

 **EDWIN NOEL** hat 2 new photos hinzugefügt.  
7. September 2015 · 🌐

#BELTRACCHI "Prince du faux" #bandedessiné #bientôt #soon



7 „Gefällt mir“-Angaben

 Gefällt mir  Kommentieren



Abb. 1  
Edwin Noel, Facebook-Werbung vom 7. September 2015. Oben: „Beltracchi Prince du faux“. Unten: *Beltracchi*-Rap.

---

## „Forging ahead!“ Von Fälschungen und Büchern

Henry Keazor

Ende November 2015, acht Jahre, nachdem er im November 2007 zu vier Jahren und acht Monaten Gefängnis verurteilt worden war, veröffentlichte der britische Fälscher Shaun Greenhalgh zusammen mit dem britischen Journalisten, Kunstkritiker und Dokumentarfilm-Produzenten Waldemar Januszczak unter dem Titel *A Forger's Tale* seine Autobiografie.<sup>1</sup> Er stellte sich damit als bislang jüngster Beitrag in eine längere Reihe von Kunstfälschern, die entweder selbst ihre Memoiren verfassten oder aber ihre Lebensgeschichte von anderen aufzeichnen ließen. So war beispielsweise der niederländische Vermeer-Fälscher Han van Meegeren 1946 – noch in der Untersuchungshaft – von der Schriftstellerin Marie Louise Doudart de la Grée besucht worden, die ihn mit dem Ziel interviewte, seine Biografie zu schreiben und zu veröffentlichen. Voll umsetzen konnte sie diesen Plan allerdings erst 1966 mit dem Buch *Geen standbeeld voor Han van Meegeren* (wörtlich übersetzt „Kein Denkmal für Han van Meegeren“),<sup>2</sup> während sie 1946 zunächst einmal einen biografischen Roman zu van Meegeren mit dem Titel *Emmaus*<sup>3</sup> sowie später, 1974, eine „dramatisierende Dokumentation seines Lebens“ unter dem Titel *Het fenomeen* („Das Phänomen“) vorlegte.<sup>4</sup> Die Verzögerung, mit der die Biografie erschien, war vielleicht auch in dem Umstand begründet, dass van Meegeren nur einen Monat nach seiner Verurteilung im November 1947 bereits verstorben war, so dass Doudart de la Grée nun ganz ohne seine Unterstützung recherchieren musste.<sup>5</sup> Nur drei Jahre nach dem Erscheinen von de la Grées van-Meegeren-Biografie legte der amerikanische Reporter Clifford Irving mit seinem Buch *Fake! The Story of Elmyr de Hory, the Greatest Art Forger of Our Time*<sup>6</sup> eine Lebensbeschreibung des ungarischen Fälschers de Hory vor, der unter dem Namen „Elemir Horthy“ 1905 in Budapest geboren

wurde<sup>7</sup> und sich nach dem Zweiten Weltkrieg auf das Fälschen von Künstlern vor allem der Klassischen Moderne wie zum Beispiel Pablo Picasso, Henri Matisse, Amadeo Modigliani, André Derain oder Kees van Dongen verlegt hatte.<sup>8</sup>

Wie vorsichtig man dabei sein sollte, jedes Wort in diesen Biografien für bare Münze zu nehmen, wird zum einen daran ersichtlich, dass Irving 1972 gestehen musste, eine angeblich gemeinsam mit dem berühmten amerikanischen Millionär, Geschäftsmann, Piloten und Filmproduzenten Howard Hughes verfasste Autobiografie tatsächlich erfunden und gefälscht zu haben (Irving hatte zuvor angegeben, dass Hughes von Irvings de-Hory-Buch so angetan gewesen sei, dass er den Reporter kontaktiert und mit dem Verfassen seiner Lebensdarstellung beauftragt habe).<sup>9</sup> Zum anderen haben Begriffe wie „Tale“ in Greenhalghs *A Forger's Tale* oder „Story“ in Irvings *The Story of Elmyr de Hory* einen durchaus ambivalenten Klang, denn sie könnten auch darauf anspielen, dass hier nicht die Wahrheit, sondern eben ein „Tale“, also eine „Fabel“ bzw. eine „Story“, also eine mehr oder weniger erfundene „Geschichte“, ein „Märchen“ erzählt wird. Nicht umsonst vielleicht hatte Doudart de la Grée das abenteuerliche Leben van Meegerens zunächst in Form eines Romans vorgelegt, in jener literarischen Gattung mithin, in der das Thema des Kunstfälschers seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine regelmäßige und dabei zunehmend festen Mustern folgende Bearbeitung gefunden hatte.<sup>10</sup> Es nimmt daher nicht Wunder, dass man in der Folge bei der Lektüre der Autobiografie eines Fälschers erwartete, eben diese Muster wiederfinden zu können.<sup>11</sup> In der Tat reagiert der britische Fälscher Eric Hebborn in seiner 1991 vorgelegten Autobiografie *Drawn to Trouble* bereits auf entsprechende Erwartungen einer Fiktionalisierung seines eigenen Lebens,

wenn er dessen Schilderung eine im Märchentone gehaltene Erzählung der Lebensumstände eines fiktiven Künstlers und Fälschers namens Vincent Van Blank voranstellt.<sup>12</sup> Mit diesem Schachzug verweist Hebborn nicht nur auf die ebenfalls bereits bestehende Tradition erfundener Künstler und ihrer Biografien,<sup>13</sup> sondern dies erlaubt es ihm auch, auf ebenso intelligente wie satirische Weise all die Klischees zu parodieren, die sich der Leser angesichts der ihm eventuell bereits bekannten Schicksale eines van Meegeren oder de Hory von der typischen Lebensbeichte eines Fälschers erwarten mag: Arm und verkannt wie der mit dem Namensanfang angespielte Vincent van Gogh, beschließt der geniale Van Blank (darin dem Fälscher van Meegeren ähnlich), sich an den ungnädigen und blinden Kunstkritikern zu rächen, indem er ein Gemälde Leonardo da Vincis fälscht. Der Coup gelingt, die Fälschung wird tatsächlich für ein Original gehalten und macht ihn reich. Eines Tages jedoch wird ihm ein Fehler, der ihm unterlaufen ist, zum Verhängnis: Ein adleräugiger Journalist entdeckt im Hintergrund des gefälschten da Vinci-Gemäldes ein Telefon und kann nach gründlicher Recherche nachweisen, dass es sich dabei nicht um eine Erfindung des Renaissancekünstlers handelt. Mit den Fakten konfrontiert, beichtet Vincent die Fälschung.



Abb. 2  
Edwin Noel, Facebook-Werbung vom 7. September 2015 mit Beltracchi-Comic.

Zunächst scheint dies kein großer Schaden zu sein, im Gegenteil: In den Medien wird er als Fälscherprinz gefeiert, doch dann schlägt die Stimmung um: Gestern noch von der Presse hofiert, wird er nun als talentloser Schmierfink tituliert, und allen scheint es unerklärlich, wie seine plumpe Fälschung so lange unentdeckt bleiben konnte. Tatsächlich melden sich jetzt auch Experten zu Wort, welche die fehlende Erklärung hierfür liefern: Sie wollen die Fälschung schon vor längerer Zeit erkannt haben, schwiegen aber angeblich aus Bescheidenheit. Hebborns nachfolgende tatsächliche Autobiografie, die im Guten wie im Schlechten (nach seiner Demaskierung ergibt Van Blank sich – wie Hebborn selbst – dem Alkohol und „lebte glücklich bis an sein Lebensende“)<sup>14</sup> vor dem Hintergrund dieser klischeestarrten Mär gelesen werden will, erweist sich dann als raffiniertes und gewitztes Spiel mit den Zutaten eben solcher Fälscherbiografien im Besonderen wie von Autobiografien im Allgemeinen. Denn, wie es die oben thematisierten Begriffe „Tale“ und „Story“ schon andeuten, werden bei dieser Textsorte „Dichtung und Wahrheit“ klassischerweise zuweilen schwer unterscheidbar miteinander verquickt, da es den Verfassern solcher Lebensberichte natürlich ein Anliegen ist, den eigenen Weg mit einem Sinn und das bedeutet auch: mit davon zeugenden Zusammenhängen, Vorausdeutungen und Erfüllungen zu versehen. Nicht umsonst brüsten sich viele Fälscher damit, dass sie bereits in ihrer Jugend – ganz dem Klischee des früh berufenen Genies entsprechend – überzeugend die Stile großer Meister hätten imitieren können:<sup>15</sup> Etwas, das von Hebborn ebenfalls verlacht wird, wenn er statt eines von ihm mit 14 Jahren gefälschten Kunstwerks die in diesem Alter gefälschte, wacklige Unterschrift seines Erziehungsberechtigten unter einem Klassenbucheintrag abdruckt.

