ Doch auch diese Position der Wochenzeitschrift sollte sich spätestens mit Beltracchis Vermarktung im Jahr 2014 in ihr Gegenteil verkehren.

In einem der ersten größeren Artikel über den Fall wird Beltracchi im Oktober 2010 im Magazin *Der Spiegel* – also gerade einmal zwei Monate nach seiner Festnahme – als „malender Lebenskünstler“ und „Hippie“ bezeichnet.¹³⁰⁶ Dienten diese Bezeichnungen in dem Spiegel-Artikel noch der Polemik respektive Belustigung über den seinerzeit noch unbekanntenen Beltracchi, werden sie insbesondere ab 2014 von Beltracchi für seine entsprechende Inszenierung in seiner Autobiografie als Verharmlosung der eigenen kriminellen Energie eingesetzt.¹³⁰⁷ Im Verlauf des Artikels wird Beltracchi, unter dem Deckmantel der paraphrasierten Aussagen von Bekannten gar als Betrüger bezeichnet, dem man sein Können als Künstler abspricht: „Ein Aufschneider [Beltracchi], der seinen Kunstverstand damit erklärte, dass der Vater, ein Kirchenmaler und Restaurator, ihn früh mit aufs Gerüst genommen habe.“¹³⁰⁸ Am Ende des Beitrags findet aber auch die Gegenseite eines anderen Freundes Beltracchis

1300 Gropp, Rose-Maria: Die heilige Kuh heißt Provenienz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. 09. 2019, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gz4-zd26> (26. 07. 2021).

1301 Maak, Niklas: Alles wirklich schön – aber leider nicht echt, in: Frankfurt Allgemeine Zeitung, 16. 09. 2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gsa-xu7k> (26. 07. 2021).

1302 Gropp, Rose-Maria: Schlimmer als gedacht, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02. 10. 2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gz4-xr6q> (26. 07. 2021).

1303 Gropp, Rose-Maria: Am Pranger stehen die Falschen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. 12. 2010, online einsehbar unter: <https://www.faz.net/-gsa-xvg7> (26. 07. 2021).

1304 Timm, Tobias: Mit dem falschen Blau gemalt, in: *Die Zeit*, 22. 12. 2010, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2010/52/Kunstmarkt-Faelschung> (26. 07. 2021).

1305 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Nicht mal Oma ist echt, in: *Die Zeit*, 16. 06. 2011, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2011/25/Faelscherskandal-Kunsthistoriker> (26. 07. 2021).

1306 Röbel, Sven / Schmid, Barbara / Schmitt, Jörg / Sontheimer, Michael und Petra Truckendanner: Der Hippie und die Expressionisten, in: *Der Spiegel*, Nr. 44/2010, S. 146–151, hier: S. 147.

1307 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, passim.

1308 Röbel, Sven / Schmid, Barbara / Schmitt, Jörg / Sontheimer, Michael und Petra Truckendanner: Der Hippie und die Expressionisten, in: *Der Spiegel*, Nr. 44/2010, S. 146–151, hier: S. 148.

Gehör, der ihn als „extrem talentiert“ bezeichnet.¹³⁰⁹ Auch die Angaben von Werner Spies, Beltracchi sei ein „genialer Fälscher“, tragen dazu bei, bereits erste Fundamente für den Mythos vom „Meisterfälscher“ zu legen.¹³¹⁰

Schon hier wird die Aufmerksamkeit für den Fall nicht nur durch den sechs Seiten langen Artikel befeuert, sondern auch durch die erstmalige Bezeichnung des Falls als „einen der größten Kunstskandale der Nachkriegszeit“.¹³¹¹ Hieraus wurde in der Folge der Berichterstattung der Superlativ „Jahrhundertfälscher“, der zugleich die These von der Genialität Beltracchis fundieren sollte. Nicht zuletzt ist in diesem frühen Spiegel-Artikel bereits das Ressentiment gegen den als korrupt und kriminell empfundenen Kunstmarkt angelegt, der es Beltracchi besonders leicht gemacht hätte, seine Fälschungen zu lancieren.¹³¹² In einem darauf folgenden Artikel auf *Spiegel online*, werden die gefälschten Aufkleber von Beltracchi wiederum als „dämmlich“ bezeichnet und Beltracchi selbst als einer, der „Millionensummen verdient“ hat.¹³¹³

Ganz anders hingegen ist der Tenor der Berichterstattung dann aus dem Gerichtssaal. So bezeichnet die Gerichtsreporterin Gisela Friedrichsen Beltracchi auf *Spiegel online* als „intelligente[n] Filou“¹³¹⁴ und verteidigt als eine der wenigen den sogenannten Deal vor dem Kölner Landgericht. Die dabei verhängten Strafen von bis zu sechs Jahren Haft seien Friedrichsen zufolge nicht milde, sondern eher zu hoch, denn es wären keine „einfachen Leute um ihr Ersparnis gebracht“¹³¹⁵ worden. „Wer getäuscht wurde, der wollte vielleicht auch getäuscht werden“,¹³¹⁶ so Friedrichsen. Juristisch gesehen bezieht sich der Straftatbestand des Betrugs und der Urkundenfälschung allerdings nicht auf die Frage, wer getäuscht wurde, sondern zunächst auf den Umstand, dass getäuscht wurde.¹³¹⁷ Mit dem Pauschalurteil, der Getäuschte wäre willens, getäuscht zu werden, findet zudem eine Verkehrung der Umstände statt, indem die Schuld am Betrug bei den Betrogenen und nicht bei den Betrügern gesucht wird. Auch indem Friedrichsen die Legende vom fälschenden Künstler verbreitet, wenn sie

1309 Ibid., S. 151.

1310 Ibid.

1311 Ibid., S. 147.

1312 Ibid.

1313 Kölner Kunstfälscher-Skandal, „Wie Panzerknacker aus einem Disney-Comic“, Michael Sontheimer im Interview mit Ralph Jentsch, in: Spiegel online, 03. 12. 2010, online einsehbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,731742,00.html> (26. 07. 2021).

1314 Friedrichsen, Gisela: Beltracchi-Bande vor Gericht, Der Filou darf sich freuen, in: Spiegel online, 27. 09. 2011, online einsehbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/beltracchi-bande-vor-gericht-der-filou-darf-sich-freuen-a-788696.html> (26. 07. 2021).

1315 Ibid.

1316 Ibid.

1317 Eine ausführliche Analyse der juristischen Hintergründe des Beltracchi Falls nehmen Michael Anton und Richard Klemmer vor. Anton, Michael und Richard Klemmer: Rechts-dogmatische Einordnung des Phänomens der Kunstfälschung anhand der Beltracchi-Rechtsprechung, in: Keazor, Henry und Tina Öcal (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 93–131.

Beltracchi attestiert, „Originale, ungemalte Bilder des jeweiligen Künstlers“¹³¹⁸ geschaffen zu haben und dabei zuweilen besser als das Original gewesen zu sein, ist sie eine der frühen Mitinitiatoren des Mythos vom „Meisterfälscher“ und Robin Hood des Kunstmarktes.¹³¹⁹

Was bei Friedrichsens Wirkung zeigte, beeinflusste alsbald den Großteil der deutschen Medienlandschaft: Denn die Berichte der eigenen Lebensgeschichten der Angeklagten am zweiten Prozesstag sowie die geständigen Einlassungen des dritten Prozesstages in Köln führten zu einem eklatanten Wandel in der medialen Rezeption Beltracchis. Bereits am Ende des zweiten Prozesstages attestierte man ihnen eine „vertrauens-, ja liebenswürdige“¹³²⁰ Erscheinung. Dies war nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass die Lebensgeschichten der beiden von ihrer großen „unverbrüchlichen“¹³²¹ Liebe zeugten, was den anwesenden Journalisten die Herzen öffnete. „[...] selten schlugen den Angeklagten in einem Fall von gewerbs- und bandenmäßigem schwerem Betrugs so heftige Sympathien entgegen [...]“ resümiert auch die *Frankfurt Allgemeinen Zeitung*.¹³²² Der Mythos vom „Meisterfälscher“ kam also nicht nur aufgrund seiner raffinierten Fälschungen zustande, sondern auch durch die Strahlkraft seiner Lebensgeschichte. Insbesondere ein Aspekt hat Beltracchi das Wohlwollen seines im Gerichtssaal primär journalistischen Publikums gesichert. In all seinen Schilderungen hat er die größte Schuld auf sich genommen und so seine Frau Helene Beltracchi weitgehend zu schützen versucht.¹³²³ So scharfzüngig die Medien gegen den als trübe und korrupt dargestellten Kunsthandel argumentierten, so weichherzig waren die Berichte über Beltracchi spätestens durch seine öffentlichen Liebesbeweise. Nun hatte man mit Beltracchi einen Fall auf der medialen Agenda, der alles miteinander verband, was die Aufmerksamkeit des nach Zerstreung suchenden Lesers gewinnen konnte: Die Kriminalität des Betrugs, der Glamour der Kunstwelt und die Romantik einer fortwährenden Liebe.

