



Abb. 1
Kleopatra, auf Schiefer ausgeführtes, als Werk der römischen Antike ausgegebenes Gemälde des 19. Jahrhunderts in einer Mezzotinto-Reproduktion von John Sartain, 1885.

Die Rolle der Fachliteratur bei der Entlarvung und Herstellung von Gemäldefälschungen*

Jilleen Nadolny

Einführung

Im 21. Jahrhundert überschwemmte eine ganze Welle von Gemäldefälschungen den Kunstmarkt; seitdem wurden zahlreiche Vorschläge gemacht, wie diesem Problem zu begegnen sei.¹ Einer davon lautet, bestimmte Aspekte der Kunsttechnologie, insbesondere die Ergebnisse der wissenschaftlichen Methoden analytischer Materialbestimmung, nur in Ausschnitten zu veröffentlichen, um sie nicht auch den Fälschern in vollem Umfang zugänglich zu machen. Die wichtige Rolle, die Bücher und andere Publikationen bei der Entwicklung von Analysetechniken zur Fälschungserkennung gespielt haben, ist unbestritten; ihre Bedeutung für die Herstellung von Fälschungen ist demgegenüber eher weniger klar. Während die Fachliteratur zur Kunsttechnologie bis in das 18. Jahrhundert zurückreicht, ist das Fälschen von Gemälden und anderen Kunstwerken sehr viel älter – es geht zum Teil bis zu den Anfängen künstlerischer Produktion zurück.² Wenn die Praxis älter ist als die dazugehörige Literatur, wie lässt sich dann argumentieren, dass von der Literatur unmittelbar die Gefahr ausgehe, dem Fälscher als Anreiz zu dienen? Indem der vorliegende Artikel ausgewählte Fälle betrachtet, bei denen Literatur zum Thema Gemäldefälschungen eine Rolle spielte, will er die Argumente für und gegen die Beschränkung einer Publikation von technischen Ergebnissen untersuchen, von der man sich erhofft, dass sie die Entwicklung hin zu immer raffinierteren Fälschungen aufzuhalten hilft. Letztlich wird aber in diesem Beitrag die Auffassung vertreten, dass solche Beschränkungen mehr schaden als nützen würden.

Allgemeiner Kontext

Vor der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Fälschungen im engeren Sinn überwiegend in Schriften diskutiert, deren Autoren Fälschungen verachteten. In Büchern für Gelehrte

und Sammler finden sich in erster Linie Beschreibungen der von den Fälschern angewendeten Tricks zusammen mit Ratschlägen, wie man es vermied, Fälschungen aufzusitzen. Unabhängig davon führten bereits seit dem 18. Jahrhundert ein wachsendes Interesse an historischen Kunsttechniken³ und die materielle Erforschung von Kunstobjekten mit wissenschaftlichen Mitteln⁴ zu einer neuen literarischen Gattung, der Fachliteratur über die technischen und materiellen Aspekte von Kunstobjekten.

Möchte man die Bücher untersuchen, welche einen Einfluss auf die Entwicklung moderner Techniken zur Fälschungserkennung hatten und zugleich den Fälschern als Wissensquelle dienten, setzt man am besten im 19. Jahrhundert an. Die entsprechenden Studien umfassen dabei verschiedene Bereiche: die wissenschaftliche Untersuchung von Gemälden (und die Entwicklungen, die diese ermöglicht haben), kunsttechnologische Studien (die Kontextinformationen bereitstellten), die Gemälderestaurierung und die Kunstgeschichte. Das 19. Jahrhundert sah hier eine Reihe von Pioniertaten: Die Veröffentlichung der Ergebnisse wissenschaftlicher Untersuchungen von gefälschten Bildern (auf die hier noch näher eingegangen wird), ein Buch mit der ratgeberartigen Darstellung eines Restaurators, der sich gelegentlich auch als Gemäldefälscher verdingte⁵ und ein ausschließlich gefälschter Kunst und den Möglichkeiten ihrer Entlarvung gewidmetes Buch.⁶

Literatur und Fälschungen: Fälle aus dem 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert hatte die Kunstwelt erkannt, dass Fälschungen nicht auf den ersten Blick als solche erkennbar waren, selbst für solche Augen nicht, die hinsichtlich Stilvergleichen auf das Beste ausgebildet waren. Zusätzliche unterstützende Nachweise waren ein eindeutiges Desiderat; die Materialanalyse stellte hier eine nahelie-

gende Option dar, die dann zum ersten Mal bei gefälschten Gemälden der Antike zum Einsatz kam. Diese Werke waren fest in der Literaturgeschichte der antiken Welt verankert – eine Welt, welche nun durch die wissenschaftliche Analyse und den Nachvollzug der Techniken greifbar wurde, die in den überlieferten Texten beschrieben wurden.

Die italienische Kleopatra

Die beiden fraglichen Werke – ein Porträt der Kleopatra und die Darstellung einer häuslichen Szene mit zwei Frauen und einem Kind – waren in Italien entdeckt worden; ihr Verbleib ist zwar heute unbekannt, ihr Erscheinungsbild ist aber in zeitgenössischen Stichen überliefert.

