
II. Fälschungen (in) der Antike und der Frühen Neuzeit

Fälschungen in der Antike? Gefälschte Antike

Angesichts bislang fehlender eindeutiger Beweisstücke ist es nach wie vor umstritten, ob es das Phänomen der Kunstfälschung bereits in der Antike gab. Wir wissen zwar von in der Antike gefälschten Münzen, Pergament- und Papyrus-Schriftrollen sowie von gefälschtem Schmuck, ob aber in der Zeit des alten Rom bis hin zum Untergang des Weströmischen Reichs im Jahre 476 zum Beispiel Statuen gefälscht wurden, wird nach wie vor kontrovers diskutiert. Bei den vielen im antiken Rom hergestellten Nachbildungen griechischer Statuen handelte es sich jedenfalls nicht wirklich um Fälschungen: Die römischen Käufer wussten, dass sie damit keine griechischen Originale erwarben. Nichtsdestotrotz wird das Phänomen der Kunstfälschung bereits in einzelnen antiken literarischen Überlieferungen (Kat.-Nr. II.1) thematisiert, so dass es scheint, als fehlten uns bislang lediglich die entsprechenden materiellen Pendanten zu diesen Schilderungen. Daraus erklärt sich auch der Umstand, dass in den Publikationen zum Thema Antikenfälschungen in der Mehrzahl solche des 19. und insbesondere des 20. Jahrhunderts behandelt werden (Kat.-Nr. II.3), auch wenn es bereits ab der Renaissance gefälschte Antiken gab. Die Antikenfälschungen des 20. Jahrhunderts (Kat.-Nr. II.5a–c) orientieren sich interessanterweise nicht nur an Originalen, sondern auch an in Publikationen verfügbaren Vorbildern, wie sie bereits im 17. Jahrhundert vorgelegt wurden (Kat.-Nr. II.6). Wie die nachfolgenden Sektionen zeigen, beschränken sich Antikenfälschungen jedoch nicht nur auf solche Kleinobjekte, sondern gehen über vermeintlich antike Kopfbedeckungen bis hin zu Monumentalplastiken.

II.1

Quintus Horatius Flaccus

Satyren [übersetzt von Christoph Martin Wieland], Leipzig ²1794

UB Heidelberg, Haeusser 516 RES

In seinen um 35–30 v. Chr. entstandenen *Satiren* (von Horaz selbst als *Sermones*, also „Gespräche“, bezeichnet) vermittelt der antike Dichter Horaz dem Leser auf humorvolle Weise unbequeme Wahrheiten. Er nimmt dabei menschliche Schwächen wie zum Beispiel Habgier oder Ehebruch aufs Korn, indem er sie anhand von pointierten Kurzporträts exemplifiziert. Im Hinblick auf das Thema Kunstfälschung sind die *Satiren* von Interesse, da Horaz darin auch einen gewissen Damasippus zu Wort kommen lässt, einen Geschäftsmann und Kunstkenner, der sich unter anderem durch seine windigen Expertisen zu echten und falschen bzw. nur nachgeahmten Kunstwerken bereichert hat.

Von der Existenz gefälschter Kunstwerke berichtet auch der antike Schriftsteller Plinius, der in seiner *Historia Naturalis* (24, 18) über den römischen Bildhauer Zenodorus berichtet, dieser habe unter der Regierung Neros nicht nur eigene Statuen geschaffen, sondern auch die Werke früherer Künstler nachgebildet. Konkret nennt Plinius hier zwei der seinerzeit hochberühmten, mit Bildern verzierten, ziselierten Becher des griechischen Bildhauers Calamis, die Zenodorus so gut nachgeahmt („aemulatus“) habe, dass es hinsichtlich ihrer Kunstfertigkeit kaum einen Unterschied zwischen ihnen und den Originalen gegeben habe („ut vix ulla differentia esset artis“).

II.2

Eberhard Paul

Gefälschte Antike. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Wien/München 1982

UB Heidelberg, 87 A 3280

In seinem Buch zeichnet der Archäologe Eberhard Paul die Geschichte der Antikenfälschung von der Renaissance bis in das 20. Jahrhundert nach. Bereits rund 20 Jahre zuvor hatte er sich in seinem Band *Die falsche Göttin. Geschichte der Antikenfälschung* (Leipzig 1962) mit dem Phänomen befasst.