Lässt er in dem „Vorspann“ zu seiner Autobiografie den fiktiven Vincent Van Blank als „Fälscherprinz“ titulieren, so bezeichnete sich der deutsche Fälscher Edgar Mrugalla zwei Jahre später mit dem Titel seiner 1993 vorgelegten Erinnerungen selbst gleich als *König der Kunstfälscher*.<sup>16</sup> Der französische Rapper Edwin Noel



Abb. 3  
Wolfgang Beltracchi, *Energie entspannt* [1919] (Fälschung nach Johannes Molzahn), Los Angeles County Museum of Art (Stiftung James und Ilene Nathan), 1985.

wiederum titulierte den deutschen Fälscher Wolfgang Beltracchi in der Werbung (Abb. 1 oben) zu einem schlicht *Beltracchi* betitelten Rap (Abb. 1 unten), den der Musiker am 11. September 2015 zusammen mit einem in Paris gedrehten Videoclip im Internet veröffentlichte, als „Fälscherprinz“, als „prince du faux“. <sup>17</sup> Jenseits von Wortspielen im Refrain wie „avec un ta tout faux/oh vraiment gars t’es dans le faux“, <sup>18</sup> wie sie auch als Zitate in einem von Noel veröffentlichten Beltracchi-Cartoon erscheinen (Abb. 2), hat das Stück mit Fälschungen im Allgemeinen oder Wolfgang Beltracchi im Besonderen zwar nichts zu tun, aber die mit dem Titel getätigte Berufung auf die Figur des Fälschers zeigt, wofür dieser hier stehen soll: Für den coolen, die ganze Gesellschaft und ihr Kunst-Establishment subversiv unterlaufenden

und damit vorführenden Hippie-Betrüger, <sup>19</sup> mit dem sich Noel als Gangster-Rapper offenbar ein Stück weit identifizieren möchte <sup>20</sup> – und an diesem Bild hat, neben den Beltracchi-Skandal thematisierenden Dokumentarfilmen, natürlich auch die 2014 von Wolfgang und Helene Beltracchi veröffentlichte Autobiografie *Selbstporträt* einen wichtigen Anteil, die im Oktober 2015, durch Auftritte in den französischen Medien vorab ausgiebig beworben, auch in französischer Übersetzung erschien. <sup>21</sup>

Aber Fälscher veröffentlichen nicht nur immer wieder publikumswirksam ihre Lebensgeschichten in Buchform, sondern sie lassen Büchern darin auch oftmals eine entscheidende Rolle zukommen: In seiner von dem Autor Hugo Wegenast aufgezeichneten, 2000 erschienenen Autobiografie beschreibt der Ma-



Abb. 4  
Johannes Molzahn, *Energien entspannt*, Holzschnitt, 1919.

ler, Grafiker und Fälscher Wolfgang Lämmle,<sup>22</sup> wie er als etwas über Zwanzigjähriger verzweifelt versucht, hinter das kreative Geheimnis der von ihm bewunderten Künstlerinnen und Künstler zu gelangen: Er studiert deren Werke und besorgt sich die richtigen Utensilien – aber es misslingt ihm dennoch, deren Stil und Qualität zu treffen. Erst als ihm eines Tages ein Restaurator in der Staatsgalerie Stuttgart den Rat gibt, sich Max Doerners *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* – einen 1921 erstmals erschienenen Klassiker der kunsttechnologischen Literatur<sup>23</sup> – zu besorgen und zu studieren, gelingt Lämmle der entscheidende Durchbruch. Schon als es ihm glückt, den Band in einer Buchhandlung zu erstehen, erlebt Lämmle ein erstes triumphales Freudengefühl: „Kaum war es mir möglich, normal weiterzugehen, es gelüstete mich, zu hüpfen, zu springen, zu laufen, im Zick-Zack zwischen den Leuten auf der Straße herumzurennen, zu schreien und manchem Irrsinn mehr [...] Die Welt nahm keine Notiz von meinem Glück, aber das war mir gleichgültig. Ich fuhr nach Hause und steigerte meine Erwartung zu köstlicher Pein, indem ich es mir verbot, unterwegs

auch nur einen einzigen, kleinen Blick auf eine einzige Seite meines ‚Dörner‘ [sic!] zu werfen.“<sup>24</sup> Doerners Buch erweist sich zwar aufgrund der Vielfalt der zudem fachsprachlich vermittelten Informationen zu Maltechniken und Farbenherstellung als spröde Kost für den jungen Lämmle. Jedoch eröffnet das dort ausgebreitete technische Wissen ihm nun den zuvor verwehrten Zugang zum Schaffen der verehrten Künstlerinnen und Künstler, indem es die bis dahin klaffende Lücke zwischen dem Potenzial, das im Besitz der richtigen Malutensilien liegt, und dem Studium der mit solchen Materialien ausgeführten Werke über die Brücke der hierfür nötigen technischen Kenntnisse schließt: „Reiniger, Zügel, Braith, Mali, Feuerbach, Starker, Baumann, Liebermann, Corot“, ruft Lämmle die von ihm bewunderten Landschaftsmaler nun pathetisch an: „Ihr alle seid nun meine Brüder geworden, mit euch will ich nun leben und arbeiten, mit euch will ich mich messen.“<sup>25</sup>

Dass derartige Schilderungen kein Einzelfall sind, zeigen die sieben Jahre vor Lämmles erschienenen, bereits thematisierten Lebenserinnerungen Edgar Mrugallas – auch er malt zunächst „drauflos“, da ihm das notwendige Wissen um die richtige Technik fehlt: „Ich

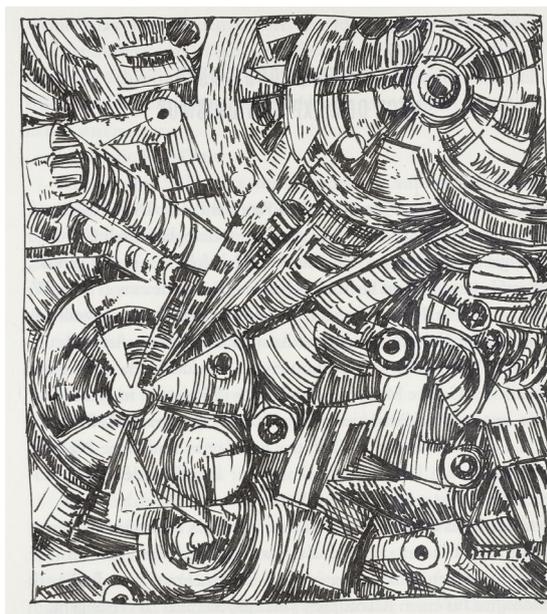


Abb. 5  
Wolfgang Beltracchi, Grafische Wiedergabe der Molzahn-Fälschung *Energie entspannt*.

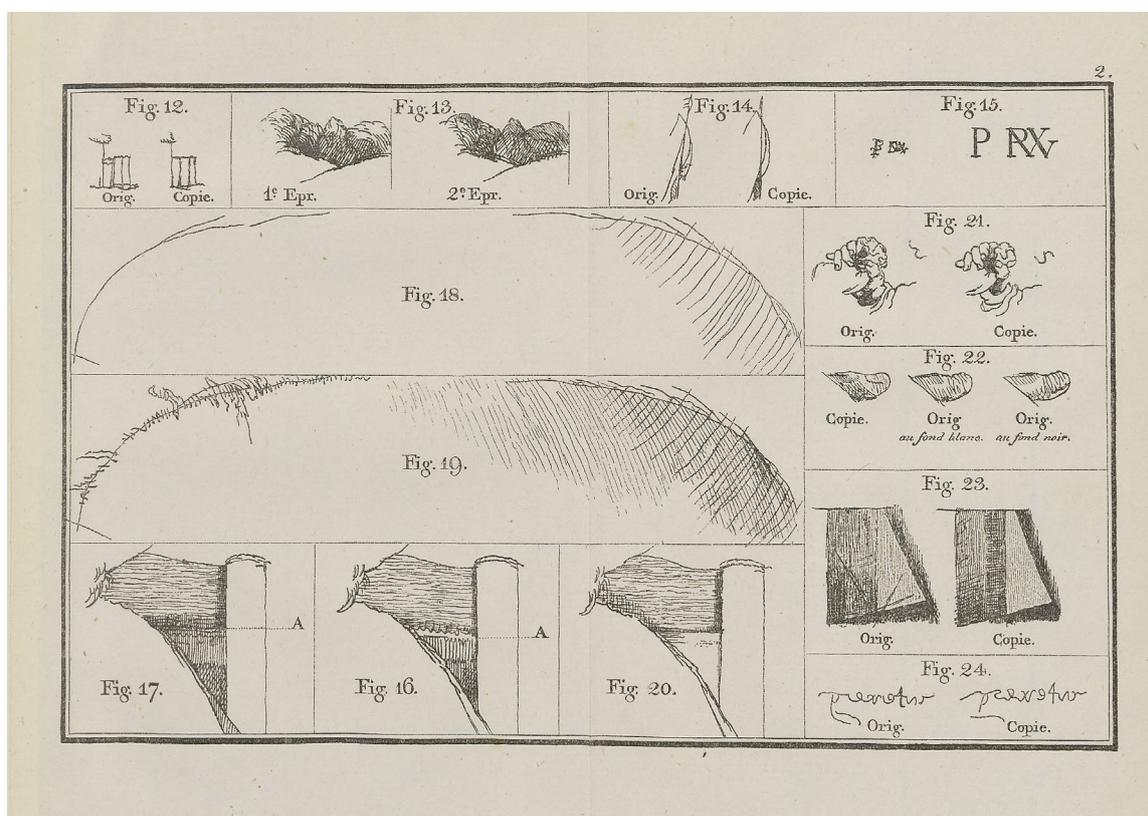


Abb. 6

Tafel 2 aus: Adam von Bartsch/Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Paris 1751.