Die Darstellung der ägyptischen Königin Kleopatra und ihrer Schlange (Abb. 1) – eine auf Schiefer gefertigte Enkaustikmalerei (ausgeführt also mittels in Wachs gebundener Farbpigmente) – bildet den Gegenstand der ältesten uns bekannten wissenschaftlichen Fälschungsuntersuchungen, deren Veröffentlichung 1822 erfolgte. Auch wenn es sich bei der *Kleopatra* um die vielleicht berühmteste der bekannten Antiken-Fälschungen aus dieser Zeit handelte, so war sie nicht die erste. Eine weitere angebliche Enkaustikmalerei auf Schiefer (von der man jetzt annimmt, dass sie tatsächlich in Öl ausgeführt wurde) stellt die so genannte *Muse von Cortona* dar (Abb. 2 – heute auch als *Muse Polyhymnia* geführt). Die *Muse* wurde von Wandmalereien inspiriert, die im Kontext der Ausgrabungen in Herculaneum entdeckt worden waren, und man geht davon aus, dass sie zwischen 1739 und 1740 von dem Leiter der Grabungen in Herculaneum, Marcello Venuti, ehemals Superintendent der Bibliothek des Palazzo Reale in Neapel,⁷ in Auftrag gegeben worden war. Ob das Stück schon als Fälschung angefertigt wurde oder einfach nur als ein Werk in antikem Stil, ist unklar. Als das Gemälde allerdings erstmals 1791 veröffentlicht wurde, waren seine Ursprünge bereits wild-romantisch ausgeschmückt und es wurde als eine antike Enkaustikmalerei präsentiert.⁸ In der darauffolgenden Zeit wurde es dann auch als echtes antikes Gemälde bewundert und 1851 der Accademia Etrusca di Cortona gestiftet, in deren Museum es sich bis heute befindet.⁹

Dieses Werk war zweifellos eine Inspiration für die *Kleopatra*, die, zerbrochen, 1818, angeblich irgendwo in der Gegend um Rom herum (die überlieferten Berichte widersprechen sich hier) gefunden worden war.¹⁰ Sie wurde zunächst als im Besitz des Antiquars Luigi Micheli befindlich bekannt, der ein großes Interesse daran hatte, ihren Wert schätzen zu lassen und sie dann für eine beträchtliche Summe zu verkaufen.¹¹ Dementsprechend wurde sie mit einer historischen Provenienz versehen: So wurde behauptet, es handele sich hierbei um jenes Bild von Kleopatra, das auf dem Triumphzug gezeigt wurde, der sowohl in Plutarchs *Leben des Antonius* (86, 3) als auch in Cassius Dios *Römischer Geschichte* (51, 21) erwähnt wird. Eine wiederum andere Theorie besagte, dass es sich bei dem Gemälde um ein Werk des antiken Malers Timomakos handele und einer noch anderen zufolge stammte es aus dem Besitz des Kaisers Hadrian.¹²

Die Fragmente des Bildes wurden nach Florenz gebracht und dort restauriert. Micheli sorgte energisch und rasch dafür, dass in der Florentiner Zeitschrift *Antologia* eine Reihe von Artikeln über das Werk erschienen. Ihm waren wahrscheinlich die kurz zuvor erschienenen wissenschaftlichen Untersuchungen historischer Malmaterialien bekannt: Die Artikel von Chaptal 1815 (über die antiken Pigmente von Pompeji) und Davy (über Werke wie die *Aldobrandini Hochzeit*) hatten viel Aufmerksamkeit erregt.¹³ Zudem war Pietro Petrini in Florenz selbst gerade dabei, in der *Antologia* eine Reihe von Vorträgen über die „Gemälde der Alten“ zu veröffentlichen, die auch Informationen über die Analyse von Pigmenten lieferten.¹⁴ Ganz offensichtlich war der „Wissenschaftler“, der die Untersuchung der *Kleopatra* vornahm, der italienische Agrarwissenschaftler und Marchese Cosimo Ridolfi (1794–1864), sehr interessiert daran, hierbei beteiligt zu sein. Wie viele andere Angehörige seiner Schicht war er vielstudiert und hatte sich dabei auch Fächern wie Physik, Chemie, Botanik, Wirtschaft und Geografie gewidmet. Seine Ergebnisse teilte er in Briefform an Petrini mit.¹⁵ Ridolfis Analyse rekonstruierte eine Palette, die aus Grünerde, Kupfercarbonat (grün), eisenbasiertem Rot, Zinnoberrot, Ockergelb und Kalkweiß bestand.¹⁶