Noch zu diesem Zeitpunkt des Kölner Strafprozesses waren vereinzelt kritische Stimmen zu vernehmen. Anlässlich des Urteils wird in *Die Zeit* etwa hervorgehoben, dass Beltracchi, der „selbstverliebte Zampano“, der im Gerichtssaal gefeiert wird wie einer, „der die Gier des Kunstbetriebs bloßgestellt“ haben soll, selbst mit seinen

1318 Friedrichsen, Gisela: Beltracchi-Bande vor Gericht, Der Filou darf sich freuen, in: Spiegel online, 27.09.2011, online einsehbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/beltracchi-bande-vor-gericht-der-filou-darf-sich-freuen-a-788696.html> (26.07.2021).

1319 Ibid.

1320 Müller, Bertram: Tränen im Kunstfälscher-Prozess, in: RP online, 22.09.2011, online einsehbar unter: <http://nachrichten.rp-online.de/kultur/traenen-im-kunstfaelscher-prozess-1.2068088> (26.07.2021).

1321 Ibid.

1322 Maak, Niklas: Alles war absurd einfach, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.09.2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gsa-6skuo> (26.07.2021).

1323 Zeitz, Lisa: Die Gattin schützen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.10.2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gyz-6u6mf> (26.07.2021).

„ergaunerten Millionen“ einen luxuriösen Lebensstil pflegte.¹³²⁴ „Die Gier nach Geld war immer die Triebfeder“¹³²⁵, so das Resümee der Wochenzeitschrift. Gleichermaßen entzaubert auch die *Süddeutsche Zeitung* das Bild des selbsternannten Robin Hood-Fälschers, der vor dem Kölner Landgericht von sich behauptete, nie an Geld interessiert gewesen zu sein. „Geld war bei Beltracchi *das* [Kursivierung im Original] zentrale Motiv. Er hat immer noch mal ‚ne Nummer drauf gesetzt, in ausufernder Weise [...] aber auf Kosten anderer Menschen und fremden Geldes.“¹³²⁶ wie René Allonge zitiert wird, der Hauptkommissar des Berliner LKA, der die Ermittlungen im Fall Beltracchi leitete. Nach der Urteilsverkündung werden in der *Süddeutschen Zeitung* auch die gemeinsam mit dem Fotografen Manfred Esser unter dem Namen *Beltracchi Project* entstandenen Mischwerke aus Malerei und Fotografie als ein Scheitern des Künstlers Beltracchi gedeutet.¹³²⁷ „Die Parallele zum Konzeptkünstler, der mit seinen Werken den Kunstmarkt an der Nase herumführt, funktioniert seit seiner Enttarnung, der Entzauberung, auch nicht mehr.“¹³²⁸

Doch alsbald verstummen auch die Kritiker Beltracchis. Der bereits vor Gericht initiierte Mythos vom „Meisterfälscher“ wurde nun aus allen Kanälen lautstark und mantra-artig in die Welt getragen, sodass er fortan als Künstler und talentierter Charmeur gefeiert wurde, der von der Kunstwelt abgelehnt wurde und dennoch das Establishment aufgrund seines Talents vorführen konnte. „Was Beltracchi gemalt hat, sind keine klassischen Fälschungen, sondern eigene Kunstwerke, die den Mechanismus des Kunstmarkts offenlegen“,¹³²⁹ resümiert die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Was hier greift ist das noch aus dem 19. Jahrhundert stammende Verständnis des Künstlergenies, das arm und außerhalb der Gesellschaft stehend mit einer göttlichen Schöpfungsgabe gesegnet ist. Dieser Mechanismus war auch bei anderen Fälschern zuvor wirksam: Han van Meegeren etwa wurde zu einem Nationalhelden erklärt, da er dem feindlichen Ausland raffinierte Fälschungen verkaufte. Bastianini wurde, wie erwähnt, als Reinkarnation Mino da Fiesoles und Desiderio da Settignanos verehrt, da er jenen Renaissancekünstlern zu einer Wiedergeburt im Ottocento verhalf.¹³³⁰ Während Beltracchi als von der Kunstwelt verschmähtes Talent dargestellt wurde, das

1324 Meixner, Christiane: Freispruch für den Kunstmarkt, in: Die Zeit, 28. 10. 2011, online einsehbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-10/koelner-urteil> (26. 07. 2021).

1325 Ibid.

1326 Meinhof, Renate: Schuld ist die Gier der Opfer, in: Süddeutsche Zeitung, 28. 10. 2011, online einsehbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/urteil-im-kunstfaelscher-prozess-schuld-ist-die-gier-deropfer-1.1175454> (14. 01. 2022).

1327 Meinhof, Renate: Selbstverliebte Souvenirs eines großen Betrügers, in: Süddeutsche Zeitung, 04. 03. 2012, online einsehbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/der-fall-beltracchi-selbstverliebte-souvenirs-einesgrossen-betruegers-1.1299115> (14. 01. 2021).

1328 Ibid.

1329 Maak, Niklas: Das Schicksal korrigieren, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 2011, online einsehbar unter: <http://www.faz.net/-gpc-6uo1m> (26. 07. 2021).

1330 Siehe Kapitel 4.4.

den Kunstmarkt entlarvt hätte, stilisierte man Bastianini zum ausgebeuteten Künstler, der die als hochnäsigen empfundenen Franzosen vorführte. Der Betrug wurde in beiden Fällen zu einer Tugend deklariert.

Spätestens mit der Publikation der beiden Bücher der Beltracchis im Jahr 2014 fand auch in der zuvor noch eher kritisch argumentierenden *Die Zeit* ein Gesinnungswandel statt, sieht man von einer vorherigen Abweichung Hanno Rauterbergs im Oktober 2011 ab, als er die Fälschungen des erst frisch rechtskräftig verurteilten Betrügers Beltracchi zu Museumsstücken erklärte. „Wolfgang Beltracchi mag ein großer Kunstfälscher sein – seine Bilder gehören dennoch ins Museum.“¹³³¹ Es sei Beltracchis Ablehnung des Originals gewesen, so Rauterberg weiter, die ihn „zum wahren, zum modernen Künstler“ werden ließ.¹³³² Schließlich würde hier, Rauterberg zufolge, ein Maler für etwas verurteilt, das doch zu den „Kardinaltugenden der Moderne“¹³³³ gehörte.

Die Legende vom Maler, der so gut sei, dass er auch andere Künstler fälschen könne, setzt sich bis in das Jahr 2019 fort, als Beltracchi in der auf HR2 ausgestrahlten Radiosendung *Doppelkopf* selbst kaum noch derartige Aussagen treffen muss; er wurde bereits zu Beginn der Sendung entsprechend vorgestellt. „Unser Gast ist Maler, ein sehr guter Maler, und zwar so gut, dass er fast 40 Jahre lang rund 300 Werke in der Handschrift also im Stile anderer Meister gemalt und sie zu Millionenbeträgen verkauft hatte [...]“.¹³³⁴ Nicht nur hat sich der Mythos vom „Meisterfälscher“ vollends etabliert, auch wird die Vita Beltracchis in eine umgekehrte Reihenfolge gebracht, indem er nun als Maler dargestellt wird, der auch mal gefälscht habe, jedoch nur, weil er so talentiert sei. Auch das Magazin *Der Spiegel* stellt Beltracchi nun als einen rebellischen Helden dar, „der es den Deppen mal richtig gezeigt hat, ein genialischer Künstlerstar, der genauso gut war wie die echten. Wenn nicht besser.“¹³³⁵

Nur selten wird noch zaghafte Kritik an Beltracchi laut, die allerdings immer von Gegenstimmen begleitet wird. Die Teilnahme Beltracchis etwa an einer Podiumsdiskussion des Ethikforums in Thun 2016 wird von den Medien zuweilen ambivalent

1331 Rauterberg, Hanno: Wer glaubt noch ans Original? Wolfgang Beltracchi mag ein großer Kunstfälscher sein – seine Bilder gehören dennoch ins Museum, in: *Die Zeit*, 06.10.2011, Nr. 41, S. 55 und Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen*, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 48.