II.3

Karina Türri

Fälschungen antiker Plastik seit 1800, Berlin 1984

UB Heidelberg, 84 A 10961

Während Eberhard Paul die Geschichte der Antikenfälschungen seit der Renaissance untersucht, setzt sich die Kunsthistorikerin Karina Türri mit Fälschungen antiker Plastik ab dem 19. Jahrhundert auseinander. Die Autorin hatte sich mit einem verwandten Thema – der *Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* – 1977 an der Philosophischen Fakultät der Universität Köln habilitiert.

II.4

Thomas Almeroth

Kunst- und Antiquitätenfälschungen, München 1987

UB Heidelberg, 87 A 10850

Der Rechtsanwalt Thomas Almeroth nähert sich dem Thema der Kunst- und Antiquitätenfälschungen aus juristischer Perspektive: Er beleuchtet die strafrechtlichen, kriminologischen und kriminalistischen Aspekte von Fälschungstechniken und Vertriebspraktiken.

II.5a–c

Drei gefälschte antike Öllampen

Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie, Antikemuseum und Abguss-Sammlung, Inv. 2013/2 (a), Inv. 2009/27 (b), Inv. La 64 (c)



Kat.-Nr. II.5 c)

a) Gefälschte Bronzelampe mit Aufhängung, Bronze, gegossen und grob nachgeschliffen. – L. 12,5 cm, B. 7,7 cm, H. 6,2 cm. Diese Replik des 20. Jahrhunderts nimmt sich spätantike frühchristliche Tonlampen des 4. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. zum Vorbild, wie sie auch schon in Publikationen der Frühen Neuzeit (Kat.-Nr. II.6) dokumentiert wurden. Die Fälschung weicht in dreierlei Hinsicht von den originalen Vorbildern ab: Zum einen wurden die antiken Lampen aus Ton, nicht aus Bronze hergestellt; zum anderen zeigt das Stück eine neuzeitliche Christusfigur mit erhobenen Armen (gerahmt von Büsten, die die zwölf Apostel darstellen). Zwar zeigen auch echte antike Tonlampen gelegentlich Heiligenfiguren oder stehende Oranten, doch werden diese dort stärker stilisiert. Schließlich verraten sowohl die gleichmäßige hellgrüne Patina als auch die falsche Hängevorrichtung die Fälschung: Es gab zwar solche mit drei Ösen arbeitenden Lampen in der Spätantike – es wurden dabei jedoch stärkere Ketten verwendet, die zudem nicht am Henkel, sondern in einer dritten Öse befestigt waren.

b) Gefälschte ägyptische Tonlampe der hellenistischen Zeit, gebrannter grauer Ton, Oberseite matrizengeformt. – L. 9,9 cm, B. 5,5 cm, H. 2,8 cm. Bei dieser wohl aus dem 19. oder frühen 20. Jahrhundert stammenden Lampe fällt sofort der stilisierte ägyptische Kopf in der Mitte, zwischen Füll- und Lampenloch, auf. Er erinnert an Darstellungen der Göttin Hathor, allerdings fehlt das lange Haar, und auch der Bart passt hier nicht zu diesem Motiv. Neben diesen ikonografischen und formalen Unstimmigkeiten verrät auch die an der Unterseite breit herausgezogene Schnauze die Lampe als modernes Produkt.

Derartige Fälschungen stammen aus einer Werkstatt in Oberägypten, die im späten 19. und in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts solche Lampen offenbar für den Touristenmarkt herstellte.

c) Gefälschte gehenkelte Ton-Relieflampe mit drei Röhrenschnauzen, L. 26,4 cm, B. 6,9 cm, H. 11,2 cm. Bei dieser großen dreischnauzigen Lampe mit breitem Ringhenkel fallen die markanten Weinranken sowie der am Ansatz der mittleren Schnauze modellierte Kopf einer Frau auf, die eine Perlenkette um den Hals zu tragen scheint. Die wohl im 20. Jahrhundert hergestellte Fälschung war ursprünglich mit einem dunkelgrauen Überzug versehen, der leider bei einer Untersuchung versehentlich entfernt wurde. Mit ihm sollten entweder Alterungsspuren simuliert werden oder aber es sollte an den gleichfalls dunklen Überzug echter, spät-hellenistischer Lampen aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. angeschlossen werden, der allerdings aus Glanzton besteht und nicht abwaschbar ist. Das Stück wurde zudem mit heute teilweise ebenfalls entfernten, künstlich angebrachten Erdverkrustungen beklebt, welche es als archäologischen Fund ausweisen sollten. Ein ähnlicher, wenngleich zweischnauziger Typus wurde auch bereits in der archäologischen Literatur der Frühen Neuzeit in Bild und Text dokumentiert (Kat.-Nr. II.6), die damit auch als Anschauungsmaterial für entsprechende Fälschungen diente.

