

6 Resümee und Ausblick

Wie in den vorhergehenden Kapiteln veranschaulicht, begleiten Kunstfälschungen der unterschiedlichsten Spielarten die Kunstgeschichte seit der Entstehung eines Sammelwesens und eines daraus hervorgehenden Kunstmarktes ab der Spätantike.¹⁴¹⁹ Bis zu den gegenwärtig verstärkt aufkommenden Gesamtfälschungen zeichnet sich eine variantenreiche Entwicklung von den ersten dokumentierten Verfälschungen in der Antike über Urkunden- und Reliquienfälschungen des Mittelalters und den Fälschungen antiker Artefakte in der Renaissance ab. Die jeweiligen Fälschungsformen gingen dabei stets mit einer entsprechenden Nachfrage einher und reagierten auf den Zeitgeschmack wie etwa in der Antike die Vorliebe von römischen Sammlern für griechische Statuen, im Mittelalter das gesteigerte Interesse für die Provenienz von Personen und Artefakten sowie in der Renaissance die Wiedergeburt der Antike.¹⁴²⁰ Allen Fälschungsformen gemein ist somit, dass sie mit der jeweiligen Entwicklung der Kunst sowie mit dem gewandelten Verständnis vom Künstler korrelieren. Mit dem Erstarken der Künstlerpersönlichkeit ab der Renaissance etwa verlagerte sich der Fokus sukzessive weg von Teil- auf Gesamtfälschungen von Werken namhafter Künstler, die von Sammlern begehrt sind.¹⁴²¹

Eine Vielzahl der Gesamtfälschungen tritt ab dem 19. Jahrhundert hervor, als sich ein zunehmend internationaler Kunstmarkt etablierte, Sammler auf marktfrische Neuentdeckungen hofften und zahlreiche Museen gegründet wurden, während sich die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin entwickelte. Insbesondere diese Professionalisierung der Kunstgeschichte stellt in der Fälschungsgeschichte eine Zäsur dar, durch die sich Kunstfälschungen auch qualitativ ändern. In einem Katz- und Maus-Spiel¹⁴²² befruchteten sich Kunstfälschung und Kunstgeschichte wechselseitig,

1419 Bloch, Peter: Gefälschte Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 52–75 und S. 120–124, hier: S. 64 sowie Kapitel 2.1.

1420 Siehe Kapitel 2.1.

1421 Ibid.

1422 Grafton, Anthony: Fälscher und Kritiker, Der Betrug in der Wissenschaft, Berlin 2012 (deutsche Erstausgabe: Berlin 1991), S. 73, 136f sowie Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 16 und Kapitel 2.1.

denn die gewonnenen Erkenntnisse der Kunstgeschichte erforderten professionellere Methoden der Fälschung und vice versa. Hilfreich war auch der öffentliche Zugang zu Kunstwerken in den neu gegründeten Museen, wodurch Fälscher ihre Vorbilder intensiver im Original studieren konnten. Die Kunstfälschung trat in einen Wettstreit mit der Kunstgeschichte. Waren Kunstfälschungen auch zuvor Ausdruck des Zeitgeschmacks und des Wertewandels, indizieren sie ab dem 19. Jahrhundert zudem den Forschungsstand der Kunstgeschichte.¹⁴²³

Die Geschichte der Kunstfälschung hat gezeigt, dass Fälschungen sowohl auf Desiderate reagieren, sodass Wunsch und Erfüllung ineinandergreifen,¹⁴²⁴ als auch aktiv die Kunstgeschichte beeinflussen.¹⁴²⁵ Die Fälschungen Bastianinis etwa antworten auf die Wiedergeburt des Quattrocento im Ottocento und beeinflussen zugleich die Kunst der Präraffaeliten.¹⁴²⁶ Beltracchis Fälschungen reagieren wiederum auf die Lücken im Œuvre der Künstler und beeinflussen zugleich deren Preisentwicklung am Kunstmarkt, die wiederum eine intensivere Rezeption der entsprechenden Künstler in der Kunstgeschichte bewirkt.¹⁴²⁷

Dabei entstehen die Fälschungen Bastianinis und Beltracchis vor dem Hintergrund einer sich wandelnden europäischen Kunstgeschichte von ihrer Entwicklung als wissenschaftliche Disziplin im 19. Jahrhundert und einem nationalen Kunstbegriff bis zu ihrer teilweisen Dekonstruktion im 21. Jahrhundert durch einen verstärkt globalisierten Kunstbegriff.¹⁴²⁸ Bastianinis Quattrocento-Fälschungen treffen den Nerv der im 19. Jahrhundert sich professionalisierenden Renaissance-Forschung, einschließlich des Wettstreits zwischen englischen und französischen Museen und Sammlern einerseits und einer sich neu formierenden italienischen Nation andererseits. Zugleich sind sie das Zeugnis der anfänglich noch häufigen Fehlzuschreibungen von Büsten Donatellos und Desiderio da Settignano. So orientierte sich Bastianini an Vorbildern, die seinerzeit noch Donatello zugeschrieben waren, später dann aber mit einer Zuschreibung an Desiderio da Settignano korrigiert wurden. Dies hatte in der Fälschungsforschung zur Folge, dass man glaubte, Bastianini hätte sich unter anderem an Donatello orientiert, wobei er tatsächlich auch Desiderio da Settignano als Vorbild hatte.

1423 Siehe Kapitel 2.1.

1424 Bloch, Peter: Gefälschte Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 23, Heft 1, 1978, S. 52–75 und S. 120–124, hier: S. 64 sowie Kapitel 2.1.

1425 Ich danke Henry Keazor (Heidelberg) für diesen Hinweis.

1426 Siehe Kapitel 4.

1427 Siehe Kapitel 5.

1428 Zur Auflösung der Idee von Kunstgeschichte durch ihre Globalisierung siehe: Ullrich, Wolfgang: Kunst jenseits der Kunstgeschichte, Über zeitgenössische Aneignungspraktiken, Eröffnungsvortrag beim „Doppelkongress: Kunst, Geschichte, Unterricht“, Leipzig, 23.03.2018, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/03/24/kunst-jenseits-der-kunstgeschichte/> (26.07.2021) sowie Kapitel 5.2.

Beltracchis Fälschungen der Klassischen Moderne Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts sind wiederum Symptome einer durch Globalisierungsprozesse teilweisen Dekonstruktion der westlichen Kunstgeschichte im 21. Jahrhundert. Dass ein Kunstwerk wie der Leonardo da Vinci zugeschriebene *Salvator Mundi* als zeitgenössische Kunst versteigert werden kann, ein Künstler wie Damien Hirst die Kunstgeschichte in seinem Werk *Treasures of the Wreck from the Unbelievable* als Referenzrahmen aufgegeben hat, indem er eine eigene fiktive Kunstgeschichte entwirft, oder Ausstellungen wie *All Art has been Contemporary* in der Hamburger Kunsthalle 2010 konzipiert werden, in denen kunsthistorische Epochen obsolet geworden sind, zeugt von einer „Erosion des westlichen Kunstbegriffs“.¹⁴²⁹ Vor diesem Hintergrund ist Beltracchi ein radikaler Traditionalist, indem er klassische Topoi der Kunstgeschichte – wie etwa das Handwerk, das Original, das Œuvre und Provenienzen – hochhält und bedient. Die Bewertung der entlarvten Fälschungen Beltracchis findet im Einklang mit einer Erosion westlich-tradierter Werte der Kunstgeschichte statt. Denn nach ihrer Entlarvung wurden Beltracchis Fälschungen gelobt, da man glaubte, sie hätten ein ganzes Kunstsystem vom Händler bis zum Experten entlarvt und destabilisiert. Demgegenüber wurden die Fälschungen Bastianinis im 19. Jahrhundert nach ihrer Entlarvung aufgrund ihrer handwerklichen Vorzüge wertgeschätzt.

Die Vorboten dieser Entwicklung im 21. Jahrhundert lassen sich bereits auf dem Florentiner Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts beobachten, als ein zunehmend internationaler Kunstmarkt nicht mehr nur eine contact zone innerhalb Europas aufweist, sondern auch transatlantische Ausläufer einbezieht. Es handelt sich bei den Kunstmärkten des 19. und 20. respektive beginnenden 21. Jahrhunderts nicht um gegenläufige Pole, sondern um die Koordinaten einer aufeinander aufbauenden Entwicklung hin zu der von Graw diagnostizierten „Ausweitung der Marktzone“.¹⁴³⁰ Die contact zone des Florentiner Kunstmarktes im 19. Jahrhundert kann hierbei als Vorgeschichte und -Bedingung der Wertschöpfungsallianz des im 20. und 21. Jahrhundert globalisierten Kunstmarktes mit der Kunstgeschichte verstanden werden.¹⁴³¹ Auch eine Allianz wie die von Bode, Bardini und Burckhardt verdeutlicht, dass die Kunstgeschichte bereits im 19. Jahrhundert mit dem Kunstmarkt und dem Sammelwesen verwoben war. So übten die Publikationen Burckhardts zur Kunst der Florentiner Renaissance einen wichtigen Einfluss auf Bode und seinen Kauf von Renaissancewerken für die Berliner Museen aus. Der Erwerb jener Werke fand wiederum über Bardini statt, sodass

1429 Ullrich, Wolfgang: Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23. 01. 2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26. 07. 2021) sowie Kapitel 5.2.