1332 Ibid

1333 Ibid

1334 Die Moderatorin Karin Röder in der Radiosendung *Doppelkopf*, am Tisch mit Wolfgang Beltracchi, 17.09.2019, Hr2, Min. 0:07-0:22, online einsehbar unter: http://mp3.podcast.hr-online.de/mp3/podcast/hr2_doppelkopf/hr2_doppelkopf_20200804_85444877.mp3 (31.12.2021)

1335 Gorris, Lothar und Sven Röbel: Hippie-Arsch, in: *Der Spiegel* 4/2014, S. 108–109, hier: S. 108.

aufgenommen. So wiederholt das *BZ Langenthaler Tagblatt* zunächst die üblichen Lobgesänge auf Beltracchi und zitiert ihn mit dem Satz: „Ich malte mit Herzblut das, was mir gefiel, und das kam bei den Kunden an.“¹³³⁶ Mit „Herzblut“ greift Beltracchi wiederum eine Formulierung von Henry Keazor in Arne Birkenstocks Dokumentarfilm *Beltracchi – Die Kunst der Fälschung* auf. Gefragt nach dem Herzblut in seinen Fälschungen, verneint Beltracchi, womit er zugleich ungewollt offenbart, dass seine Interessen primär dem pekuniären und nicht künstlerischen Wert galten. Es wird deutlich, dass Beltracchi in möglichst allen Disziplinen die Deutungshoheit erlangen und bewahren möchte, sodass er selbst für ihn entlarvende Formulierungen aufgreift und ins Positive verkehrt. Die *Jungfrau Zeitung* berichtet wiederum verstärkt über die Kritiken, die man Beltracchi in Thun entgegenbrachte. So erklärte etwa der Jurist Alexander Jolles den Grund, dass gegenwärtig echte Beltracchis gekauft werden, damit, dass man sich am Kunstmarkt in das Phänomen Beltracchi einkaufen wolle. Beltracchis Erfolg als Fälscher sei aber zugleich sein Scheitern als Künstler, so Jolles weiter.¹³³⁷

Anlässlich der 2018 folgenden Wanderausstellung *Kairos* mit Werken des Fotografen Mauro Fiorese (1970–2016) und Beltracchis, in der Letzterer vermeintliche Lücken der Kunstgeschichte mit seinen Gemälden füllen will, widmet ihm das Schweizer Kulturmagazin *Du* ein ganzes Heft. Der vielbeachtete Kunsthistoriker Horst Bredekamp eröffnet die Ausstellung in Hamburg und verfasst einen Beitrag in dem Magazin, in dem er Beltracchi als einen originellen Künstler würdigt.¹³³⁸ Dass die Kunstgeschichte hieran keine Kritik übt, ist für Wolfgang Ullrich eines von diversen Indizien für die fortschreitende Abwesenheit der Geschichte der Kunst und eines westlich-modernen Kunstbegriffs in gegenwärtigen Kunstdiskursen.¹³³⁹

Zwar kommt in den Medien vereinzelt Kritik auf, doch versuchen Kommentatoren diese mit einer Verteidigungsposition für Beltracchi zu entkräften. Almuth Spiegler etwa sieht in Beltracchis Werken im Rahmen der *Kairos*-Ausstellung „[...] ein Tribut an alle, die an der Kunst nur Superlative, ‚Meisterwerke‘ und ‚Jahrhundertfälscher‘, interessieren.“¹³⁴⁰ Dies veranlasst einen der online Kommentatoren wiederum zu dem Schluss, Beltracchis Kritiker wären eifersüchtig, da er die Kunstwelt entlarvte und nun

1336 Schürch, Heinz: „Ich malte das, was gefiel“, in: *BZ Langenthaler Tagblatt*, 09.04.2016, online einsehbar unter: <http://www.langenthalertagblatt.ch/region/thun/Ich-malte-das-was-gefiel/story/28101161> (26.07.2021).

1337 Sartori, Stian: Betrüger, Verräter und Star zugleich, in: *Jungfrau Zeitung*, 09.04.2016, online einsehbar unter: <http://www.jungfrauzeitung.ch/artikel/143094/> (26.07.2021).

1338 Horst Bredekamp anlässlich der Vernissage zur Ausstellung *Kairos* am 18.11.2018 in der Barlach Halle in Hamburg, online nachhörbar unter: <http://www.kairos-exhibition.art> (26.07.2021).

1339 E-Mail von Wolfgang Ullrich an die Autorin vom 25.01.2019.

1340 Spiegler, Almuth: Beltracchis „falsche“ Ausstellung kommt 2019 nach Wien, in: *Die Presse*, 29.11.2018, online einsehbar unter: <https://diepresse.com/home/kultur/kunst/irgendwasmitkunst/5511441/Beltracchis-falsche-Ausstellung-kommt-2019-nach-Wien> (26.07.2021).

Erfolg habe.¹³⁴¹ Auch weitere Kritik in den Medien wird durch Beltracchis Fans, die er mittlerweile generiert hat, mit entsprechenden Gegenkommentaren versehen. In der *Wiener Zeitung* kommt man etwa zu dem Resümee: „Nun, da Beltracchi seriös weiterleben muss, da ihm Kunsthistoriker wie Werner Spies keine Expertisen mehr für seine Max-Ernst-Wälder schreiben, bleibt dann [...] nur Paraphrase statt Kunst.“¹³⁴² Der entsprechende Gegenkommentar reagiert abwehrend auf den „Verriss“, was auch von der entsprechenden Skepsis gegenüber der Berichterstattung an sich zeugt.¹³⁴³ Die mediale Aufbereitung des Beltracchi-Falls lässt somit auch das prekäre Verhältnis der Gesellschaft im 21. Jahrhundert zu Wahrheit, Betrug und den Medien im Allgemeinen offenkundig werden. Es scheint, als wären die Bedeutungen und Vorstellungen dieser Termini ins Wanken geraten, wenn der Betrug zu einer Tugend wird und die Wahrheit als Betrug deklariert wird.

5.4.2 Was bleibt – die Fälschungen Beltracchis als Dunkelziffer

Die geschilderte mediale Aufmerksamkeit für den Fall Beltracchi bewirkte auch ein wiedererstartetes Interesse der Öffentlichkeit an Kunstfälschungen. Dies führte zu einer starken Präsenz des Themas in Rundfunk und Fernsehen aber auch zu einer Reihe belletristischer und populärwissenschaftlicher Publikation, die jedoch nicht einem Impetus der Aufklärung folgten, sondern sich der Sensation des Themas bedienten. So heißt es bereits auf dem Klappentext des 2016 erschienenen Essay-Bandes *Fälschungen, Verwandlungen – Vom schönen Schein der Bilder, Häuser und Menschen*, der alle Formen der Fälschung durcheinanderwirft, Beltracchi könne „Bilder der klassischen Moderne echter malen [...] als die Originalkünstler [...]“.¹³⁴⁴ Hier hat sich der Mythos vom „Meisterfälscher“ schon längst verselbständigt. Gleichmaßen werden diverse Formen der Fälschung unter dem Titel *Fake – Die kuriosesten*

1341 Kommentator mit dem Pseudonym St. Schmitt in: Spiegler, Almuth: Beltracchis „falsche“ Ausstellung kommt 2019 nach Wien, in: Die Presse, 29. 11. 2018, online einsehbar unter: <https://diepresse.com/home/kultur/kunst/irgendwasmitkunst/5511441/Beltracchis-falsche-Ausstellung-kommt-2019-nach-Wien> (26. 07. 2021).

1342 Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Beltracchi im Wiener Kunstforum, in: Wiener Zeitung, 03. 09. 2019, online einsehbar unter: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/2025672-Beltracchi-im-Wiener-Kunstforum.html> (26. 07. 2021).

1343 Kommentar: „also, ich muss mir das anschauen, ob dieser verriss wirklich so begründet ist :)“ in: Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Beltracchi im Wiener Kunstforum, in: Wiener Zeitung, 03. 09. 2019, online einsehbar unter: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/2025672-Beltracchi-im-Wiener-Kunstforum.html> (26. 07. 2021).

1344 Müller, Burkhard: *Fälschungen, Verwandlungen – Vom schönen Schein der Bilder, Häuser und Menschen*, hrsg. v. Anne Hamilton, Springe 2016, Klappentext.

