



Abb. 1  
Giovanni Bastianini, *Girolamo Benivieni*, Paris, Musée du Louvre, 1863.

---

# Giovanni Bastianini in incognito. Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman *A Modern Antique*

Tina Öcal

Unter der Losnummer 38 erwarb der französische Sammler, Künstler und Direktor des Louvre, Alfred de Nieuwerkerke, am 20. Januar 1866 im Hotel Drouot eine Porträtbüste des Girolamo Benivieni, die noch im Oktober 1865 von dem Kunsthistoriker Paul Mantz in der *Gazette des Beaux-Arts* als vorzügliches Werk der Renaissance und eventuelles Werk Lorenzo di Credis gepriesen worden war (Abb. 1).<sup>1</sup> Auch dass die Benivieni-Büste als eines der wenigen Werke in Mantz' Beitrag abgebildet ist, zeigt die herausragende Bedeutung, die Mantz dem Werk in seiner Museumsretrospektive zur Renaissance und Gegenwart beimaß (Abb. 2). Als mit Abstand teuerstes Werk aus der Sammlung de Nolivos ging die Büste für 13.250 Francs dann tatsächlich in die Sammlung des Louvre, wo sie neben und somit gleichwertig zu den *Sklaven* Michelangelos, einer Nymphe Benvenuto Cellinis und einer Frauenbüste Desiderio da Settignanos ausgestellt wurde.<sup>2</sup> Das Glück der Franzosen währte kaum zwei Jahre, da löste die Entlarvung der Büste als Fälschung durch den Kunsthändler und Majolikenfälscher Giovanni Freppa, der die Büste bei dem Bildhauer und Fälscher Giovanni Bastianini für 350 Francs bestellt und an de Nolivos für 700 Francs verkauft hatte, am 15. Dezember 1867 in der *Chronique des Arts* einen Pressestreit<sup>3</sup> aus, an dem nicht nur Künstler und Experten, sondern auch Italien und Frankreich als Nationen beteiligt waren. Über das Pariser Journal *Patrie* unterbreitete der französische Künstler Louis Lequesne, buchstäblich im Eifer des Gefechts, sogar das Angebot, Bastianini lebenslang den Ton zu kneten, erweise dieser sich als der Schöpfer der Benivieni-Büste, derart überzeugt war man auf französischer Seite von der Unmöglichkeit einer Fälschung. Während Bastianini in den folgenden Auseinandersetzungen mit Lequesne mittels Angaben zu Material, Handwerkstechnik und Alterungsprozess der Büste seine Urheberschaft unter Beweis stellen

musste, befeuerte der in den führenden Florentiner und Pariser Tageszeitungen ausgetragene Disput zugleich die Literatur. In seiner Schrift *Tour de Babel, ou, Objets d'Art faux pris pour vrais et vice versa* (Paris/Florenz 1868) dokumentiert und karikiert der Sammler und Kunsthändler Alessandro Foresi den Fall als Fürsprecher Bastianinis und Kritiker der Pariser Kunstwelt. Die französische Antwort folgte noch im selben Jahr aus der Feder des Pariser Sammlers und Schriftstellers Jules Charvet. Unter dem Titel *Jérôme Benivieni. L'Ane qui prend la peau du Lion. Fourberie florentine à quatre personnages* (Paris 1868) porträtiert Charvet Bastianini und die gesamte Florentiner Kunstwelt als Falschspieler, die sich zwar als gewiefte Fälscher ausgeben wollen, jedoch nichts an der Echtheit der Büste ändern können. Welch durchschlagende Kraft die sogenannte Benivieni-Affäre über ihre Zeit hinaus hatte, zeigt sich insbesondere daran, dass sie in einer Mischung aus Unbehagen und Fas-

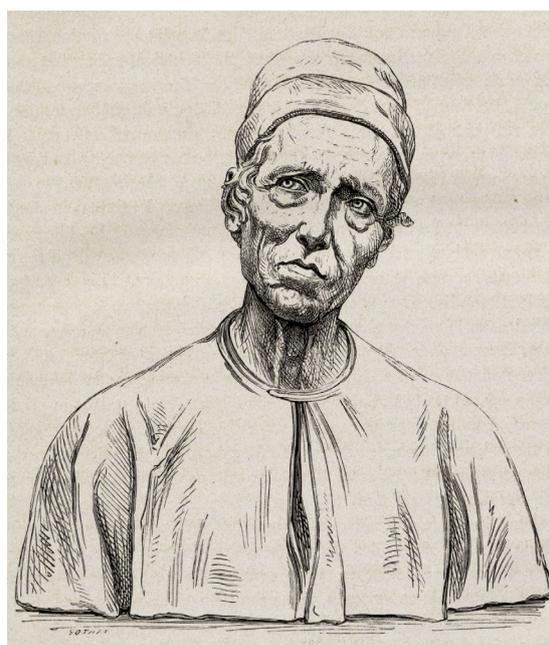


Abb. 2  
Anonyme Zeichnung der Benivieni-Büste Bastianinis, aus: *Gazette des Beaux-Arts*, 9, 1865, S. 337.

zination noch bis in den Roman des 20. Jahrhunderts wirkte. So lebt Bastianini als Schreckgespenst der Vergangenheit in Jonathan Gashes Roman *The Sleepers of Erin* (New York 1983) wieder auf, wenn die Benivieni-Affäre dort einen Schatten des Zweifels auf den geplanten Kauf einer angeblich aus dem Jahr 1530 stammenden Porträtbüste Benivienis wirft. Doch die Qualität der Fälschungen Bastianinis, „the world’s greatest ever terracotta faker“<sup>44</sup>, lässt alle Zweifel schwinden und die Entscheidung schließlich für den Kauf der Büste fallen, mit deren Erwerb der Protagonist, Detektiv Lovejoy, offenbar keinerlei Risiko eingeht: „I’d sent a message to Helen through Tinker to buy the damn thing outright because, like the famous Billie and Charlie medallion forgeries, Bastianini fakes are now more famous than the originals.“<sup>45</sup>