II.6

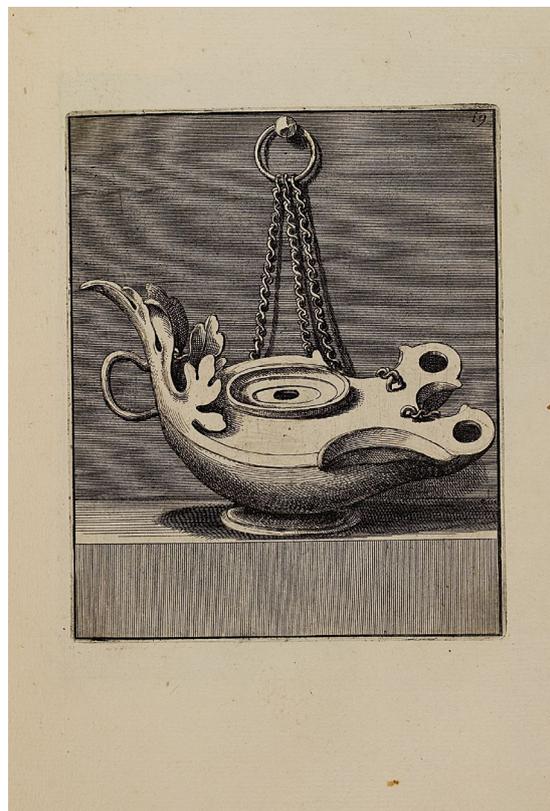
(Abb.)

Pietro Santo Bartoli

Le antiche lucerne. Sepolcrali figurate. Raccolte dalle cave sotterranee, e grotte di Roma, Rom 1691

UB Heidelberg, C 5779 A Folio RES

Pietro Santo Bartoli war ein italienischer Kupferstecher, Zeichner und Maler des 17. Jahrhunderts. Bei seinen zahlreichen Publikationen arbeitete er eng mit dem römischen Antiquar Giovan Pietro Bellori zusammen, der die Texte für dessen an qualitätsvollen Kupferstichen reichen Veröffentlichungen schrieb. In den *Antiche lucerne* dokumentiert Bartoli die in den Katakomben Roms entdeckten Funde antiker Öllampen.



Kat.-Nr. II.6

Die gefälschten etruskischen Monumentalplastiken im Metropolitan Museum, New York

Zwischen 1915 und 1921 kaufte das New Yorker Metropolitan Museum of Art eine Serie von insgesamt drei vermeintlich etruskischen Monumentalplastiken, die angeblich alle in der Umgebung von Rom gefunden worden waren. 1933 wurden die drei Stücke anlässlich der Eröffnung des neuen Etruskerflügels des Museums der Öffentlichkeit vorgestellt: ein 202 cm großes Standbild eines „Heroischen Kriegers“ aus Terrakotta, ein 245 cm großes Standbild eines „Alten Kriegers“ sowie ein 140 cm großer behelmter Kolossalkopf. Schon hier bekundeten einige der eingeladenen italienischen Experten Zweifel an der Echtheit der Statuen, von denen sich die Museumskuratorin für griechisch-römische Antike, Gisela Richter, unter deren Ägide die Ankäufe getätigt worden waren, nicht berirren ließ. Vier Jahre später veröffentlichte sie einen schmalen Band innerhalb der Reihe der „Metropolitan Museum of Art Papers“, in dem

sie die drei Werke eingehend dokumentierte und besprach. In einem eigenen Beitrag zu dem Band würdigte Charles F. Binns, der damalige Direktor der „New York State School of Clay-Working and Ceramics at the Alfred University“, die Stücke in Bezug auf ihre scheinbar erstaunliche Technik. Eben dies begründete die Skepsis der Fachwelt, da sich ihrer Meinung nach die bei den drei Stücken angewandte Brenntechnik nicht mit dem Wissensstand der Etrusker vereinbaren ließ. Tatsächlich gestand mehr als zwei Jahrzehnte später, im Januar 1961, der italienische Bildhauer Alfredo Fioravanti die Fälschung der drei Plastiken und legte offen, wie er gemeinsam mit dem Bildhauer Alfonso Riccardi und dessen Söhnen und Neffen die Skulpturen geschaffen hatte. Richters Nachfolger Dietrich von Bothmer, der zuvor schon mit Nachforschungen zu den Plastiken beauftragt worden war, verfasste daraufhin gemeinsam mit Joseph V. Noble, dem Verwalter des Museums, eine Studie, in der die Angaben von Fioravanti durch entsprechende Untersuchungen bestätigt wurden. Bothmer und Noble publizierten ihre Ergebnisse am 14. Februar 1961 in derselben Reihe der „Metropolitan Museum of Art Papers“, in der Richter und Binns 24 Jahre zuvor ihren Beitrag veröffentlicht hatten, in dem die Skulpturen als Originale präsentiert worden waren. Die drei Stücke wurden in die Depots des Metropolitan Museum verbannt, wo sie heute, selbst zu Forschungszwecken, nicht mehr zugänglich sind.