Fälschungen aus Kunst, Wissenschaft, Literatur und Geschichte zusammengeworfen.¹³⁴⁵ In der Belletristik scheint es schon zu genügen, das Schlagwort „Fälschung“ in den Titel aufzunehmen, um in die vorderen Reihen der Leseregister zu gelangen.¹³⁴⁶ Unter dem Titel *Ein Fall für Gräfin Leonie, Original und Fälschung* hat es das Thema gar bis in den Adelsroman geschafft.¹³⁴⁷ Und so ließe sich die Liste nahezu endlos fortführen. Der Beltracchi-Fall förderte so zwar ein Interesse an der Fälschungsthematik, nicht jedoch eine Auseinandersetzung mit ihr.

Auch in den Fachdisziplinen wie der Kunstgeschichte und der Medienkultur wurde der Fall Beltracchi aufgegriffen. Da sich die Kunstgeschichte aber nach wie vor kaum wissenschaftlich mit Kunstfälschungen befasst, sondern allenfalls biografistisch oder nacherzählend, wurde entweder der Mythos des „Meisterfälschers“, der eigentlich Künstler sei, weitererzählt oder der Sachverhalt sogar teilweise falsch dargestellt.¹³⁴⁸ Einige der Publikationen stützen sich auch auf die Autobiografie Beltracchis. Dies ist allerdings schon deswegen ein äußerst schwieriges Quellenmaterial, da es sich hier nicht nur um das Sprachrohr eines rechtskräftig verurteilten Betrügers handelt, sondern auch bereits die Form der Autobiografie keine objektive und nachprüfbare Schilderung von Sachverhalten darstellt. Exemplarisch sei hier etwa die im Bereich der Medienkultur erschienene Publikation *Narrationen der Fälschung* erwähnt. So ist es zwar das erklärte Ziel der Publikation, Neutralität zu wahren.¹³⁴⁹ Doch wird diese durch eine ungeprüfte Verwendung der Autobiografie Beltracchis und ohne eine Analyse der Fakten aufgegeben.

Auch in manchen Teilen des Kunstmarktes scheint die Aufarbeitung des Beltracchi-Falls langwieriger als nötig zu sein. Bereits ein Jahr nach dem medienwirksamen Kölner Strafprozess tauchte ein von Beltracchi gefälschtes Gemälde als Original im Kunsthandel auf. So wurde am 22. 10. 2012 versucht, das vermeintliche Moise Kislings Gemälde *Bouquet Varié* beim Auktionshaus Millon in Dubai zu versteigern. Die Provenienz „Collection Jagers [sic]“ und „Collection Beltracchi, Palma“ wirkte auf das auch in Paris ansässige Auktionshaus scheinbar vollkommen unproblematisch. Erst externe Hinweise auf die Fälschung veranlassten das Auktionshaus, das Gemälde aus der Auktion zu nehmen und den Katalog entsprechend zu korrigieren.¹³⁵⁰ Koldehoff

1345 Köhler, Peter: *Fake, Die kuriosesten Fälschungen aus Kunst, Wissenschaft, Literatur und Geschichte*, München 2015.

1346 Eines von unzähligen Beispielen: Krage, Thomas G.: *Die Fälschung der Tredici*, Hameln 2019.

1347 Von Weerth, Bettina: *Ein Fall für Gräfin Leonie, Original und Fälschung*, Hamburg 2015.

1348 Siehe Kapitel 2.2. und 2.3.

1349 Hirsch, Johannes: *Narrationen der Fälschung, Von Kunstfälschung und Erzählkunst bei Wolfgang Beltracchi*, Eric Hebborn und Elmyr de Hory, Gießen 2016, S. 9.

1350 Millon Auktionskatalog, Opera Gallery Auction, International Modern and Contemporary Art Auction, 22. 10. 2012 im The Ritz-Carlton Dubai, ursprüngliche Version vom 05. 10. 2012, S. 22f. sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung*

und Timm verweisen in diesem Zusammenhang auf ein weiteres Kisling-Blumenbild, das der Fälschung Beltracchis verblüffend ähnlich sieht und vermutlich auch aus Beltracchis Schmiede stammt, dessen Spur sich aber nach seiner Versteigerung bei Sotheby's im Jahr 1994 verloren hat.¹³⁵¹

Noch 2015, also vier Jahre nach dem Publik-Werden des Beltracchi-Falls, weist die von dem Braque-Experten Armand Israel betriebene Webseite www.georgesbraque.fr immer noch Beltracchis Fälschung *Souvenir de Anvers* als Original Braques auf. Dort heißt es sodann: „De juin à septembre 1906, Braque se rend avec son ami Othon Friesz à Anvers. Ils y exécutent leurs premières toiles fauves, des vues du port et de L'Escaut. Leur manière reste proche et lorsqu'ils réalisent une mosaïque de huit peintures sur une grande toile, Souvenir de Anvers, dont l'une n'est pas signée, il reste bien difficile de l'attribuer.“¹³⁵² Der Text und die Zuschreibung der Fälschung Beltracchis an Braque von der 2019 nicht mehr online erreichbaren Webseite Israels wurden online mehrfach adaptiert, sodass acht Jahre nach der Entlarvung Beltracchis selbst eine bereits entlarvte Fälschung noch als Original geführt wird.¹³⁵³ Zudem wird diese Fälschung noch 2017 im Kunsthandel als vermeintlich originales Vergleichswerk aufgeführt. Anlässlich der Versteigerung von Othon Friesz' Ansicht von La Ciotat am 02. 03. 2017 bei Sotheby's in London wurde Beltracchis *Souvenir de Anvers* als vermeintliches Original von Friesz und Braque als Vergleich im Auktionskatalog abgebildet.¹³⁵⁴

Tatsächlich weiß außer Beltracchi selbst kaum jemand, wie viele seiner Fälschungen noch unentdeckt in privaten Sammlungen und Museen präsent sind. Ihre Anzahl bleibt eine Dunkelziffer. Dabei kann Fälschern wie Beltracchi das Handwerk auch

- heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 16f. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2012/44/Kunstmarkt-Faelschung-Wolfgang-Beltracchi> (26. 07. 2021).
- 1351 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Oh, wie schön ist Panama, in: Die Zeit, 25.10.2012, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2012/44/Kunstmarkt-Faelschung-Wolfgang-Beltracchi> (26. 07. 2021).
- 1352 Armand Isreal über „Souvenir de Anvers“ auf der webseite [georgesbraque.fr](http://www.georgesbraque.fr), online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin.
- 1353 Wundersamerweise übernehmen auch all diese französischen Webseiten kritiklos den Schreibfehler im Titel der Fälschung, wo es „d'Anvers“ und nicht „de Anvers“ heißen müsste. So etwa die Seite: <https://georgesbraquegp.wordpress.com/tag/george-braque/> (26. 07. 2021), die wiederum die französische Wikipedia-Seite von Georges Braque als Quelle angibt, wo allerdings 2019 die Fälschung Beltracchis nicht mehr als Werk Braques aufgeführt wird. Während die Webseite <http://www.insecula.com/contact/A009018.html/> noch bis zum 12. 12. 2019 die Fälschung Beltracchis als Werk Braques führte ist auf der Webseite <https://emiliedeschamps94.wordpress.com/le-fauvisme/> (26. 07. 2021) weiterhin die Fälschung Beltracchis als Werk Braques aufgeführt.
- 1354 Aukt.-Kat.: Impressionist & Modern Art Day Sale, Sotheby's London, Lot Nr. 343, 2. März 2017, online nicht mehr einsehbar, Archiv der Autorin sowie Koldehoff, Stefan: Aus alten Fehlern nichts gelernt, Wie Sotheby's Werbung mit einer Beltracchi-Fälschung macht, in: Die Zeit, Nr. 9/2017, S. 46, online einsehbar unter: <https://www.zeit.de/2017/09/sothebys-werbung-faelschung-wolfgang-beltracchi> (26. 07. 2021).

dadurch erschwert werden, dass Museen ein starkes Netzwerk untereinander bilden sowie ein transparenter Austausch zwischen den Natur- und Kunstwissenschaften, den Experten und dem Kunstmarkt entwickelt wird. Jenseits des rechtskräftigen Urteils des Kölner Landgerichts könnte Beltracchi, wäre er tatsächlich ein Reformator des Kunstmarktes, selbst zu einer weiteren Aufklärung beitragen. Doch tut er dies höchstwahrscheinlich schon deswegen nicht, weil er so die Anzahl seiner noch unentdeckten Fälschungen je nach Bedarf selbst bestimmen kann. Er bewahrt sich hier seine Deutungshoheit.