Die hier erwähnten Billy-und-Charley-Medallions gehören zu einem ganzen Fälschungskonglomerat, auch bekannt als „Shadwell Forgeries“, des aus dem Londoner Stadtteil Shadwell stammenden Fälscherduos William Smith (Billy), der sich zeitweise auch William Monk nannte, und Charles Eaton (Charley). Von etwa 1857 bis 1870 fälschte das Duo über 5.000 archäologische Artefakte, die teils über Bric-à-Brac-Händler in den Antiquitätenmarkt geschleust wurden. Trotz ihres primitiven Aussehens wirkten die Fälschungen derart reizvoll für die Fachwelt, dass unter anderem der namhafte Archäologe Charles Roach Smith sie bis zuletzt als Originale verteidigte. Wären dies tatsächlich Fälschungen, so Smith, handele es sich um „[T]he most extraordinary insults that ever were offered to the judgments of collectors this century.“<sup>46</sup> Heute befinden sich die Fälschungen Billys und Charleys – übrigens ganz ähnlich zu den Fälschungen Bastianinis, die sich größtenteils in der Sammlung des Londoner Victoria & Albert Museums befinden – in zwei größeren Sammlungen, einmal im Londoner Cuming Museum und einmal im Hull Museum in England.<sup>7</sup>

Spätestens mit der Benivieni-Affäre also setzte eine öffentliche Verehrung und auch Mystifizierung Bastianinis ein, die letztlich auf den politischen und kulturellen Hintergründen des 19. Jahrhunderts fußt: Während im Geiste der Wiedervereinigung (des sogenannten „Risorgimento“) ein neuer Patriotismus in Italien er-

starkte und damit einhergehend die Suche nach einer nationalen Identität, brach das Bildungsbürgertum Europas und Amerikas zur „Grand Tour“ nach Italien auf, wodurch Florenz zu einer jener „contact zones“<sup>48</sup> wurde, in der Kulturreisende, Sammler, Experten und Künstler unterschiedlicher Nationen aufeinandertrafen. In diesem Schmelztiegel aus erinnerter Identität und Trophäenjagd verkörpern Fälschungen die „Transkulturation“<sup>49</sup> des europäisch-amerikanischen Blicks des 19. Jahrhunderts in die Kunstwerke der italienischen Renaissance. Denn Fälschungen verschmolzen auf geradezu ideale Weise die Desiderate der Kulturreisenden mit der Bildsprache der Renaissance, so dass sie als Substitute der Originale an die Kulturreisenden verkauft wurden und so nicht nur das kulturelle Erbe Italiens vor dem Ausverkauf bewahrten, sondern der noch jungen Nation zugleich Devisen einbrachten. Die Fälschungen des Florentiner Ottocento können folglich als eine Hommage an die eigene Vergangenheit betrachtet werden, als eine Art ästhetischer Patriotismus, wodurch der Fälscher nicht als Betrüger, sondern als Nationalheld gesehen wurde.

Damit sind es vielmehr die Händler, die im Diskurs des 19. Jahrhunderts als schuldig an dem Betrug respektive der Fälschung erachtet wurden.<sup>10</sup> Signifikant sind hierfür Publikationen wie Samuel Smiles’ *Self-Help*, worin dieser vor der Hingabe an den Materialismus und vor der Suche nach Reichtum mit unehrlichen Mitteln warnt.<sup>11</sup> Auch der Kunstkritiker und Herausgeber des *Magazine of Art*, Marion Harry Spielmann, stellt in seiner Serie „Art Forgeries and Counterfeits“ dar, dass es nicht der Fälscher ist, der für den Betrug verantwortlich zu machen ist, sondern vielmehr die Gier waghalsiger und unreflektierter Sammler sowie skrupelloser Händler.<sup>12</sup> Erst in späteren Publikationen wie tendenziell in Paul Eudels *Le Truquage*<sup>13</sup> und dann verstärkt in Hans Tietzes Aufsatz „Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung“<sup>14</sup> wird das Bild des Fälschers zumindest insofern relativiert, als ihm immerhin eine Teilschuld gegeben wird.

Vor diesem Hintergrund entwickelte sich auch der Mythos Bastianini, der nicht als Fälscher, sondern vielmehr als Seelenverwandter oder gar Reinkarnation etwa Mino da Fiesoles erachtet wurde.<sup>15</sup> In der Gegenwart des 20. und 21. Jahr-