II.7

(Abb.)

Etruskische Kleinplastik eines Herakles

(mittel-)italisch, 3.–2. Jahrhundert v. Chr., Bronze, H. 10,3 cm

Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie, Antikenmuseum und Abguss-Sammlung, Inv. F196

Auf den ersten Blick schienen die auffällig schlanken Physiognomien der beiden gefälschten Kriegerstatuen gut zu den bis dahin bekannten Beispielen etruskischer Kleinplastik zu passen. Die Fälscher hatten bei ihrer Orientierung an Beispielen wie eben jener jugendlichen, bartlosen Herakles-Statuette jedoch übersehen,



Kat.-Nr. II.7

dass solche schlanken Physiognomien nur für die Kleinplastik typisch sind, während die wenigen bis dahin bekannten etruskischen Monumentalplastiken (wie zum Beispiel der 1916 aufgefundene originale Apoll von Veji vom Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. [Rom, Villa Giulia]) einen sehr viel robusteren Körperbau aufweisen. Da die Kenntnis der etruskischen Monumentalplastik angesichts der wenigen bis dahin bekannten Exemplare jedoch noch mangelhaft war, fiel dieser Fehler zunächst niemandem auf.

II.8

„Zeus von Dodona“

Kopie, Gips, H. 13,5

Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie, Antikenmuseum und Abguss-Sammlung, Inv. 2016 A 1

Als konkretes Vorbild für den „Heroischen Krieger“ diente den Fälschern hinsichtlich dessen Pose und Rüstung die auf ca. 470 v. Chr. datierte Statuette des so genannten „Zeus von



Kat.-Nr. II.10

Dodona“ (benannt nach seinem Fundort), dessen Original sich in der Antikensammlung in Berlin befindet. Diese Ähnlichkeit zwischen dem „Heroischen Krieger“ und dem „Zeus von Dodona“ wurde von Experten zwar beobachtet, aber als Argument für die Echtheit der Monumentalskulptur gewertet. Wie schon im Hinblick auf das allgemeine physiognomische Erscheinungsbild der Fälschungen (Kat.-Nr. II.7) hatten sich die Fälscher auch hinsichtlich der Details an einer Kleinplastik orientiert.

II.9

Gisela Richter

Etruscan terracotta warriors in the Metropolitan Museum of Art, with a report on structure and technique by Charles F. Binns, New York 1937
UB Heidelberg, 2015 D 3214

Die Kuratorin für griechisch-römische Antike am Metropolitan Museum of Art, Gisela Richter, betrachtete den Ankauf der drei Monumentalplastiken als Höhepunkt ihrer Karriere und war deshalb wahrscheinlich für die Kritik an

den Figuren weniger zugänglich. Sie wurde in ihrer Haltung auch von Charles Binns, dem Direktor der „New York State School of Clay-Working an Ceramics“ an der Alfred University bestärkt, der zwar Auffälligkeiten an der Herstellungstechnik der Figuren bemerkt hatte, dies aber lediglich als Zeichen ihrer herausragenden Bedeutung deutete.

II.10

(Abb.)

Dietrich von Bothmer / Joseph Veach Noble

An inquiry into the forgery of the Etruscan terracotta warriors in the Metropolitan Museum of Art, New York 1961
UB Heidelberg, 73 C 842

1960, noch vor Fioravantis Geständnis, befasste sich der 1956 eingestellte Verwaltungsleiter des Metropolitan Museum, Joseph V. Noble, erneut mit den Skulpturen. In seiner Freizeit fertigte er selbst aus Interesse Vasen nach etruskischem Vorbild an und er reichte nun bei einem Labor Glasurproben der inzwischen verdächtigten Figuren zur Analyse ein. Er erhielt die Auskunft,

dass sich darin Mangandioxid befinde – ein Stoff, der von den Etruskern nicht verwendet worden sein konnte, da er ihnen noch gar nicht bekannt war. Indem mit von Bothmer und Noble ein Antikenspezialist und ein Keramikexperte zusammenarbeiteten, kam es zu einer ähnlichen Teambildung wie 1937, als Richter ihre stilkritischen Überlegungen gemeinsam mit Binns technischen Untersuchungen veröffentlichte (Kat.-Nr. II.9) – nur dass von Bothmer und Noble nun zu genau entgegengesetzten Ergebnissen kamen.