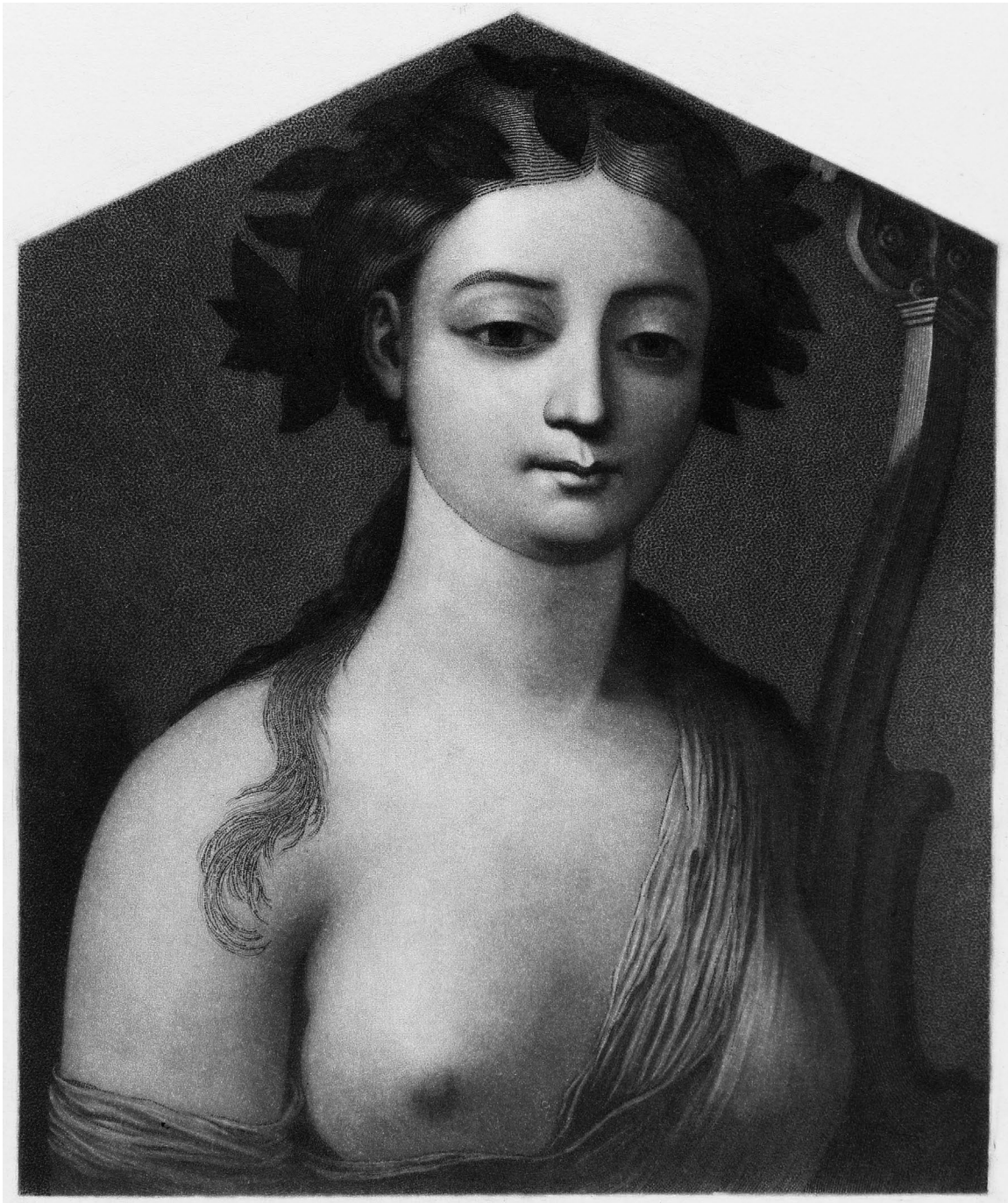


Abb. 2

Die *Muse von Cortona* (auch bekannt als *Die Muse Polyhymnia*), als antikes Werk der Enkaustik ausgegebenes Gemälde des 18. (?) Jahrhunderts auf Schiefer in einer Mezzotinto-Reproduktion von John Sartain, 1885.

Es ist nicht bekannt, mithilfe welcher Mittel diese Stoffe identifiziert wurden. Das Bindemittel wurde dann über Geruch, Löslichkeit, Verbrennung, Schmelzpunkt, Ausfällung, Verdampfung usw. bestimmt. Auf diesen Analysen aufbauend kam Ridolfi zu dem Ergebnis, dass es sich bei dem Bindemittel um eine Kombination aus einem Teil Wachs und zwei Teilen Harz

(wahrscheinlich Mastix, also dem Harz des Mastixstrauches) handelte. Im nächsten Schritt ging er dazu über, selbst Farben zuzubereiten, indem er eben dieses Verhältnis von Harz zu Wachs verwendete. Um die Substanz mit dem Pinsel verarbeiten zu können, verdünnte er sie mit Naphthaöl und unternahm Versuche, damit auf Schiefer zu malen, wobei er schließlich



Abb. 3
Reproduktion eines als antikes Werk ausgegebenen Gemäldes des 19. (?) Jahrhunderts auf einer Holztafel, 1853.

die Schieferplatte erhitzte, um die Farben zu schmelzen.

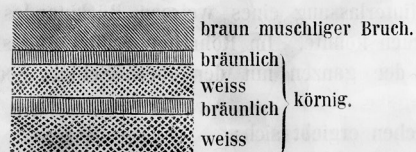
Auf der Grundlage dieser Untersuchungen war Ridolfi davon überzeugt, dass er sowohl die Echtheit des Gemäldes bewiesen als auch das Geheimnis um die „antike“ Methode der Enkaustik gelüftet habe. Er verweist zum weiteren Beweis auf die Literatur und zwar sowohl auf antike, zum Beispiel auf Plinius, als auch auf die moderne Literatur, wie die von Giovanni Fabbroni (zunächst in der *Antologia* und später in Buchform).¹⁷ Seine Ergebnisse überzeugten jedoch nicht jeden.¹⁸ Angesichts der in Italien laut werdenden Proteste schickten die Besitzer das Bild ins Ausland, wo es in Paris, London und München gezeigt und dort sowohl bewundert wie auch abgelehnt wurde, bis es schließlich – unverkauft – nach Italien zurückkehrte.¹⁹