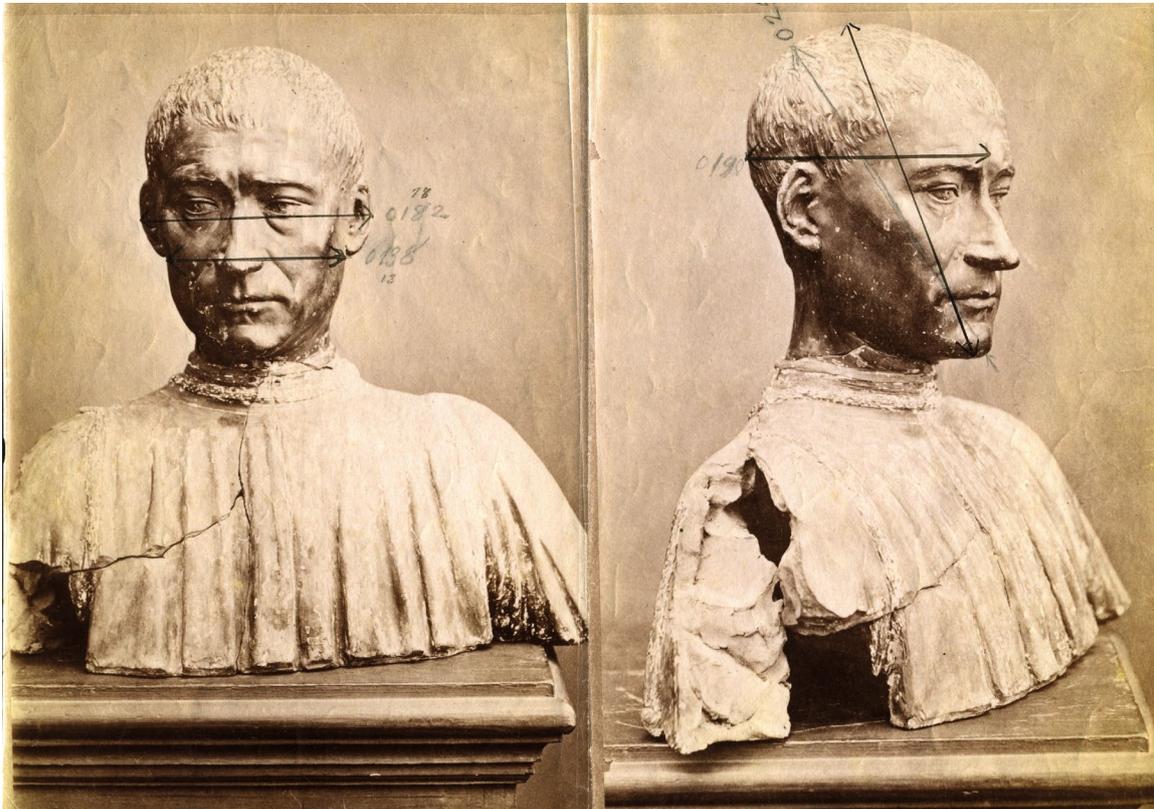


Abb. 3

Fotografien einer (Gips-?)Kopie der Büste des Filippo Strozzi von Benedetto da Maiano mit von Stefano Bardini eingetragenen Maßangaben, Florenz, Archivio Stefano Bardini, undatiert.

hunderts wiederum beruht die Verehrung Bastianinis auf einer Art retrospektivem Nachleben jenes Mythos, zu dem auch der Maler, Illustrator, Musiker, Bildhauer und Schriftsteller Riccardo Nobili an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einen maßgeblichen Beitrag leistete. Seinen Ruhm als Schriftsteller erlangte Nobili insbesondere durch seine beiden englischsprachigen Publikationen *The Gentle Art of Faking: A History of the Methods of Producing Imitations & Spurious Works of Art from the Earliest Times up to the Present Day* (London 1922), einem Sachbuch zum Thema Fälschung, und *A Modern Antique. A Florentine Story* (Edinburgh/London 1908), einem Roman, der auf der Geschichte Bastianinis, insbesondere der Benivieni-Affäre, gründet.<sup>16</sup> Zentrale Figuren des Romans sind Oddo Palmieri, ein adeliger Florentiner, der ein Studium der Bildhauerei in Paris absolviert hat, sowie sein adeliger Cousin Alberto Saccetti, ein hochverschuldeter Spieler mit labilem Charakter. Eben jene Spielschulden veranlassen Saccetti nun dazu, den Rest seines Familienerbes an den zwielichtigen Händler

Gaspero Bandini zu verkaufen, der zusammen mit seinem Alter Ego „Ettore Rubelli“ ein internationales Kunsthandelsnetzwerk führt, wobei Letzterer im Verlauf der Geschichte immer mehr zu Bandinis gewieftem Laufburschen mutiert. Die Parallelen zu Stefano Bardini, einem berühmten-berüchtigten Kunsthändler und Fälscher des Florentiner Ottocento, sind dabei nicht nur aufgrund des Namens eindeutig: Aus den Korrespondenzen und Geschäftsvorgängen Bardinis, die sich in einem umfangreichen, leider noch nahezu unbekanntem Archiv in den Florentiner Uffizien befinden, wird – genau wie im Roman beschrieben – ein für das 19. Jahrhundert bemerkenswertes Netzwerk sichtbar, das von Florenz über Berlin nach London und New York reichte.<sup>17</sup> Weiterhin stößt man in jenem Archiv auf Abbildungen von Büsten und Reliefs, die mit Maßen und Übertragungslinien versehen wurden, um ihre spätere Reproduktion zu erleichtern (Abb. 3). Ein weiteres, allerdings nicht öffentlich zugängliches Archiv in Florenz beherbergt zudem Reste von Bardinis Fälscherwerkstatt, darunter Gipsabgüsse, Fragmente und



Abb. 4

Fragment der teilweise farbig gefassten Gips-Kopie einer weiblichen Büste (wahrscheinlich der Marietta Strozzi von Desiderio da Settignano) aus der Werkstatt Stefano Bardinis, Florenz, Archivio Stefano Bardini, undatiert.

Arbeitsutensilien, die der Erstellung jener von Nobili in seinem Romantitel aufgerufenen „modern antiques“ in sämtlichen Variationen dienten (Abb. 4). Von Bardinis literarischem Alter Ego Bandini erfährt der Leser im Kapitel „The Antiquarian“ wiederum, dass dieser ein effektives Netzwerk zum Raub von Kunstgegenständen aus Kirchen und Museen unterhält, die ihm entweder als Modelle oder Fragmente für seine Fälschungen dienen und in seiner Werkstatt für Antiquitäten weiterverarbeitet werden.<sup>18</sup> Sein Gewissen wäscht Bandini wiederum mit dem vorgeblich ohnehin schlechten Geschmack der Amerikaner rein, die ein erkennbar mittelmäßiges Stück in dem Glauben erwerben, es sei ein Original. Nobili trifft damit den Nerv der Zeit, der beispielsweise in dem 1875 erschienenen Artikel „In a Studio-No. I“ zum Ausdruck kommt, in dem der reiche, aber nicht sonderlich kenntnisreiche amerikanische Sammler mit dem sprechenden Namen Shoddy (englisch für „schäbig“, „lausig“, „wertlos“) auf einen vermeintlichen italienischen Prinzen mit dem ebenso sprechenden Namen Comosechiana (anspielend auf