1430 Graw, Isabelle: Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln 2008, S. 62. Siehe Kapitel 5.2.

1431 Ich danke Henry Keazor (Heidelberg) für diesen Hinweis.

sich die Forschungen Burckhardts über Bode zu Bardini kanalisieren.¹⁴³² Einige der Quattrocento-Fälschungen im Ottocento sind in einem ebensolchen Amalgam aus Desideraten eines Sammelwesens, einer professionalisierten Kunstgeschichte und des zunehmend internationalen Kunstmarktes entstanden.

Die Kunstfälschung ist insofern keine kriminelle Abzweigung der Kunst(-geschichte), sondern ein Teil von ihr, denn Fälschungsgeschichte ist Kunstgeschichte. Dennoch werden Kunstfälschungen kaum in der Kunstgeschichte thematisiert. Sie sind selten ein Gegenstand der Forschung oder ein Teil des Curriculums der Kunstgeschichte. Vielmehr werden sie oftmals Nachbardisziplinen wie der Jurisprudenz und den Naturwissenschaften oder gar populärwissenschaftlichen Aktivitäten überlassen.¹⁴³³ Publikationen, die zuweilen die Fakten falsch oder verfälschend wiedergeben, lassen das Thema unseriös erscheinen oder bagatellisieren es und wirken sich damit auf die Wissenschaft aus.¹⁴³⁴ Die seit dem Beltracchi Fall ab 2011 wachsende Popularität des Themas suggeriert lediglich eine ausreichende Beschäftigung mit Kunstfälschungen. Martin Doll etwa verzichtete auf eine Analyse von Kunstfälschungen in seinem kultur- und medienwissenschaftlichen Diskurs zu „Fälschung und Fake“, da diese, so Doll, ausreichend erforscht wären.¹⁴³⁵ Auch zuvor sind vielversprechende Überlegungen und Projekte zur Erforschung von Kunstfälschungen nicht weitergeführt worden. Der 1898 ins Leben gerufene *Internationalen Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgeba(h)ren* unterlag der eigenen Intransparenz, was dazu führte, dass entlarvte Fälschungen zu spät an relevante Stellen im Kunstbetrieb weitergeleitet wurden. Das von Bloch im Rahmen seines DFG-Projektes *Typologie der Fälschungen*¹⁴³⁶ geplante Fälschungsarchiv wurde durch mangelnde Anerkennung in der Kunstgeschichte bisher nicht realisiert.¹⁴³⁷ So sind es oftmals die Fälscher, die sich intensiver mit der Kunstgeschichte auseinandersetzen als die Kunstgeschichte mit Fälschungen.

Produkt der mangelnden Auseinandersetzung mit dem Thema ist eine definitive Unschärfe des Fälschungsbegriffs. In der Regel wird die betrügerische Intention des Fälschers zur Maßgabe der Klassifizierung von Fälschungen in der Kunstgeschichte gemacht.¹⁴³⁸ Es entsteht dabei ein Graubereich an nicht zuzuordnenden Fälschungen

1432 Siehe Kapitel 4.1.4.

1433 Siehe Kapitel 2.2.

1434 Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 209f. sowie Kapitel 2.2.

1435 Doll, Martin: Fälschung und Fake, Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012, S. 14, Fußnote 8 sowie Kapitel 2.2.

1436 Bloch, Peter: Typologie der Fälschung, Täuschungen in der bildenden Kunst, in: DFG-Mitteilungen 3/78, S. 25–27 sowie Kapitel 2.3.

1437 Siehe Kapitel 2.3.

1438 Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI, München 1973, Spalte 1407f. sowie Kapitel 2.3.

bereits dann, wenn eine betrügerische Absicht kaum noch nachweisbar ist wie im Falle Bastianinis, wenn zwar die Fälschung, nicht aber der Fälscher entlarvt wurde wie etwa der sogenannte „Spanische Fälscher“ oder wenn die Fälschungen als Akt der Wohltätigkeit gekennzeichnet werden wie im Fall von Mark Landis.¹⁴³⁹ Die vorliegende Arbeit betrachtete somit die Fälschung nicht nur aus der Perspektive der Kunst, sondern auch die Kunst aus der Perspektive der Fälschung. So konnte auch der Fälschungsbegriff jenseits der Intention des Fälschers anhand historischer, etymologischer und philosophischer Aspekte analysiert werden.

Die historischen Analysen haben gezeigt, dass Ende des 19. Jahrhunderts eine Schwerpunktverlagerung in der Bewertung des Fälschers stattfindet. So gab man zuvor noch während des 19. Jahrhunderts eher gierigen Sammlern und windigen Händlern die Schuld am Betrug durch die Fälschung. Dies ändert sich mit der Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin und wird deutlich in den Publikationen von Eudel und Tietze, die erstmals auch den Fälscher in die Verantwortung zogen. Infolgedessen entwickelte sich die bis dato gültige Definition von Fälschungen anhand des Motivs der betrügerischen Absicht, sodass der Fälscher nicht nur juristisch, sondern auch moralisch respektive künstlerisch als schuldig erachtet wird.¹⁴⁴⁰

Dabei hebt Tietze hervor, dass in der Fälschung durchaus legitime künstlerische Methoden angewandt werden, deren Ziele jedoch im Vergleich zum Original verschoben sind, was Döhmer rund 45 Jahre später wiederholt.¹⁴⁴¹ Die Problematik an Döhmers wiederaufgegriffener These liegt allerdings darin, dass er Fälschungen der Sphäre des intentionalen Handelns zuordnet. Doch eben dies führt wieder zur Absicht des Fälschers zurück mit den bekannten Problemen. Folglich wurde die folgende Änderung der These Tietzes und Döhmers vorgeschlagen: „[Die] Kunstfälschung bedient sich legitimer künstlerischer Methoden [und der Kunstgeschichte] unter Veränderung [ihres Kontextes].“ Denn die gelungene und nicht bloß beabsichtigte Fälschung funktioniert erst dann, wenn ein Rezipient vorhanden ist, für den diese Kontextveränderung plausibel ist. Die Rezeption ist ihrerseits eine zweite Werkschöpfung und

1439 Zum sogenannten spanischen Fälscher siehe: Schulz, Matthias: Kunstgeschichte: Fahndung nach einem genialen Fälscher antiker Bronzebüsten, in: *Der Spiegel*, Nr. 47, 2011, S. 160–163. Zu Mark Landis siehe: Wilkinson, Alec: *The Giveaway*, in: *The New Yorker*, 26.08.2013, online einsehbar unter: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/08/26/the-giveaway> (26.07.2021) sowie der Dokumentarfilm „Art and Craft“ der Regisseure Sam Cullman und Jennifer Grausman, USA 2014. Der Trailer des Films ist online einsehbar unter: <http://artandcraftfilm.com> (26.07.2021) sowie Kapitel 2.3.

1440 Siehe Kapitel 3.

1441 Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 228f. Siehe auch: Keazor, Henry, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 28 sowie Döhmer, Klaus: Zur Soziologie der Kunstfälschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 23, 1978, S. 76–95, hier: S. 77 und Kapitel 3.

in je spezifische Kontexte eingebunden.¹⁴⁴² Neuere Forschungen konnten zudem verifizieren, dass nicht nur äußere bottom-up-Prozesse, sondern auch innere top-down-Prozesse wie Wissen, Erfahrung, Motivation und Emotion auf die Wahrnehmung Einfluss nehmen.¹⁴⁴³ Der in der vorliegenden Arbeit verwendete Kontextbegriff bezieht sich dabei sowohl auf den allgemeinen Sprachgebrauch als auch auf den in der Soziologie bekannten normativen und situativen Kontext. Der normative Kontext bezieht sich auf die sozialen Normen, die Kommunikation beeinflussen, während der situative Kontext äußere Einflüsse beschreibt, die im Moment der Kommunikation auf diese einwirken.¹⁴⁴⁴ Liest man die oben genannte Definition auf der Folie dieses Vokabulars, lässt sich weiterhin bemerken: Die Kunstfälschung kombiniert die legitimen künstlerischen Mittel wie Farbe, Form, Stil, Sujet in einer irreführenden Weise. Sie instrumentalisiert die Grundlagen der Kunst(-geschichte) und verändert dabei ihren Zusammenhang situativ, ausgerichtet auf einen bestimmten Zeitgeschmack, für den die Fälschung als Original erscheinen soll. Dabei spiegelt sich in ihr eine zeit-spezifische Rezeption von Kunstwerken. Somit ist der strategische, kontextbezogene Einsatz anerkannter künstlerischer Mittel die Zeitmarke der Fälschung; in ihrer Zeit können Fälschungen so als Originale erscheinen, in einer anderen Zeit mit einem gewandelten Zeitgeschmack können sie jedoch als solche entlarvt werden.

Die Einzelelemente einer Fälschung wie das Material und das Sujet sind also durchaus wahrheitsfähig, nur ist es ihr Zusammenhang, ihr Kontext nicht. Auch die Kulturhistorikerin Katy Barrett verdeutlicht, dass es der Kontext ist – womit sie sich explizit auf die Geschichten hinter einem Kunstwerk bezieht –, der einem Kunstwerk eine Erscheinung verleiht, die es dem Betrachter ermöglicht, das Kunstwerk in seiner Gegenwart als ein historisches Objekt wahrzunehmen.¹⁴⁴⁵ An dieser Stelle greift wiederum der zuvor thematisierte top-down-Prozess. Denn das Wissen von einer Fälschung, ermöglicht uns erst, die Fälschung als Fälschung zu sehen, was Martin Kemp als fälschungstypische Kaskade formuliert: „Once you know that it’s a forgery, you notice what is wrong with it.“¹⁴⁴⁶

1442 Zitko, Hans: *Kunstwelt, Mediale und systemische Konstellationen*, erschienen in der Reihe: *Fundus Bücher*, Nr. 191, hrsg. v. Jan-Frederik Bandel und Harald Falckenberg, Hamburg 2012, S. 173–175.