Während Beltracchi also weiter an seinem Mythos strickt, stellt sich die Frage, wie eine davon betroffene Disziplin wie die Kunstgeschichte künftig mit Fälschungen umgehen könnte. Hilfreich wären dabei bereits die Dezentralisierung sowie die kontinuierliche Aktualisierung von Werkverzeichnissen, wie dies bereits Koldehoff und Timm vorschlugen.¹³⁵⁵ Bestenfalls würden diese auch in digitalisierter Form vorliegen.¹³⁵⁶ Wären die durch europäische Kriminalämter entlarvten Fälschungen der Forschung und Lehre zugänglich, wäre dies ein Gewinn für die Fälschungsforschung und Prävention. Hand in Hand ginge damit eine verstärkte Berücksichtigung des Themas der Kunstfälschung im universitären Curriculum.¹³⁵⁷ Wäre das Studium von Fälschungen bereits ein fester Bestandteil der Ausbildung, wären Kunsthistoriker im Praxisfall am Kunstmarkt besser vorbereitet. Selbstverständlich lassen sich damit Kunstfälschungen nicht gänzlich vermeiden, doch könnten sie eingedämmt werden und nicht zuletzt würde der Umgang mit ihnen professionalisiert.

5.5 Beltracchi im Licht ausgewählter Vorgänger und Zeitgenossen

Der Fall Beltracchi ist durch die enorme mediale Aufmerksamkeit zu einem Jahrhundertfälscher-Fall avanciert. Bei einem genaueren Blick zeigt sich jedoch, dass der Fälscher auf Vermarktungsstrategien und handwerkliche Praktiken zurückgreift, die sich bereits zuvor als erfolgreich erwiesen haben. So fand Anfang des 20. Jahrhunderts in Rom eine sehr ähnliche Inszenierung einer Fälschung im Familienbetrieb wie im Fall Beltracchi statt. Waren bei Beltracchi dessen Frau, Schwägerin und ein gemeinsamer

1355 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012, S. 225.

1356 Ibid., S. 229.

1357 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 51f.

Freund für den Verkauf der Fälschungen auf dem Markt verantwortlich, so waren es in Rom die beiden Töchter eines Bildhauers, die bei römischen Antiquitätenhändlern als verwaiste Nachfahren eines verarmten Adelsgeschlechtes auftraten, um eine Fälschung als ein seit angeblich dreihundert Jahren in Familienbesitz befindliches Kunstwerk zum Verkauf anzubieten.¹³⁵⁸

In den 1950er Jahren, als gerade Fritz Kirchhoffs (1901–1953) *verführte Hände* (Deutschland 1949), ein Film basierend auf der Geschichte Han van Meegerens, in die Kinos kam,¹³⁵⁹ wurde in Köln ein Kunstfälschungsfall publik, der hinsichtlich der gefälschten Künstler und des Ortes Parallelen zum Fall Beltracchi aufweist. Im Zentrum stand der Portrait- und Landschaftsmaler Robert Schuppner (1896–1966), der ähnlich wie Beltracchi zunächst mit surrealistischen Werken Erfolge verzeichnete. Bekannt wurde der seit 1949 in Köln lebende Schuppner allerdings durch den sogenannten Kölner „Bilderfälscherprozess“, in dem er für nachweislich gefälschte Werke nach Emil Nolde (1867–1956), Paul Klee (1879–1940), Edvard Munch (1863–1944) und auch Heinrich Campendonk angeklagt war. Es blieb jedoch bei dem reinen Verdacht, Schuppner hätte die Werke gefälscht, da ihm dies nie nachgewiesen werden konnte.¹³⁶⁰ Brisant wurde der Fall insbesondere in Köln, wo große Museen und Sammlungen besagte Fälschungen von Schuppner erwarben.¹³⁶¹ Bis zu dem gut 60 Jahre später auftretenden Beltracchi schien dieser durchaus skandalträchtige Fall in Vergessenheit geraten zu sein, da gerade im Kölner Kunsthandel keine spürbaren Konsequenzen aus dem Fall Schuppner gezogen worden sind.¹³⁶²

Beltracchis Autobiografie ähnelt wiederum stark der des deutschen Kunstfälschers Lothar Malskat (1913–1988). So kursiert auch über Malskat die Geschichte, er habe schon im Alter von elf Jahren italienische Meister kopiert.¹³⁶³ Im Falle Beltracchis war es ein Picasso, den er, eigenen Angaben zufolge, bereits in jungen Jahren nicht nur kopiert, sondern gar verbessert habe.¹³⁶⁴ Das Äquivalent zu Beltracchis frühem

1358 Eudel, Paul: Fälscherkünste, Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909, S. 91.

1359 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 1f.

1360 Ibid. sowie Weniger, Heinz: So leicht ist es doch nicht, in: Die Zeit online, 5. 10. 1950, Nr. 40, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/1950/40/so-leicht-ist-es-doch-nicht> (26. 07. 2021).

1361 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 2 sowie Viel Lärm um Peiner, in: Die Zeit online, 20. 10. 1949, Nr. 42, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/1949/42/viel-laerm-um-peiner> (26. 07. 2021).

1362 Keazor, Henry und Tina Öcal: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 1–14, hier: S. 1.

1363 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 72 sowie Auffermann, Verena: Lothar Malskat – Mittelalter al Fresco, in: Corino, Karl (Hrsg.): Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik, Frankfurt 1996, S. 401–409, hier: S. 401.

1364 Beltracchi, Helene und Wolfgang: Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 41f.

Hippieleben und seinen diversen Reisen¹³⁶⁵ ist Malskats Reise als „König der Landstreicher“ durch Italien. Nach seiner Rückkehr wurde er Plakatmaler in Allenstein und danach Obdachloser in Berlin, wobei er sich als Malergeselle stets etwas dazuverdiente.¹³⁶⁶

Im Gegensatz zu Beltracchi konzipierte der britische Fälscher Tom Keating (1918–1984) seine Fälschungen tatsächlich als Hoaxes, indem er etwa mit Bleiweiß, einer Farbe, die unter Röntgenlicht in Erscheinung tritt, Botschaften an die Restauratoren auf den Leinwandgrund schrieb. Ein anderes Mal baute Keating Anachronismen in Form von Unstimmigkeiten in seine Gemälde ein oder verwendete moderne Materialien auch wenn das Gemälde vorgeblich aus der Frühen Neuzeit stammen sollte. Keating spekulierte darauf, dass seine so gelegten Fährten früher oder später entlarvt werden würden, mit dem Ziel, die Schwächen des Kunsthandels aufzudecken und ihn somit zu destabilisieren.¹³⁶⁷ Ähnlich wie Beltracchi mit seiner Sendung *Der Meisterfälscher* wurde auch Keating nach seiner Entlarvung berühmt und moderierte von 1982 bis 1983 im britischen Fernsehen eine eigene Sendung, in der er die Techniken Alter Meister veranschaulichte.¹³⁶⁸ Im Gegensatz zu Keating, der mit seinen als Hoaxes angelegten Fälschungen und seiner Fernsehsendung tatsächlich aufklärerisch wirkte, ist Beltracchi als öffentliche Person in eben jenes System integriert, das er nach eigenen Aussagen nicht besonders Wert schätzte.¹³⁶⁹

Strategisch ging Beltracchi bei seinen Fälschungen ähnlich wie Han van Meegeren vor. Beide lieferten mit ihren Fälschungen vermeintliche Scharnierwerke der Kunstgeschichte.¹³⁷⁰ Während Beltracchi Lücken in Werkverzeichnissen mit seinen Fälschungen füllte, knüpfte van Meegeren an bereits bestehende Werke insbesondere Jan Vermeers (ca. 1632–1675) an. So entdeckte der Kunsthistoriker Abraham Bredius Vermeers bis dahin einzige religiöse Werke *Christus bei Maria und Martha*¹³⁷¹ und *Allegorie des Glaubens*¹³⁷² und vermutete, dass sie Rudimente eines wesentlich

1365 Siehe etwa das Kapitel „Wanderjahre“ in: Beltracchi, Helene und Wolfgang: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 53–198.

1366 Keazor, Henry: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 73.

1367 *Ibid.*, S. 22.

1368 *Ibid.*

1369 Beltracchi, Helene und Wolfgang: *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 143.

1370 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/ Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 39.

1371 Edinburgh, National Gallery of Scotland, ca. 1654/55. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://artsandculture.google.com/asset/christ-in-the-house-of-martha-and-mary/qQFE84jibAZMxw?hl=de&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.858186217864246%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.855715151998726%2C%22height%22%3A1.23750000000001%7D%7D> (26. 07. 2021).