„Come si chiama?“, also Italienisch für „Wie heißt er nochmal?“) hereinfällt.<sup>19</sup>

Teil des besagten Familienerbes Saccettis ist auch eine von Palmieri geschaffene Terrakotabüste einer gewissen Simonetta, die Saccetti allerdings ohne Skrupel als Renaissancewerk an Bandini verkauft (Abb. 5). Palmieri hingegen ist bestürzt und unternimmt fortan jeden Versuch, den Betrug ungeschehen zu machen. Er reist nach Paris, wo die Büste in dem bereits von der Versteigerung der Benivieni-Büste bekannten, also tatsächlich existierenden Hotel Drouot verkauft werden soll – und zwar als ein Werk Desiderio da Settignanos, das angeblich während der Herrschaft Savonarolas verloren ging und im Familienpalast der Saccettis wiederentdeckt wurde. Die Geschichte kulminiert schließlich in einem folgenreichen Abendessen in New York, bei dem der Gastgeber, Mr. Grahame, ein amerikanischer Sammler, den Palmieri zuvor in Florenz kennengelernt hatte, just das Gespräch über die Benivieni-Affäre nutzt, um seine Unfehlbarkeit in Sachen Fälschungen zu verkünden. Auf dem Zenit seiner Hybris präsentiert er

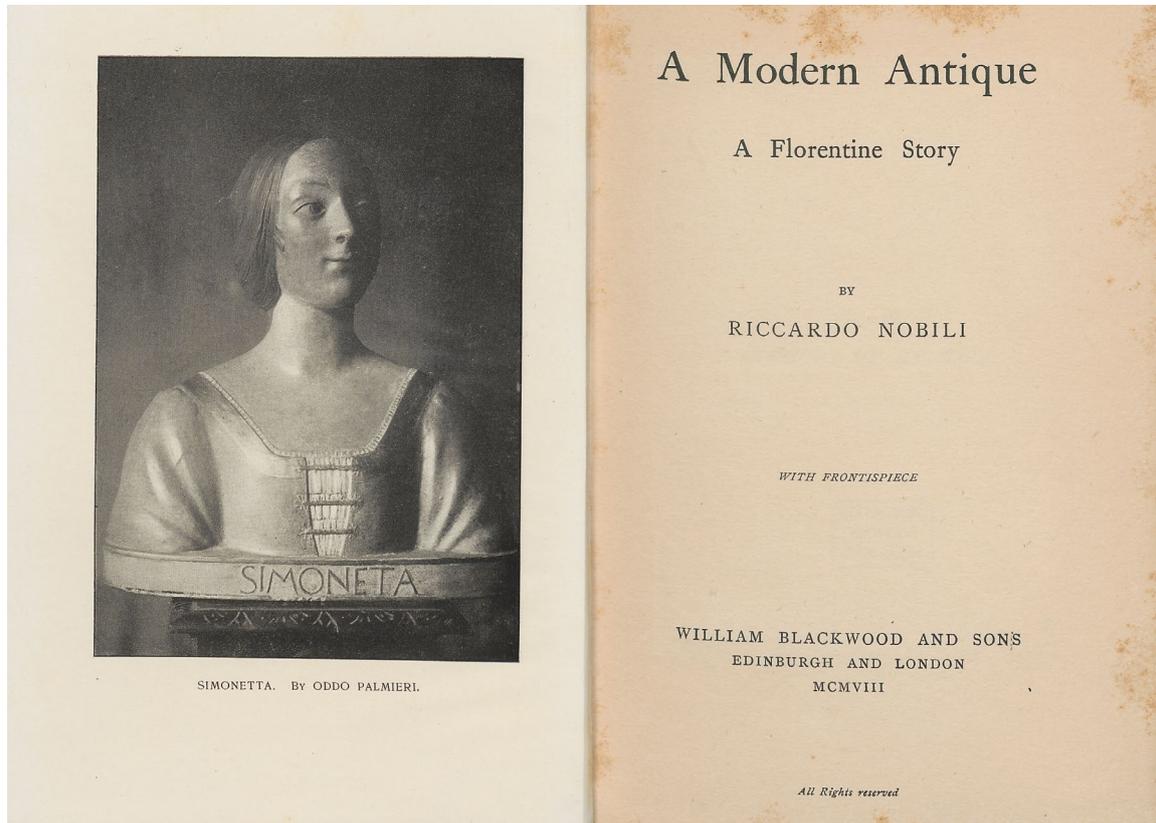


Abb. 5

Riccardo Nobili (als Oddo Palmieri), *Simonetta*, ca. 1908, Frontispiz aus: *A Modern Antique* (1908).

den Gästen seine Kunstschatze, worunter sich ausgerechnet Palmieris Büste der Simonetta befindet. Palmieri kann daraufhin seine Urhebererschaft nur durch eine Münze des Papstes, eine Bajocco, glaubhaft machen, die er in den Kopf der Büste eingearbeitet hatte.

Es fehlt Nobilis Roman nicht an Kitsch, da gut zwei Drittel des Buches von der Liebesgeschichte Oddo Palmieris mit Helen Grahame, der Tochter des amerikanischen Sammlers, eingenommen werden. Dennoch gibt der Roman aufgrund seiner Korrespondenzen mit realen Personen und durch seine Verflechtungen in das Zeitgeschehen aufschlussreiche Einsichten in die Gesellschaft und den Kunstmarkt im Florenz des 19. Jahrhunderts. Auch eine zeitgenössische anonyme Rezension beschreibt den Roman als eine Geschichte des modernen italienischen Lebens, kommt dabei jedoch zu dem Schluss: „[...] however, there is an air of unreality about the whole story and an atmosphere of artificiality about both style and treatment which are displeasing. The constant bespattering of dialogue and description with quotations, tags, and idioms in French and

