



Abb. 1
Giovanni Bastianini, *Lucretia Donati*, London, Victoria & Albert Museum, ca. 1865.

Die „Unschuld“ des Fälschers¹

Aviva Briefel

Die Fälscher des 19. Jahrhunderts wurden oftmals eher als Gelegenheitstäter betrachtet, deren Fälschungen nicht unbedingt als Zeichen einer grundsätzlichen Unmoral anzusehen seien. In seinem Buch *Le Truquage* versichert der Kunstkritiker Paul Eudel 1884 seinen Lesern: „Im alltäglichen Leben ist er [der Fälscher] auf das Gewissenhafteste ehrlich. Man könnte ihm den eigenen Geldbeutel anvertrauen. Er würde ihn ungeöffnet zurückgeben.“²

Im Gegensatz zur Falschmünzerei oder zur Fälschung von Rechtsdokumenten zog die Herstellung von gefälschten Kunstwerken wohl lediglich ein geringes Strafmaß nach sich.³ Die unterschiedlichen Rechtsvorschriften bezüglich der Kunstfälschung und anderen Formen der Fälschung legen nahe, dass die künstlerische Normübertretung im 19. Jahrhundert als eine minderschwere Straftat eingeschätzt wurde. Die Zeitschrift *Art Journal* beschwerte sich über diese Doppelmoral in einem 1854 veröffentlichten Artikel: „Warum Namensfälschung auf einem Wechselschein jemanden dem Strafrecht unterstellen soll, während die Fälschung eines Künstlernamens zusammen mit der unehrlichen Nachahmung seines Stils lediglich ein Untersuchungsgegenstand des Bürgerlichen Rechts sein soll, scheint einiger Erklärung zu bedürfen.“⁴

Diese Beschwerde des *Art Journal* übersieht allerdings, dass der Kunstfälscher für lange Zeit als ein Künstler eigenen Rechts erachtet wurde. Tatsächlich geht die Bereitschaft, den Fälscher als einen legitimen Künstler zu betrachten, auf eine lange Tradition zurück, in der das Fälschen als erster Schritt in Richtung echter Kunstausübung erachtet wurde. Die Kunstgeschichte ist dementsprechend voll von Anekdoten berühmter Künstler wie Michelangelo, Rubens und Andrea del Sarto, die sich in frühen Momenten ihrer Laufbahn als Fälscher betätigt hatten.⁵

In seinen im 19. Jahrhundert weit verbreiteten *Lebensläufen der berühmtesten Maler, Bild-*

hauer und Architekten (1568) erzählt Giorgio Vasari, dass der junge Michelangelo Zeichnungen Alter Meister gefälscht und ihnen dann durch Räuchern und Anbringen von Stockflecken ein authentisches Aussehen verschafft habe. Angeblich soll Lorenzo de' Medici den aufstrebenden Künstler dazu ermuntert haben, die heute als verschollen geltende Statue eines schlafenden Amor als antike Statue auszugeben. Vasari argumentiert, dass die Glaubwürdigkeit dieser Fälschung eine wichtige Rolle bei der Etablierung von Michelangelos Ruf gespielt habe.⁶ Die Leser des 19. Jahrhunderts waren von solchen künstlerische Ursprünge erzählenden Geschichten fasziniert und setzten die damit vermittelte Tradition fort, gefälschte Werke mit echter Handwerkskunst zu assoziieren. Oder wie es John Charles Robinson, 1852 bis 1869 Direktor des Londoner South Kensington Museum, wehmütig zum Ausdruck brachte: „Wenn dieser Amor [Michelangelos] gefunden und identifiziert werden könnte, wäre er wahrscheinlich mehr wert als die schönsten echten antiken Werke seiner Art, die das italienische Erdreich noch immer umhüllt.“⁷

Fälscher des 19. Jahrhunderts hatten die gleichen Chancen wie ihre Vorgänger, als wahre Künstler angesehen zu werden. Bei der Erörterung von Fälschern erstellten Kritiker eine nach dem Talent geordnete Hierarchie, indem sie jene, deren Hervorbringungen man als reine Routinearbeit abtun könne, von anderen unterschieden, die wirkliche kreative Begabung zeigten. Robinson z. B. schreibt: „Es ist kaum nötig zu sagen, dass es in der Kunst Betrügereien jeder Art und von jedem Grad der Schamlosigkeit gibt, von den gemeinsten, unverschämtesten Schwindeleien, wie sie wahrscheinlich nur bei dem armseligsten Pfuscher unter den Sammlern verfangen, bis hin zu den unendlich subtilen und gründlich durchgeplanten, fast hätte ich gesagt: genialen Bemühungen.“⁸ Es ist diese

letztere Kategorie, die des Fälscher-Genies, die die Kritiker priesen.