Israel Dov-Ber-Rouchomovsky und die „Tiara des Saitaphernes“

Am 1. April 1896 verkündete der Louvre triumphierend, dass man für die damals immense Summe von 200.000 Francs eine Tiara, eine Art Krone, gekauft habe, die einstmals Saitaphernes, einem skythischen König, gehört habe. Die golden Tiara war 443 Gramm schwer, 17,5 cm hoch, hatte einen Durchmesser von 18 cm und war mit Szenen aus Homers *Ilias* sowie mit Darstellungen aus dem Alltagsleben der Skythen dekoriert, einem iranischen Nomadenvolk von Reiterkriegern, das seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. auf dem Gebiet des heutigen Südrussland und der Ukraine lebte. Alle Informationen zur Herkunft des Objekts wurden von der Tiara selbst mitgeliefert, denn sie weist prominent eine griechische Inschrift mit dem Wortlaut auf: „Der Rat und die Bürger von Olbia in Ehrfurcht dem großen und unbesiegten König Saitaphernes.“ Olbia war eine antike griechische Kolonie nahe der Mündung des Flusses Dnjepr an der nördlichen Schwarzmeerküste gelegen, in der Griechen, Skythen und Sarmaten zusammenlebten. Eben diese Stadt hatte der erwähnte Saitaphernes im späten 3. oder frühen 2. Jahrhundert v. Chr. besiegt und daher wertvolle Geschenke von den Unterlegenen erhalten. Zu diesen gehörte auch, wie es schien, die ihm überreichte Tiara. Aufgrund all dieser rekonstruierbaren historischen Bezüge wurde sie von den Experten in das späte 3. bzw. frühe 2. Jahrhundert datiert und bei ihrer Präsentation im Louvre 1896 bis 1903 zunächst

mit Lobeshymnen überschüttet. Allerdings meldeten sich auch schon früh kritische Stimmen, die Zweifel an der Echtheit des Objekts äußerten und dabei auf einige Besonderheiten hinwiesen. So erschien es wenig glaubhaft, dass auf einer für einen skythischen König (also in den Augen der Griechen: Barbaren) geschaffenen Krone Szenen der *Ilias* zu sehen sein sollten, zumal die Gesänge des Homer mehr Niederschlag bei Künstlern der Neuzeit als bei den Griechen gefunden hatten. Diese bevorzugten eher lokale Götter- und Heroengeschichten. Hinzu kam, dass das Bildprogramm der Tiara Figuren aufwies, die man aus anderen antiken Bildquellen wie zum Beispiel berühmten apulischen Vasenmalereien oder einer römischen Silberplatte her kannte. Über die Frage der Echtheit oder Unechtheit der Tiara entbrannte daraufhin ein die ganze französische Öffentlichkeit in Atem haltender Streit – bis sich am 25. März 1903 ein aus Odessa stammender jüdischer Goldschmied namens Israel Dov-Ber-Rouchomovsky meldete, der zu Protokoll gab, kürzlich von dem spektakulären Ankauf der Tiara durch den Louvre erfahren zu haben: Er wolle klarstellen, dass in Wirklichkeit er die Krone angefertigt habe. Rouchomovsky wurde daraufhin nach Paris eingeladen. Dort musste er vor einem speziell zusammengestellten parlamentarischen Komitee beweisen, dass tatsächlich er die Tiara hergestellt hatte (vgl. dazu auch Kat.-Nr. II.13 – eine ähnliche Szene sollte sich 42 Jahre später wiederholen, als man dem Geständnis des Vermeer-Fälschers Han van Meegeren auch zunächst keinen Glauben schenken wollte: vgl. Kat.-Nrn. III.6–III.19). Rouchomovsky gab zu Protokoll, dass er von zwei rumänischen Kunsthändlern und Brüdern beauftragt worden sei, die Tiara als Geschenk für ein an Archäologie interessiertes Familienmitglied oder einen Freund herzustellen. Einer der Gründe, weshalb der Goldschmied sich auch gemeldet hatte, war, dass er hierfür lediglich mit 4.000 Francs entlohnt worden war, während die Kunsthändler ein Vielfaches daran verdient hatten (eine ähnliche Begründung für seine Selbstentlarvung sollte der italienische Bildhauer Alceo Dossena 24 Jahre später anführen). Wie nach ihm Dossena verwarnte sich auch Rouchomovsky gegen

den Vorwurf, ein Fälscher zu sein. Er habe die Tiara nicht als Fälschung und in Täuschungsabsicht, sondern als Nachbildung, sozusagen als „Nachempfindende Schöpfung“ und „Stilaneignung“ hergestellt. Und wie Dossena später auch, genoss Rouchomovosky die Berühmtheit, die er mit und nach der Aufdeckung des Betrugs erlangte.