wußte nichts von der Lehre der Farben, der Mischung, dem Verhältnis Licht zu Schatten, dem Bildaufbau. Ich hatte keine Ahnung, daß ein gelungenes Bild wie ein Haus entsteht: zuerst wird der Boden für den Keller ausgehoben, dann kommen die Fundamente, Mauern, das Dach. Ich begann anfangs meistens mit dem Dach und wunderte mich, daß kein Platz für den Keller war.“<sup>26</sup> Erst als er die richtige Literatur zur Hand nimmt, gelingt ihm der entscheidende Durchbruch: „Wie ein Besessener hockte ich über meinen Bildern, sah in Büchern nach, was sie über die Techniken der alten Meister schrieben.“<sup>27</sup> Mrugalla beschließt diesen Passus stolz mit dem Hinweis: „Wie genau ich die Techniken [...] beherrsche, mag man daran sehen, daß der Großteil meiner Kopien von Experten als echt bezeichnet wurde.“<sup>28</sup>

Aber nicht nur zur Aneignung des rein technischen Wissens<sup>29</sup> sind Bücher für den Fälscher wichtig: Fälscher wie van Meegeren oder Beltracchi bezogen aus ihrem Studium kunsthis-

torischer Literatur zum Teil überhaupt erst die Ideen, welche Werke sie in das Œuvre eines Fälscher hineinfälschen sollten, um damit erfolgreich zu sein. Van Meegeren wurde durch das Lesen bewusst, dass seine Vermeer-Fälschungen umso enthusiastischer und damit auch unkritischer von den Experten begrüßt werden würden, je besser sie in der Kunstgeschichte entwickelte Theorien zu Leben und Schaffen Vermeers anschaulich bestätigten. Folglich schuf er Gemälde mit religiöser Thematik, die einen italienischen Einfluss auf den niederländischen Meister dokumentierten, womit er gleich in doppelter Weise die Hoffnungen der Kunsthistoriker erfüllte bzw. sogar übertraf: Man hatte angenommen, dass Vermeer wohl mehr als nur die bis dahin bekannten zwei Bilder religiösen Inhalts geschaffen hatte,<sup>30</sup> und van Meegeren gab sie der Kunstgeschichte. Darüber hinaus bestätigte er mit seinen Fälschungen nicht nur eine vermutete Auseinandersetzung Vermeers mit italienischer Kunst, sondern er

präzisierte deren Modelle sogar noch, indem er gleich seine erste große Vermeer-Fälschung, das *Emmaus-Mahl*, als deutlich von Caravaggio geprägt anlegte.<sup>31</sup>

Welch eigenwillige Konstellationen aus solchen Rückgriffen von Fälschern auf den in kunsthistorischen Büchern gebotenen Wissens- und Vorlagenreichtum entstehen können, vermag die Autobiografie der Beltracchis deutlich zu machen. In Bezug auf seine ab Mitte der 80er Jahre angefertigten Fälschungen nach Johannes Molzahn schreibt Wolfgang Beltracchi dort: „Schon 30 Jahre zuvor war mir dieser in Duisburg geborene, ungerechterweise weithin vergessene Maler aufgefallen. [...] Mit ‚Energie entspannt‘ wollte ich an dieses beeindruckende Werk anknüpfen. Die 1919 entstandene Bilderreihe, aus der ich das Gemälde schöpfte, brachte Molzahn den Beinamen ‚deutscher Boccioni‘ ein, und tatsächlich war seine Malerei zu jener Zeit stark von den italienischen Futuristen beeinflusst. Aus einer in den zwanziger Jahren entstandenen, intensiv farbigen Werkgruppe, die sich diesmal an den Synchronie-Werken Delaunays anlehnte, leitete ich andere Themen ab.“<sup>32</sup> Wie vor ihm van Meegeren gab Beltracchi dabei der Kunstgeschichte, wonach sie gesucht hatte, denn man hatte zwar von Molzahns Kenntnis der Bilder Umberto Boccionis und Robert Delaunays gewusst – aber erst die Fälschungen Beltracchis stellten dies nun anschaulich vor Augen und machten sie damit für Kunsthistoriker besonders attraktiv. Freilich sind Begriffe wie „schöpfen“ oder „ableiten“ in diesem Fall ein klein wenig irreführend, denn just bei der Molzahn-Fälschung *Energie entspannt* von 1985 (Abb. 3) handelt es sich streng genommen um eine Original-Komposition Molzahns, die dieser 1919 in dem Holzschnitt *Energien entspannt* (Abb. 4) entwickelt hatte und die Beltracchi lediglich farblich fasste.<sup>33</sup> Der Holzschnitt eignete sich jedoch besonders gut dazu, die dort nur im Medium einer Schwarz-Weiß-Grafik sichtbaren Bezüge zu den Gemälden von Boccioni und Delaunay um den Verweis auch auf die stark leuchtende Farbigkeit, von der diese Bilder geprägt sind, zu erweitern. Wenn Beltracchi nun in seiner Autobiografie eine Schwarz-Weiß-Nachzeichnung seiner ur-

sprünglich farbigen Molzahn-Fälschung abbildet (Abb. 5), entkleidet er sie jedoch ausgerechnet wieder der eigenen Zutaten und nähert sie dem verwendeten Vorbild stark an.

Aber nicht nur in solcher Weise finden Fälschungen selbst wieder in Bücher zurück: Ausstellungskataloge, aber auch ganze Monografien bilden diese natürlich ebenfalls ab, solange sie noch für Originale gehalten werden – oder aber, um just vor Fälschungen zu warnen: In so genannten „Catalogues raisonnés“, Werkkatalogen, in denen die jeweiligen Autoren darlegen, aus welchen Gründen sie bestimmte Schöpfungen für echt bzw. für Repliken, Kopien oder sogar Fälschungen halten, finden sich immer wieder auch anschauliche Gegenüberstellungen, die zum Beispiel dem Sammler dabei behilflich sein sollen, Originale von Kopien oder Fälschungen zu unterscheiden. So stellt ein von Adam von Bartsch und Edme François Gersaint 1751 vorgelegter Katalog von Rembrandt-Grafiken auf mehreren Tafeln immer wieder Ausschnitte aus Blättern einander gegenüber, anhand derer deutlich gemacht wird, worauf man bei der Begutachtung mancher Rembrandt-Grafiken achten muss, um Original und Kopie voneinander zu unterscheiden (Abb. 6).<sup>34</sup> Ab 1928 veröffentlichte der van-Gogh-Experte Jacob-Baart de la Faille ein vierbändiges Werkverzeichnis zu Vincent van Gogh, das sich unter anderem mit einer Zusammenstellung aller bis dahin bekannten Signaturen van Goghs zugleich als eine Art Handbuch und Nachschlagewerk für Sammler empfahl (Abb. 7)<sup>35</sup> – und das er 1930 um einen Ergänzungsband erweitern musste, in dem er alle ihm mittlerweile bekannt gewordenen Fälschungen der Gemälde van Goghs aufführte.<sup>36</sup> Es mutet geradezu wie eine Ironie an, dass sich mittlerweile auch schon der Experte für die Gemälde des Vermeer-Fälschers Han van Meegeren, Frederik H. Kreuger, gezwungen sah, eine ähnliche Gegenüberstellung von echten und falschen Signaturen Han van Meegerens in seinem Catalogue raisonné von dessen Œuvre vorzunehmen (Abb. 8).<sup>37</sup> Aufgrund der anhaltenden Popularität des Fälschers (über keinen anderen Kunstfälscher wurden im Laufe der Zeit so oft und anhaltend Biografien und Ka-



Abb. 7

Tafel mit den Original-Signaturen von Vincent van Gogh, aus: Jacob-Baart de la Faille: *L'Œuvre de Vincent van Gogh*, Paris 1928.