Eine der bemerkenswertesten Beispiele für eben eine solche Figur war Giovanni Bastianini, den der Kunstkritiker Max Friedländer einen der „Aristokraten“ der Fälschung nannte.⁹ Unter der Anleitung des Händlers Giovanni Freppa produzierte Bastianini eine Reihe von Skulpturen, die aus der Renaissance zu stammen schienen (Abb. 1). Bastianinis Zeitgenossen waren eher nicht geneigt anzunehmen, dass er seine Fälschungen in täuschender Absicht hergestellt habe. Der viktorianische Kunstkritiker Marion Harry Spielmann beschreibt den Bildhauer daher als einen „Erz-Fälscher – dabei jedoch halb unschuldig an dem Ganzen“.¹⁰ Zeitgenössische Berichte stellen Bastianinis angebliche Opferrolle gegenüber dem Händler Freppa in einer Sprache dar, deren Sentimentalität zu wohlwollendem Verständnis einlädt: „Und so wie der Sklavenbesitzer seine menschlichen Maschinen speist, um aus deren Muskeln und Sehnen das größtmögliche und für ihn nützliche Ausmaß an Arbeit zu gewinnen, ... so begann Freppa, der sich des Hirns dieses lebenden Künstlers bemächtigt hatte, es mit gut berechneter Klugheit zu füttern, auf dass dessen schöpferische Kraft stimuliert werde.“¹¹ Das Ganze wird als eine herzerreißende Geschichte unterdrückten künstlerischen Geschicks, als eine Fabel dessen erzählt, was passiert, wenn die Liebe zum Geld Besitz von wahrem Talent ergreift. Bastianini selbst übernahm dann auch diese sentimentale Rhetorik, um seine Arbeit zu rechtfertigen. In einem Brief an Alexandre Foresi schrieb er: „Ich habe ein Verbrechen an der Kunst begangen, aber es ist kein Verbrechen, sich nur sein Brot zu verdienen.“¹² Diese melodramatischen Darstellungen von der Unterdrückung des Fälschers fanden ihr Echo bald in ähnlich gefühlvollen Berichten über den frühen Tod Bastianinis. Um zu unterstreichen, dass der Künstler „arm starb und sein Begräbnis bescheiden ausfiel“, führt ein 1868 in der *Times* veröffentlichter Nachruf an, dass in seinem ganzen Trauerzug nur zwei Kerzen getragen wurden, und dass die Jungen, die der Prozession in der Hoffnung folgten, um zu Boden fallendes Wachs aufsammeln zu können, von der spärlichen Ausbeute enttäuscht waren;

sie „folgten dem traurigen Konvoi unter Pfeifen und Johlen. Darüber, ob die Polizei schließlich eingriff, bin ich nicht informiert“.¹³ Die Erwähnung, dass möglicherweise die Polizei eingriff, um die dürftige Sakralität von Bastianinis Beerdigung zu schützen, bestätigt die Legitimität des Künstlers: Die Polizei erscheint nicht, um den Fälscher zu verhaften, sondern, um sein ehrendes Gedenken zu gewährleisten.

Die künstlerischen Diskurse des 19. Jahrhunderts verschoben die Schuld des Fälschers hin auf den Kunsthändler, der als das wahrhaft kriminelle Element des Kunsthandels ausgemacht wurde. Die Zeitungen sind voll von Geschichten junger Männer, bei denen Händler „ehrliche“ Kopien alter Kunstwerke bestellten, welche die Künstler dann später als in Museen oder Privatsammlungen hängende Originale wiederfanden. Eine dieser Erzählungen kreist um einen Händler, der es ablehnt, die eigene Arbeit eines jungen Künstlers zu erwerben und ihn stattdessen damit beauftragt, ein wertvolles Gemälde zu kopieren. Als der Künstler die Kopie vollendet, bittet der Händler darum, sie zu signieren, und Jahre später findet der Künstler seine Kopie an den Wänden eines Londoner Landhauses wieder: Ein Verwandter von dessen Besitzern hatte ein echtes Porträt des 17. Jahrhunderts gegen die Kopie des Kunsthändlers ausgetauscht, um seine Schulden bezahlen zu können. Die Geschichte verschiebt die Verantwortung für die Fälschung weg vom Fälscher, bis dieser nur noch als ein unschuldiger Zeuge jenes Prozesses erscheint, der ihn zum Opfer macht.¹⁴