1443 Hloucal, Teresa-Maria: *Kontextabhängigkeit visueller Wahrnehmung, Der Einfluss der aktuellen Befindlichkeit auf die Wahrnehmung neutraler Stimuli in free-viewing-tasks – Eine Eyetracking-studie*, Dissertation Universität Osnabrück 2010, online einsehbar unter: <https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-201101177678> (26.07.2021) sowie Kapitel 3.

1444 Fuchs, Werner / Klima, Rolf / Lautmann, Rüdiger / Rammstedt, Otthein / Wienold, Hanns (Hrsg.): *Lexikon zur Soziologie*, Opladen 1973, S. 368 sowie Kapitel 3.1.

1445 Barrett, Katy: *Fixed Price?* in: *Apollo*, 14 January 2014, online einsehbar unter: <https://www.apollo-magazine.com/fixed-price/> (26.07.2021) sowie Kapitel 3.

1446 Martin Kemp in seinem Vortrag: *It doesn’t look like Leonardo: The Inside Stories of Leonardos and Non-Leonardos*, gehalten am 08.02.2014 auf dem View Festival of Art History in London sowie Kapitel 3.

Diese wissensbasierte Kaskade führt im Prozess der Entlarvung einer Fälschung dazu, dass nun Mängel wahrgenommen werden an einem faktisch unveränderten Werk, das zuvor noch als Original hoch gelobt wurde, obgleich derselbe Betrachter auf die gleichen Pinselstriche blickt.¹⁴⁴⁷ Es findet eine kontextbasierte Wandlung in der Rezeption des Werks statt. Die vorliegende Arbeit schlägt demzufolge vor, die Entlarvung von Fälschungen als einen Statuswandel des Werkes zu bezeichnen. Mit dem Status ändert sich auch der gesamte semantische Raum des Werkes, was zuweilen dazu führt, dass das physisch unveränderte Werk gegenteilig zu seinem vorhergehenden Status als Original bewertet wird. Durch den veränderten Kontext erfährt das physisch unveränderte Werk eine Veränderung in der Rezeption des Betrachters, die irreversibel ist. Somit unterscheiden sich Fälschungen auch von Kippbildern, deren Wahrnehmung stets changieren kann. Denn eine entlarvte Fälschung wird kaum noch so wahrgenommen werden können, wie zu jenem Zeitpunkt, als sie noch als Original galt. Sie kann allerdings mit einem gewissen zeitlichen Abstand eine Wertschätzung als Fälschung erhalten, wie dies etwa mit den Fälschungen Eric Hebborns oder auch Elmyr de Horys der Fall war, die selbst zu Sammlerstücken avancierten.

Hiermit wird deutlich, dass die Begriffe Original und Fälschung nicht auf Entitäten oder Eigenschaften des Kunstwerkes rekurren; es handelt sich vielmehr um Zuschreibungsphänomene, deren Bedeutung sich mit dem Wissen des Rezipienten, mit der Epoche, der Gesellschaft und der Kultur, der sie entstammen, wandelt. Entsprechend konnte die in Kapitel 3.3. vorgenommene Analyse der Etymologie des Fälschungsbegriffs Aufschluss geben über seine bis dato negativ gefärbte Konnotation. So bezeichnen die im europäischen Sprachraum gebräuchlichen Begriffe für Fälschungen mit Ausnahme von *counterfeit* seit den ersten Überlieferungen aus dem Mittelhochdeutschen, Lateinischen und Altfranzösischen durchweg moralisch verwerfliche Phänomene. Demgegenüber sind die aus dem Persischen und Arabischen stammenden türkischen Begriffe für Fälschungen neutral bis positiv belegt; sie fassen den Prozess der Annäherung an ein Vorbild.¹⁴⁴⁸ Man hat hier einen Unterschied in der Wertung von Fälschungen zwischen europäischen und orientalischen Kulturen vor sich.

Instruktive Überlegungen zum Fälschungsbegriff bietet zudem der Philosoph Nelson Goodman, der als einer der wenigen die Analyse von Fälschungen aus ihrer Subjektbezogenheit löst und sich auf das Objekt, die Fälschung, konzentriert. So bezeichnet er die Fälschung eines Kunstwerks als ein Objekt, das fälschlicherweise vorgibt, eine Produktionsgeschichte zu haben, die für das (oder ein) Original

1447 Tietze, Tietze, Hans: Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 27, Heft 3, 1933, S. 209–240, hier: S. 212 sowie Kapitel 3.2.

1448 Der Eintrag *Sahte* in: EtimolojiTürkçe, online einsehbar unter: <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/sahte> (26.07.2021) sowie Kapitel 3.

unerlässlich ist.¹⁴⁴⁹ Doch würde hieraus folgen, dass Werke der Appropriation Art ebenfalls Fälschungen wären. Elaine Sturtevant etwa schuf die Blumen Warhols mit dessen Materialien, Werkzeugen und Erlaubnis nach.¹⁴⁵⁰ Somit geben sie ebenfalls vor, die Produktionsgeschichte der Blumen Warhols zu haben. Was Sturtevant's Blumen jedoch von Warhols Blumen unterscheidet ist die Tatsache, dass sie nicht vorgeben, ein Original Warhols zu sein. Sie haben selbst den Status eines Originals Sturtevant's. Entsprechend wurde Goodmans Definition in der vorliegenden Arbeit wie folgt modifiziert: Eine Fälschung eines Kunstwerks gibt vor, den Status eines Originals zu besitzen.

Indem diese theoretischen Überlegungen zum Phänomen der Kunstfälschungen auf zwei Fallbeispiele in ihrem jeweiligen historischen Rahmen angewendet wurden, konnte ein abgeschlossener Fall historisch analysiert werden und ein aktueller noch andauernder Fall im Hinblick auf seine Rezeption untersucht werden. Da Bastianini im 19. Jahrhundert auf Vorbilder des 15. Jahrhunderts zurückgriff und Beltracchi Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhundert auf Vorbilder des frühen 20. Jahrhunderts, konnte zudem ein breiter historischer Rahmen gespannt werden, in dem Kunstfälschungen nicht nur punktuell, sondern in ihrer Wechselwirkung mit der Kunstgeschichte analysierbar werden. Zudem vertreten beide Fälscher die unterschiedlichen Gattungen Skulptur (Bastianini) und Malerei (Beltracchi), sodass die Wirkung von Fälschungen entsprechend weiträumig untersucht werden konnte.¹⁴⁵¹

Dabei wurden die Fälschungen Bastianinis erstmals anhand eines intensiven Quellenstudiums in ihrem historischen Kontext betrachtet. Die Voraussetzungen für die Fälschungen des Ottocento liegen zunächst in den Italienreisen des 19. Jahrhunderts, die aus der Grand Tour des Adels hervorgegangen waren; sie entwickelten sich aufgrund des enormen Reichtums, den eine neue elitäre Bürgerschicht durch die Industrialisierung erlangte. Fortan betrat eine neue „zusammengesetzte Elite“¹⁴⁵² die Bühne des europäischen Kunstmarktes. Im Zuge dessen ließen sich auch einige Reisende in Florenz nieder, wo sie den Aufbau von Infrastrukturen wie das noch existierende Gabinetto Vieusseux¹⁴⁵³ initiierten, das explizit auf ausländische Bedürfnisse zugeschnitten war. Es konnte somit deutlich gemacht werden, dass der Kulturtransfer im 19. Jahrhundert kein einseitiger war, in welchem Reisende kulturelle Souvenirs in

1449 Goodman, Nelson: *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976 (2), S. 122 (Erste Auflage Indianapolis 1968), sowie Kapitel 3.

1450 Vahrson, Viola: *Die Radikalität der Wiederholung – Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevant's*, München 2006, S. 61 sowie Kapitel 3.1.

1451 Siehe Kapitel 2.4.

1452 Mosse, Werner E.: *Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts: Eine vergleichende Betrachtung*, in: Kocka, Jürgen (Hrsg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Band 3, München 1995, S. 9–47, hier: S. 9f. sowie Kapitel 4.1.1.

1453 Die große Auswahl an internationalen Zeitschriften im Gabinetto Vieusseux erwähnt etwa Murray: Murray, John: *Handbook for Travellers in Northern Italy, Part II*, London 1856, S. 516f. sowie Kapitel 4.1.1.

ihre Heimat mitbrachten, sondern ein wechselseitiger. Reisende oder vielmehr auch Bleibende hinterließen Spuren der eigenen Kultur vor Ort.¹⁴⁵⁴

Die vorliegende Arbeit baut insofern auf der These auf, dass im Florenz des 19. Jahrhunderts eine contact zone entstanden ist, im Sinne Mary Louise Pratts, in der die noch junge italienische Nation mit europäischen Kulturreisenden aufeinandertraf. Die Quattrocento-Fälschungen des Ottocento werden in diesem Schmelztiegel aus Kulturaustausch und nation building zu Objekten dieser contact zone, da sie die Synthese einer europäisch-transatlantischen Rezeption der Renaissance mit der Idealisierung der Renaissance durch die Italiener verkörpern. Denn was Italien mit dem europäischen Ausland verband, war die Wiedergeburt einer zwar je unterschiedlichen, aber zeitgleich auftretenden Idee der Renaissance. Die Wertschätzung internationaler Touristen und Sammler galt dem vergangenen und nicht dem gegenwärtigen Italien. Für das wiedervereinte Italien hingegen war das eigene Kulturelle Erbe ein Grundpfeiler ihres Nationalgefühls.¹⁴⁵⁵