1372 New York, Metropolitan Museum, 1671/74. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/32190651165> (26. 07. 2021).

größeren Werkkomplexes religiösen Sujets seien.¹³⁷³ In der Tat schienen sich in der Kunstgeschichte Hinweise auf einen Italienaufenthalt Vermeers zu verdichten, sodass man davon ausging, Vermeer wäre auf diesem Wege von Caravaggio (1571–1610) inspiriert worden.¹³⁷⁴ Mit seinen Fälschungen im Feld vermeintlich religiöser Sujets Vermeers lieferte van Meegeren der Kunstgeschichte also genau das, wonach sie suchte.

Auch die Strategie Beltracchis, vor dem Verkauf der Fälschungen die Gutachten der jeweiligen Experten einzuholen, ist nicht neu. So ließ auch van Meegeren seine Fälschungen von anerkannten Experten begutachten, bevor er sie auf dem Kunstmarkt anbot.¹³⁷⁵ Nicht nur Beltracchi, auch van Meegeren setzte seine Fälschungen im Verfahren des Pasticcio aus unterschiedlichen Originalen des Künstlers zusammen, sodass etwa die Partitur lesende Frau¹³⁷⁶ Bezug nimmt auf Vermeers Brieflesende Frau¹³⁷⁷ und zugleich durch den überdimensionierten Perlohring auf Vermeers Dame mit dem Perlohring¹³⁷⁸ verweist.¹³⁷⁹ Dabei vernetzte auch van Meegeren seine Fälschungen derart untereinander, dass die eine Fälschung zum Fürsprecher einer anderen wurde. So ist die Gestaltung des Kopfes von Isaak aus seiner Fälschung Isaak segnet Jakob¹³⁸⁰ eine Mischung aus der Stirn, den Augen und der Nase zweier Apostel seiner Fälschung Das letzte Abendmahl¹³⁸¹. Auch Christus aus van Meegerens Fälschung Christus und

1373 Lord Kilbracken (John Raymond Godley): Fälscher oder Meister? Der Fall Van Meegeren, Wien/Hamburg 1968, S. 91.

1374 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 202 sowie Keazor, Henry: Fälschungen (in) der Kunstgeschichte in: art value – positionen zum wert der kunst 8 (2011) (Fälschung/Diebstahl/Zerstörung), S. 38–41. hier: S. 38f. und Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 39.

1375 Lord Kilbracken (John Raymond Godley): Fälscher oder Meister? Der Fall Van Meegeren, Wien/Hamburg 1968, S. 90.

1376 Amsterdam, Rijksmuseum, 1935/36. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=meegeren&p=1&ps=12&st=Objects&ii=3#/SK-A-4240,3> (26. 07. 2021).

1377 Amsterdam, Rijksmuseum, 1663/64. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=vermeer&p=1&ps=12&st=Objects&ii=1#/SK-C-251,1> (26. 07. 2021).

1378 Den Haag, Mauritshuis, 1665. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/girl-with-a-pearl-earring-670/> (26. 07. 2021).

1379 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 203.

1380 Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, 1941. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/122169/isaac-blessing-jacob> (26. 07. 2021).

1381 Standort unbekannt, ca. 1940. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://1.bp.blogspot.com/-tcsWF7vWDzQ/Ur3rwpRRqOI/AAAAAAAAiXI/QCiEk2gyTWI/s1600/Meegeren-The-Last-Supper.jpg> (26. 07. 2021).

die Ehebrecherin¹³⁸² ist weiteren Christusfiguren aus van Meegerens Fälschungen Christus und die Jünger in Emmaus¹³⁸³, Das letzte Abendmahl und Isaak aus Isaak segnet Jakob auffallend ähnlich.¹³⁸⁴

Signifikante Parallelen zu Beltracchi weist auch der ungarische Fälscher Elmyr de Hory auf. Beltracchi teilt sich mit de Hory nicht nur die gefälschten Künstler, sondern auch weite Teile der Vermarktungsstrategien. Wie Beltracchi fälschte auch de Hory hauptsächlich André Derain, Kees van Dongen (1877–1968), Maurice de Vlaminck (1876–1958), Raoul Dufy (1877–1953), Henri Matisse und darüber hinaus auch Amedeo Modigliani (1884–1920).¹³⁸⁵ Dabei studierte auch de Hory seine Vorbilder im Original in den Museen. Eklatant ist das nahezu identische Selbstverständnis, das beide von sich haben. So sehen sich Beltracchi und de Hory als Künstler, die keine Kopien, sondern neue Werke im Stil eines Künstlers geschaffen hätten und lediglich die Signatur nicht aber die Bilder gefälscht hätten. Dabei stellt de Hory über sich fest: „I made paintings in the style of a certain artist. I never copied. The only fake thing in my paintings was the signature.“¹³⁸⁶ Und Beltracchi erwähnt über sich nahezu gleichlautend: „Ich habe also nie Kopien oder Fälschungen gemalt, das einzig Falsche an meinen Gemälden war die Signatur.“¹³⁸⁷

Die beiden Kunsthändler und Komplizen de Horys Fernand Legros (1931–1983) und Réal Lessard¹³⁸⁸ verkauften die Fälschungen de Horys sodann als dessen angebliches Familienerbe. Die dazugehörige Legende ähnelt wiederum den fiktiven Provenienzen der Sammlungen Jägers und Knops im Fall Beltracchi. In de Horys Fall handelte es sich angeblich um die Sammlung seiner Eltern, die durch die Nationalsozialisten enteignet wurden. Doch konnte de Hory angeblich noch einige Werke der wertvollen Sammlung retten und zum Verkauf anbieten. Um die Fälschungen

1382 Amsterdam, Instituut Collectie Nederland, ca. 1943. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.spektrum.de/kolumne/kleine-geschichte-eines-kunstfaelschers-der-umsein-leben-malte/1744868> (26.07.2021).

1383 Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, 1936/1937. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/101464/the-men-at-emmaus> (26.07.2021).

1384 Lord Kilbracken (John Raymond Godley): Fälscher oder Meister? Der Fall Van Meegeren, Wien / Hamburg 1968, S. 217.

1385 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 216.

1386 Elmyr de Hory zitiert nach Irving, Clifford: Fake! The Story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time, New York 1969, S. 234 siehe auch: Esterow, Milton: Fakers, Fakes, & Fake Fakers, in: Art News, 20.11.2013, online einsehbar unter: <http://www.artnews.com/2013/11/20/fakers-fakes-fake-fakers/> (26.07.2021).

1387 Wolfgang Beltracchi in: Die Kunst der Fälschung, in: Stayinart, online einsehbar unter: <https://www.stayinart.com/kunst-helene-wolfgang-beltracchi/> (26.07.2021).

1388 Im Zuge der Entlarvung de Horys stellte sich heraus, dass auch Lessard als Fälscher tätig war und Legros etwa 400 Fälschungen im Stile Chagalls, Matisse, Picassos und van Dongens verkaufte. Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 225.

auch kunsthistorisch zu legitimieren, tauschten Lessard und Legros die zu Beginn des 20. Jahrhunderts typischerweise nur eingeklebten Abbildungen in Kunstbüchern mit Abbildungen der Fälschungen de Horys aus, die zu den Beschreibungen der Texte passten.¹³⁸⁹ Die Fälschungen de Horys wurden somit kanonisiert, indem sie direkt in die Kunstgeschichte eingingen und sich aus dieser belegen ließen.¹³⁹⁰ Im Falle einer Kees van Dongen-Fälschung de Horys ging das Trio so weit, dem seinerzeit bereits 89-jährigen van Dongen das Werk noch persönlich vorzulegen, um seine Bestätigung zu erhalten, er hätte das Werk selbst in seiner frühen Jugend gemalt.¹³⁹¹ Hier zeigt sich auch ein gravierender Unterschied zu Beltracchi. Denn de Hory war zeitlich näher an seinem Vorbild als Beltracchi. Somit konnte de Hory noch von einem ähnlichen Zeitgeschmack wie sein Vorbild profitieren, was seinen Fälschungen zusätzlich stilistische Glaubwürdigkeit verlieh.