Anders als die Händler, deren Interessen rein materieller Natur zu sein scheinen, steht der Fälscher für eine Form von Arbeit, die von den Erwerbsaspekten des Kapitalismus entfernt scheint. Der renommierte amerikanische Kunstkritiker Bernard Berenson führte diese Idee eines gewissen Desinteresses des Fälschers an Geld in einem 1903 an die *Times* gerichteten Brief weiter aus: „Für alle geborenen Fälscher (und der geborene Fälscher ist kaum weniger verbreitet als der geborene Künstler) ist das Fälschen an sich schon das Verdienst.“¹⁵ Berenson behandelt den Fälscher als jemanden, dessen Liebe zur Kunst und nicht zum Geld ihn dazu zwingt, gefälschte Objekte herzustellen. „Edle“ Fälscher wie Bas-

tianini werden von einem ästhetischen Impuls angetrieben, den Händler beschmutzen, indem sie ihn in finanzielle Kanäle lenken. Selbst wenn Fälscher tatsächlich freiwillig betrogen und von den Früchten ihrer Arbeit profitierten, gelang es zeitgenössischen Darstellungen, sie von dem Vorwurf zu entlasten, ihren eigenen finanziellen Interessen nachzugehen. Sie entwarfen die Fälscher als Modelle dafür, was es bedeutete, sich am Kapitalismus zu beteiligen, ohne sich vom Materialismus anstecken zu lassen.

Darstellungen des Fälschers im 19. Jahrhunderts beschreiben ihn mit Begriffen, die eher zu einem bürgerlichen Berufstätigen oder einem respektablen Künstler passen. Ein Artikel aus der Zeitschrift *All the Year Round* aus dem Jahr 1867 über den Fälscher Edward Simpson, alias „Flint Jack“ (Abb. 2) weist mehr Gemeinsamkeiten mit vorbildlichen bürgerlichen Erfolgsgeschichten als mit sensationellen und oft grellen kriminellen Lebensbeschreibungen auf, wie man sie im *Newgate Calendar* finden konnte, einer populären monatlich erscheinenden Kriminellen- und Hinrichtungschronik. Der Artikel beginnt mit einem Bericht über den ersten Teil von Flint Jacks Leben, einschließlich erster Eingebungen, die darauf vorausweisen, was aus ihm einmal werden wird. Wir lesen von seinem frühen Interesse an Fossilien, von seiner Entschlossenheit und von seiner Sparsamkeit. Der Text beschreibt seine Entdeckung, wie man prähistorische Artefakte fälschen kann, als den Moment eines Aha-Erlebnisses, in dem seine harte Arbeit schließlich zum gewünschten Erfolg führt: „Das lange ersehnte Geheimnis war gelöst.“¹⁶ Jacks Eifer erstreckt sich auch auf seine geistige Arbeit; er bildet sich selbst mithilfe eines rigorosen Studiums antiker Werke, „indem er Museen besucht und sich Zugang zu privaten Sammlungen verschafft“.¹⁷ Sein Selbststudium schafft die Grundlage für jene Verfeinerung, die einen wichtigen Aspekt der Fälscheridentität darstellt. Einem Kritiker zufolge ist der Fälscher „der kultivierteste Verbrecher der Welt“, der „all die Anmut eines eleganten Mannes von Welt mit dem Wissen eines bebrillten Akademikers über die Vergangenheit kombinieren muss“.¹⁸ Gegen Ende seines Lebens hatte Jack einen weiteren Traum des Bürgertums erlangt:



Abb. 2
F. Treble, *Edward Simpson* alias „Flint Jack“, ca. 1866.