Dabei hatte die Renaissance auch deswegen Konjunktur, weil sie zum einen durch die noch junge Kunstgeschichtsforschung als Wiege der Kunst galt – Burckhardts Publikationen waren nicht nur die erste umfassende Kultur- und Kunstgeschichte der italienischen Renaissance, sie stellten sie auch erstmals als ein italienisches Ereignis dar, als dessen Ursprung Florenz angesehen wurde – und zum anderen durch die Grand Tour fester Bestandteil adeliger Sammlungen war. Reiche Großindustrielle sahen den Besitz von Kunstwerken des Quattrocento wiederum als Kompensation ihrer nicht-adeligen Herkunft und somit als Investition in kulturelles Ansehen und politische Macht. Auch die diversen Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts trugen zu dem Ausverkauf von italienischer Renaissancekunst bei. Denn in einer Art Wetttrüsten mit Kunstwerken war man bestrebt, das jeweils beste Kunstwerk eines Künstlers für das eigene Haus zu sichern. Auch hatten Museen sowie Weltausstellungen im Jahrhundert des nation building eine wichtige Funktion für die Definition, Darstellung und Verbreitung einer nationalen Identität.¹⁴⁵⁶ Doch die immense Nachfrage überstieg die vorhandenen und noch verkäuflichen Renaissancewerke um ein Vielfaches. Fälschungen dienten insofern als Substitute der Originale für Kulturreisende, wie die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit verdeutlichen, um sowohl Devisen zu erhalten als auch das eigene kulturelle Erbe vor dem Ausverkauf zu bewahren. Zugleich sind die Quattrocento-Fälschungen stilistisch eine Hommage an die eigene Geschichte, sodass sie in mehrfacher Hinsicht einem ästhetischen Patriotismus entstammen.¹⁴⁵⁷

Neben dem Renaissance-Revival beförderten auch die vermehrt aufkommenden Kunstzeitschriften die Kunstfälschung insofern, als sie den Fälscher mit

1454 Siehe Kapitel 4.1.1.

1455 Siehe Kapitel 4.2.

1456 Siehe Kapitel 4.1.3.

1457 Siehe Kapitel 4.

kunsthistorischen Details und Abbildungen der Werke versorgten.¹⁴⁵⁸ Die Ausbreitung der Kunstfälschung im 19. Jahrhundert ist somit auch mit dem technischen Fortschritt verbunden, wobei die Entwicklung der Fotografie als neues Reproduktionsmedium eine besondere Rolle spielt. So befeuerten Fotografien die Methode des Pasticcios bei Fälschungen, da nun Fragmente diverser, zuweilen an unterschiedlichen Orten befindlicher Werke zusammengebracht werden konnten.¹⁴⁵⁹ Die Wechselwirkung von Fotografie und Fälschung ab dem 19. Jahrhundert ist insofern ein bis dato kaum untersuchtes aber künftig hoch interessantes Forschungsgebiet.

Im Zuge des Risorgimento setzte auch eine Wiederentdeckung historischer Persönlichkeiten wie Benivieni, Ficino, Savonarola und Dante ein, die allesamt in Bastianinis Büsten wiederaufleben. Die erneute Savonarola-Rezeption als Heilsbringer und Reformier im Ottocento¹⁴⁶⁰ wurde dabei nicht nur von den Italienern befeuert, sondern auch von den in Florenz ansässigen ausländischen Künstlern. Das Gemälde *A Procession in the Streets of Florence* von Jane Benham Hay etwa wurde derart geschätzt, dass man vorschlug, es für die italienische Nation zu erwerben (Abb. 85). Dante wurde 1846 wiederum von dem Priester, Dichter und Revolutionär Francesco Dall’Ongaro als Vordenker der italienischen Einheitsidee bezeichnet.¹⁴⁶¹ Mit seiner 1860 entstandenen Dante-Büste reagiert Bastianini auf diese Wiederentdeckung Dantes und beteiligt sich zwar nicht politisch, aber künstlerisch am Risorgimento, so die These der vorliegenden Arbeit (Abb. 8a-d). Dies unterstreicht auch die stolze und bisher ausführlichste Signatur Bastianini auf der Rückseite: „Gio[vanni] Bastianini Fece An[no] 1860“. Auch seine Portraits zeitgenössischer italienischer oder italophiler Politiker und Diplomaten wie Filippo Antonio Gualterio, Gino Capponi und Graf Franz Oliver von Jenison-Walworth verdeutlichen Bastianinis ästhetischen Patriotismus. Denn Bastianini portraitierte insbesondere solche Figuren der italienischen Geschichte und Gegenwart, die als Nationalhelden im Risorgimento idealisiert wurden oder sich im besonderen Maße an der Wiedervereinigung Italiens beteiligten. Diese im Rahmen der vorliegenden Arbeit gewonnene Erkenntnis rückt Bastianinis Werke in ein neues Licht, da er in der bisherigen Forschung stets als unbeteiligt an der

1458 Briefel, Aviva: *The Deceivers. Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca and London 2006, S. 3f. sowie Kapitel 4.1.2.

1459 Ferretti, Massimo: Fälschungen und künstlerische Tradition, in: Bellosi, Luciano (Hrsg.): *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Band I, Berlin 1987, S. 233–303, hier: S. 289 sowie Kapitel 4.2.2.

1460 Savonarola als pädagogischer Reformator, Eine historische Erinnerung von Dr. Seibert in Vegesack, in: *Pädagogisches Archiv 1859*, Band I, Heft 9, S. 721–730, hier: S. 721 sowie Kapitel 4.3.2.3.

1461 Fischer, Rotraut und Ujma, Christina: *Fluchtpunkt Florenz – Deutsch-Florentiner in der Zeit des Risorgimento zwischen Epigonalität und Utopie*, in: *Marburger Forum online*, 2014, online einsehbar unter: http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt_Florenz.pdf (26.07.2021), o.S. (S. 7f.) sowie Kapitel 4.2.

italienischen Nationalbewegung und als ausgebeuteter Künstler seines Kunsthändlers Freppa dargestellt wurde.¹⁴⁶²

Für Bastianinis ästhetischen Patriotismus spricht auch, dass er dem Kreis der antiakademisch organisierten Malergruppe der Macchiaioli nahe stand, die als sogenannte „soldati pittori“ einen Anteil an der italienischen Nationalbewegung hatte, indem sie unter anderem die arbeitende italienische Bevölkerung als bildwürdig betrachtete.¹⁴⁶³ So nahm Bastianini mehrfach an den Ausstellungen der Società Promotrice di Belle Arti in Florenz teil, die auch einige der Werke der Macchiaioli zeigten.¹⁴⁶⁴ Zudem folgen die dort ausgestellten originalen Exponate Bastianinis dem ab den 1833er Jahren in Italien aufkommenden Purismo, der gekennzeichnet ist von einer Darstellung des unmittelbar Wahrgenommenen in und nach der Natur, was ebenfalls ein zentrales Anliegen der Macchiaioli war.¹⁴⁶⁵ Daraus konnte abgeleitet werden, dass Bastianini mit seinen signierten und datierten Originalen nur in Florenz und damit national vertreten war, während seine unsignierten aber künstlich gealterten Fälschungen international verkauft wurden.¹⁴⁶⁶ Somit ist Bastianini sowohl Künstler als auch Fälscher, was ihn als eine Art scultore restauratore in die Nähe des im Florentiner Ottocento typischen pittore restauratore rückt, der Künstler, Restaurator und Fälscher in Personalunion war.¹⁴⁶⁷

Eines jener Werke, das für internationale respektive französische Augen gefälscht wurde, ist die Statuette des Giovanni delle Bande Nere (Abb. 73a–c). Hier lässt Bastianini Quattrocento-Vorbilder mit dem Zeitgeschmack derart verschmelzen, dass die Statuette noch bis Anfang des 21. Jahrhunderts als ein Werk der italienischen Renaissance galt und sowohl kunsthistorisch als auch museal als solches rezipiert wurde. So schrieb Kurz die Statuette 1944 Baccio Bandinelli zu und Holderbaum in den 1950er Niccolò Tribolo. Beide gingen davon aus, es handle sich bei der Statuette um ein Bozzetto, also um einen ersten Entwurf respektive ein Modell für eine Statue. Dabei glaubte Kurz einen Qualitätsverlust vom Modell zur Statue zu bemerken,¹⁴⁶⁸

1462 Zuletzt etwa Moskowitz, Anita Fiderer: Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence, Florenz 2013, S. 39f. sowie Kapitel 4.2.

1463 Dombrowski, Damian: Kunst auf der Suche nach der Nation, in: ders. (Hrsg.): Kunst auf der Suche nach der Nation, Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus, Akten des Fachkolloquiums, Loveno di Menaggio (Como), Villa Vigoni, 29. Juni bis 2. Juli 2011, Berlin 2013, S. 11–35, hier: S. 16 sowie Kapitel 4.2.

1464 Moskowitz, Anita Fiderer: Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence, Florenz 2013, S. 48f. sowie Kapitel 4.3.1.

1465 Gleis, Ralph: Anton Romako (1832–1889), Die Entstehung des modernen Historienbildes, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 108 sowie Kapitel 4.3.2.