Die Münchener Tafel

Einige Jahrzehnte, nachdem die *Kleopatra* von ihrer Europareise nach Hause zurückgekehrt war, fand in München eine mehr im Stillen, abseits der Öffentlichkeit durchgeführte Untersuchung eines anderen „antiken“ Gemäldes itali-

enischer Herkunft statt. Das auf einer Holztafel gefertigte Gemälde (Abb. 3) hatte der deutsche Landschaftsmaler Charles Ross (1816–1858) 1851 für einen geringen Betrag von einem Flickschuster bzw. Trödler in Rom erworben.²⁰ Es zeigte zwei Frauen mit einem Kind, das eine Maske hält. Ross zeigte die Arbeit, ohne viel Aufhebens darum zu machen, verschiedenen Personen; einer von ihnen, Professor Otto Jahn, Kunsthistoriker an der Universität München, konnte Ross davon überzeugen, ihm die

ge gleicht der unter der oberen braunen Schicht liegenden Dicke und erscheinen scharf begränzt.“



in Erhitzen eines Bruchstücks der ganzen Masse in ein Glasröhrchen bläht sich dieselbe etwas auf und en

Abb. 4
Früheste bekannte Illustration eines Querschnitts durch eine Malschicht aus der Analyse von Otto Linné Erdmann, aus: Otto Jahn, *Ueber ein antikes Gemälde im Besitze des Malers Ch. Ross in München*, Leipzig 1853.

Untersuchung und Veröffentlichung des Werkes zu erlauben und beauftragte im Folgenden einen Professor namens Erdmann mit der chemischen Analyse des Bildes.²¹ Erdmanns sehr detaillierter Bericht wird vollständig in Jahns Veröffentlichung wiedergegeben.²²

Diese Untersuchung ist aufgrund ihrer detaillierten Dokumentation bemerkenswert: Zunächst wurde eine einzelne Farbprobe unter einem Mikroskop (dem Verfasser zufolge:) „mit 1000-facher“ Vergrößerung untersucht. Anschließend wurde ihre Schichtstruktur in einer Zeichnung (Abb. 4) festgehalten, welche zugleich die erste bekannte Veröffentlichung eines Querschnitts durch eine Malschicht im modernen Sinne des Wortes darstellt. Chemische Tests ergaben einen Grund aus „kohlsaurem und schwefelsaurem Kalk“ mit „einer harz- oder wachsartigen Substanz“ als Bindemittel, die von einer Schicht aus Bleiweiß bedeckt war, das mit einem ähnlichen Mittel gebunden war.²³ Um die Ergebnisse in einen Zusammenhang zu bringen, wurde eine frühere Studie über ägyptische und römische Malerei zitiert. Darüber hinaus wurde das Holz der Platte durch den Inspektor des botanischen Gartens in München, einem Herrn Weinkauff, untersucht. Dieser kam zu dem Schluss, dass es „aus einem steinharten, harzartigen Holz von einer Pinien- oder Zirbeltannenart besteht, welches seiner ganzen Beschaffenheit nach sehr alt sein muss und gar wohl Jahrtausende alt sein kann.“²⁴ Letztlich aber gab es wenig kontextbezogene Informationen, auf deren Grundlage ein Urteil hätte gefällt werden können. Jahn entschied daher recht verantwortungsbewusst, sich bezüglich des Alters der Tafel nicht festzulegen. Über das weitere Schicksal des Bildes ist nichts bekannt.

Das erste Fälscher-„Handbuch“

Die beiden vorgestellten Publikationen geben eine Vorstellung von den Bedingungen, unter denen die ersten europäischen Fälschungen untersucht wurden: Die Wissenschaft war auf dem neuesten Stand der Zeit, aber die Forscher waren keine Kunstspezialisten. Sie arbeiteten mit minimalen Kontextinformationen, so dass sie mit ihren Ergebnissen kaum eine Chance hatten, die Echtheit der von ihnen untersuchten Werke zu bestätigen oder zu widerlegen.

Aber auch die Fälscher waren nicht unbedingt Spezialisten. Der französische Restaurator Simon Horsin-Déon schreibt in seinem detailreichen und sachkundigen Buch über die Restaurierung von Gemälden aus dem Jahr 1851 ganz ungeniert sowohl über diejenigen, die in Paris Fälschungen herstellten, als auch über die von ihm wie von Fälschern dabei verwendeten Techniken.²⁵ Horsin-Déon charakterisiert die Anfertigung von, wie er sie nennt, „tableaux à tournure“ (gemeint sind ältere, zweitklassige Gemälde, die so stark überarbeitet werden, dass sie schließlich als erstklassige Werke eines berühmten Künstlers ausgegeben werden können) als „einen der lukrativsten Geschäftszweige [des Restaurators]“²⁶ und liefert eine genaue Beschreibung jenes Typs von Fälschung, der Mitte des Jahrhunderts am ehesten dazu angetan war, einen Sammler zu täuschen. Wie jüngere Studien gezeigt haben, wurde seine Arbeit ebenso bewundert wie verachtet und von vielen in- wie ausländischen Autoren zitiert, auch wenn nicht bekannt ist, wie viele Fälscher-Kollegen Horsin-Déon mit seinem Werk inspiriert hat.²⁷

Der Aufstieg der Wissenschaft: Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts

Wie durch diese Beispiele gezeigt werden konnte, etablierte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Fachliteratur, die sich direkt mit der Herstellung und Entlarvung von gefälschten Gemälden befasste. Die folgenden Beispiele werden genauer zeigen, dass sowohl Fälschern als auch Wissenschaftlern im 20. Jahrhundert eine viel umfangreichere Literatur zur Verfügung stand als ihren ein Jahrhundert zuvor tätigen Kollegen.