Italian is moreover as wearisome in effect as it is faulty in style.“<sup>20</sup> Gerade jedoch die in der Tat ermüdend oft eingestreuten italienischen und französischen Phrasen dienen einem besonderen Zweck, denn sie karikieren die Affektiertheit der neureichen amerikanischen Sammler, die gleichsam auf die italienischen Kunsthändler abfährt. So ist die mit diversen Stereotypen ausgestattete Geschichte Nobilis insgesamt eine Parodie des künstlerischen und antiquarischen Florenz eben jener Zeit, als der hochverschuldete Adel dem Kunstmarkt seine alten Palazzi öffnete und die alten Akademiker auf die jungen Künstler als Vertreter eines neuen Schönheitskultes prallten. Damit folgt der Roman dem Vorbild der Parodien George du Mauriers, der wiederholt die Ästhetik der Präraffaeliten samt ihres Schönheitskultes in der feinen Londoner Gesellschaft karikierte,<sup>21</sup> wie etwa in seiner 1866 im Magazin *Punch* veröffentlichten Serie *A Legend of Camelot*.<sup>22</sup> Als Parodie des Florentiner Kunstmarktes kurz nach der Benivieni-Affäre kann *A Modern Antique* insofern als eine Dokumentation des Zeitgeschmacks im Allgemeinen und der Rezeption

der Causa Bastianini im Besonderen betrachtet werden. Relevant sind hierfür nicht nur die direkten Referenzen auf Bastianini und die Benivieni-Affäre,<sup>23</sup> sondern vor allem die versteckte, jedoch deutliche Funktion von Oddo Palmieri als literarisches Äquivalent zu Bastianini. So liest sich die Geschichte des unschuldigen Bildhauers, dessen Büste selbst Kunstmarktgrößen zu täuschen vermag und damit ein Eigenleben als Original des Quattrocento entwickelt, wie die Unschuldsbeteuerung Bastianinis, der mit seinen Werken angeblich nur seinen Lebensunterhalt verdienen wollte und dessen Schuld es daher doch wohl nicht sein konnte, wenn die Werke auf dem Kunstmarkt dann als echte Quattrocento-Büsten verkauft wurden.<sup>24</sup> Darüber hinaus klingt in der Beschreibung der Figur Palmieris die von Mario Foresi formulierte Charakterisierung Bastianinis<sup>25</sup> als Seelenverwandtem Mino da Fiesoles an: „He [Palmieri] certainly had an original character. Born either too early or too late, as somebody had said, he had not the same ideas as his fellows, nor was he disposed to see things in the light of his surroundings.“<sup>26</sup> Bastianini fungiert damit gleich in zweifacher Weise als bescheidener Held der Geschichte, da er nicht nur jener Fälscher des Ottocento ist, der so sehr im Geiste des Quattrocento arbeitete, dass er tatsächlich in Nobilis Roman als herausragendes Sinnbild für die Fälscher des 19. Jahrhunderts Erwähnung findet. Als literarische Vorlage für die Figur des Oddo Palmieri geht er im übertragenen Sinn auch als Einziger unbeschadet und mit reiner Weste aus der Simonetta-Affäre, in Bastianinis Fall der Benivieni-Affäre, hervor, obgleich Palmieri ebenso wie Bastianini die gesamte Florentiner und Pariser Kunstwelt getäuscht hatte. Intensiviert wird die Verbindung zwischen Bastianini und Palmieri zudem noch durch Nobilis eigene Identifikation mit seinem Protagonisten.<sup>27</sup> Die literarische Figur Palmieri wird somit zum Hybrid einer solchen Identifikation Nobilis und der Adaption Bastianinis, wodurch Bastianini eine weitere, durchaus raffinierte Fürsprache erhält, indem er nun sogar zum nachahmenswerten Vorbild wird. Insofern verwundert es dann auch nicht, dass die Büste der Simonetta nicht nur als literarisches Gedankengebilde existiert, sondern von Nobili tatsächlich als Werk unter dem Decknamen „Oddo Palmieri“

im Geiste Bastianinis real ausgeführt wurde.<sup>28</sup> Signifikant ist dabei auch die im Roman geschilderte gesamte Genese der Büste als weitere Parallele zu Bastianini. Nachdem Palmieri eines Abends Zeuge einer Diskussion über die Imitation der Antike zwischen dem Maler Perelli und dem Bildhauer Centofanti wird, der hinsichtlich der Benivieni-Affäre von sich behauptet: „Now if Niewerkerque, the Director of the Louvre, had only consulted me, the museum would contain one forgery the less“<sup>29</sup>, entschließt sich Palmieri, mit der Simonetta-Büste Centofantis behauptete Expertise auf den Prüfstand zu stellen. Mit dem Namen „Centofanti“ wird an jener Stelle erneut deutlich, wie zeitverhaftet der Roman ist. Während Gentilini in der literarischen Figur Centofantis eine Adaption von Enrico Pazzi vermutet, dem Schöpfer der Dante-Statue auf der Piazza Santa Croce in Florenz,<sup>30</sup> liegt darüber hinaus auch der Anklang an ‚Cento fanti‘ nahe, was an jenen bekannten Spruch „Scherza coi fanti e lascia stare i santi!“ erinnert, der in Giacomo Puccinis etwa zeitgleich entstandener Oper *Tosca* rezitiert wird.<sup>31</sup> In der dritten Szene des ersten Aktes murmelt der Mesner mehrmals jenen Spruch, im Deutschen etwa sinngemäß: „Mit ernstesten Dingen soll man nicht scherzen“, als er entdeckt, dass das Altarbild der Maria Magdalena in der Kirche Sant’Andrea della Valle, das der Maler Mario Cavaradossi gerade malt, eine lebendige, profane und unbekannte Schönheit zum Vorbild hat.<sup>32</sup> „Cento“ für Hundert steigert diese streng dogmatische Ansicht buchstäblich ins Hundertfache, die der Bildhauer in Nobilis Roman, in der Tat als „old Centofanti“<sup>33</sup> bezeichnet, der modernen Verehrung von Lebendigkeit im Kunstwerk entgegengesetzt. Centofanti repräsentiert damit die in Nobilis Roman als veraltet dargestellte Ansicht der göttlichen und eben nicht profanen Abstammung von Kunstwerken. Ähnlich wie Cavaradossi in Puccinis *Tosca* gestaltet auch Palmieri seine Büste der Simonetta nach einem lebendigen Modell, nämlich der gleichnamigen Tochter des Gärtners. Der Name Simonetta rekurriert jedoch auch auf Simonetta Vespucci, jene „Regina della Bellezza“ (also auf Deutsch: Königin der Schönheit) wie sie von Giuliano de’ Medici betitelt wurde, die von Botticelli vermutlich mehrfach portraitiert wurde, so etwa in dem Frankfurter weib-