II.12a–d

(Abb. S. 120)

Fünf satirische zeitgenössische Postkarten

Albert Bergeret, Nancy, um 1904

Privatbesitz

Der in Nancy ansässige, auf Postkarten spezialisierte Drucker Albert Bergeret war extrem erfolgreich – erst 1898 hatte er seine Druckerei gegründet und schon fünf Jahre später produzierte er ca. 75 Millionen Postkarten. Die von ihm um 1904 hergestellten und vertriebenen „Tiara“-Motive belegen die Popularität der Debatte um die vermeintlich antike Krone: Satirische Reime von „A. [Armand] G. [Gaboriaud]“ artikulieren dabei die Gedanken und Dialoge der Betrachter der Tiara-Vitrine. Sie bilden gewissermaßen einen Querschnitt durch die Pariser Bevölkerung: 1. der begehrliche Dieb, 2. der Saitaphernes salutierende obrigkeitshörige Militär, 3. der Gelehrte und der Museumsaufseher, 4. der Gelehrte allein, 5. das mondäne Paar. Ihre Aussagen thematisieren unter anderem auch durch sprachliche Verballhornungen die diskutierte Unechtheit der Tiara (vgl. die Karte Nr. 5: „son audhenticidé“ anstatt korrekt „authenticité“ für „Echtheit“).

II.13

Die „Tiara des Saitaphernes“ im Spiegel der satirischen Presse

Zwischen 1896 und 1905 tobte insbesondere in Frankreich ein wahrer publizistischer Sturm um die Frage, ob die Tiara des Saitaphernes falsch oder echt sei. Nachdem sie als Fälschung entlarvt worden war, nahm die Flut

an Beiträgen und Karikaturen noch zu. Vor allem die getäuschten Experten wurden zum Gegenstand von Hohn und Spott. So zeigt eine am 15. Mai 1903 im *Figaro* erschienene Karikatur in überspitzter Manier eine tatsächliche Begebenheit: Rouchomovosky, heimlich von den noch immer ungläubigen Experten beäugt, reproduziert aus dem Gedächtnis ein Fragment der Tiara, um zu beweisen, dass er wirklich deren Schöpfer ist.

II.14a,b

Zwei der verwendeten Vorlagenwerke

a) Nikodim Pavlovich Kondakof / Ivan Tolstoi / Salomon Reinach: *Antiquités de la Russie méridionale*, Paris 1891

UB Heidelberg, C 3067-5

b) Ludwig Weisser: *Bilder-Atlas zur Weltgeschichte nach Kunstwerken alter und neuer Zeit*, Text von Heinrich Merz, 1. Band, 1. Abtheilung: *Alte Geschichte*, Stuttgart 1860 (2. Auflage), Tafeln 19 und 20

Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie, Ca 1060 Großformat

Da Rouchomovosky zwar ein begnadeter Goldschmied war, aber keinerlei archäologische Kenntnisse besaß, stellten ihm seine Auftraggeber für die Herstellung der Tiara Anschauungsmaterial wie skythische Schmuckobjekte, Zeichnungen sowie insbesondere Bücher zur Verfügung, auf deren Grundlage er das Bildprogramm der Tiara umsetzen sollte. Die hier gezeigte Publikation (a) illustriert skythische Funde, an denen sich Rouchomovosky ganz offenbar orientierte.

Neben Anschauungsmaterial für die Kunst der Skythen erhielt Rouchomovosky offenbar auch Bücher wie Weissers *Bilder-Atlas* (b) ausgehändigt, aus dem er unter anderem die Gruppe des die Rosse des Rhesos entführenden Odysseus gewann, die dort als prominentes Motiv einer berühmten apulische Vasenmalerei abgebildet wurde. Dies vertrug sich eigentlich wenig mit der angeblich skythischen Herkunft der Tiara, wurde aber von den Experten zunächst nicht beanstandet.