De Wilds ‚Naturwissenschaftliche Gemäldeuntersuchung‘

In die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts fällt die Veröffentlichung einer Reihe von Büchern, die noch heute in der Kunsttechnologie den Rang von Klassikern haben. Eine dieser Arbeiten, die in perfekter Weise als Schnittstelle von Wissenschaft, Materialgeschichte und Restaurierung fungieren, ist Angentius Martinus („Angenit Martin“ oder auch einfach nur „A. Martin“) de Wilds Studie über die Pigmente der holländischen Meister. De Wild, der, wie bereits sein

Vater, als Restaurator arbeitete, vertrat die Meinung, dass das Metier der Kunstrestaurierung professioneller (das heißt aus seiner Sicht: wissenschaftlicher) werden müsse. Er studierte Chemie und wurde 1928 mit seiner Doktorarbeit *Het natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen* promoviert, die anschließend auch in englischer und deutscher Übersetzung erschien.²⁸ Diese Arbeit etablierte ihn als eine Autorität auf dem Gebiet der Echtheitsprüfung, die er parallel zu Restaurierungsaufträgen vornahm.

Dieses Buch, das sich auf die Materialien der Maler während des so genannten Goldenen Niederländischen Zeitalters konzentrierte, brachte ihm Ruhm und Prestige, zugleich diente es aber auch zufälligerweise jenem Fälscher als Ratgeber, dessen Gerichtsprozess er einige Jahrzehnte später als technischer Experte beherrschen sollte.

Die Vermeers und de Hooghs von Van Meegeren

Dieses Gerichtsverfahren resultierte in einem weiteren Klassiker; es ist darüber hinaus das erste Werk, das sich ausschließlich dem Nachweis von Gemäldefälschungen widmet: Paul Coremans' *Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hooghs. A Scientific Investigation* aus dem Jahre 1949.²⁹ 1945 war Paul Coremans, damals Leiter des Zentrallabors der belgischen Museen, zusammen mit de Wild (als Gutachter) und Wiebo Froentjes (einem chemischen Sachverständigen am Justizministerium der Niederlande) dazu berufen worden, in einem der berühmtesten Prozesse der Kunstgeschichte, der damals Fach- wie auch Boulevardpresse beherrschte,³⁰ die wissenschaftliche Expertise zu liefern, die dann zur Verurteilung des Niederländers Han van Meegeren führen sollte, einem frustrierten und zum Fälscher mutierten Maler.

Coremans' Buch legt die Schritte dar, die unternommen wurden, um zu beweisen, dass es sich bei den fraglichen Werken – Gemälde, die scheinbar von Jan Vermeer und Pieter de Hoogh stammten – tatsächlich um Fälschungen handelte. Das Buch ist so gut aufgebaut, so voll überzeugender Belege und gründlicher Betrachtungen des behandelten Problems, dass es zu einem Standardwerk für die Überprüfung gefälschter Gemälde wurde. Indem die gesam-

te Bandbreite der damals verfügbaren Technik angewendet wird, betrachtete man die Bilder auf sämtliche Aspekte hin: auf das Trägermaterial (wiederverwendete alte Leinwände), die Stratigraphie der Farbschichten (dokumentiert anhand von am Mikroskop gemachten Fotografien), die verwendeten Bindemittel (die ein modernes Kunstharz, das Phenol-Formaldehyd enthielten) und die Pigmente sowie auf die Art und Weise, wie künstliche Alterungseffekte erzielt wurden. Es wurden dabei technische Methoden wie Spektroskopie (Farbmessung), Mikroskop-Fotografie (Abb. 5) und Verfahren der technischen Bildgebung (Fotografie, Röntgenstrahlen, Ultraviolett- und Infrarotaufnahmen) eingesetzt.

Der Fälscher und die Literatur

Coremans' Studie, eine Untersuchung im Umfang eines ganzen Buches, mit soliden Schlussfolgerungen, die durch eine ganze Reihe von wissenschaftlichen und technologischen Informationen abgestützt und gesichert werden, scheint von den Studien des 19. Jahrhunderts weit entfernt zu sein. Allerdings sind die Unterschiede nicht ganz so extrem, wie es zunächst scheinen mag. Während man im 20. Jahrhundert mehr kontextbezogene Informationen über die historische Malpraxis besaß als früher und auch das Instrumentarium des Wissenschaftlers größer war, gibt es doch bemerkenswerte Ähnlichkeiten im Hinblick auf die angewandten grundlegenden Verfahren: das Absuchen der Literatur nach historischen Quellen für die Materialien und Techniken, die Untersuchung der Bildträger, der Einsatz moderner Analysetechniken, die Untersuchung der Stratigraphie der Malschichten, die Identifizierung der Pigmente und Bindemittel, die Verwendung von Mikroskopen, die Rekonstruktion der Methoden, derer sich die Fälscher bedienten. Ebenso änderte sich auch an der Vorgehensweise der Fälscher wenig: Sie konzipierten ihre Bilder so, dass sie aufgrund ihrer Rarität begehrenswert erschienen, sie machten sich die Lücken in vorhandenen historischen Quellen zunutze, stellten die Fälschungen in Beziehung zu bekannten Künstlern und verwendeten vorhandene Literatur bzw. könnten sie verwendet haben, um einige Entscheidungen