Abb. 6  
Giovanni Bastianini, *Girolamo Savonarola*, London, Victoria & Albert Museum, 1863.

lichen Idealbildnis (um 1480, Frankfurt, Städel Museum) und in dem Berliner Profilbildnis einer jungen Frau (1475–1480, Berlin, Gemäldegalerie).<sup>34</sup> Die Büste der Simonetta erhält hierdurch nicht nur ein weiteres ehemals lebendiges Modell zum Vorbild, sondern zugleich ein oder mehrere Kunstwerke.

Jene Lebendigkeit des Modells überträgt sich schließlich metaphorisch auf die Büste, so etwa, wenn Simonetta die von Palmieri nach jeder Sitzung vorgenommene Zerstörung seines Werks regelrecht als Mord empfindet.<sup>35</sup> In der Tat trafen auch Bastianinis Fälschungen gerade aufgrund ihres Realismus und ihrer Lebensnähe den Zeitgeschmack. Seine Büste des Girolamo Savonarola wurde zudem mit größtem Staunen betrachtet, da bis zu ihrer Entdeckung lediglich wenige zweidimensionale Profilporträts Savonarolas existierten (Abb. 6).<sup>36</sup> Bastianini nimmt somit einen Medienwechsel von zweidimensionalen Papierarbeiten oder Ölgemälden in eine dreidimensionale Terrakottabüste vor, wodurch Savonarola von der Fläche in den Raum und somit gewissermaßen ‚zum Leben erweckt‘ wird. Lebendigkeit wird dabei jedoch nicht nur als eine Qualität des Kunstwerks verstanden, sondern strahlt gleichsam auf den Künstler aus. Und so werden, ebenso wie man es Bastianini attestierte, auch in Palmieri die Alten Meister wieder lebendig: „He [Palmieri] had a

dim sentiment that the dead hand of the old master was reviving in his.“<sup>37</sup>

Als Bandini die Büste der Simonetta das erste Mal sieht, erkennt er in ihr ein „*incognito* of the *quattrocento* [Kursivierung im Original]“,<sup>38</sup> in dem der Geist Mino da Fiesoles, Bernardo Rossellinos und Desiderio da Settignanos ineinander übergehe. Was daraus entstünde, so Bandini weiter, sei jedoch kein Pasticcio, sondern eine neue Persönlichkeit des 15. Jahrhunderts. Entsprechend sieht Bandini nicht in der Fälschung an sich einen Verlust, sondern in ihrer Entlarvung.<sup>39</sup> Im Gegensatz zur weit verbreiteten Bemitleidung Bastianinis als angeblicher Sklave seines skrupellosen Kunsthändlers Giovanni Freppa,<sup>40</sup> wie sie zuletzt von Anita Moskowitz<sup>41</sup> hartnäckig geleistet wurde, liefert Nobili mit seinem Roman keinen weiteren Beitrag zu dieser vermeintlichen Opferrolle, in die Bastianini mehr oder weniger hineingeschrieben wurde, sondern er porträtiert gerade den Fälscher Bastianini als einen Künstler, dessen Werken sowohl der Geist der Renaissance innewohnt als auch das Vermögen, ein eigenständiges und erstrebenswertes Vorbild zu sein. Damit führt Nobili Mario Forosis Charakterisierung Bastianinis als „*anima trasmigrata*“<sup>42</sup> fort und legt zugleich einen der Grundsteine für den Mythos Bastianini, der bis in die Gegenwart wirkt und ihm, bei aller Lebendigkeit, Unsterblichkeit verleiht.

- 1 Aukt.-Kat. *Objets d'Art et de haute Curiosité provenant en grande Partie de la précieuse Collection de M. de Nolivos*, (Hotel Drouot, Salle No 1, 19. und 20. Januar 1866), Paris 1866, S. 15 sowie Paul Mantz, „Musée Rétrospectif. La Renaissance et les temps modernes“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 9, 1865, S. 326–349, hier: S. 339.
- 2 Robert Becker, *Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini: Zur Geschichte der Fälschungen*. Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten, Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau 1, Breslau 1889, S. 29f. Vgl. Kat.-Nr. II.36.
- 3 Die folgenden Ausführungen und weitere Details jenes Pressestreits werden von Robert Becker ausführlich wiedergegeben: Becker, *Die Benivieni-Büste*, S. 30–34.
- 4 Jonathan Gash, *The Sleepers of Erin*, London 2013 (erste Auflage: New York 1983), S. 51. „Jonathan Gash“ ist das Pseudonym von John Grant, der vorher bereits unter dem Namen „Graham Gaunt“ publiziert hatte. Die siebte seiner sogenannten *Lovejoy Novels* führt den Pro-