Ruhm. Wir erfahren, dass „Jack für derart bemerkenswert gehalten wurde, dass man ihn bat, sich porträtieren zu lassen“.¹⁹

Literarische Erzählungen konstruieren den Fälscher auch als eine Figur bürgerlicher Beispielhaftigkeit. Frank Softly, der Held von Wilkie Collins' Roman *A Rogue's Life* von 1856, eröffnet die Erzählung seiner Abenteuer, indem er sich seinen Lesern als Modell, als Original vorstellt, nach dem sie ihr Verhalten ausrichten können: „Ich bin ein Beispiel dafür, wie einige der Eigenarten des Sozialsystems dieses berühmten Landes sich in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts auf den einzelnen Einheimischen auswirken; und, wenn ich es so, ohne unstatthafte Eitelkeit, sagen darf: Ich sollte mich selbst zur Erbauung meiner Landsleute anführen.“ Die Herstellung Alter Meister und falscher Pfundnoten erlaubt es ihm, soziale und häusliche Respektabilität zu erlangen, die ihn zuletzt allen anderen gleich werden lässt. In den letzten Zeilen seiner fiktiven Autobiografie erklärt er, dass er als „reicher und angesehener Mann“ „nicht mehr interessant“ sei: „Ich bin nur noch respektabel, genau wie ihr.“²⁰ Softly schildert

seine Normalisierung als zu erwartendes Resultat der von ihm geschaffenen Fälschungen. In der Tat trifft er in der Werkstatt, in der er angestellt wurde, um Alte Meister zu fälschen, die Frau, die er heiraten wird – allerdings erst, nachdem er sie von ihrem tyrannischen Vater, einem Falschmünzer, gerettet hat. Bis zur traditionellen Eheschließung übt Softly die Rolle des Fälschers in vielfältiger Weise aus, indem er gefälschte Kunstwerke herstellt, künstlich altert und verkauft sowie an der betrügerischen Restaurierung von Gemälden mitwirkt. Obwohl er für seine Vergehen bestraft wird – er wird nach Australien in eine Strafkolonie verschickt – resultiert diese Strafe aus der Falschmünzerei und nicht aus den Gemäldefälschungen.

Der Roman legitimiert das Fälschen zudem mithilfe einer Rhetorik, wie man sie häufig bei der Verteidigung von Fälschern findet. Um ihn zum Fälscherhandwerk zu überreden, argumentiert Softlys Freund Dick, dass das Fälschen der Gesellschaft als Ganzes zugute kommen kann: „Der Schaffenskreis der Alten Meister wird vergrößert, der Sammler ist erfreut, der Kunsthändler wird bereichert, und der sonst vernachlässigte moderne Künstler klopft mit fröhlicher Hand auf eine gut gefüllte Tasche.“ Softly reagiert auf diese mitreißende Rede mit der stolzen Erklärung: „Ich brannte vor edlem Ehrgeiz, den Schaffenskreis der Alten Meister zu vergrößern.“²¹ Diese humorvollen Deklamationen parodieren geradezu heutige Anerkennungen der vorteilhaften Aspekte der Fälschung.

Es wäre nun jedoch irreführend zu behaupten, dass von Kunstfälschern handelnde Erzählungen in ihrem Lob einhellig seien. Selbst die enthusiastischsten Texte unterbrechen ihre Darstellungen des Fälschers als Symbol des Bürgertums mit energischen Ablehnungen dieser Figur und ihrer Arbeit. Der Artikel über „Flint Jack“ zum Beispiel durchsetzt seine lobende Erzählung mit Kritik an ihrem Gegenstand. Das Ende des Textes lautet: „Aber was für eine Verschwendung von Talent! ... Aber, ehrlich gesagt, das Fehlen jedes sittlichen Gefühls, die Unfähigkeit zu Scham, der Mangel an Gefühl, den er für die Existenz von so etwas wie persönlicher Ehre zeigt, lässt einen vermuten, dass er für seine Taten kaum verantwortlich ist.“²² Angesichts der

von Beispielhaftigkeit handelnden Erzählung, die dem vorangeht, liest sich dies mehr wie ein der Pflicht geschuldeter Widerruf als eine aufrichtige Kritik am Fälscher. Selbst diese plötzliche Veränderung der Tonlage jedoch hat noch etwas von einem In-Schutz-Nehmen an sich, denn der Text führt Jacks Verbrechen auf eine ihm angeborene Verdorbenheit zurück: Wie bei einem von einem unehrlichen Händler ausgenutzten Künstler ist letztendlich alles nicht seine Schuld.