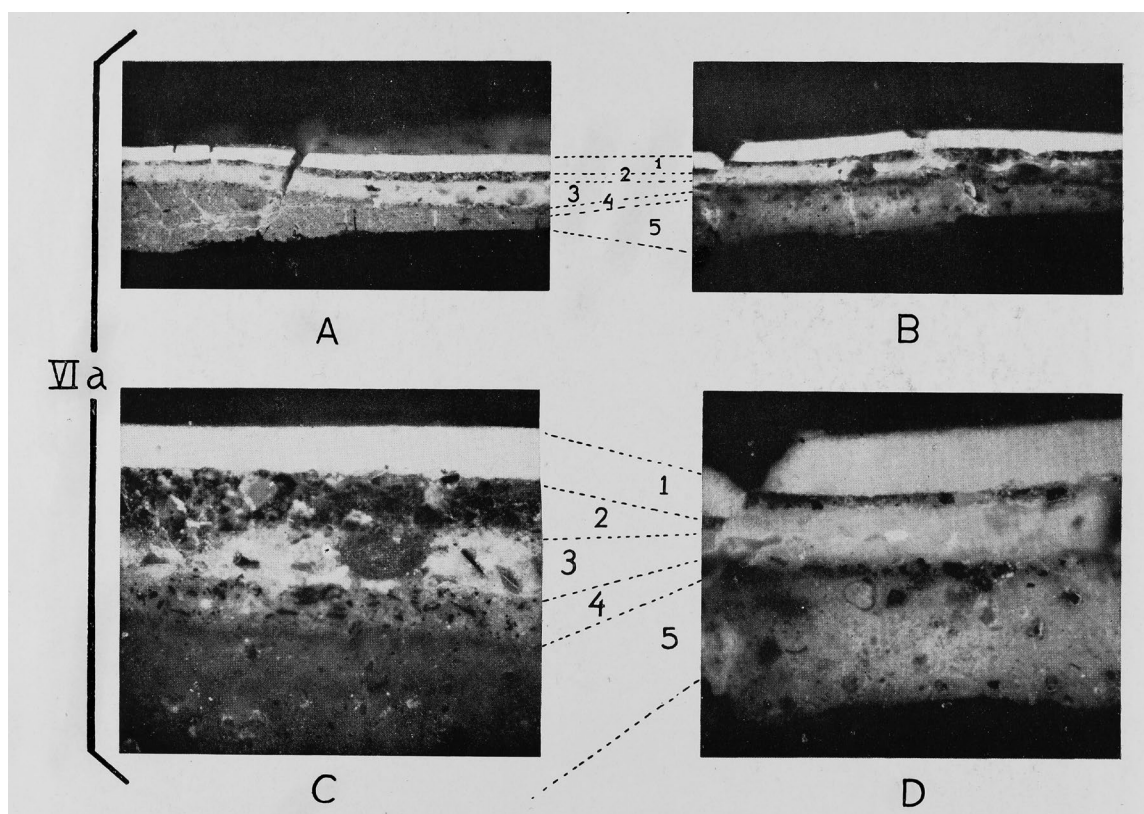


Abb. 5
Mikroskop-Fotografien von Farbproben, die den Fälschungen Han van Meegerens entstammen, aus: Paul Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hooghs. A Scientific Investigation*, London 1949.

hinsichtlich der Auswahl einiger Materialien zu treffen. Die Produktion falscher Altersspuren gehört zu den uralten Tricks einer ganzen Reihe solcher Techniken; sie wurden bei der *Kleopatra* (durch das Anbringen von Schmutz und Beschädigungen) und bei den gefälschten Vermeers (durch die Herstellung falscher Craqueluren, indem alte Leinwände wiederverwendet und neue, durch Tinte noch betonte Craquelées geschaffen wurden) eingesetzt.³¹

Ein interessanter Aspekt des Falles van Meegeren ist, dass man bei der Untersuchung seiner Werke feststellte, dass sie mit historisch adäquaten Pigmenten wie Bleiweiß, natürlichem Ultramarin, mineralischem Auripigment, Gummigutt und Bleioxid (Massicotit) ausgeführt waren.³² Bei der Auswahl dieser Materialien folgte er zum einen den Ausführungen von de Wilds Doktorarbeit, zum anderen ließ er sich von anderen Büchern über die wissenschaftliche Untersuchung von Gemälden leiten, welche die Mikroskopie von Pigmenten ebenso beschrieben wie die für die untersuchte Epoche typi-

schen historischen Materialien.³³ Und so, wie der Fälscher damit einen Hang zur Gelehrsamkeit zeigte, erwies sich der Forscher als fehlbar: De Wild hatte zuvor eine Reihe von Fälschungen von Gemälden Vincent van Goghs (Bilder aus dem Fälschungsfall um Otto Wacker) untersucht und als echt befunden, obwohl sie später als Fälschungen entlarvt wurden.³⁴

Es ist klar: Menschliches Wissen ist stets hart erkämpft und unvollkommen. Van Meegeren wurde durch eine Untersuchung überführt, da seine Palette einige Anomalien aufwies: Kobaltblau und ein synthetisches Härtingharz, beides moderne Stoffe, gehören nicht in einen „Vermeer“. De Wild gelangen trotz einiger Fehler viele Erfolge bei seiner Beurteilung von Gemälden, sowohl von gefälschten wie von echten. In der Tat war durch die gewachsene Spezialisierung in der wissenschaftlichen Erforschung von historischen Kunstmaterialien und der Kunsttechnik eine unglaublich gründliche Analyse der Werke van Meegerens ermöglicht worden.³⁵