1466 Siehe Kapitel 4.3.1.

1467 Siehe Kapitel 4.3.1.

1468 Kurz, Otto: A Model for Bandinelli's Statue of Cosimo I, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 85, No. 500 (Nov., 1944), S. 280+282–283, hier: S. 280 sowie Kapitel 4.3.2.2.

worin er sich durch Vasari bestätigt sah, der selbst bereits qualitative Unterschiede zwischen einem guten Bozzetto und einer schlechteren oder gar nicht vollendeten Statue bei Bandinelli festgestellt haben will.¹⁴⁶⁹ Bekannt ist aber auch die Missgunst Vasaris gegenüber Bandinelli, die eventuell der Grund für eine derartige Behauptung sein könnte.¹⁴⁷⁰ Fatal ist hierbei nicht nur, dass Bastianinis Fälschung in einer derart renommierten Fachzeitschrift wie dem *Burlington Magazin* als Original Bandinellis geadelt wird, sondern auch, dass sie qualitativ mehr wertgeschätzt wird als das eigentliche Original. Vasaris eventuelle Intrige gegen Bandinelli erhält somit durch Bastianinis Fälschung eine schwerwiegende Rückbestätigung. Im Jahr 2000 wird die Statuette erneut als Werk Tribolos aufgeführt, während Warren sie 2005 als Fälschung Bastianinis entlarvt, obgleich dies bereits seit 1889 durch Becker und 1962 erneut durch Goll bekannt war.¹⁴⁷¹

Die Statuette befindet sich weiterhin in der Londoner Wallace Collection, deren primärer Einfluss allerdings französisch ist, was wiederum dem Zeitgeist und dem persönlichen Geschmack von Wallace entsprach, der die Statuette mit der Sammlung Nieuwerkerke erwarb. Auch ähnelt die Gestaltung des Gesichts der Statuette durchaus den Zügen von Napoleon III, eine Ähnlichkeit, die französischen Augen höchstwahrscheinlich schmeicheln sollte (Abb. 79).¹⁴⁷² Dies zeigt, dass Bastianinis Statuette spezifisch für den französischen Markt gestaltet und konzipiert wurde. Durch das Medici-Wappen mit sieben Kugeln, das üblicherweise nur sechs aufweist, wird die Statuette gleichsam zu einer ästhetischen Herausforderung für französische Connaisseurs, wie die vorliegenden Untersuchungen ergeben haben. Denn ein Medici-Wappen mit sieben Kugeln ist nicht unbekannt. Allerdings ist bei Bastianini die Wappenform und die Blasierung in der Anordnung 1:2:1:2:1 der Kugeln fehlerhaft, da diese richtigerweise 2:3:2 wie bei Borghini oder 3:3:1 wie bei Passerini sein müsste.¹⁴⁷³ Schließlich befand sich die Statuette zunächst in der Sammlung von Bastianinis langjährigem Freund Gaetano Bianchi, in dessen Besitz auch die Basis der Statuette

1469 Ibid. sowie Vasari, Giorgio: Das Leben des Baccio Bandinelli, neu übersetzt von Victoria Lorini, hrsg. und kommentiert von Hana Gründler, Berlin 2009, S. 26 sowie Kapitel 4.3.2.2.

1470 Vasari, Giorgio: Das Leben des Baccio Bandinelli, neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben und kommentiert von Hana Gründler, Berlin 2009, S. 26 und S. 7 sowie Kapitel 4.3.2.2.

1471 Siehe Kapitel 4.3.2.2.

1472 Erche, Bettina: Eine Kugel zuviel im Medici-Wappen in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 97, 26.04.2006, S. N3 sowie Keazor, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015, S. 143 und Kapitel 4.3.2.2.

1473 Borghini, Vincenzo: Discorsi di Monsignore don Vincenzo Borghini, Reccati à Luce da' Deputati per suo Testamento, Parte Seconda, Florenz 1584, S. 80 sowie Passerini, Luigi: Gli Alberti di Firenze, Genealogia, Storia e Documenti, Parte II – Documenti, Florenz 1869, Tafel V. Siehe hierzu auch die digitale Heraldik-Datenbank des Kunsthistorischen Instituts in Florenz: <http://wappen.khi.fi.it/Plone/alle-wappen/wap.07931430> sowie <http://wappen.khi.fi.it/Plone/alle-wappen/wap.07931437> (jeweils 26.07.2021) sowie Kapitel 4.3.2.2.

nach ihrem Verkauf durch Bastianini an Rivet in Paris verblieb.¹⁴⁷⁴ Dies macht es sehr wahrscheinlich, dass die Statuette von Bastianini gemeinsam mit Bianchi als eine ästhetische Provokation für den französischen Markt konzipiert wurde, denn die Basis hätte im Falle eines ähnlichen Streits um Bastianinis Urhebererschaft wie bei der Benivieni-Büste als Beweismittel fungieren können.

Zugleich ist Bastianinis Statuette eine Hommage an das eigene kulturelle Erbe. So wird der nach rechts gedrehte Kopf der Statuette, der Mino da Fiesoles Pierro de Medici Büste folgt, von Bastianini energischer als in der Vorlage gestaltet, was durch die in die Hüfte gestemmte Hand der Statuette betont wird (Abb. 83). Damit spitzt Bastianini die Figur des Giovanni delle Bande Nere auf eine Idealisierung des Ottocento zu. Bastianini ging es nicht um die Darstellung eines Angehörigen der Medici, sondern um das Portrait eines entschlossenen und stolzen Condottieres, eines der letzten Söldnerführer, der bereits während der Renaissance als Nationalheld verehrt wurde. Macchiavelli sah in Giovanni delle Bande Nere gar den Einiger Italiens, was dessen erneute Verehrung im Ottocento erklärt.¹⁴⁷⁵

Neben seinen Reliefs und Statuetten sind es vor allem Bastianinis Büsten, die Quattrocentovorbilder mit den zeitgenössischen Stilen des Purismo auf nationaler Ebene und der Präraffaeliten auf internationaler Ebene mischen. Seine Männerportraits weisen dabei einen fast gnadenlos ungeschönten Realismus auf, der einerseits ein Pendant in dem von Frankreich ausgehenden und später in Europa verbreiteten Realismus findet. Andererseits besteht hierdurch eine stilistische Ähnlichkeit mit den Büsten des Präraffaeliten Thomas Woolner. Denn auch Woolners Büsten zeichnen sich durch ihre Lebensnähe und Detailgenauigkeit aus, was etwa an der Pockennarbe von Woolners Büste Rajah Brookes' deutlich wird (Abb. 72).¹⁴⁷⁶ Vor allem die Büsten des Präraffaeliten Alexander Munro weisen eine große Ähnlichkeit mit den weiblichen Büsten Bastianinis auf. So etwa Munros Portraitbüste seiner Frau Mary Munro, die wiederum Ähnlichkeiten mit Bastianinis Büste der Piccarda Donati aufweist (Abb. 71 und Abb. 20a-b). Indem Bastianini, im Gegensatz zu Munro, seine Büste in ein detailreich verziertes Renaissancegewand kleidet, vermischt sich der präraffaelitische Stil mit dem quattrocentesken Ideal.¹⁴⁷⁷ Zudem sind sich die Präraffaeliten und der italienische Purismo in ihrer Rückbesinnung auf das Quattrocento programmatisch nahe,¹⁴⁷⁸ sodass die Präraffaeliten durch die zahlreichen Kulturreisen und den Florentiner

1474 Becker, Robert: Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini, Zur Geschichte der Fälschungen, Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau I, Breslau 1889, S. 38 sowie Kapitel 4.3.2.2.

1475 Siehe Kapitel 4.3.2.2.

1476 Ausst.-Kat.: Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914, hrsg. v. Benedict Read und Joanna Barnes, London 1991, S. 24 sowie Kapitel 4.3.2.1.

1477 Siehe Kapitel 4.3.2.1.

1478 Gleis, Ralph: Anton Romako (1832–1889), Die Entstehung des modernen Historienbildes, Köln / Weimar / Wien 2010, S. 107, FN 475 sowie Kapitel 4.3.2.1.

Kunstmarkt bereits früh ihren Weg in die Florentiner Kunstszene fanden.¹⁴⁷⁹ Somit ist es wenn auch nicht dokumentiert so doch höchstwahrscheinlich, dass Bastianini in Florenz Werke der Präraffaeliten sah, respektive die Präraffaeliten in Florenz oder London Werke Bastianinis unter dem Deckmantel der Renaissancen rezipierten.¹⁴⁸⁰ Während die Gemälde der Präraffaeliten bereits eingehend erforscht wurden, fand die Skulptur der Präraffaeliten eher selten Beachtung in der Forschungsliteratur. Entsprechend wäre es instruktiv, diese grundlegend zu erforschen und in ihrer Entwicklung unter dem Einfluss der Reisen britischer Bildungsbürger nach Florenz zu untersuchen. Aufschlussreich wäre hier zudem ein Vergleich mit den Skulpturen des Ottocento und ihren gemeinsamen Vorbildern in der Renaissance.

Bastianinis Vorbilder aus dem Quattrocento sind allerdings keine Charakterstudien des Portraitierten, sondern Idealisierungen im Sinne der von Alberti beschriebenen *virtù*, die die Einheit des mental ausgeglichenen Menschen mit dem Universum beschreibt. Die politischen Intrigen Niccolò Strozzi etwa führten zu seiner Bestrafung mit dem Exil, wovon nichts in der idealisierten Büste Mino da Fiesoles zu sehen ist.¹⁴⁸¹ Auch Bastianinis Savonarola-Büste zeigt diese idealtypische Gestaltung etwa in den geradezu freundlichen, weichen Gesichtszügen, die nichts von den politischen Machtbestrebungen und dem religiösen Fanatismus der realen Figur Savonarolas erkennen lassen (Abb. 84a-e). Insofern adaptiert Bastianini hier nicht nur die Lebensnähe als Charakteristikum der Florentiner Portraitbüsten des Quattrocento, sondern vor allem auch das künstlerische Konzept der *virtù*.