Interessanterweise waren diese Verleugnungen ein zentraler Bestandteil der lobenden Diskurse, die um den Fälscher herum entstanden. Indem man ihn ablehnte, bekräftigten literarische und kunsttheoretische Texte seine Rolle als Identifikationsfigur. Sie stellten für deren Leser eine Tarnung bereit, unter der sie dem Fälscher nachzueifern konnten, ohne dass sie diese Identifikation öffentlich eingestehen mussten. Diese Verleugnungen waren zudem mit einer weiteren Verschleierung verbunden, wie sie in den Diskussionen um das Fälschen eingesetzt wurde: Dem Leugnen der Verantwortung des Fälschers. Sie umschrieben die Stellung des Fälschers als diejenige einer sozusagen zufälligen Kriminalität und entwickelten Erzählungen, in denen die Ahnungslosigkeit des Fälschers bei der Ausführung seiner Arbeit betont wurde. Dieses mangelnde Bewusstsein des Fälschers für seine Taten ließ ihn die finanziellen und sozialen Vorteile seines Handwerks genießen, während es ihn zugleich von den negativen Assoziationen loslöste, die mit einem solchen Handwerk verbunden sein konnten. Dieses Muster von Passivität auf der einen und Profit auf der anderen Seite erlaubte es bürgerlichen Lesern, davon zu fantasieren, unter Verwendung fragwürdiger Mittel in den Genuss der Vorteile des Kapitalismus zu kommen, ohne für die eigenen Handlungen verantwortlich gemacht zu werden.

Henry Carl Schillers in dem Magazin *Blackwood* publizierte Geschichte „Who Painted the Great Murillo de la Merced?“ von 1870 handelt ebenso sehr von den dramatischen Umständen der Herstellung einer Fälschung, wie sie zugleich eine Bekräftigung der Unschuld des Fälschers ist. Bei dem Erzähler handelt es sich um einen etablierten Künstler, der auf seine Jugend

zurückblickt, in der er von einem unehrlichen Paar beauftragt wurde, ein Gemälde mit einer Darstellung von Johannes dem Täufer und Salomé zu schaffen. Bald findet er sich anscheinend in ein schweres Verbrechen verwickelt, denn eines seiner Modelle erweist sich als ein abgeschlagener Kopf. Nach der Fertigstellung des Gemäldes wird der Künstler großzügig bezahlt und angewiesen, über die ganze Angelegenheit Stillschweigen zu bewahren. Einige Jahre später ist er zu einem etablierten bürgerlichen Herrn geworden mit Vorzeige-Ehefrau, einer respektablen Garnitur an Kleidern und einem Sohn, der eine renommierte Schule besucht. Zu seinem Entsetzen entdeckt er eines Tages sein *Salomé*-Gemälde wieder, das sich nunmehr im Haus eines renommierten Sammlers befindet und dort einen Ehrenplatz als echtes Werk Murillos innehat. Der Künstler spürt das Paar auf, welches das Kunstwerk bei ihm in Auftrag gegeben hatte, und zu seiner Erleichterung findet er heraus, dass er – auch wenn er unwissentlich an der Herstellung einer Fälschung beteiligt war – doch nicht Mittäter bei einem schwereren Verbrechen gewesen ist. Denn der abgetrennte Kopf geht auf einen Mähunfall und nicht auf einen Mord zurück. Nachdem er diese Geschichte aus seiner Vergangenheit geklärt hat, kann der Erzähler seinen Bericht als wahrlich Unschuldiger beenden.

Die ganze Geschichte des Künstlers ist voll von Beweisen seiner Unbescholtenheit: Er erweist sich als ein passiver Teilnehmer seiner eigenen Fälschungserzählung. Von dem Moment an, in dem er den Auftrag annimmt, gleitet er in einen Zustand der Unbewusstheit hinein, der oft geradezu an Bewusstlosigkeit grenzt. Die verschleierte Frau, die ihn beauftragt, warnt ihn mit einer Notiz: „ERINNERE DICH DEINES GEGEBENEN VERSPRECHENS – EHRE. VERGISS ALLES – STILLE.“ Dem Künstler werden die Augen verbunden, um den Ort vor ihm geheim zu halten, an dem er die Fälschung schaffen soll. In der auf den Arbeitsbeginn folgenden Nacht fällt er in einen weinseligen Schlaf, der seine Sinne und seine Erinnerung betäubt: „Ich bin nicht in der Lage, mich an alle nachfolgenden Umstände zu erinnern, bis zu dem Moment, in dem ich am nächsten Morgen aus dem Tief-