Fazit

Aufgrund der Verunsicherung, die durch das Auftauchen von Fälschungen auf dem Kunstmarkt ausgelöst wurde, haben einige Wissenschaftler und Fachleute zu einem beispiellosen Schritt aufgerufen: Sie fordern, den Zugang zu bestimmten Ergebnissen der Fälschungsforschung zu beschränken, und auch die Verbreitung von technischen Informationen über jene Epochen der Malerei, die von Fälschungen besonders bedroht sind, Restriktionen zu unterwerfen. Eine solche Vorgehensweise scheint jedoch aus einer Reihe von Gründen wenig hilfreich und zudem sogar eher hinderlich zu sein. Die Bereiche der Restaurierung und der Forschung auf dem Gebiet der historischen Kunsttechnologie haben sowohl eine große Zahl an fachwissenschaftlicher Literatur hervorgebracht als auch stark von deren Verbreitung profitiert. Auch wenn solche Bücher einigen angehenden Fälschern gelegen kommen mögen, sind doch die Vorteile für die Bereiche, die sich der Pflege und Erforschung des Kulturerbes widmen, weitaus größer als die Risiken, die mit ihrer Verbreitung einhergehen mögen. Das Ausmaß des Schadens, den ein Verlust an Transparenz und Information den ehrbaren Berufszweigen zufügen würde, wäre viel größer als der Nutzen, den Betrüger aus der Aufrechterhaltung von Transparenz und freiem Zugang zu Informationen ziehen mögen. Zudem: Wenn die Analyse-Ergebnisse und die Protokolle in den Berichten zu Fälschungsforschungen nicht detailliert dargelegt werden, gibt es keine Möglichkeit, die Aussagekraft der Befunde zu überprüfen und gegebenenfalls zu einem anderen Schluss zu kommen. Ein solcher Mangel an Reproduzierbarkeit steht tatsächlich sogar im Widerspruch zur Definition wissenschaftlicher Praxis schlechthin.

In dem Maße, in dem die technische Raffinesse wächst, entwickeln sich auch die Werkzeuge der Fälschungserkennung weiter; Gleiches gilt für die Spezialisierung der Fachleute in diesem Bereich. Die Fälschung existierte als Phänomen schon lange vor der Entwicklung einer Fachliteratur, die ihrerseits wiederum das Rückgrat unseres modernen Berufszweigs der Erforschung der historischen Kunsttechnologie bildet. Diese Beispiele zeigen, dass die Entwicklungen in

Kunstwissenschaft und Kunsttechnik sowie die schiere Schwierigkeit, alle möglichen Aspekte im Blick zu haben, welche zur Entlarvung einer Fälschung führen können, für den Fälscher eine echte Herausforderung darstellen – auch wenn er viel aus der Literatur lernen kann. Obwohl van Meegeren Zugriff auf de Wilds Buch hatte, hat ihn letzten Endes die Schwierigkeit, jedes Detail richtig zu machen, verwirrt.³⁶ Diese Waage wird sich zugunsten des Kunsttechnologen neigen, solange Forschung aktiv betrieben wird und Informationen frei fließen können.

* Originalbeitrag, aus dem Englischen übersetzt von Henry Keazor.

- 1 Vgl. dazu Henry Keazor/Tina Öcal (Hrsg.), *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin 2014.
- 2 Jilleen Nadolny, „Recipes for deceit: documentary sources for the production of paintings forgeries from 1300 to 1900“, in: Sigrid Eyb-Green/Joyce H. Townsend/Kathrin Pilz/Stefanos Kroustallis/Idelette van Leeuwen (Hrsg.), *Sources on Art Technology: Back to Basics, ICOM-CC Working Group on Art Technological Source Research (ATSR) 6th International Symposium, Rijksmuseum, Amsterdam, 16–17 June 2014*, London 2016, S. 51–64.
- 3 Jilleen Nadolny/Mark Clarke/Erma Hermens/Ann Massing/Leslie Carlyle, „Art technological source research: documentary sources on European painting to the twentieth century, with appendices I–VII“, in: Joyce Hill Stoner/Rebecca Rushfield (Hrsg.), *Conservation of Easel Paintings*, New York 2012, S. 3–32.
- 4 Paolo Bensi, „Diagnostica e studio delle tecniche artistiche nell'Italia del primo Ottocento“, in: *Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*, N. S. 74, 2013, S. 233–241. Jilleen Nadolny, „A history of early scientific examination and analysis of painting materials ca. 1780 to the mid-twentieth century“, in: Stoner/Rushfield, *Conservation of Easel Paintings*, New York 2012, S. 336–340. Jilleen Nadolny, „The first century of published scientific analyses of the materials of historical painting and polychromy, circa 1780–1880“, in: *Reviews in Conservation* 4 (2003), S. 39–51.
- 5 Simon Horsin-Déon, *De la conservation et de la restauration des tableaux*, Paris 1851. Vgl. auch Kat.-Nr. I.41.
- 6 Thierry Lenain, *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, London 2011, S. 252 führt die Publikation von Eudel – Paul Eudel, *Trucs et truqueurs: altérations, fraudes et contrefaçons*