- tagonisten, Detektiv Lovejoy, in die Kreise wohlhabender Antiquitätenhändler, die für ihn zu einer tödlichen Gesellschaft zu werden drohen, als er in einer irischen Grabkammer des Bronzealters fünfzehn goldene Halsringe („Torques“) entdeckt, von denen aber nur einer echt ist.
- 5 Ibid.
- 6 Smith in einem Brief vom 4. August 1858 an Thomas Bateman, archiviert in Thomas Batemans „Antiquarian Correspondence“ im Sheffield City Museum. Eine detaillierte Darstellung der Billy-und-Charley-Fälschungen erfolgt in: Robert Halliday, „The Billy and Charley Forgeries“, in: *London Archaeologist*, Vol. 5, Nr. 9, 1986, S. 243–247.
- 7 Die Sammlungen der Billy-und-Charley-Fälschungen können online eingesehen werden im Hull Museum: <http://www.hullcc.gov.uk/museumcollections/collections/storydetail.php?irn=230> (letzter Zugriff 19. April 2016) sowie im Cuming Museum: [http://www.southwarkcollections.org.uk/code/eMuseum.asp?page=collection\\_cuming](http://www.southwarkcollections.org.uk/code/eMuseum.asp?page=collection_cuming) unter „Forgeries and Fakes“ (letzter Zugriff 19. April 2016).
- 8 Den Begriff prägte die Sprachwissenschaftlerin Mary Louise Pratt bei ihrer Analyse von Felipe Guaman Poma de Ayala Verwendung der spanischen Sprache für *El primer nueva corónica y buen gobierno* („The First New Chronicle and Good Government“). Mary Louise Pratt, „Arts of the Contact Zone“, in: *Profession* 91 (New York 1991), S. 33–40 sowie Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, als Manuskript hrsg. von John Murra und Rolena Adorno, Mexiko 1980. Eine Anwendung des Begriffs auf die Fälschungen des Ottocento wird detaillierter behandelt in: Tina Öcal, „Forgeries as cross-cultural objects of the contact zone. Giovanni Bastianini and the art market in Florence during the Risorgimento“ (Vortrag gehalten am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 5. April 2013).
- 9 Den Begriff der „Transkulturation“ prägte 1940 der kubanische Essayist und Anthropologe Fernando Ortiz, um ineinander übergehende Kulturen zu beschreiben. In seiner 1940 veröffentlichten Schrift *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (die erste englischsprachige Auflage *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar* wurde 1947 in New York gedruckt) bezeichnete Ortiz den verheerenden Einfluss des spanischen Kolonialismus auf die kubanische Bevölkerung als gescheiterte Transkulturation. Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, Übersetzung vom Spanischen ins Englische von Harriet de Onís, Durham/London 1995, S. 100.
- 10 Vgl. Aviva Briefel, *The Deceivers. Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca and London 2006, S. 25f.
- 11 „Money, earned by screwing, cheating, and overreaching, may for a time dazzle the eyes of the unthinking; but the bubbles blown by unscrupulous rogues, when full-blown, usually glitter only to burst.“ Samuel Smiles, *Self-Help* (1859), hrsg. v. Peter W. Sinnema, Oxford 2002, S. 239.
- 12 Marion Harry Spielmann, „Art Forgeries and Counterfeits. A General Survey, part VI“, in: *The Magazine of Art*, New Series, Vol. 2 (January 1904), S. 36–42, hier S. 37.
- 13 Paul Eudel, *Le Truquage, Les Contrefaçons Dévoilées*, Paris 1884. Vgl. Kat.-Nr. I.42a,b.
- 14 Hans Tietze, „Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung“ in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1933, Band 27, S. 209–240 online einsehbar als Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1933/0223> (letzter Zugriff 19. April 2016).
- 15 Während Alessandro Foresi lediglich als Fürsprecher Bastianinis auftritt, initiiert sein Neffe, Mario Foresi, bereits den Mythos um Bastianini als Seelenverwandten der Renaissance Künstler: „Il Bastianini non fu né un copiatore né tampoco un falsatore, né ingannò mai alcuno. Fu artista ispirato, la cui anima aveva vissuto in un'altra epoca.“ („Bastianini war weder ein Kopist, geschweige denn ein Fälscher, noch hatte er irgendeinen getäuscht. Er war ein inspirierter Künstler, dessen Seele in einer anderen Epoche gelebt hatte“ [Übersetzung der Autorin]). Vgl. Mario Foresi, „Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri (Giovanni Bastianini)“, publiziert als eigenständiger Auszug aus: *Rassegna Nazionale*, (August 1911), S. 397–414, Florenz 1911, S. 11 sowie: „Imitò o meglio, rievocò il quattrocento perché sentiva quell'arte.“ („Er imitierte oder besser: rief das Quattrocento wieder wach, denn er fühlte diese Kunst“ [Übersetzung der Autorin]). Vgl. Foresi, „Di un valoroso scultore“, S. 14. Wenige Jahre später verstärkt Foresi diese Mystifizierung: „[...] perchè nel Bastianini perdurò l'ingenuo intuito dell'antico nell'intelletto, l'istintiva modellatura della forma pura nella dita, il sentimento degli artefici della Rinascenza nel cuore. Domando ancora: Si tratta di un fenomeno? Della metempsicosi dell'anima di Mino [da Fiesole]? Pitagora avrebbe pensato così.“ („Denn in Bastianini überdauert die unbedarfte Intuition der Antike im Intellekt, die instinktive Gestaltung der reinen Form in den Fingern, das Gefühl der Künstler der Renaissance im Herzen. Ich frage erneut: Handelt es sich um ein Phänomen? Um eine Metempsychose der Seele von Mino [da Fiesole]? Pythagoras hätte so gedacht“ [Übersetzung der Autorin]). Mario Foresi, „Lo scultore Giovanni Bastianini e della sorte prodigiosa delle opere sue“, in: *Emporium*, Bergamo 1919, S. 90–102, hier S. 91 sowie zur