Kat.-Nr. II.12

II.15

Renate Rolle / Wilhelm Herz

Betrachtungen zur ‚Tiara des Saitaphernes‘, in: Frank M. Andraschko/Wolf-Rüdiger Teegen (Hrsg.), Gedenkschrift für Jürgen Driehaus, Mainz 1990, S. 251–263
UB Heidelberg, 2015 D 2469

Obgleich der Fall der „Tiara des Saitaphernes“ inzwischen mehr als hundert Jahre zurückliegt, ist er noch immer Gegenstand von (Fach-)Publikationen, die unter anderem nachzuvollziehen versuchen, wie es zu dem damaligen Versagen der Experten kommen konnte.

II.16

Eberhard Paul

Die ‚Tiara des Saitaphernes‘. Hintergründe eines Kunstfälschungs-Skandals, in: *Antike Welt*, 25, 3, 1994, S. 266–272
UB Heidelberg, ZSA 1077 C

Der Archäologe Eberhard Paul hatte sich mit der „Tiara“ bereits in seinem Buch *Gefälschte Antike* von 1982 (Kat.-Nr. II.2) beschäftigt, nahm sich aber mehr als zehn Jahre später des Falles noch einmal in einem eigenen Artikel an.

II.17

Chaya Benjamin

The Secret of the Tiara. The Work of Goldsmith Israel Rouchomovsky, in: *The Israel Museum Journal*, 15, 1997, S. 104/105
UB Heidelberg, ZST 6810 B

Ähnlich wie das Metropolitan Museum die gefälschten etruskischen Monumentalplastiken (Kat.-Nrn. II.7–II.10) so hatte auch der Louvre die Tiara nach der Enttarnung zunächst ins Depot verbannt. Später wurde sie vorübergehend im Pariser Musée des Arts décoratifs als Nachbildung gezeigt, danach wieder ins Depot verbracht und erst 1997 anlässlich einer Ausstellung in Jerusalem wieder öffentlich präsentiert: Im dortigen Israel Museum wurde Rouchomovsky, der jüdischer Herkunft war, eine Retrospektive

ausgerichtet. Seit ihrer Rückkehr in den Louvre wird sie dort weiterhin im Depot verwahrt. Nur gelegentlich wird sie zu Ausstellungen verliehen (wie zuletzt 2009 an das High Museum of Art in Atlanta). Eine Besichtigung durch Kunsthistoriker ist nur auf Anfrage möglich.

Von der Abbildung zum Abbild: Fälschungen Lucas Cranachs d. Ä. nach Katalogen

Angesichts des äußerst umfangreichen Œuvres, das der Maler Lucas Cranach geschaffen hat, ist es für Fälscher verführerisch, in dieses streckenweise unübersichtlich anmutende Werk neue Bilder hineinzufälschen. Dabei machen sich die Fälscher auch die modernen Reproduktionsmethoden zunutze. So hat es zum Beispiel den Anschein, als ob sie sich immer wieder auch und gerade an farbig illustrierten Cranach-Originalen in Katalogen orientierten. Wie der Cranach-Forscher Michael Hofbauer in seinem Beitrag bemerkt, scheinen zuweilen einzelne Publikationen von Fälschern besonders gerne konsultiert zu werden. Durch die Fachliteratur versorgen sie sich aber nicht nur mit motivischen Inspirationen für ihre Fälschungen, sondern auch mit dem notwendigen technischen Know-how, zum Beispiel, was die Unterzeichnungen Cranachs und seine Maltechnik angeht. Dies kann in einzelnen Fällen so weit gehen, dass eine technisch einwandfrei ausgeführte Fälschung bei einer naturwissenschaftlichen Untersuchung als unverdächtig eingestuft wird. Das spricht nicht grundsätzlich gegen die Aussagekraft und Relevanz naturwissenschaftlicher Analysen, die alleine ebenso wenig endgültig eine Aussage darüber treffen können, ob ein Werk echt oder falsch ist, wie die notwendigerweise damit zu kombinierende stilkritische Analyse des Experten. Letztere hatte gerade im Fall Beltracchi (Kat.-Nrn. V.7–V.18) immer wieder versagt und es waren schließlich die naturwissenschaftlichen Ergebnisse, welche dabei halfen, die Fälschungen zu überführen. All dies zeigt, dass naturwissenschaftliche Analyse und Stilkritik nicht gegeneinander ausgespielt, sondern vielmehr gemeinsam mit Methoden wie Provenienzforschung

kombiniert werden müssen, um auf der Grundlage von möglichst umfangreichem Material eine Entscheidung über die Authentizität eines Werkes treffen zu können.