Doch de Hory ging noch einen Schritt weiter als Beltracchi und fälschte auch seine eigene Biografie: Seinem Biografen Clifford Irving¹³⁹² gegenüber gab er an, von adeliger und vermöglicher Herkunft zu sein und auch sein Geburtsdatum ließ er im Dunkeln. Hingegen fand der norwegische Regisseur Knut W. Jorfald im Rahmen seiner Recherchen zu seinem Film *Almost True. The Noble Art of Forgery, auch Masterpiece or Forgery? The Story of Elmyr de Hory*, (1997) heraus, dass de Hory aus dem Kleinbürgertum stammte, wobei noch nicht einmal sein Name echt war. Während er im Laufe seines Lebens unter diversen, ähnlich klingenden Namen auftrat – Joseph Elementer Dory Boutin oder Dory-Boutlin, Raynal, von Houry, Herzog Cassou, Ference oder Faring Hoffmann sowie Elmer Offmann –, wurde er tatsächlich 1905 als Elemir Horthy in Budapest geboren.¹³⁹³

Auch mit John Myatt aus der Fälschergruppe Myatt / Drewe verbinden Beltracchi gewisse Parallelen. Die zunächst als Duo und dann als ganzes Netzwerk agierende Fälschergruppe kam erstmals über eine Anzeige Ende der 1980er Jahre in Kontakt. Im Satiremagazin *Private Eye* bot der Maler und Kunstlehrer John Myatt „genuine fakes“ von Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts an; über diese Anzeige nahm John Drewe, eigentlich John Cockett, mit ihm Kontakt auf.¹³⁹⁴ Von 1989 bis 1998

1389 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 223.

1390 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 38f.

1391 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 222.

1392 1972 wurde Clifford Irving der Fälschung der angeblichen Memoiren des Millionärs Howard Hughes überführt, was auch die Biografie de Horys hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes fragwürdig erscheinen lässt. Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 224f.

1393 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 217.

1394 Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder

gingen aus dieser Verbindung nicht nur etwa 200 gefälschte Kunstwerke und diverse gefälschte Expertisen, sondern auch gefälschte kunsthistorische Fachliteratur hervor. Dabei fälschte Myatt ebenso wie Beltracchi in Form von Pasticcios oder eines Medienwechsels. So übersetzt Myatt eine originale Bleistiftzeichnung mit dem Titel *Portrait of an Army Doctor*¹³⁹⁵ des französischen Kubisten Albert Gleizes (1881–1953) in ein Gemälde.¹³⁹⁶ Dieses Verfahren wendet auch Beltracchi später in seiner Fälschung *Liegender Akt mit Katze* nach Pechstein an. Doch wusste Myatt vermutlich nicht, dass Gleizes bereits eine Gemäldeversion der Zeichnung angefertigt hatte,¹³⁹⁷ was ihn wiederum von Beltracchi unterscheidet, dessen Pechstein-Fälschungen Erstversionen von Gemälden bekannter Zeichnungen waren. Ebenfalls im Unterschied zu Beltracchi bemühte sich Myatt nicht um ein den gefälschten Künstlern adäquates Material. Aus finanziellen Gründen nutzte er Dispersionsfarbe und einen Firnis, der den Anschein von Ölfarbe erzeugen sollte.¹³⁹⁸

Der in finanziellen Sorgen steckende alleinerziehende Vater Myatt wurde dabei von den amerikanischen Journalisten Laney Salisbury und Aly Sujo als unschuldiger, von seinem Komplizen ausgebeuteter Künstler dargestellt. Hierzu trägt auch ihre Schilderung bei, Myatt hätte sich während des Fälschens in einer geistigen Symbiose mit seinem Vorbild befunden: „Brush in hand, surrounded by art books he'd borrowed from the library, he would fall into a kind of empathetic trance and lunge at the canvas, stroking away and then stepping back to imagine how the artist might have pulled the painting off.“¹³⁹⁹ Diese nahezu stereotype Fälscherverehrung wird auch im Falle Bastianinis deutlich, der als Reinkarnation der von ihm gefälschten Renaissance-Künstler verehrt wurde.¹⁴⁰⁰ Auch Beltracchi behauptet von sich, während des

Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13.10.2016 an der Universität Heidelberg.

1395 New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1915. Eine Abbildung der Bleistiftzeichnung ist einsehbar unter: <https://www.guggenheim.org/artwork/1461> (26.07.2021).

1396 Eine Auswahl der Fälschungen Myatts sind zu sehen unter: <http://blog.lofty.com/featured/forged-fridays-john-myatts-legacy/> (26.07.2021) sowie unter: <http://www.mystudios.com/gallery/forgery/history/forgery-20.html> (26.07.2021).

1397 Salisbury, Laney und Aly Sujo: Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 36 sowie Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London. Das originale Gemälde von Gleizes befindet sich ebenfalls im New Yorker Guggenheim-Museum, dessen Abbildung online einsehbar ist unter: <https://www.guggenheim.org/artwork/1445> (26.07.2021).

1398 Salisbury, Laney und Aly Sujo: Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 36 sowie Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London.

1399 Salisbury, Laney und Aly Sujo: Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 8 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13.10.2016 an der Universität Heidelberg.

1400 Siehe Kapitel 4.4.

Fälschens in einer besonderen Verbindung mit seinem Vorbild gewesen zu sein.¹⁴⁰¹ De Hory wiederum entmystifiziert 1969 derartige (Selbst-)Inszenierungen, indem er sich abwertend über ähnliche Behauptungen des in Ägypten geborenen französischen Fälschers David Stein äußert: „I read somewhere that David Stein [...] claimed that he put himself into the mind and soul of the artist. If he was painting Chagall, he *became* [Kursivierung im Original] Chagall. If he was painting Matisse, he *became* [Kursivierung im Original] Matisse. I personally think that's all the worst sort of nonsense. Could you write a story like Hemingway by trying to put yourself into Hemingway's mind and soul? Could you *become* [Kursivierung im Original] Hemingway? No, it's a terribly vulgar and romantic explanation [...] though I'm sure the public eats it up. What I [Kursivierung im Original] did was study – very, very carefully – the man's work. That's all there is to it.“¹⁴⁰²

Während Myatt fälschte und Drewes Mittelsmänner verkauften, oblag die Fälschung der Provenienzen wiederum Drewe selbst. Dabei profitierte Drewe von dem Sparkurs der englischen Kulturpolitik in den 1980er Jahren. Denn mit der von Margaret Thatcher (1925–2013) verfolgten „free market policy“ fand ein sukzessiver Abbau staatlicher Kulturförderungen statt. Infolgedessen waren auch Museen wie die Tate Gallery zunehmend auf private Investoren angewiesen, die innerhalb der Museen auf einen eher traditionsbewussten Geist trafen.¹⁴⁰³ Mit seiner angeblich reichen Archivsammlung, in der sich auch Briefe von Picasso befänden, sowie seiner fingierten hohen Familienabstammung konnte Drewe die Aufmerksamkeit der traditions- und klassenbewussten Archivleiterin der Tate Gallery, Sarah Fox-Pitt, gewinnen.¹⁴⁰⁴ Seine Geschichte untermauerte Drewe mit einer Spende von 20.000 GBP an die Tate Gallery, womit er sich zugleich in den inneren Kreis der elitären Londoner

1401 „Wir haben den Luxus genossen“, Interview der Beltracchis von Iris Radisch und Adam Soboczynski, in: Die Zeit, Nr. 4, 16. 01. 2014, S. 39–40, hier S. 39, online einsehbar unter: <https://www.zeit.de/2014/04/kunstfaelscher-interview-beltracchi/seite-3> (26. 07. 2021).

1402 Elmyr de Hory in: Irving, Clifford: Fake! The Story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time, New York 1969, S. 18 sowie in: Esterow, Milton: Fakers, Fakes, & Fake Fakers in: Art News, 20. 11. 2013, online einsehbar unter: <http://www.artnews.com/2013/11/20/fakers-fakes-fake-fakers/> (26. 07. 2021) sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1403 Salisbury, Laney und Aly Sujo: Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 2 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1404 Salisbury, Laney und Aly Sujo: Provenance, How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, London 2009, S. 3f. sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

Kunstgesellschaft einkaufte. Fortan erhielt Drewe nahezu uneingeschränkten Zutritt zum hausinternen Museumsarchiv und der Bibliothek der Tate.¹⁴⁰⁵