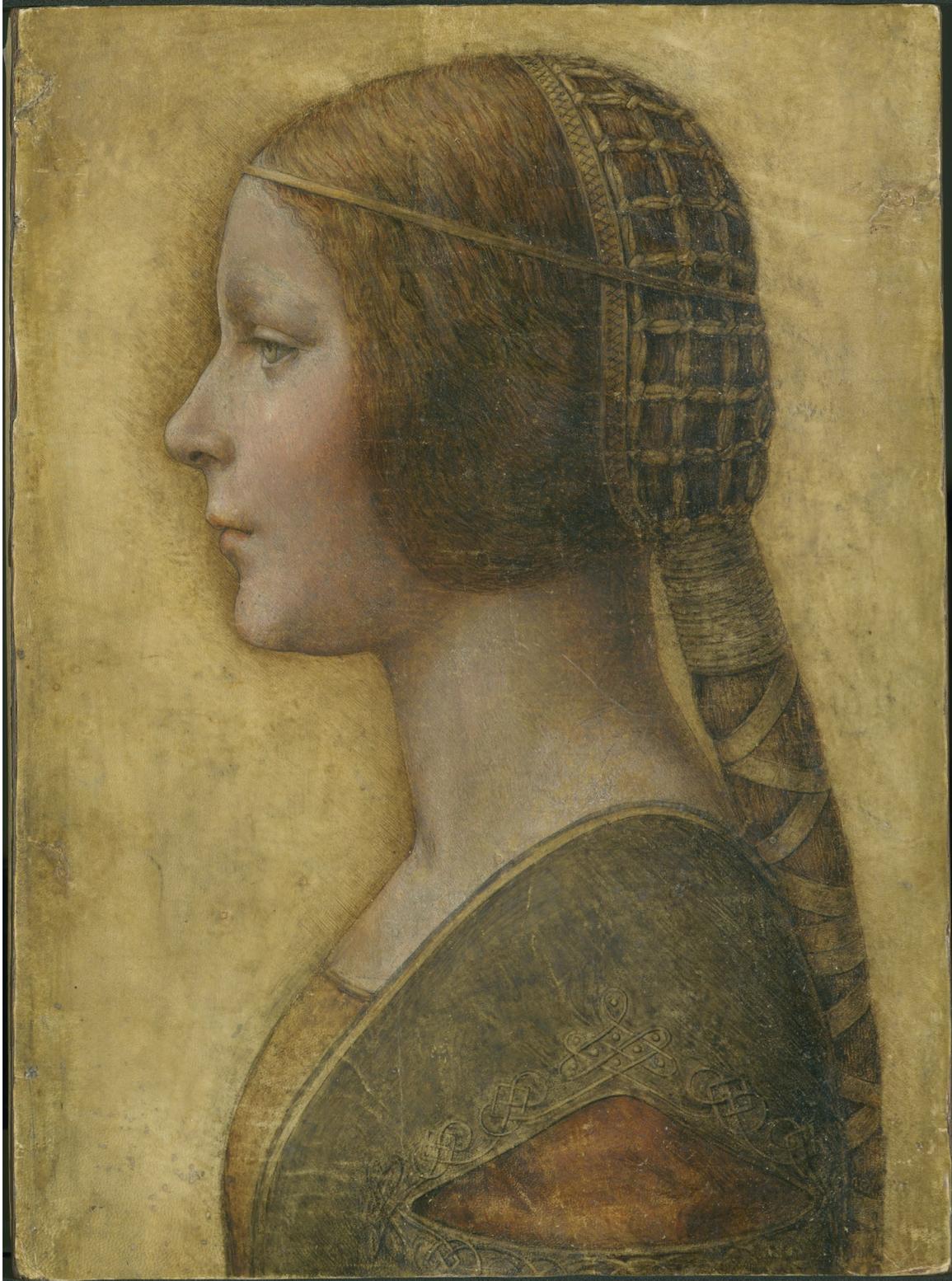


Abb. 9  
Leonardo da Vinci (?) oder Shaun Greenhalgh (?), *La Bella Principessa*, Privatsammlung.

um ich nicht denken würde, dass die Zeichnung von Leonardo stammt.“<sup>43</sup> Zwar kann Greenhalgh seine Erzählung nicht mit allen zur *Bella Principessa* bislang diskutierten Sachverhalten in Einklang bringen,<sup>44</sup> weshalb Kemp seine Darstellung auch als „nicht ernst zu nehmen“ bzw. „lächerlich“ abgetan hat<sup>45</sup> – interessant ist es jedoch in jedem Fall, dass hier ein Fälscher ohne große Not und wohl aus Publicity-Gründen ein Werk für sich reklamiert, auch wenn sich vielleicht nachweisen ließe, dass es gar nicht von ihm stammt.<sup>46</sup>

Die ultimative Engführung von Fälschungen und Büchern besteht natürlich schließlich in jenen Fällen, in denen gleich ganze Bücher gefälscht werden. So fälschte der britische Betrüger John Drewe zwischen 1889 und 1895 komplette Jahrzehnte zuvor veröffentlichte Ausstellungskataloge und tauschte diese sodann gegen die Originale in den Archiven von Galerien und Museen sowie in Kunstbibliotheken aus.<sup>47</sup> Auf diese Weise schuf er jenen Kunstfälschungen eine überzeugende und langjährige Provenienz, die sein Kompagnon, der Maler John Myatt, tatsächlich erst kurz zuvor geschaffen hatte: Bat Drewe anschließend bei den betreffenden Institutionen um Auskunft, ob ein fragliches Werk in den 50er Jahren schon einmal ausgestellt worden sei, so konsultierte man dort nichtsahnend seine gefälschten Kataloge und bestätigte daraufhin seine Anfrage. Wie erfolgreich dieses System funktionierte, kann man auch daran erkennen, dass keines der von Myatt gefälschten Werke jemals aus Argwohn heraus technisch untersucht wurde – hätte man dies getan, so wären sie sofort als Fälschungen entlarvt worden, da der Fälscher sich keine Mühe gab, mit historisch korrekten Materialien zu arbeiten.<sup>48</sup>

Fungierten im Falle von Drewe und Myatt die gefälschten Bücher als Hilfsmittel, um den Kunstfälschungen eine respektable Vergangenheit zu erlügen, so gibt es auch zahlreiche Fälle, in denen Bücher um ihrer selbst willen gefälscht werden. Als herausragendes Beispiel mag man hierbei an den Fall des 2012 als Fälschung entlarvten Bandes des *Sidereus Nuncius* von Galileo Galilei denken, der scheinbar ein Korrektorexemplar darzustellen schien, in das

der Astronom 1610 eigenhändig fünf seiner Mondansichten eingezeichnet hatte.<sup>49</sup> Nachdem das Ganze jedoch als äußerst aufwändige Fälschung entlarvt worden war, hinter welcher der frühere Direktor der ehrwürdigen Neapolitaner „Biblioteca dei Girolamini“, Marino Massimo De Caro, stand,<sup>50</sup> wurde wiederholt das Erstaunen darüber geäußert, dass dieser sich derartige Mühe gemacht haben sollte, ein ganzes Buch des 17. Jahrhunderts zu fälschen – etwas, womit man nicht unbedingt rechnen könne.<sup>51</sup> Wie jedoch alleine ein Blick in die Biografie des britischen Büchersammlers und Fälschers Thomas James Wise zeigt, die der Autor und Journalist Wilfried Partington 1939 unter dem doppelsinnigen Titel *Forging Ahead* (was einmal „sich Bahn brechen“, „seinen Weg machen“, aber eben auch „munter voran fälschen“ bedeuten kann) vorgelegt hatte,<sup>52</sup> ist dies durchaus nicht so exotisch, wie es sich auf den ersten Blick ausnehmen mag: Auf dem Buch-Antiquariats-Sektor sei, wie Partington schreibt, im späten 18. Jahrhundert, da „die Praxis des Sammelns dann aufgehört hatte, auf gelehrte Institutionen und reiche Adelige beschränkt zu sein“,<sup>53</sup> mit der Zunahme an Buchsammlern auch die Zahl der gefälschten Bücher und Manuskripte angewachsen. Wise liefert dann auch in seinem Buch mit der „Introducing the secret emperor of book forgers and some of his forerunners“ überschriebenen Einführung einen kleinen Abriss der seit dem späten 18. Jahrhundert tätigen und gewissermaßen auf Thomas James Wise hinführenden Buchfälscher. Der Autor präsentiert sie auch, um vor deren Hintergrund das Profil von Wise umso schärfer zeichnen zu können, handelt es sich bei ihm in den Augen Partingtons doch um jemanden, „dessen Leistungen einen neuen Abschnitt in der Geschichte des literarischen Betrugs“ bedeuteten.<sup>54</sup> Wise, auch Gründer der so genannten *Ashley Library*, einer berühmten Sammlung von Manuskripten und Erstausgaben englischer Dichter vom 17. Jahrhundert an,<sup>55</sup> hatte sich zunächst einen internationalen Ruf als Bibliophiler, Buchsammler sowie als Fälschungsexperte erworben, ehe er die dabei gesammelten Erfahrungen darauf verwendete, nun selbst in großem Stil Fälschungen zu schaffen und zu verkaufen, die 1934,