Schließlich war es Bastianinis Benivieni-Büste, mit deren Entlarvung eine Kontroverse in den Printmedien ausbrach, an der nicht nur Künstler oder Protagonisten des Kunstmarktes beteiligt waren, sondern Frankreich und Italien als Nationen (Abb. 92). Die Benivieni-Affäre hatte spätestens zu diesem Zeitpunkt kulturpolitische Sprengkraft. Denn mit der Frage nach der Echtheit der Benivieni-Büste wurde zugleich der Nationalstolz Frankreichs verhandelt, das nun den international beobachteten Verlust seiner Kunstwürde erleben musste, während Italien triumphierte oder wie Robinson es ausdrückt: „Italian astuteness had humbled and outwitted French cocksureness, and in arts, if not in arms, their country had shown herself again supreme.“¹⁴⁸² Das aus englischer Perspektive verfasste „in arts, if not in arms“ macht deutlich, dass es hier um mehr ging, als nur um Zuschreibungsfragen eines Kunstwerkes, das der Louvre

1479 Pieri, Giuliana: *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de Siècle Italy, Art, Beauty, and Culture*, MHRA Texts and Dissertations Vol. 65, London 2007, S. 111 sowie Kapitel 4.3.2.1.

1480 Siehe Kapitel 4.3.2.1.

1481 Schuyler, Jane: *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York/London 1976, S. 1f. Eine Abbildung ist online einsehbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mino_da_Fiesole_Portrait_Niccolo_Strozzi_1454.jpg (26.07.2021) sowie siehe Kapitel 4.3.2.

1482 Robinson, John Charles: *On Spurious Works of Art*, in: *The Nineteenth Century*, November 1891, S. 677–698, hier: S. 695 sowie Kapitel 4.3.2.

teuer erworben hatte. Es ging um die ästhetische und gesellschaftliche Freiheit Italiens, um die Selbstbehauptung einer Nation, die über Jahre territorial und kulturell instrumentalisiert wurde und es ging um den Stolz der französischen Nation, die nach den Revolutionsjahren Mittel und Wege suchte, das Volk in Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu einen.

Spätestens mit der Benivieni-Affäre war der Mythos Bastianini geboren, der gleich einem Seelenverwandten der Renaissancekünstler als Nationalheld verehrt wurde. Diese Mythenbildung trug zu einer Dramatisierung der Todesumstände Bastianinis bei, da man noch bis ins 21. Jahrhundert glaubte, Bastianini wäre entweder durch die Benivieni-Affäre an Überanstrengung gestorben oder sogar durch den Louvre ermordet worden. Mit den Forschungen der vorliegenden Arbeit konnte jedoch nachgewiesen werden, dass Bastianini eines zwar tragischen, da frühen aber natürlichen Todes starb. So verweisen zeitgenössische Quellen darauf, dass Bastianini am sogenannten Milbfieber, das sich seinerzeit in Florenz ausbreitete, starb.¹⁴⁸³

Auch die Geschichte des ärmlichen und talentierten Jungen aus Fiesole, der von skrupellosen Kunsthändlern ausgebeutet und dadurch gehindert wurde, ein großer Künstler zu werden, ist ein Teil des Mythos um Bastianini. Die Verbindung von Freppa und Bastianini war keineswegs eine ausbeuterische, wie oftmals in der Forschung unterstellt wird. So arbeitete Bastianini bereits ab den 1850er Jahren sukzessive auch für andere Auftraggeber, zu denen er wiederum durch Freppa und sein internationales Netzwerk in Kontakt kam.¹⁴⁸⁴ Ohne Freppa wäre Bastianini womöglich bis heute einer der vielen noch unbekanntes Fälscher des Ottocento geblieben. Auch Freppa arbeitete neben Bastianini mit anderen Künstlern, wie etwa Enrico Pazzi zusammen.¹⁴⁸⁵ Allerdings ist über Freppa als Kunsthändler bis dato nur wenig bekannt. Informationen lagen bisher nur fragmentarisch vor und konnten erstmals in der vorliegenden Arbeit zusammengeführt und durch Archivadokumente komplettiert werden. Die Lebensdaten Freppas etwa ließen sich aus zwei Quellen rekonstruieren, sodass diese auf den Zeitraum 1800 – in dem Polizeibericht zum Umzug Freppas nach Florenz wird erwähnt, dass Freppa am 27. Oktober 1835 35 Jahre alt ist¹⁴⁸⁶ –, bis 12. Juli 1870 – wie sein

1483 Agresti, Olivia Rossetti: *Giovanni Costa, His Life, Work, and Times*, London 1904, S. 106 sowie *Foreign Intelligence*, in: *The Times London*, 09.07.1868, S. 10 sowie Kapitel 4.4.

1484 Foresi, Mario: *Mostra del Ritratto italiano, dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, Florenz 1911, S. 6 sowie Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868). Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 58 und Kapitel 4.3.1.

1485 Gentilini, Giancarlo: *Giovanni Bastianini (1830–1868). Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino*, Dissertation an der Università degli Studi di Pisa 17.04.1986, unveröffentlichte Kopie der Dissertation in der Wallace Collection, Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN, S. 58 sowie Kapitel 4.3.1.

1486 *Rapporto dell'ispettore di polizia di Firenze*, 27.10.1835, Commissario di Santa Croce, affari informativi, in: filza 11, n. 925, Archivio di Stato di Firenze, Florenz sowie Monserrati, Michele

Testament im Staatsarchiv in Florenz belegt – festgelegt werden können.¹⁴⁸⁷ Das umfangreiche Wirken Freppas im Florenz des 19. Jahrhunderts und auf dem internationalen Kunstmarkt wäre insofern eine weitergehende Forschungsarbeit wert.

Waren die Fälschungen Bastianinis noch Objekte einer von Kulturtransfer und nation building geprägten contact zone und eines ästhetischen Patriotismus, so entstammen die Fälschungen Beltracchis einer sukzessiven Wertschöpfungsallianz des im 20. und 21. Jahrhundert globalisierten Kunstmarktes mit der Kunstgeschichte. Hierzu trägt nicht zuletzt eine Erosion des noch zu Bastianinis Zeiten aufblühenden westlichen Kunstbegriffs bei,¹⁴⁸⁸ in dessen Folge private Sammlungen nicht mehr einer kunsthistorischen Chronologie folgen, sondern dem Ruhm eines Künstlers. Im Zuge der Expansion des Kunstmarktes Richtung Asien, betreten Protagonisten den Markt, die mit dem Erwerb eines Kunstwerks keine ästhetischen Ansprüche mehr verbinden, sondern ökonomische. Diese Entwicklung setzte in den 1970er Jahren mit einer Verschiebung der Wirkfelder des Primär- und Sekundärmarktes ein, als Auktionshäuser anfangen, zeitgenössische Kunst zu versteigern und Kunst zunehmend zu einem finanziellen Investment wurde.¹⁴⁸⁹ Bis zu den 2000er Jahren entwickelte der Kunstmarkt ein Gewicht, das eine Umkehrung der Bewertungssysteme bewirkte, sodass der Marktwert eines Kunstwerks zum Gradmesser seiner künstlerischen Qualität wurde.¹⁴⁹⁰ Der Soziologe Ulrich Bröckling spricht gar von einem „ökonomischen Tribunal“.¹⁴⁹¹

Beltracchis künstlerische Sozialisation fand zu Beginn dieser Entwicklungen am Kunstmarkt in einem Amalgam aus Pop-, Waren- und Kunstästhetik statt, als Künstler im Zwiespalt zwischen Broterwerb und künstlerischer Glaubwürdigkeit standen und

(Hrsg.): *Un progetto andato in fumo*, in: *Le „cognizioni inutili“*, Florenz 2005, S. 12–46, hier: S. 40 sowie Kapitel 4.3.1.1.

- 1487 Notarile Postunitario, testamento 1870, n. 5022, Archivio di Stato di Firenze, Florenz sowie Monserrati, Michele (Hrsg.): *Un progetto andato in fumo*, in: *Le „cognizioni inutili“*, Florenz 2005, S. 12–46, hier: S. 46 und Bertelli, Barbara: *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, Dissertation an der Università degli Studi di Udine, 2011/2012, S. 113, online einsehbar unter: https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990_162_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf (26.07.2021) sowie Kapitel 4.3.1.1.
- 1488 Ullrich, Wolfgang: *Der westliche Kunstbegriff im Sog des globalisierten Kunstmarkts*, Vortrag im Museum für angewandte Kunst Frankfurt, 23.01.2019, online veröffentlicht unter: <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2019/01/24/der-westliche-kunstbegriff-im-sog-des-globalisierten-kunstmarkts/> (26.07.2021), siehe Kapitel 5.2.
- 1489 Hülsen-Esch, Andrea von: *Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick*, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): *Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 50 sowie Kapitel 5.1.
- 1490 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 58 sowie Kapitel 5.1.
- 1491 Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst, Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main 2007, S. 79 sowie Kapitel 5.1.