- Mythenbildung um Bastianini: Giancarlo Gentilini, „Giovanni Bastianini (1830–1868). Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino“ (unpublizierte Dissertation, Università degli Studi di Pisa 17. April 1986), S. 93. Eine von Gentilini 2004 aktualisierte Kopie der Dissertation befindet sich in der Bibliothek der Londoner Wallace Collection unter der Signatur: 11396/2004 SCU ITA BAS GEN.
- 16 Vgl. dazu auch Kat.-Nrn. II.39 und II.40.
- 17 Vgl. hierzu auch die aktuelle Forschung von Lynn Catterson (New York), „Stefano Bardini: Forming the Canon of Fifteenth-Century Italian Sculpture“, in: *Center* 35, (June 2014 – May 2015), Washington 2015, S. 60–63 sowie die folgenden drei 2016 erscheinenden Publikationen: Lynn Catterson, „American collecting, Stefano Bardini & the Art of Supply in late 19C Florence“, in: *Discovering the Italian Trecento in the 19th Century*, dedicated issue of *Predella* sowie Lynn Catterson, „Stefano Bardini & the Taxonomic Branding of Marketplace Style. From the Gallery of a Dealer to the Institutional Canon“, in: *Images of the Art Museum*, (selected papers from the conference *Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*, Florenz, 26.–28. September 2013, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut) Berlin [im Druck], und Lynn Catterson, „Introduction“, in: Lynn Catterson (Hrsg.), *The Art of the Deal: Dealers and the Global Art Market from 1860 to 1940*, Leiden [im Druck]. Ganz besonders danke ich an dieser Stelle Stefano Tasselli und Giuseppe Rizzo für ihre Unterstützung beim Zugang zu den Dokumenten und Archiven Stefano Bardinis in Florenz.
- 18 Nobili, *A Modern Antique*, S. 45.
- 19 Anon., „In a Studio-No I“, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* 117 (April 1875), S. 481–507, hier S. 482f.
- 20 Anon., Rezension von Riccardo Nobili, *A Modern Antique. A Florentine Story*, in: *Otago Witness*, Issue 2823, 29. April 1908, S. 87.
- 21 Gentilini, „Giovanni Bastianini“, S. 95.
- 22 Die ursprünglich im Magazin *Punch* veröffentlichte Serie wurde 1898 als Buch bei Harper and Brothers in London und New York veröffentlicht und ist online einsehbar unter: [https://archive.org/details/gri\\_33125014434233](https://archive.org/details/gri_33125014434233) (letzter Zugriff 19. April 2015).
- 23 Vgl. Nobili, *A Modern Antique*, S. 22.
- 24 Alexandre Foresi, *Tour de Babel, ou, Objets d'Art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris/Florenz 1868, S.113.
- 25 Siehe Anm. 15.
- 26 Nobili, *A Modern Antique*, S. 14.
- 27 Gentilini, „Giovanni Bastianini“, S. 95f. Gentilinis Schlussfolgerung, dass sich Nobili mit Palmieri identifizierte, ist durchaus nachvollziehbar, denn wie der Verlauf der Geschichte zeigt, ist Palmieri, ebenso wie Nobili, nicht nur Künstler, sondern auch Schriftsteller. Nobili, *A Modern Antique*, S. 272.
- 28 Entsprechend zierte das Frontispiz des Romans eine Abbildung der Büste der Simonetta, deren Basis die falsch geschriebene Inschrift „Simoneta“ trägt, während die Bildunterschrift den korrekten Titel „Simonetta“ sowie „by Oddo Palmieri“ verzeichnet. Jene Büste befindet sich heute als Geschenk von Grace Cleveland Porter, der Frau Nobilis, in der Galleria d'Arte Moderna im Palazzo Pitti in Florenz. Gentilini, „Giovanni Bastianini“, S. 97f.
- 29 Nobili, *A Modern Antique*, S. 22.
- 30 Gentilini, „Giovanni Bastianini“, S. 96.
- 31 Puccinis Oper *Tosca* wurde am 14. Januar 1900 in Rom uraufgeführt, acht Jahre vor der Veröffentlichung von *A Modern Antique*. Nobili dürfte die Oper also mit größter Wahrscheinlichkeit gekannt haben, als er seinen Roman verfasste, insbesondere da *Tosca*, ebenso wie Nobilis Roman, als fiktive Geschichte im Kontext von historischen Gegebenheiten spielt, nämlich der Überquerung der Alpen nach Norditalien durch Französische Truppen im Frühjahr 1800, was nach mehreren Jahrzehnten der Teilung Italiens zu dessen Wiedervereinigung führte, jenem Hintergrund also, vor dem der Roman Nobilis spielt.
- 32 *Tosca, melodramma in tre atti*, libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini, Teatro La Fenice di Venezia, 23.–31.5.2008, S. 46. Das Libretto zu *Tosca* wurde wiederum von Victorien Sardous Drama *La Tosca* (Paris 1887) inspiriert.
- 33 Nobili, *A Modern Antique*, S. 22.
- 34 Gentilini, „Giovanni Bastianini“, S. 25.
- 35 *Ibid.*, S. 26.
- 36 Um nach Savonarolas Hinrichtung als Ketzer jegliche Reliquienverehrung zu verhindern, ließ Papst Alexander VI. Savonarolas Asche im Arno verstreuen und jegliches Abbild von ihm verbieten und zerstören. Vgl. Camille Mauclair, *Florenz*, autorisierte Übertragung von Rosa Schapire, München 1924, S. 22–26. Zu der gefälschten Savonarola-Büste Bastianinis vgl. auch hier im Katalog S. 129f.
- 37 Nobili, *A Modern Antique*, S. 31.
- 38 *Ibid.*, S. 59.
- 39 *Ibid.*
- 40 Nina Barstow, „The Romance of Art: The Forgeries of Bastianini“, in: *The Magazine of Art*, No. 9 (1886), S. 503–508, hier S. 503.
- 41 Anita Fiderer Moskowitz, *Forging Authenticity – Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*, Florenz 2013. Vgl. Kat.-Nr. II.38.
- 42 Mario Foresi, „A proposito dell'anime di Mino e di Donatello trasmigrate in scultori moderni“, in: *Illustrazione Toscana*, VI, 1928, S. 16–20.