drei Jahre vor seinem Tod, erstmals entlarvt wurden.<sup>56</sup>

Jedoch, um abschließend wieder zur Kunstfälschung zurückzukehren: Derartige literarische Fälschungen müssen nicht zwingend in einer Totalfälschung eines ganzen Buches bestehen. Im Jahr 1991 gab der Londoner Buchmacher Ken Talbot die erwähnte, 1969 erstmals erschienene Biografie des Malers und Fälschers de Hory aus der Feder Clifford Irvings in einer Neuauflage unter dem Titel *Enigma! The New Story of Elmyr de Hory. The Greatest Art Forger of Our Time. Retold and Presented by Ken Talbot* heraus. Der mit der Wendung *Enigma!* im neuen Titel verwendete Begriff des „Rätsels“ schien an sich zunächst einmal ebenso rätselhaft wie die Motivation Talbots, das antiquarisch weiter verfügbare Buch Irvings wortgetreu noch einmal zu veröffentlichen, denn tatsächlich war an der wiederaufgelegten „Story“ kaum etwas „neu“, noch wurde sie von Talbot auch nur „neu erzählt“ („retold“): Dieser hatte dem unverändert belassenen Text Irvings lediglich eine (unpaginierte) Einführung vorangestellt und einen (gleichfalls unpaginierten) 30-seitigen Epilog angehängt, der zum einen kurz das 1969 naturgemäß noch nicht bekannte Ende des 1976 gestorbenen de Hory nachträgt, der zum anderen aber auch angebliche Auszüge aus dessen „geheimen Aufzeichnungen“ wiedergibt, in denen der Maler unter anderem die von ihm bei Renoir-, Monet-, Pissarro- und Toulouse-Lautrec-Fälschungen angewendeten Techniken darlegt.<sup>57</sup>

Formulierungen wie „new“ and „retold“ scheinen also zunächst einmal nur verwendet worden zu sein, um dem Buch Aufmerksamkeit zu sichern, indem hier scheinbar neue Einblicke in das Leben und Schaffen de Horys verheißen wurden. Doch darin erschöpfte sich der Betrug bei weitem noch nicht: Das Verdikt der „literarischen Fälschung“ („literary fake“) stammt von niemand anderem als von dem Originalautor Irving selbst, der in einem 1996 gegebenen Interview zwar bestätigte, dass er Talbot die Rechte an dem Buch abgetreten, dass er aber nicht die in dem Buch abgedruckte und mit seinem Namen gezeichnete Eingangsnotiz verfasst habe.<sup>58</sup> Mit derselben wollte Talbot wohl den

Eindruck erwecken, dass Irving die Neuauflage des Buches „autorisiert“ habe,<sup>59</sup> was insofern für den Herausgeber von Belang war, als es zwar weniger auf der Ebene des Textes, doch hinsichtlich der Illustrationen einige wichtige Neuerungen in Talbots *Enigma!* gibt. Denn gegenüber Irvings Originalbuch wartet die Neuauflage mit zehn neuen Farbabbildungen auf,<sup>60</sup> die alle angebliche, zuvor nicht bekannte Fälschungen de Horys wiedergeben. Nicht zufällig handelt es sich dabei um Bilder, die sich, zusammen mit rund 400 weiteren angeblich in den 70er Jahren gekauften Fälschungen de Horys, alle in Talbots Besitz befinden. Nun wird auch deutlich, welche strategische Rolle den angeblichen „geheimen Aufzeichnungen“ de Horys zukommt, denn es dürfte ebenfalls kein Zufall sein, dass der Fälscher sich dort vorgeblich zur Technik von unter anderem Renoir- und Monet-Fälschungen äußert – und Talbot just solche Renoir- und Monet-Fälschungen in seinem Buch abbildet.

Sechs der zehn illustrierten Werke wurden drei Jahre später, 1994, in einer Galerie der in Tokio ansässigen Zeitung „Sankei Shimbun“ gezeigt. Die Ausstellung umfasste 70 angebliche Fälschungen de Horys aus dem Besitz Talbots und war wohl als Versuch gedacht gewesen, dessen Sammlung auf gewinnbringende Weise bekannt zu machen, da sich mittlerweile Kunstsammler wie zum Beispiel der englische Antiquar John Pyle auf das Œuvre de Horys spezialisiert hatten.<sup>61</sup> Schon das stilistische Erscheinungsbild der handwerklich schwach gearbeiteten Bilder lud jedoch zur Skepsis ein. Zudem handelte es sich bei den Gemälden um simple, mehr oder weniger getreue Kopien, während von de Hory bekannt ist, dass er stolz darauf war, nicht einfach bereits existierende Werke zu wiederholen, sondern stets im Geist des jeweils zu fälschenden Künstlers komplett neue Schöpfungen zu erfinden. Experten wie frühere Weggefährten kamen daher übereinstimmend zu dem Ergebnis, dass es sich bei den gezeigten Bildern nicht um „echte“ Fälschungen de Horys, sondern vielmehr um unter seinem Namen in Umlauf gebrachte Kopien, mithin also: um „falsche Fälschungen“ handele.<sup>62</sup>

Interessant ist Talbots Verfahren dabei insofern, als er sich offenbar – möglicherweise sogar über Irvings Biografie – die Methoden der Hehler Fernand Legros und Réal Lessard, welche die Fälschungen de Horys zunächst vertrieben, angeeignet hatte: Diese hatten immer wieder so genannte „Tip-Ins“ praktiziert, das heißt, sie hatten aus einem alten, mit eingeklebten Fotografien illustrierten Katalog die entsprechenden Abbildungen der Originale herausgelöst und gegen Aufnahmen von Fälschungen de Horys ausgetauscht, die motivisch zu den im Katalogtext beschriebenen Originalen passten.<sup>63</sup> Ähnlich John Drewe, der zuweilen auch solche „Tip-Ins“ vorgenommen, zuweilen jedoch auch ganze Kataloge – um die Fälschungen Myatts ergänzt – neugedruckt und dann gegen die Originale ausgetauscht hatte,<sup>64</sup> legte Talbot Irvings de Hory-Biografie neu auf, um die dort abgedruckten Fotografien der alten, „echten“ Fälschungen gegen solche der in seinem Besitz befindlichen „falschen“ Fälschungen auszutauschen. Damit aber realisierte er zugleich in gewisser Weise einen Plan, den Legros und Lessard aufgrund ihrer Verhaftung nicht mehr in die Tat umsetzen konnten: Sie hatten sich vorgenommen, eine Biografie des aus den Niederlande stammenden fauvistischen Maler Kees van Dongen zu schreiben und diese mit van-Dongen-Fälschungen de Horys zu illustrieren.<sup>65</sup> Da ab 1969 eine Biografie de Horys vorlag, die diesen zudem einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht hatte,<sup>66</sup> konnte sich Talbot den Umweg über die Originalkünstler schenken und sich gleich daran machen, die Lebensbeschreibung des Fälschers zu manipulieren, um seine gefälschten Fälschungen de Horys als Originale erscheinen zu lassen: Fälscher und Fälschungen hatten hier im Medium des Buches auf gleich doppelte Weise die Originale ersetzt.