in der Malerei der von der Kunstkritik nicht selten abgelehnte Neoexpressionismus aufkam. Diese Kritik wirkte sich auf Beltracchi aus, dessen neoexpressionistisch beeinflusste Originale von der Kunstkritik kaum beachtet wurden, dessen ebenfalls neoexpressionistisch anmutende Fälschungen auf dem Kunstmarkt allerdings vergleichsweise hohe Preise erzielten.¹⁴⁹² Unter dem Deckmantel anerkannter Künstler des Surrealismus und der Klassischen Moderne konnte Beltracchi den von der Kunstkritik verschmähten Neoexpressionismus ausleben und zugleich in eine künstlerisch legitimierte Form überführen. Ein rheinischer Expressionist wie Campendonk weist so in der Machart Beltracchis figurative Elemente und eine fast grelle Farbigkeit auf, während Campendonk selbst Farbe und Form eher gleichwertig behandelte und sich weg vom Gegenständlichen hin zur Abstraktion bewegte.¹⁴⁹³ Dabei profitierte Beltracchi auch von dem während seiner Laufbahn einsetzenden Wandel in der Rezeption des Künstlers, da er ab den 1980er Jahren, als der Markterfolg eines Künstlers eher skeptisch betrachtet wurde, als Fälscher aufstieg, sich also nicht als Künstler legitimieren musste, und ab den 2000er Jahren nach seiner Entlarvung, als der Künstler zum Star avancierte, mit seiner Hybris erfolgreich wird.¹⁴⁹⁴ Auch die in den 1990er Jahren einsetzende Preissteigerung für Kunstwerke der Klassischen Moderne kommen Beltracchi zu Pass und zugleich trieben seine Fälschungen diesen ökonomischen Erfolg mit voran.¹⁴⁹⁵ Die immer höheren Preise für die vermeintlich marktfrischen Neuentdeckungen steigerten die Aufmerksamkeit für Campendonk, der infolgedessen häufiger in Ausstellungen zu sehen war und dessen von Beltracchi gefälschte Werke in die Kunstgeschichte eingingen, wo sie weiterhin Werkverzeichnisse und die Sekundärliteratur verwässern.¹⁴⁹⁶ Es ist insofern dringend empfohlen, das Werkverzeichnis Campendonks von den Fälschungen Beltracchis zu reinigen und bestenfalls in digitaler Form durch ein universitäres Forscherteam fortlaufend zu aktualisieren. Dass sich Campendonk von einem eher in Fachkreisen bekannten

1492 Siehe hierzu auch: Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld, Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 98f. sowie Kapitel 5.1.

1493 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 45 sowie Kapitel 5.3.2.

1494 Graw, Isabelle: *Der große Preis, Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, S. 104 sowie Kapitel 5.1.

1495 Hülsen-Esch, Andrea von: *Geschichte und Ökonomie des Kunstmarkts – ein Überblick*, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.): *Handbuch Kunstmarkt, Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014, S. 37–56, hier: S. 52 sowie Kapitel 5.1.

1496 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 16 sowie Kapitel 5.3.1.

Künstler in den 1980er Jahren zu einem Star mit Weltruhm in den 2000er Jahren entwickelte, basiert auch auf eben jener Verquickung aus Kunstmarkt, Museen und Beltracchis Fälschungen. Sie sind also sowohl inhaltlich als auch ökonomisch mit den Trends und der Entwicklung des Kunstmarktes gewachsen und verwoben.

Dies wird auch anhand der Strategien deutlich, mit denen Beltracchi seine Fälschungen am Markt lancierte. So bediente er das Verlangen nach marktfrischen Neu- oder Wiederentdeckungen, indem er primär solche Werke im Œuvre eines Künstlers fälschte, die zwar in namhaften Galerien ausgestellt waren, aber fotografisch nicht mehr dokumentiert sind, deren Provenienz ab den 1930er Jahren unbekannt ist und die in den Werkverzeichnissen als verschollen gelten.¹⁴⁹⁷ Indem er die Provenienzlücke ab den 1930er Jahren mit zwei fiktiven Sammlungen füllte, die angeblich vor dem Zugriff der Nationalsozialisten in der Eifel versteckt wurden, reagierte Beltracchi auf die Bedürfnisse des Marktes nach restitutionsfreier Ware. Dabei nutzte er marktspezifische Instrumente, etwa wenn er vor den jeweiligen Verkäufen Expertisen einholte, die zugleich als Testläufe für die Fälschungen dienten. Denn Beltracchi fälschte solche Künstler nicht mehr, deren Experten die Fälschung bereits vor deren Verkauf entlarvt hatten, wie etwa im Falle August Mackes.¹⁴⁹⁸ Dies zeigt, dass die Kunstgeschichte durchaus der Fälschungsprävention dienen kann, denn hier führte die kunsthistorische Stilkritik nicht nur dazu, dass die betreffende Fälschung erst gar nicht in den Kunstmarkt geriet, sondern auch dazu, dass keine Folgefälschungen entstanden.

Die Art der Adaption seines künstlerischen Vorbildes macht deutlich, dass Beltracchi sich kunsthistorisch bewährter Methoden wie des Pasticcios, der seriellen Erweiterung und des Medienwechsels bediente. So adaptiert Beltracchi etwa bei seinen Campendonk-Fälschungen diverse Versatzstücke aus unterschiedlichen Werken Campendonks, um seine Fälschung zu camouflieren und als Original erscheinen zu lassen. Doch schöpfte Beltracchi nicht nur aus dem Repertoire Campendonks, sondern auch aus seinen eigenen Fälschungen dieses Künstlers. So zitiert er leicht variierend im Hintergrund seiner Campendonk-Fälschung *Katze in Berglandschaft* (Abb. 114) den weiblichen Akt sowie die einem Reh ähnelnde Figur aus seiner Fälschung *Gelber Akt mit Reh in Berglandschaft* (Abb. 115).¹⁴⁹⁹ Dies bewirkte, dass die bereits als Original

1497 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 21 sowie Kapitel 5.3.1.

1498 Brief von Ursula Heiderich vom 21.04.2011, in: Strafprozessakten, Az. Nr. 117 Js 407–10, Band 34, Blatt 6243–6244, hier: Blatt 6244 sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 26 sowie Kapitel 5.3.1.

1499 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.):

anerkannte Fälschung die Folgefälschung legitimierte und beide im Blick des Experten wie die zusammengehörigen Teile eines Ganzen wirkten.

Zudem erweiterte Beltracchi das Werk der gefälschten Künstler seriell. So etwa im Falle Max Ernsts, wenn er sowohl an Werkserien als auch Einzelwerke anknüpfte und mit seinen Fälschungen weiterführte.¹⁵⁰⁰ Insbesondere bei einem Vergleich von Ernsts *Der Vogel im Wald* mit Beltracchis Fälschung *Vogel in Winterlandschaft* wird deutlich, dass Beltracchi die Vorlage erweitert, indem er sie in eine andere Jahreszeit überführt (Abb. 132 und 129); Motive wie eine verhältnismäßig kleine Sonne bei Ernst wachsen bei Beltracchi zu einem gigantischen Sonnenrad und der bei Ernst durch eine gepunktete Umrisslinie fragil wirkende Vogel wird bei Beltracchi mit dekorativ schwingenden Flügeln und einem plakativ wirkenden Herzen ausgestattet. Somit scheinen die Fälschungen Beltracchis zwar im ersten Moment stilistisch ähnlich den Werken Ernsts; doch unterscheiden sie sich grundlegend, denn Beltracchi adaptiert zwar den Stil Ernsts geradezu übertrieben, füllt ihn jedoch nicht mit Inhalt.

Ähnlich ging Beltracchi im Falle des Werks *Waidmarkt I* von Carlo Mense vor, das er mit seiner Fälschung *Waidmarkt II* in eine andere Jahreszeit tauchte (Abb. 137 und 136). Dabei ging die Fälschung Beltracchis nicht nur als Original Menses in die Kunstgeschichte ein. Sie wurde zugleich, ähnlich wie bei Bastianinis Statuette des Giovanni delle Bande Nere, als das kunsthistorisch bedeutendere Werk betrachtet. Dies geschah nicht nur indem man darin eine Verbindung Menses mit den künstlerischen Strategien van Goghs und Matisses sah, sondern auch, indem die Fälschung im Ausstellungskatalog zur Mense-Ausstellung im Jahr 2000 ganzseitig und in Farbe abgebildet war, während das eigentliche Original lediglich in Schwarzweiß gezeigt wurde.¹⁵⁰¹

Dabei waren nicht nur Gemälde Vorbilder für Beltracchi, sondern auch Zeichnungen, die er mittels eines Medienwechsels in ein Gemälde transferierte

Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 32f. sowie Kapitel 5.3.2.

1500 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 40. Zum Gesetz der Serie bei Fälschungen siehe auch Keazor, Henry: Fälschungen (in) der Kunstgeschichte, in: art value – positionen zum wert der kunst 8 (2011) (Fälschung / Diebstahl / Zerstörung), S. 38–41, hier: S. 39 sowie Kapitel 5.3.2.2.

1501 Die Abbildung von „Waidmarkt I“ ist zu sehen in: Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 36. Die Abbildung von „Waidmarkt II“ ist zu sehen in: Ewers-Schultz, Ina: Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1909–1914 – Anregungen und Umsetzungen, in: Ausst.-Kat.: Carlo Mense, Der Fluss des Lebens, hrsg. v. Verein August Macke Haus e.V., Nr. 33 Schriftenreihe Vereine August Macke Haus, Bonn 2000, S. 31–87, hier: S. 66 sowie Kapitel 5.3.2.2.