schlaf hochfuhr, hellwach, mit schmerzdem Kopf, einem fieberhaften Geriesel in all meinen Adern und einem Gefühl der Reue, das auf mir lastete, wie für irgendein Verbrechen, das ich begangen hatte.“²³ Die Möglichkeit eines Verbrechens scheint eher wie ein Traumrest denn wie ein Ereignis aus dem Wachzustand. Obwohl der Künstler sich schließlich seiner merkwürdigen Lage entsinnt und ihm später bewusst wird, was er getan hat, tut die Erzählung sein Vergehen als Fantasie ab. Seine Entdeckung am Ende der Geschichte, dass bei der Ausführung des Bildes niemand zu Schaden kam, wird metonymisch auf seine Fälschung ausgedehnt – auch sie hat mithin anscheinend niemanden geschädigt –, und diese verliert damit ebenfalls jede Spur von Illegalität. Anstatt eines belastenden Beweisstücks wird sie vielmehr zum Zeichen für das Talent des Künstlers und zur Rechtfertigung seines bürgerlichen Erfolgs. Am Ende der Geschichte befreit sich der Erzähler von jeglichem Schuldgefühl, indem er sich stolz zum Schöpfer des Gemäldes erklärt:

„Ich erhebe hiermit den Anspruch, der Maler ‚VOM GROSSEN MURILLO DE LA MERCED‘ zu sein.“²⁴

Pierre Grassou, die Titelfigur einer Kurzgeschichte von Honoré de Balzac aus dem Jahr 1840, zeigt ein ähnliches Muster aus unbewusstem Erfolg oder erfolgreicher Bewusstlosigkeit. Ein armer Künstler, dem es schwerfällt, seine eigenen Arbeiten auszustellen und zu verkaufen, erhält von dem jüdischen Händler Elias Magus den Auftrag, stark nachgefragte Bildmotive zu malen. Grassou funktioniert „wie ein Galeerensträfling“ für den Händler, dessen „diabolische Miene“ zu bemerken er zu naiv ist.²⁵ Als er erfährt, dass seine eigenen Bilder, die im Schaufenster des Händlers prominent ausgestellt werden, auf mysteriöse Weise gealtert sind, bildet er sich ein, eher das Opfer einer „seltsamen Halluzination“ als der Gehilfe bei einem Fälschungsplan zu sein. Magus hat natürlich Grassous Gemälde so manipuliert, dass sie wie echte alte Originale aussehen. Die schuldlose Schuld des jungen Künstlers wird bald dabei entscheidend zu seinem bürgerlichen Erfolg beitragen. Als er seine Fälschungen an den Wänden eines wohlhabenden Sammlers sieht, für

dessen Tochter er sich besonders interessiert, begreift Grassou endlich, was passiert ist. Als er dem Vater der jungen Frau seine unfreiwilligen Fälschungen gesteht, ist der reiche Mann von Grassous Talent zur Nachahmung begeistert: „Beweisen Sie es mir [...] und ich verdopple die Mitgift meiner Tochter, denn dann sind Sie Rubens, Rembrandt, Terborch, Tizian.“²⁶ Nachdem er die Autorschaft seiner Fälschungen für sich beansprucht hat, verbringt Grassou den Rest seines Lebens in einer komfortablen bürgerlichen Nische.