- 1 Shaun Greenhalgh / Waldemar Januszczak, *A Forger's Tale*, London 2015 – vgl. Kat.-Nr. IV.26. Eine erste Auflage erschien in einer Zahl von 400 nummerierten und von Greenhalgh handsignierten Exemplaren: Das Buch gab sich also von seiner Aufmachung und Vermarktung her als limitiertes Sammlerstück. Dementsprechend schnell war diese erste Auflage vergriffen, auf die Mitte Dezember 2015 eine zweite – und angeblich letzte – Auflage von wiederum nur 400 Stück folgte, die ebenso rasch ausverkauft war.
- 2 Marie Louise Doudart de la Grée, *Geen standbeeld voor Han van Meegeren*, Amsterdam 1966. Die deutsche Übersetzung erschien unter dem Titel *Ich war Vermeer*, Gütersloh 1968.
- 3 Marie Louise Doudart de la Grée, *Emmaus*, Utrecht 1946. Der Titel dieses (mit Werken van Meegerens illustrierten) Romans bezieht sich auf van Meegerens berühmteste Vermeer-Fälschung, das 1937 vollendete *Emmaus-Mahl* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen), mit dem er erstmals eine breitere Fachwelt täuschte. Vgl. dazu Kat.-Nr. I.27.
- 4 Marie Louise Doudart de la Grée, *Het fenomeen: Gedramatiseerde documentaire over het leven van de kunstschilder Han van Meegeren*, Den Haag 1974. Der Text wurde von dem Schauspieler Henk van Ulsen, für den Doudart de la Grée ihn auch geschrieben hatte, 1974/75 im Rahmen einer Holland-Tournee unter der Regie von Joes Odufre als Theater-Monolog aufgeführt.
- 5 Etwas schneller war hier der niederländische Journalist, Radiomoderator und Schriftsteller (Gerrit Hartog) Bob Wallagh mit seinem Buch *De echte van Meegeren*, Amsterdam 1947. Der Band zählt freilich auch nur 108 Seiten, von denen zudem mehr als 30 ganz oder teilweise von Illustrationen eingenommen werden.
- 6 Clifford Irving, *Fake! The Story of Elmyr de Hory, the Greatest Art Forger of Our Time*, 1969 – vgl. Kat.-Nr. IV.13.
- 7 So das Ergebnis der dokumentierten Archiv-Recherchen des norwegischen Regisseurs Knut W. Jorfald in seinem Film *Almost True. The Noble Art of Forgery* (alternativer Titel: *Masterpiece or Forgery? The Story of Elmyr de Hory*) von 1997 – zu dem Film vgl. auch Kat.-Nr. IV.24. In seinem Buch *The Forger's Apprentice. Life with the World's Most Notorious Artist*, Leipzig 2012 (Print on demand) berichtet Mark Forgy S. 316 von Recherchen in den Archiven der „Association of Jewish Communities“ in Budapest, denen zufolge sich in einem auf 1906 datierten Buch der Eintrag eines „Elemér Albert Hoffmann“ gefunden habe, den er – ohne weitere Erklärung

- von Gründen – mit Elmyr de Hory identifiziert. Dieser hatte sich zwar im Laufe seines Lebens auch unter anderem „Farence“ bzw. „Faring Hoffmann“ sowie „Elmer Offmann“ genannt, jedoch ist der von Jorfald recherchierte „Elmir Horthy“ genauso in den anderen Namen de Horys – „Joseph Elementer Dory Boutlin“ bzw. „Dory-Boutin“ oder „von Houry“ – präsent. Da weder klar ist, um was für eine Art von Dokument es sich bei dem von Forgy angeführten Buch (er selbst spricht nur von „records“ in „a coffee-table-size book dated 1906“) genau handelt, noch dargelegt wird, wieso gerade dieser Eintrag mit de Hory identifiziert werden sollte, sind diese Informationen vorerst mit großer Reserve zu behandeln.
- 8 Vgl. dazu Irving, *Fake!* sowie Henry Keazor: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Wiesbaden 2015, S. 216–232.
- 9 Vgl. die entsprechenden Darstellungen in Clifford Irving, *Project Octavio*, London 1977 (neu aufgelegt als: *The Hoax*, London 2007) sowie Stephen Fay / Lewis Chester / Magnus Linklater, *Hoax: The Inside Story of the Howard Hughes / Clifford Irving Affair*, New York 1972. Vgl. dazu auch Kat.-Nrn. IV.16–IV.18.
- 10 Vgl. dazu auch die Beiträge von Aviva Briefel und Tina Öcal in diesem Katalog.
- 11 Bereits Otto Kurz, *Fakes. A Handbook for Collectors and Students*, London 1948 (vgl. auch Kat.-Nr. I.10), ein wahrscheinlich auch durch den wenige Jahre zuvor bekannt gewordenen Van Meegeren-Skandal provoziertes Buch, weist bestimmte Motive – wie z. B. das des „unschuldigen“ Fälschers und des verkannten Genies – (S. 316) als in den Bereich von „legend“ und „myth“ gehörig zurück.
- 12 Vgl. dazu Eric Hebborn, *Drawn to Trouble. The Forging of an Artist. An Autobiography*, Edinburgh 1991, S. 11. Vgl. auch Kat.-Nrn. I.19 und III.3. Auch die beiden Titel dieser Autobiografie sind auf ihre Weise mehrdeutig: „Drawn to trouble“ kann einmal als „Vom Ärger angezogen“ bedeuten und darauf anspielen, dass sich Hebborn durch seine Fälschertätigkeit immer wieder in für ihn schwierige Situationen gebracht hat (eine Lesart, die sich in Anbetracht des Umstands, dass Hebborn am 11. Januar 1996 in Rom unter bis heute ungeklärten Umständen ermordet wurde, besonders makaber ausnimmt). Das „drawn“ könnte sich aber auch auf die Tätigkeit des Zeichnens beziehen, so dass der Titel mit „Gezeichnet, um Verwirrung zu stiften“ übersetzt werden könnte, was sich auf die gefälschten Zeichnungen Hebborns beziehen würde, mit denen er immer wieder die Experten herausforderte. „The Forging of an Artist“ wiederum ließe sich einmal übersetzen als „Die Fälschung(en) eines Künstlers“, was auf die von ihm geschaffenen Fälschungen verweisen würde. Da „forging“ aber nicht nur für „fälschen“, sondern auch für „aufbauen, erfinden, schmieden“ stehen kann, könnte man den Untertitel auch als Umschreibung der in der Autobiografie geschilderten Genese eben des hinter diesen Fälschungen stehenden Künstlers lesen, als den Hebborn sich gleichwohl versteht. Doch noch in einer anderen Hinsicht könnte sich der Untertitel auf die Fälschertätigkeit Hebborns beziehen: Im Sinne von „Die (Ver)Fälschung eines Künstlers“ verstanden, könnte Hebborn damit andeuten, dass er auf seinem Werdegang vom „rechten“ Weg des herkömmlichen Künstlers abgezweigt ist und diese Laufbahn daher verfälscht hat. Indem er seine eigenen Werke unter dem Namen anderer Künstler vertrieb, könnte sich der Titel schließlich auch darauf beziehen, dass Hebborn damit auch deren Werk verfälschte.
- 13 Dies muss sich nicht nur auf Fälscher als Romanfiguren beziehen, sondern könnte auch auf die Tradition der Biografien erfundener Künstler zielen: Als so genannter „Hoax“ („Streich, Scherz, Fopperie“) sowie als literarische Strategie hat es immer wieder solche erfundenen Künstler gegeben, die zunächst als real existierende Personen ausgegeben wurden – ausgestattet mit einer kompletten Biografie und realen Werken –, deren Identität sich später jedoch als rein fiktiv herausstellte. Einer der frühesten solcher Hoaxe liegt mit dem von dem Schriftsteller Brian Howard erfundenen deutschen Künstler Bruno Hat vor, „a pioneer of pure form“, dem im Juli 1929 eine Retrospektive gewidmet wurde. Diese fand in Anwesenheit des von Tom Mitford gespielten Künstlers im Haus von Mitfords Schwager Bryan Guinness statt, der den Hoax gemeinsam mit Howard und dessen Freunden aus dem Umkreis der so genannten „Bright Young People“ organisiert hatte, einem Zirkel von Londoner Intellektuellen und Künstlern. Howard hatte – gemeinsam mit dem Künstler John Banting – dazu eigens Werke von Bruno Hat geschaffen. Einige dieser Bilder sind erhalten und haben – als Bestandteile dieses Hoaxes – den Weg in den Kunsthandel gefunden: vgl. z. B. die Mitteilung unter <http://www.leicestergalleries.com/19th-20th-century-paintings/d/still-life-with-pears/10464> (letzter Zugriff 19. April 2016). Vgl. zu Howard und diesem Hoax: Marie-Jacqueline Lancaster, *Brian Howard: Portrait of a Failure*, London 2005, S. 163–165.