(Abb. 138 und 139). Somit wurde die Fälschung Beltracchis in Öl und die zugrunde liegende Zeichnung des Künstlers in eine Wechselwirkung aus Verheißung und Erfüllung gebracht.¹⁵⁰² Die autonome Zeichnung wird sowohl als Vorstudie legitimiert als auch abgewertet, während das gefälschte Ölgemälde durch die Zeichnung als Hauptwerk erscheinen kann. Wenn Beltracchi hierbei Einzelmotive ungenau übernimmt, kann dies als durchaus bewusste Interpretation verstanden werden. Denn nur der wissende Betrachter kann und soll die jeweiligen Motive im Rekurs auf die Zeichnung entschlüsseln.¹⁵⁰³ Allerdings wird an diesen Ungenauigkeiten deutlich, dass Beltracchi scheinbar die Anschauung der Natur fehlte und er sich auf die Interpretation der Natur durch die Künstler verlassen musste. In diesen Details geben Beltracchis Fälschungen somit ihre Herkunft von einer zweidimensionalen bildlichen Vorlage preis. Bastianini hingegen hat etwa mit seiner Savonarola-Büste, basieren auf einem Gemälde Fra Bartolomeos und einer Bronzemedaille, nicht nur das Medium gewechselt, sondern auch einen Wechsel des Motivs von der zweiten in die dritte Dimension vorgenommen. Damit traf er genau den Nerv der Zeit, da er mit ihr ein allansichtiges Portrait des als Ketzer verurteilten Mönchs lieferte, das seit dessen Tod nicht mehr existierte.¹⁵⁰⁴

Sowohl Bastianini als auch Beltracchi erhielten im Zuge ihrer Entlarvung eine enorme mediale Aufmerksamkeit, die jeweils zu ihrer Mythisierung beitrug und in beiden Fällen den Betrug zu einer Tugend werden ließ. Während Bastianini als Reinkarnation von Renaissance-Künstlern wie Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole verehrt wurde, wird Beltracchi als „Meisterfälscher“ betitelt. Im Falle Bastianinis waren es sein handwerkliches Können und die Täuschung französischer Connaisseurs, die ihm den Status eines Nationalhelden einbrachten. Beltracchi konnte die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit durch seine Selbstinszenierung während des Kölner Strafprozesses aber auch in seiner Autobiografie gewinnen, sodass ihn die Medien mit Interviews, Talkshow-Auftritten und einer eigenen Sendereihe prominent machten. Der Mythos vom „Meisterfälscher“ kam also nicht nur aufgrund seiner Fälschungen zustande, sondern auch durch die Strahlkraft seiner Lebensgeschichte, die den Blick auf seine Fälschungen romantisierte. Während Bastianinis Mythisierung also von außen auf ihn wirkte, beteiligte sich Beltracchi aktiv an seiner eigenen Inszenierung als

1502 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 34f. sowie Kapitel 5.3.2.3.

1503 Keazor, Henry und Tina Öcal: *Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen*, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 36f. sowie Kapitel 5.3.2.3.

1504 Foresi, Alessandro: *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris/Florenz 1868, S. 33 sowie Kapitel 4.3.2.3.

„Meisterfälscher“. Neben den Medien und Beltracchi selbst, waren es auch Experten, die sein Image befeuerten, indem sie ihm Genialität attestierten.¹⁵⁰⁵ Wie wirksam der Mythos vom „Meisterfälscher“ ist, zeigt die Anmoderation in der Hr2-Radiosendung *Doppelkopf* aus dem Jahr 2019, in der Beltracchi nicht mehr als Fälscher, sondern als Maler vorgestellt wird, der so gut sei, dass er auch einmal gefälscht habe, allerdings nur, weil er so herausragend sei, dass er selbst die Stile anderer Künstler beherrsche.¹⁵⁰⁶ Die enorme mediale Aufmerksamkeit ließ den Fall Beltracchi zu einem „Jahrhundertfälscher“-Fall avancieren. Doch wird bei einem genaueren Blick in die Fälschungsgeschichte deutlich, dass der Fall keine Seltenheit ist. Vielmehr setzt er sich aus den erfolgreichen Strategien vorhergehender Fälschungsfälle zusammen.¹⁵⁰⁷

Trotz der hohen Aufmerksamkeit wurde der Fall jedoch außer in dem Buch *Falsche Bilder – echtes Geld* der Journalisten Stefan Koldehoff und Tobias Timm sowie in der interdisziplinären Studie *Der Fall Beltracchi und die Folgen*, herausgegeben von Henry Keazor und der Autorin der vorliegenden Arbeit, kaum in der Kunstgeschichte oder auf dem Kunstmarkt aufgearbeitet. In der Kunstgeschichte wird entweder der Mythos vom „Meisterfälscher“ weitergeführt oder der Sachverhalt falsch dargestellt. Auf dem Kunstmarkt scheint sich alles wieder beruhigt zu haben, fast als hätte es Beltracchi nie gegeben, was etwa das Beispiel des bei Milon mit Beltracchi-Provenienz versteigerten vermeintlichen Kisling-Gemäldes verdeutlicht.¹⁵⁰⁸ Beltracchi selbst hält sich bedeckt im Hinblick auf das Ausmaß seiner noch nicht entlarvten Fälschungen. Somit bleibt die Anzahl der noch nicht entlarvten Fälschungen Beltracchis eine Dunkelziffer.

Dabei wäre es in der Kunstgeschichte instruktiv, Werkverzeichnisse zu dezentralisieren und fortlaufend zu aktualisieren,¹⁵⁰⁹ sodass diese nicht mehr von Einzelexperten, sondern von Expertenteams bestenfalls in digitaler Form geführt werden. Auch sollten fortan nicht nur Künstlerwerkverzeichnisse geführt werden, sondern auch Verzeichnisse von Fälschern. Gerade im Falle Bastianinis würde dies einen wichtigen Beitrag zur Renaissance-Forschung im Hinblick auf die Einordnung von Renaissancebüsten leisten. Denn die Forschung an der vorliegenden Dissertation förderte einige Werke zutage, die höchstwahrscheinlich dem Œuvre Bastianinis zuzurechnen sind, bis dato aber noch als Renaissancebüsten geführt werden. So etwa im Fall der im Londoner

1505 Siehe Kapitel 5.4.

1506 Siehe Kapitel 5.4.1.

1507 Siehe Kapitel 5.5.

1508 Millon Auktionskatalog, Opera Gallery Auction, International Modern and Contemporary Art Auction, 22. 10. 2012 im The Ritz-Carlton Dubai, ursprüngliche Version vom 05. 10. 2012, S. 22f. sowie Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): *Der Fall Beltracchi und die Folgen*, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin / Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 16f. sowie Kapitel 5.4.2.

1509 Koldehoff, Stefan und Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld*, *Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012, S. 225 und S. 229 sowie Kapitel 5.4.2.

Victoria & Albert Museum befindlichen Terrakottabüste *bust of an old man*, die auf das 15. Jahrhundert datiert wird und über Bardini in die Sammlung gelangte (Abb. 151). Korrespondierend mit einem Brief Bardinis an Middleton – in dem der Preis der Büste verhandelt wird – im Archiv des Londoner Victoria & Albert Museums befindet sich eine historische Fotografie der Büste im Fotoarchiv Bardinis in Florenz (Abb. 152).¹⁵¹⁰ Sowohl die Provenienz als auch stilistische Merkmale deuten hier auf eine Urheberschaft Bastianinis. So ähnelt die Büste mit dem typischen Detailreichtum im Gesicht und der schmucklosen Gestaltung des einer Ordenstracht ähnelnden Gewands der Savonarola-Büste oder der Dante-Büste Bastianinis. Auch sind die Proportionen von Kopf und Torso stimmig, was auf bisher alle Bastianini zugeschriebenen Büsten zutrifft. Die deutlichen Anzeichen eines rigor mortis im Gesicht der Büste lassen vermuten, dass die Büste nach einer Totenmaske gearbeitet wurde, was von Bastianini allerdings bisher nicht bekannt ist. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Bastianini nicht eventuell nach einer kunsthistorischen Vorlage gearbeitet hat, die eben jene eingefallenen Gesichtszüge aufweist. So zeigt Bastianinis Dante-Büste ebenfalls Anzeichen des rigor mortis; sie ist höchstwahrscheinlich nach einem der Abgüsse von der Totenmaske Dantes entstanden, die sich zu Bastianinis Zeit in Florenz befanden. Um jedoch eine gesicherte Zuschreibung an Bastianini vornehmen zu können, müssen die Provenienz und auch die Büste selbst weiter untersucht werden. Denn ein Werk leichtfertig als eine Fälschung zu bezeichnen, kann fatale Folgen für dessen Rezeption in der Kunstgeschichte haben, wie etwa das Beispiel der Talani-Büste verdeutlichte.¹⁵¹¹

Sind Fälschungen jedoch einmal als solche entlarvt, wäre es ein Gewinn für die Fälschungsforschung und Prävention, wenn etwa europäische Kriminalämter diese der universitären Forschung und Lehre zugänglich machen würden. Förderlich wäre auch eine verstärkte Berücksichtigung des Themas der Kunstfälschung im universitären Curriculum,¹⁵¹² sodass künftige Experten im Fälschungsfall besser vorbereitet wären. Mit derartigen Maßnahmen lassen sich Kunstfälschungen nicht gänzlich vermeiden aber erheblich eindämmen und der Umgang mit ihnen würde professionalisiert werden. Denn wie die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit gezeigt haben, sind Kunstfälschungen über ihre kriminellen Implikationen hinaus auch Quellen der Rezeptionsgeschichte, der Geschichte der Kunstgeschichte und des Kunstmarktes.

1510 Brief von Stefano Bardini vom 21.06.1894 an John Henry Middleton, aus Florenz, in: NF 1891–1914 Part II MA 1 B359 2, 60789 (Bardini), Victoria & Albert Museum Archive, London.

1511 Siehe Kapitel 4.3.1.

1512 Keazor, Henry und Tina Öcal: Faire (l')Époque, Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen, in: dies. (Hrsg.): Der Fall Beltracchi und die Folgen, Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin/Boston 2014, S. 15–57, hier: S. 51f. sowie Kapitel 5.4.2.