Unter der falschen Angabe, er würde eine ganze Sammler-Gemeinschaft vertreten, verschaffte sich Drewe auch Zugang zum Archiv des Institute of Contemporary Art in London, aus dem er Verkaufsbelege, Künstlerbriefe und Galerieschriftstücke entwendete, die als Vorlagen seiner Dokumentenfälschungen dienten. Diese Fälschungen schleuste er in die Archive etwa des British Council und der Tate Gallery und in die National Art Library des Victoria & Albert Museums in London ein. Zweck dieser Dokumente war es, die jeweiligen Fälschungen Myatts aus den museumseigenen Archivbeständen heraus als Originale erscheinen zu lassen.¹⁴⁰⁶ Doch auch diese Strategie, zur fiktiven Provenienz einer Fälschung dazugehörige Dokumente zu fälschen, ist nicht neu. Ein ähnlicher Fall wurde bereits 1930 bekannt, als die Deutsche Beamtenbank ein Opfer von Fälschungen wurde, die zugleich mit gefälschten Expertisen verkauft werden sollten. Das von Paul Westheim herausgegebene Kunstblatt veröffentlichte danach ein erschrockenes Resümee: „Welch ein Abgrund tut sich da auf! In Zukunft wird der arme reiche Sammler von alter Kunst für seine Meister nicht nur die Expertise haben, er wird außerdem noch ein Echtheitsattest beibringen müssen, daß auch die Expertise echt ist!! Wer mit seinen Kunstschatzen beruhigt schlafen will, wird sich außer dem Kunstkenner auch noch einen Expertisenkenner halten müssen.“¹⁴⁰⁷ Auch Beltracchi versuchte sich, wie erwähnt, an ähnlichen Dokumentenfälschungen mit der gefälschten Fotografie der Großmutter Jägers, die die vermeintliche Sammlung Jägers belegen sollte.¹⁴⁰⁸

Drewe hatte also erkannt, dass eine gute Provenienz selbst die unglaublichste Fälschung reinwaschen würde und dass Museumsarchive hierfür die bis zu jenem Zeitpunkt vertrauenswürdigste Quelle waren. Entsprechend tauschte Drewe zwei Ausstellungskataloge der Ohana und der Hanover Gallery in der National Art Library durch seine Fälschungen aus.¹⁴⁰⁹ Dabei ersetzte Drewe nicht, wie bisher in der

1405 Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1406 Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1407 Achtung Falschkunst!, in: Das Kunstblatt, hrsg. v. Paul Westheim, Nr. XIV, März 1930, S. 93.

1408 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: Nicht mal Oma ist echt, in: Die Zeit, 16. 06. 2011, online einsehbar unter: <http://www.zeit.de/2011/25/Faelscherskandal-Kunsthistoriker> (26. 07. 2021).

1409 Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

Forschung dargestellt, einzelne Seiten durch seine Fälschungen, sondern er entwendete den jeweiligen Originalkatalog und ersetzte ihn gänzlich durch seine Fälschung des gesamten Kataloges.¹⁴¹⁰ Im Zuge dessen fügte er Abbildungen der Fälschungen Myatts etwa nach Alberto Giacometti, Edouard Vuillard (1868–1940), André Derain und Georges Braque dazwischen und ersetzte so ganze Künstlerseiten in den Katalogen. Der gefälschte Katalog der Ohana Gallery wurde so zur Provenienz der von Myatt gefälschten Zeichnung einer Kuh im Stil Jean Dubuffets (1901–1985). Obgleich die Zeichnung, im Unterschied zu den Fälschungen Beltracchis, in keinem der anerkannten Werkverzeichnisse Dubuffets erscheint, war die Herkunft aus dem Besitz der Ohana Gallery ausreichend für den 1993 erfolgten Verkauf der Zeichnung als Original für 54.000 USD an den Dubuffet-Händler Arne Glimcher von der New Yorker Wildenstein Gallery. Zwar hatte die Ohana Gallery nie Dubuffets verkauft, doch konnte durch ihre Schließung 1971 und der damit einhergehenden Auflösung des Archivs kein gegenteiliger Beweis erbracht werden. Auf Basis von Fotokopien des gefälschten Ohana Katalogs authentifizierte die Mitarbeiterin Dubuffets und der Dubuffet Foundation in Paris, Armande de Trentinian, den gefälschten Dubuffet schließlich als Original.¹⁴¹¹ Die Lehre, die man aus dem Fall Myatt und Drewe in den Londoner Archiven zog, bestand darin, jede Archiv-Akte vor und nach ihrer Herausgabe an Forscher zu wiegen, um sicherzustellen, dass kein weiteres Dokument hinzugefügt wurde.¹⁴¹²

Ein Fall, der offenbar alle bisherigen an handwerklichem Geschick, Findigkeit und einer bisher nie dagewesenen Bescheidenheit übertrifft, ist der erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts publik gewordene Fall der Fälscherfamilie Greenhalgh. So lebte der Fälscher und Autodidakt Shaun Greenhalgh mit seinen über achtzigjährigen Eltern George und Olive als Sozialhilfeempfänger in einer Sozialwohnung in Bolton, Greater Manchester.¹⁴¹³ Hier richtete sich Greenalgh Junior eine Kunstfälscherwerkstatt ein, in der er Objekte aus vier unterschiedlichen Jahrtausenden fälschte und zwischen 1989 und 2009 mithilfe seiner Eltern in den Handel und die Museen brachte. Verblüffend war daran die im Unterschied zu Beltracchi ungeheure Vielfalt Greenalgh Juniors, der Werke vom 20. Jahrhundert bis zurück in das zweite Jahrtausend vor Christus fälschte. Auch wechselte er ebenfalls im Unterschied zu Beltracchi mehrfach die

1410 Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1411 Archivakte: Forgery of NAL exhibition catalogues, File no. 1996/529, National Art Library, London sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1412 Keazor, Henry und Tina Öcal: Der Fall John Myatt und John Drewe oder Kunstfälschungen in der Thatcher Ära, Vortrag gehalten am 13. 10. 2016 an der Universität Heidelberg.

1413 Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 196f.

Gattungen. So befanden sich unter seinen Fälschungen sowohl Landschaftsgemälde als auch Kunsthandwerk, Skulpturen und Reliefs.¹⁴¹⁴

Aus dem Greenhalgh-Konvolut stammte auch die 47 Zentimeter große Keramikfigur eines Fauns aus dem Art Institute of Chicago, die 2001 von diesem präsentiert wurde und für eine rare Schöpfung Paul Gauguins (1848–1903) gehalten wurde. Vom Pariser Wildenstein Institut für authentisch erklärt, wurde die Figur von Sotheby's 1994 für 20.700 GBP an einen Privathändler in London verkauft, von wo aus sie dann 1997 für 125.000 USD nach Chicago gelangte. Als bis dato größter Coup der Familienfälscher gilt die sogenannte Amarna-Prinzessin, die 2002 von Greenhalghs Eltern unter Bezugnahme auf einen Auktionskatalog von 1892 als altägyptische Alabasterfigur der Tochter des Pharaos Echnaton (ca. 1380 v. Chr.–1335 v. Chr.) ausgegeben wurde.¹⁴¹⁵ Die Erwähnung von „eight Egyptian figures“ in besagtem Auktionskatalog aus Silverton Park (Devon), der Sammlung des 4. Earls of Egremont, brachte Greenhalgh auf die Idee, eine dieser Figuren wiederauferstehen zu lassen.¹⁴¹⁶ Entsprechend legte Greenhalgh Senior als ahnungsloser alter Mann die Figur im Museum in Bolton vor und berichtete über ihre Provenienz, dass sie ein Erbstück seines Urgroßvaters wäre, der das Werk seinerzeit in der Silverton-Park-Auktion erstanden hätte. Untermauert wurde die fingierte Provenienz durch ebenso fingierte Briefe, die nachweisen sollten, dass sich die Figur seit 100 Jahren in Familienbesitz befunden hätte. Das British Museum verbürgte sich für die Echtheit der Figur und das Museum von Bolton kaufte sie schließlich für 440.000 GBP. Greenhalgh Junior hatte sie innerhalb von drei Wochen im heimischen Geräteschuppen gemeißelt und mit einer Patina aus Ruß und Tee künstlich gealtert.¹⁴¹⁷

Schließlich war es ein vermeintliches assyrisches Relief, das zwar die Begeisterung des British Museums weckte, jedoch den Greenhalghs zum Verhängnis wurde. So entdeckte der Experte Richard Falkiner einen Rechtschreibfehler in der Keilschrift, der jedoch für ein Relief, das für den König bestimmt war, unmöglich war. Fortan wirkte die sogenannte Kaskade, denn man entdeckte weitere Unstimmigkeiten wie etwa die für die Zeit befremdliche Form des Pferdehalters. Die daraufhin eingeschaltete Polizei entdeckte in den Räumen der Greenhalghs nicht nur die entsprechende Werkstatt, sondern zugleich eine daraus entstandene Schatzkammer an weiteren Fälschungen. Aufgrund der enormen Produktivität Shaun Greenhalghs besteht jedoch auch nach dessen Entlarvung die hohe Wahrscheinlichkeit, dass sich bislang noch unentdeckte Fälschungen in Privatsammlungen befinden.¹⁴¹⁸

1414 Ibid., S. 197.

1415 Ibid.

1416 Ibid., S. 197f.

1417 Ibid., S. 198.

1418 Ibid.