- dévoilées*, Paris 1884 – als erstes Buch an, das sich ausschließlich mit dem Thema der Kunstfälschung befasst. Die Neuauflagen des Buches von 1907 und 1908 fanden dann eine noch weitere Verbreitung. Vgl. dazu auch Kat.-Nrn. I.14 und I.42a,b.
- 7 Mariette de Vos Raaijmakers, „La Musa Polimnia di Cortona: una pittura pseudoantica commissionata da Marcello Venuti“, in: Paola Barocci/Daniela Gallo (Hrsg.), *L'Accademia etrusca [Cortona, Palazzo Casali, 19 maggio 20 ottobre 1985]*, Mailand 1985, S. 69–72. Der Maler Giuseppe Guerra wurde als möglicher Urheber des Werkes erwo-gen.
 - 8 Ebd. Es wurde von Curzio Venuti, dem Sohn von Marcello Venuti, veröffentlicht.
 - 9 John Sartain, „Letter to Melville Phillips, Esq., Cortona, October 24, 1883“, in: John K. Sartain (Hrsg.), *On the Antique Painting in encaustic of Cleopatra discovered in 1818*, Philadelphia 1885, S. 7–17, besonders S. 10.
 - 10 Sartain, „Letter“, S. 9.
 - 11 Ebd., S. 10.
 - 12 Ebd., S. 13f.
 - 13 Jean-Antoine Chaptal, „Notice sur quelques couleurs trouvées à Pompeïa [lu le 6 mars 1809]“, in : *Mémoires de la Classe des Sciences Mathématiques et Physiques de l'Institut de France*, Année 1808–9 (1809), S. 229–235. Humphry Davy, „Some experiments and observations on the colours used in painting by the Ancients [23 February 1815]“, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Part 1 (1815), S. 97–124.
 - 14 Seine Artikelserie „Della pittura degli antichi“, erschienen in der *Antologia* zwischen 1821 und 1822, wurde später posthum zu einem Buch zusammengefasst: Pietro Petrini, *Della pittura degli antichi, discorsi*, Florenz 1873.
 - 15 Cosimo Ridolfi, „Lettera del march. Ridolfi al prof. Petrini contenente l'esame chimico di un antico dipinto all'encausto“, in: *Antologia* 7 (August 1822), S. 298–302.
 - 16 Ridolfi, „Lettera“, S. 299.
 - 17 Giovanni Fabbroni, *Antichità, Vantaggi, e Metodo Della Pittura Encausta*, Rom 1797.
 - 18 Giovanni Battista Zannoni, „Appendice dell'Ab. G. B. Zannoni R. antiquario nella galleria di Firenze alla Lettera del M. Ridolfi al Professore Petrini contenente l'esame chimico d'un antico dipinto all'encausto“, in: *Antologia* 7 (September 1822), S. 491–498.
 - 19 Sartain, „Letter“, S. 12.
 - 20 Otto Jahn, *Ueber ein antikes Gemälde im Besitze des Malers Ch. Ross in München*, Leipzig 1853.
 - 21 Wahrscheinlich Otto Linné Erdmann (1804–1869) von der Universität Leipzig.
 - 22 Otto Linné Erdmann, [„Analyse“], in: Jahn, *Ueber ein antikes Gemälde*, S. 5–7.
 - 23 Ebd., S. 5.
 - 24 Ebd., S. 7.
 - 25 Horsin-Déon, *De la conservation*.
 - 26 Ebd., S. 123: „Cette branche de son art est une des plus lucratives. Ce genre de travail a pour but de donner à un tableau d'école l'aspect du grand maître qui en est le chef. En France nous appelons ces sortes de peintures tableaux à tournure“.
 - 27 Giuseppina Perusini, *Simon Horsin-Déon e il restauro in Francia alla metà del XIX secolo* (Reihe *Documenti, Storia e Teoria del Restauro*, No. 18). Florenz 2013. Nadolny, „Recipes for deceit“, S. 54–55.
 - 28 Angentius Martinus de Wild, *Het Natuurwetenschappelijk Onderzoek van Schilderijen* (Diss., Technische Hogeschool, Delft, 1928). 1929 auf Englisch veröffentlicht unter dem Titel *Scientific Examination of Paintings* und 1931 auf Deutsch unter *Naturwissenschaftliche Gemäldeuntersuchung*, München 1931. Vgl. Kat.-Nr. I.46.
 - 29 Paul Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hooghs. A Scientific Investigation*, aus dem Französischen übersetzt von A. Hardy/C. Hutt, London 1949. Vgl. dazu auch Kat.-Nr. III.10.
 - 30 Vgl. z. B. Sepp Schüller, *Falsch oder echt? Der Fall van Meegeren*, Bonn 1953 sowie Lord Kilbracken [John Raymond Godley], *Van Meegeren. A Case History*, London 1967. Vgl. Kat.-Nr. III.14.
 - 31 Nadolny, „Recipes for Deceit“, S. 55–56.
 - 32 Arie Wallert/Michel van de Laar, „Yellows and blues: re-examination of Vermeer forgeries“, in: Janet Bridgland (Hrsg.), *ICOM-CC 16th triennial conference Lisbon 19–23 September 2011: Preprints*, ICOM Committee for Conservation, Lissabon 2011 (Veröffentlichung auf CD), Paper 1323. Friso Lammertse/Nadja Garthoff/Michel van de Laar/Arie Wallert, *Van Meegeren's Vermeers. The Connoisseur's Eye and the Forger's Art*, Rotterdam 2011. Vgl. Kat.-Nr. III.12.
 - 33 Henk Tromp, *A Real Van Gogh. How the Art World Struggles with Truth*, Amsterdam 2010, S. 87–105. Vgl. Kat.-Nr. IV.9.
 - 34 Tromp, *A Real Van Gogh*, S. 87.
 - 35 Ebd.
 - 36 Wie es kürzlich auch bei Wolfgang Beltracchi der Fall war – vgl. dazu Jilleen Nadolny/Nicholas Eastaugh, „The analytical results of a group of Beltracchi forgeries and some historical context to their reception“, in: Keazor/Öcal, *Der Fall Beltracchi*, S. 59–77.