- Hier noch einige weitere Beispiele: 1958 legte der französische Schriftsteller Max Aub die Monografie des erfundenen Picasso-Kollegen Jusep Torres Campalans vor, die ebenso wie die angeblich von Campalans, in Wirklichkeit aber von Aub gemalten Werke zunächst für authentisch gehalten wurde (vgl. Kat.-Nr. I.25). Genau 40 Jahre später brachte der amerikanische Schriftsteller William Boyd mit seiner dem amerikanischen Künstler Nat Tate gewidmeten Biografie (Tate hatte angeblich von 1928 bis 1960 gelebt und gearbeitet) einen ähnlichen Hoax heraus (vgl. Kat.-Nr. I.26). Aktuell wird diskutiert, ob es sich bei dem Anfang der 90er Jahre entdeckten, angeblich aus dem Umfeld des Bauhaus stammenden Künstler Karl Waldmann nicht ebenfalls um einen solchen erfundenen Künstler und bei den ihm zugeschriebenen Werken um Fälschungen handeln könnte. Zu dem Phänomen des erfundenen Künstlers vgl. grundsätzlich Koen Brams, *Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute*, Frankfurt am Main 2003 sowie Kat.-Nr. I.24. Zu Karl Waldmann vgl. die Kat.-Nrn. V.31–V.33. Zum Hoax als künstlerische Strategie im Umfeld der Fälschung vgl. Keazor, *Täuschend echt!*, S. 7–43.
- 14 Hebborn, *Drawn*, S. 12: „[...] lived happily ever after“.
- 15 Vgl. z. B. die Autobiografie von Wolfgang Beltracchi, der dies für sich in Bezug auf Picasso reklamiert, wenn er berichtet, dass er im Alter von 14 Jahren seinen ebenfalls malenden Vater an Qualität und Geschwindigkeit übertroffen habe, als er ein Gemälde Picassos nicht nur in kürzester Zeit überzeugend kopiert sondern auch noch verbessert habe. Vgl. dazu Wolfgang und Helene Beltracchi, *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 41f. sowie Kat.-Nr. I.20.
- 16 Edgar Mrugalla, *König der Kunstfälscher. Meine Erinnerungen*, Berlin 1993. Zu den Widersprüchen in den biografischen Darstellungen Mrugallas vgl. Susanna Partsch, *Tatort Kunst: über Fälschungen, Betrüger und Betrogene*, München 2010, S. 163f. (vgl. auch Kat.-Nr. I.13). Zu Mrugalla vgl. auch das Interview mit Diane Grobe in diesem Katalog.
- 17 Vgl. zum einen die Bilder und Links, die Noel ab dem 4. September 2015 auf seiner Facebook-Seite ([https://www.facebook.com/EDWIN.NOEL.0000/photos\\_stream?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/EDWIN.NOEL.0000/photos_stream?ref=page_internal)) bzw. auf seinem Instagram-Account veröffentlichte (<https://www.instagram.com/edwinn8el/>), sowie zum anderen das am 11. September 2015 auf YouTube hochgeladene Video: <https://www.youtube.com/watch?v=Ckf0P2JrQFk> (letzte mögliche Zugriffe am 13. Januar 2016).
- 18 Dies ließe sich einmal verstehen als „mit einem falschen Tattoo [ta tout‘] / Junge, liegst du wirklich falsch“, zum anderen aber auch als „wenn du alles falsch verstehst / machst [ta tout faux‘ = ,tu as tout faux‘] / Junge, liegst du wirklich falsch“.
- 19 Freilich ist die von Noel vermittelte Botschaft durchaus auch ambivalent, denn Beltracchi wird in dem Cartoon (<https://www.instagram.com/p/7Tg-OqDqa5/>) als sich selbstzufrieden am Strand ausruhender Faulenzer dargestellt, der auf das aus dem Radio klingende Zitat aus dem Rap „Mon gars, t’es dans le faux“ („Mein Junge, du liegst falsch.../ du bist in der Fälschung“) mit einem behäbigen „Je sais, mon gars et c’est doux“ („Ich weiß, mein Junge, und das ist wunderbar“) antwortet und hinzufügt: „Le crime paie, poto“ („Verbrechen zahlt sich aus, Alter“), um dann jedoch offenbar im nächsten Moment von der anderen Hauptfigur des Cartoons zornig angebrüllt zu werden. In einer weiteren Darstellung (<https://www.instagram.com/p/7jF58IjqRp/>) scheint die zweite Hauptfigur den nun wehrlosen und offenbar überwältigten Beltracchi gepackt zu haben und hinter sich her zu schleifen, um so wahr zu machen, was sie dabei ausruft: „Allez!!! Faut partager Beltracchi!!!!!!“.
- Dies bezieht sich zwar wohl darauf, dass Noel möchte, dass das Musikvideo zu seinem Beltracchi-Rap geteilt und verbreitet wird, nimmt sich aber in der bildlichen Darstellung so aus, als habe die Person Wolfgang Beltracchi die Kontrolle über das eigene Geschick verloren.
- 20 Die Beltracchis wurden in Frankreich – wie zuvor schon in Deutschland – unter anderem auch als „Bonnie and Clyde de l’art“ bezeichnet – vgl. z. B. populäre Informationsquellen wie Wikipedia ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Beltracchi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Beltracchi)) sowie Schlagzeilen in dem französischen Medien wie „Les Bonnie & Clyde du pinceau“ (<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20151009.OBS7356/les-bonnie-clyde-du-pinceau-la-plus-incroyable-arnaque-du-monde-de-l-art.html> – letzte Zugriffe 19. April 2016).
- 21 Vgl. Helene Beltracchi/Wolfgang Beltracchi, *Faussaires de génie. Autoportrait*, übersetzt von Céline Maurice, Paris 2015.
- 22 Zu ihm vgl. auch das Interview mit Ernst Schöller in diesem Katalog sowie Kat.-Nrn. V.19a–c–V.23.
- 23 Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, München 1921. Vgl. dazu auch Kat.-Nr. I.45a,b.

- 24 Wolfgang Lämmle/Hugo Wegenast, *Mein Leben soll duften*, Vaihingen/Enz 2000, S. 77.
- 25 Lämmle/Wegenast, *Mein Leben*, S. 85.
- 26 Mrugalla, *König der Kunstfälscher*, S. 63.
- 27 Mrugalla, *König der Kunstfälscher*, S. 63f.
- 28 Ibid., S. 64.
- 29 Vgl. zu dieser Problematik auch den Beitrag von Jilleen Nadolny in diesem Katalog.
- 30 Konkret wäre hier an die beiden Gemälde *Christus im Haus von Maria und Martha* von ca. 1654/1655 (Edinburgh, National Gallery of Scotland) sowie an die *Allegorie des Glaubens* von ca. 1670–1674 (New York, Metropolitan Museum of Art) zu denken.
- 31 Vgl. dazu zusammenfassend Keazor, *Täuschend echt!*, S. 203–206 sowie Kat.-Nrn. III.6–III.10.
- 32 Beltracchi, *Selbstporträt*, S. 215f.
- 33 Vgl. Siegfried Salzmann/Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Johannes Molzahn. Werkverzeichnis der Druckgraphik* (ebenfalls geführter Titel: *Johannes Molzahn. Das druckgraphische Werk*), Duisburg 1976 (Ausst. Kat. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum: 21. Mai 1977 bis 3. Juli 1977), No. 13, S. 51 sowie Kat.-Nr. V.12.
- 34 Adam von Bartsch/Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Paris 1751.
- 35 Jacob-Baart de la Faille: *L'Œuvre de Vincent van Gogh*, Paris 1928, S. 237. Vgl. auch Kat.-Nr. IV.3.
- 36 Jacob-Baart de la Faille: *Les faux van Gogh*, Paris 1930. Vgl. auch Kat.-Nr. III.15.
- 37 Frederik H. Kreuger, *Han van Meegeren Revisited. His Art & List of Works*, Rijswijk 2010 unter „section Am. ... (un)certain“: „a. Collectie Signature ...“. Vgl. auch Kat.-Nr. III.9.
- 38 Vgl. Peter Silverman / Catherine Whitney, *Leonardo's Lost Princess: One Man's Quest to Authenticate an Unknown Portrait by Leonardo da Vinci*, New Jersey 2010, Martin Kemp / Pascal Cotte, *Leonardo da Vinci. „La Bella Principessa“*. *The Profile Portrait of a Milanese Woman* (auch geführt unter dem Titel: *The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci: La Bella Principessa*), London 2010 sowie Martin Kemp / Pascal Cotte, *La bella principessa di Leonardo da Vinci. Ritratto di Bianca Sforza*, Florenz 2012.
- 39 Vgl. Kemp / Cotte, *La bella principessa*, S. 135–152.
- 40 Greenhalgh, *Forger's Tale*, S. 302 weist auf Schwächen in der Ausführung von perspektivisch wiedergegebenen Ornamentlinien sowie in der Modellierung des unter dem Haar verborgenen Ohres hin: „It's rubbish, but my best effort. I couldn't match how Leonardo would have rendered it. But I have a good excuse. He is he and I'm just me.“
- 41 Ibid.: [...] I wanted to try my hand at an ‚Old Master drawing‘. Not particularly a ‚Leonardo‘, just a thing in the style of those times, a pretty girl in a fancy frock.“ Des Weiteren auf S. 303: „I sold it for less than the effort that went into it to a dealer in Harrogate in 1978 – not as a fake, or by ever claiming it was something it wasn't.“
- 42 Vgl. Formulierungen wie „The texture of the sanding should still be seen on its reverse“ (S. 300) oder „[...] if you look at the back, under some staining, you can see runs of old black writing ink“ (S. 301).
- 43 Greenhalgh, *Forger's Tale*, S. 302: „Although I am no Oxford Professor, I could list umpteen reasons for not thinking his drawing to be by Leonardo.“ Greenhalgh weist (ebd.) bei der Gelegenheit auch darauf hin, dass die unter anderem von Kemp und Cotte beobachteten und interpretierten Löcher nicht ursprünglich seien: „I did not do these things, and don't know who did, or where it went on its later travels.“
- 44 So behauptet Greenhalgh, die Fälschung 1978 ausgeführt zu haben – angeblich lässt sich die Provenienz der *Bella Principessa* aber bis in das Jahr 1955 zurückverfolgen. Allerdings liegen hierfür bislang keine Beweise vor und die bislang bekannten Dokumente belegen tatsächlich nur eine Provenienz, die sich bis in das Jahr 1998 zurückverfolgen lässt.
- 45 Vgl. Harry Mount, „£100 million Leonardo – or checkout girl from Bolton? How British forger claims he fooled world with picture of shopworker called Sally“, in: *Daily Mail*, 30. November 2015, online unter <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3338889/100-million-Leonardo-checkout-girl-Bolton-British-forger-claims-fooled-world-picture-shopworker-called-Sally.html#ixzz3x7ZqoBIa> (letzter Zugriff 19. April 2016), wo Kemp mit dem Urteil „cannot be taken seriously“ zitiert wird. Er selbst beurteilt Greenhalghs Darstellung in einem Blog-Eintrag unter dem 29. November 2015, 8:37 Uhr auf <http://martinkempsthisandthat.blogspot.fr/> (letzter Zugriff 19. April 2016) sogar als „ridiculous“.
- 46 Dies ist freilich kein ganz neues Phänomen: Auch der Fälscher Lothar Malskat reklamierte in Bezug auf in der Lübecker Marienkirche Ende der 40er/Anfang der 50er Jahre ausgeführte Wandmalereien zuletzt sogar einen originalen mittelalterlichen Anteil als angeblich von ihm verübte Fälschungen – vgl. dazu Keazor, *Täuschend echt!*, S. 88 sowie Kat.-Nr. I.11.