Diese Erzählungen von der Verleugnung stellen eine Metapher für einen wesentlichen Aspekt der Identität des Fälschers dar: seine Anonymität. Wie Susan Stewart schreibt: Im Gegensatz zum Plagiator, der Ruhm sucht, indem er die Arbeit anderer für sich beansprucht, beansprucht der Fälscher „eher die Echtheit eines Objekts als die Echtheit der eigenen Person als Ursprungsquelle des betreffenden Objekts“.²⁷ Der Kunstfälscher muss seine eigene Identität unterdrücken, damit seine Bilder für echte Da Vincis oder Michelangelos gehalten werden können. Erst wenn sein Werk als Fälschung entlarvt wurde, kann er hinter der Leinwand hervorkommen und die Lorbeeren seiner Kunst ernten. Die bisher betrachteten Erzählungen übersetzen diesen notwendigen Aspekt der Fälscheridentität in komplexe Darstellungen seiner Nicht-Verantwortung. In diesen Texten verschwindet der Fälscher nicht nur aus der Welt, sondern auch für sich selbst. Er kehrt erst zum Bewusstsein oder Selbstbewusstsein zurück, nachdem er vom Vorwurf, eine Straftat begangen zu haben, freigesprochen wurde und für seine Bemühungen belohnt werden kann. Bezeichnenderweise erwacht der Ich-Erzähler von Schillers Geschichte mitten in der Handlung vorübergehend, als er beginnt, Vorteile aus seiner Arbeit zu ziehen. Nach dem Erhalt des Geldes für seine Gemälde verkündet er: „Ich war nie in meinem Leben auf eine glücklichere Weise hellwach als beim Zählen dieser zweihundertzehn schönen und massiven Goldmünzen.“²⁸ Er äußert im weiteren Verlauf der Geschichte nie mehr eine derartig intensive Erregung, bis er sich, von jeder strafrechtlichen Verantwortung freigesprochen, stolz als Maler des Murillo zu

erkennen geben kann. Diese beiden Momente einer Bewusstseins-erlangung verbinden den wachsenden Gewinn wohlverdienten Geldes mit der Ausführung eines legitimen Bildes.

Die bequeme Abtrennung von Ahnungslosigkeit und Selbstbewusstsein macht den Fälscher attraktiv für seine bürgerlichen Leser. Er repräsentiert eine idealisierte Identität, in der Ruf und Vermögen durch zweifelhafte Mittel erworben werden können, ohne dass diese sich negativ darauf auswirken würden. Der Fälscher erlangt Ruhm, indem er eine entscheidende Phase der Unsichtbarkeit durchläuft. Schillers Erzähler, Flint Jack und Grassou erwerben sich ihren guten Ruf, indem sie zunächst eine Phase durchleben, in der ihre Identität ausgelöscht wird. In ihren Erzählungen fällt die Erlangung des Ruhms mit dessen Gegensatz, der absoluten Tilgung von Identität, zusammen. Dieser Verlauf gewährleistet ein Identitätsmodell, in dem das Streben nach Ruhm und materiellen Belohnungen niemals die offenkundigen Motive für Kunstfertigkeit und Sorgfalt sein können. Berühmtheit kann nur erreicht werden, nachdem sie verdrängt wurde. Wenn die Ausführung des Werkes einer nebulösen Identität zugeschrieben wurde, können die letzten Endes winkenden Belohnungen ohne die Last der Schuld geerntet werden.

- 1 Bei dem folgenden Artikel handelt es sich um eine Übersetzung Henry Keazors von für die Zwecke dieser Publikation überarbeitetem Material aus meinem Buch *The Deceivers: Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca und London 2006. Copyright © by Cornell University Press. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Verlages Cornell University Press. Vgl. dazu auch Kat.-Nr. I.28.
- 2 Paul Eudel, *Le Truquage: Les Contrefaçons dévotées*, Paris 1884, S. 5: „Dans la vie ordinaire, il est même d’une scrupuleuse honnêteté. On pourrait lui confier sa bourse. Il la rendrait intacte.“ Vgl. dazu auch Kat.-Nr. I.42a,b.
- 3 Anon., „Forgeries of Modern Pictures“, in: *Art Journal* 6 (1854), S. 344.
- 4 „Forgeries of Modern Pictures“, S. 344: „Why the forgery of a name to a bill of exchange should render a man amenable to the criminal law, and yet the forgery of an artist’s name, accompanied by a dishonest imitation of his style, should only be a matter of enquiry at common law, seems to require some explanation.“

- 5 Frank Arnau, *Kunst der Fälscher. Fälscher der Kunst. Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten*, Düsseldorf 1959, S. 17. Vgl. dazu auch Kat.-Nr. I.11.
- 6 Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 46. Vgl. dazu auch Kat.-Nr. II.23.
- 7 John Charles Robinson, „On Spurious Works of Art“, in: *Nineteenth Century* 38 (Nov. 1891), S. 677–698, hier S. 678: „If this particular Cupid could now be identified, it would probably be worth more than the most beautiful, genuine, antique work of its kind which Italian soil still enshrouds.“
- 8 Robinson, „On Spurious Works“, S. 695: „It is hardly necessary to say that art frauds are of every kind and degree of flagrancy, from the most vulgar barefaced shams, such as are likely to impose only on the merest dabbler in the collecting line, to the infinitely subtle and profoundly calculated efforts, I had almost said of genius.“
- 9 Max J. Friedländer, „On Forgeries“ (1942), in: Ronald D. Spencer, *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford 2004, S. 39–43, hier S. 40.
- 10 Marion Harry Spielmann, „Art Forgeries and Counterfeits. A General Survey, part I“, in: *Magazine of Art* 27/28 (1903), S. 403–410, hier S. 408: „[...] arch-forger—half innocent at that, nevertheless.“
- 11 Nina Barstow, „The Romance of Art: The Forgeries of Bastianini“, in: *Magazine of Art*, No. 9 (1886), S. 503–508, hier S. 503: „And as a slave-owner so feeds his human machines as to extract from the thew and sinew the utmost amount of labour profitable to himself ... so Freppa, with well-calculated prudence, having acquired for himself this living artist brain, began to feed it in order to stimulate its creative power.“
Zu Bastianini vgl. auch den Beitrag von Tina Öcal in diesem Katalog sowie Kat.-Nrn. II.33–II.40
- 12 Alexandre Foresi, *Tour de Babel*, Paris 1868, S. 113: „[...] j’ai commis une abomination au point de vue de l’art; mais ce n’était point une abomination que de gagner son pain.“
- 13 *Times*, 9. Juli 1868, S. 10: „[...] died poor and his funeral was humble“, „followed the mournful convoy, whistling and hooting. Whether the police at last interfered I am not informed.“
- 14 W. Roberts, „The Curiosities of Art: Copies“, in: *Magazine of Art* 26 (1902), S. 306–309, hier S. 308–309.
- 15 Bernard Berenson, „To the Editor of the Times“, in: *Times*, 4 Apr. 1903, S. 13: „For all born forgers (the born forger is scarcely less common than the born artist) forging is its own reward.“
- 16 Anon., „Flint Jack“, in: *All the Year Round*, 9. März 1867, S. 259–164, hier S. 260: „The long wished-for secret was discovered!“
- 17 „Flint Jack“, S. 260–61: „[...] visiting museums, and obtaining access to private collections.“
- 18 Waldemar Kaempffert, „The Best-Paying Crime“, in: *McClure’s Magazine* 44, no. 1 (November 1914), S. 69–79, hier S. 74: „[...] the most cultured criminal in the world“, [...] as he „must combine all the graces of a polished man of the world with a bespectacled academician’s knowledge of the past.“
- 19 „Flint Jack“, S. 263.
- 20 Wilkie Collins, *A Rogue’s Life*, New York 1985, S. 1, 188: „[...] rich and reputable man“, „no longer interesting – I am only respectable like yourselves“.
- 21 Collins, *A Rogue’s Life*, S. 41–42: „The sphere of the Old Master is enlarged, the collector is delighted, the picture-dealer is enriched, and the neglected modern artist claps a joyful hand on a well-filled pocket.“ „I burned with a noble ambition to extend the sphere of the Old Masters.“
- 22 „Flint Jack“, S. 264.
- 23 Im Original: „I am unable to recollect any succeeding circumstances, till, on the following morning, I started up from heavy sleep, wide awake, with an aching head, a feverish trickling through all my veins, and a feeling of remorse oppressing me as for some vague crime I had committed.“
- 24 Henry Carl Schiller, „Who Painted the Great Murillo de la Merced?“, in: *Blackwood’s Edinburgh Magazine* 108 (August 1870), S. 135–165, hier S. 135, 146, 137, 141, 165.
- 25 Honoré de Balzac, „Pierre Grassou“, in: Ders., *Das Haus zur ballspielenden Katze / Pierre Grassou*, übersetzt von Otto Flake, Berlin 1965, S. 125–164, hier S. 139 und S. 140.
- 26 Balzac, „Pierre Grassou“, S. 163.
- 27 Susan Stewart, *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, Durham 1991, S. 24: „[...] makes a claim for the authenticity of a document rather than for the authenticity of himself or herself as a site of production.“
- 28 Schiller, „Who Painted“, S. 136: „I was never in my life more happily wide awake than while counting over those two hundred and ten beautiful, ponderous sovereigns.“