- 47 Vgl. dazu Laney Salisbury / Aly Sujo, *Provenance: How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art*, New York 2009 sowie Kat.-Nr. V.27.
- 48 Ibid., S. 70f. und 85.
- 49 Vgl. Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2007 sowie Kat.-Nrn. III.20–III.26.
- 50 Vgl. dazu Owen Gingerich, „The Curious Case of the M-L Sidereus nunciuss“, in: *Galileana*, 6, 2009, S. 141–165, Nick Wilding, Rezension der beiden ersten, von Horst Bredekamp herausgegebenen Bände von *Galileo's O*, in: *Renaissance Quarterly*, 65, No. 1 (2012), S. 217–18, Nicholas Schmidle, „A Very Rare Book. The mystery surrounding a copy of Galileo's pivotal treatise“, in: *The New Yorker*, 16. Dezember 2013, online unter <http://www.newyorker.com/magazine/2013/12/16/a-very-rare-book> (letzter Zugriff 19. April 2016), Horst Bredekamp / Irene Brückle / Paul Needham (Hrsg.): *A Galileo Forgery. Unmasking the New York Sidereus Nunciuss*, (*Galileo's O*, Vol. III), Berlin 2014, Issue Nick Wilding, *Fausserie de Lune*, Paris 2015 sowie Kat.-Nrn. III.25 und III.26.
- 51 Vgl. z. B. Hanno Rauterberg, „Der gefälschte Mond“, in: *Die Zeit*, Nr. 1/2014, online auch unter <http://www.zeit.de/2014/01/faelschung-zeichnungen-galileo-galilei-horst-bredenkamp> (letzter Zugriff 19. April 2016): „Zudem hegten die Experten keinen allzu schweren Verdacht, da es nur sehr selten vorkommt, dass ganze Bücher gefälscht werden. Der Aufwand ist gewaltig, der Verkaufspreis meist vergleichsweise bescheiden.“
- 52 Wilfred Partington, *Forging Ahead. The True Story of the Upward Progress of Thomas James Wise, Prince of Book Collectors, Bibliographer Extraordinary, and Otherwise*, New York 1939.
- 53 Ibid., S. 7: „These mainly developed in the latter part of the eighteenth century [...]; for it was by then that collecting had ceased to be confined to learned institutions and wealthy noblemen, and was becoming more and more developed through the spread of education and wealth.“
- 54 Ibid., S. 9: „[...] Thomas James Wise, whose life and character affords a study even more remarkable than those of the delinquents mentioned and whose achievements include a new departure in literary frauds.“
- 55 Die Bibliothek ist seit 1937 im Besitz des British Museum; der erst später vergebene Name bezieht sich auf die Straße (Ashley Road), in der Wise lebte, als er die Sammlung begann.
- 56 Vgl. dazu sowie als Überblick über die Geschichte, Phänomene und Publikationen der Buchfälschung: Dominique Varry, *Dévoiler les faux* (15. Juni 2011), online unter <http://dominique-varry.enssib.fr/node/34> (letzter Zugriff 19. April 2016).
- 57 Ken Talbot, *Enigma! The New Story of Elmyr De Hory. The Greatest Art Forger of Our Time. Retold and Presented by Ken Talbot*, London 1991, o. S. [S. 242–268]: „The Secret Journals of Elmyr de Hory“. Vgl. auch Kat.-Nrn. IV.17 und IV.14. Dass Talbot die von ihm zu verantwortenden Zusätze nicht paginierte, hatte für ihn den Vorteil, dass er die originale Seitenzählung Irvings und damit auch dessen Register einfach übernehmen konnte. Letzteres wurde auch nicht für Talbots Neuausgabe aktualisiert, bezieht sich also ausschließlich auf den ursprünglichen Text Irvings.
- 58 Vgl. Johannes Rød, *Fake Fakes in the Forger's Oeuvre*, 4. Dezember 2010, online unter <https://elmyrstory.wordpress.com/2010/12/04/fake-fakes-in-the-forger%E2%80%99s-oeuvre/> (letzter Zugriff 19. April 2015), der Irving wie folgt zitiert: „But I have never met him and I have never written any note to the new edition as it is printed in the book. It's a literary fake.“
- 59 Vgl. Talbot, *Enigma!*, (o. S.): „A Note to the New Edition“ (mit „Clifford Irving“ gezeichnet): „I would like to thank Ken Talbot for his persistence and perseverance in making this updated second edition possible. Ken got to know Elmyr well after my friendship with him had all but ended. His view of Elmyr complements mine. [...] Therefore I have decided to let Ken's friendship to Elmyr serve as introduction [...].“
- 60 Wenn man noch den Schutzumschlag mit den zwei Abbildungen von einer angeblichen Renoir- und einer Picasso-Fälschung hinzunimmt, sind es sogar zwölf neue Farbabbildungen.
- 61 Pyle hatte 1985 zusammen mit dem Sammler Burton Reis eine Ausstellung der Fälschungen de Horys in der Newport Beach Gallery veranstaltet – vgl. Randy Lewis, „Fabulous Forgeries: Newport Gallery Shows Works by Artist Who Faked Out Experts for Years“, in: *Los Angeles Times*, 4. März 1985, online unter [http://articles.latimes.com/1985-03-04/local/me-24165\\_1\\_forgers](http://articles.latimes.com/1985-03-04/local/me-24165_1_forgers) (letzter Zugriff 19. April 2016). 1999 wurden Fälschungen de Horys bereits mit Preisen um die 20.000 US Dollar gehandelt – vgl. Jesse Hamlin, „Master (Con) Artist/Painting forger Elmyr de Hory's copies are like the real thing“, in: *SFGate*, 29. Juli 1999, online unter <http://www.sfgate.com/entertainment/article/>

Master-Con-Artist-Painting-forger-Elmyr-de-2917456.php (letzter Zugriff 19. April 2016).

62 In seinem bereits erwähnten Film *Almost True* (Anm. 7) lässt Jorfald die 1994 in Japan gezeigten Werke von früheren Gefährten de Horys wie von Experten beurteilen, die alle zu dem Schluss kommen, dass es sich nicht um Bilder de Horys handle. Rød, *Fake Fakes* erachtet sie ebenfalls ablehnend als „cheaply produced (may be [sic]

painted in an Asian country) copies and pastiches“.

63 Vgl. Keazor, *Täuschend echt!*, S. 223.

64 Vgl. Kat.-Nr. V.30a,b.

65 Vgl. Keazor, *Täuschend echt!*, S. 223.

66 Der oben (Anm. 61) erwähnte Kunstsammler Burton Reis gibt z. B. an, erst durch Irvings Buch auf de Hory aufmerksam geworden zu sein – vgl. Lewis, „Fabulous Forgeries“.