II.18

(Abb. 1, S. 78)

Christian Goller

Bildnis eines Knaben, Fälschung nach Lucas Cranach

Öl auf Holz, 32,5 x 25,5 cm, datiert 1509

Privatbesitz

Anhand von Unstimmigkeiten in der Provenienz, ikonografischen und technischen Besonderheiten sowie auffälligen Stilparallelen lässt sich das 2008 erworbene *Bildnis eines Knaben* als Cranach-Fälschung des Restaurators und Malers Christian Goller identifizieren. Das Gemälde ist zwar nicht signiert, jedoch wird durch den direkten Rückgriff auf zwei motivisch miteinander kombinierte Cranach-Zeichnungen, durch die Datierung des Gemäldes auf „1509“ (auf der Rückseite des Bildes: vgl. S. 82, Abb. 5) sowie dessen scheinbare Alterungsspuren eine Autorschaft Cranachs suggeriert. (Zu dem Bild vgl. auch den Beitrag von Michael Hofbauer.)

II.19

(Abb. 6 unten rechts, S. 83)

Christian Goller (zugeschr.)

Christuskopf mit Dornenkrone, Fälschung nach Lucas Cranach

Mischtechnik auf Holz (übertragen), 33,0 x 27,2 cm

Privatbesitz

Die Cranach-Fälschung *Christuskopf mit Dornenkrone* weist hinsichtlich der bei der Ausführung verwendeten Technik Parallelen zu dem *Knabenkopf* auf (Kat.-Nr. II.18). Wie das Knabenbildnis orientiert sich auch der Christuskopf an einem konkreten Vorbild, nämlich an einer 2007 erstmals publizierten kleineren Version. Es scheint mithin, als habe sich der Fälscher in beiden Fällen an Cranach-Publikationen orientiert, die ihm die entsprechenden Modelle für seine Fälschungen lieferten. (Zu dem Bild vgl. auch den Beitrag von Michael Hofbauer.)

Raffael und die Reproduzierbarkeit

Ähnlich wie die Erfindung des Buchdrucks zu einer schnelleren und weiteren Verbreitung von Texten und Informationen führte, sorgte ab ca. 1400 das zunehmende Bekanntwerden der Holzschnitt- und Kupferstichtechnik dafür, dass Kompositionen von Gemälden und Zeichnungen verstärkt zu zirkulieren vermochten. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit“ hat die Kunsthistorikerin Corinna Höper – in Anlehnung an Walter Benjamins berühmten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ – daher ihren 2001 vorgelegten Ausstellungskatalog *Raffael und die Folgen* untertitelt, in dem sie den Konsequenzen dieser technischen Vervielfältigungsmöglichkeiten nachgeht (Corinna Höper: *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ausstellungskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, 26. Mai bis 22. Juli 2001, Ostfildern 2001). Eine eher unwillkommene Folge dieses technischen Fortschritts war, dass die Autorschaft eines Kunstwerks verfälscht werden konnte: Nicht nur reproduzierten Kupferstecher die Werke anderer Künstler und suggerierten damit, dass es sich um eigene Erfindungen handele, sondern es kam auch vor, dass in der Reproduktionsgrafik berühmten Künstlern ganze Darstellungen zugewiesen wurden, um so die jeweiligen Werke aufzuwerten, obwohl das entsprechende Bild tatsächlich von einem anderen, sehr viel unbekannteren Künstler stammte. So ließ der Besitzer eines Gemäldes mit einer *Anbetung der Hirten* (heute: Oxford, Christ Church), der Venezianer Giambattista Franceschi, nach 1533 von dem Künstler Cornelis Bloemaert einen Kupferstich nach diesem Bild anfertigen (Kat.-Nr. II.20), in dem dieses gleich zweimal als das Werk Raffaels ausgewiesen wird: Einmal durch die rechts hinter der Figur des Joseph in dem Säulenpostament lesbare Inschrift „Raphael Urbinas pinxit“ („Raffael aus Urbino hat es gemalt“) sowie zudem noch durch den unter der Szene gedruckten Text mit der Wendung „pingebat Raphael Urbinas“ („Raffael aus Urbino malte es“). Tatsächlich jedoch stammt das Gemälde von der

Hand des Malers Girolamo da Treviso d. J., der sich in seiner *Anbetung* weniger an Raffael als vielmehr an einem Künstler wie Parmigianino orientiert zeigt, so dass es kaum wahrscheinlich ist, dass Franceschi einem Irrtum unterlag – es scheint vielmehr, als habe er sein Gemälde ganz bewusst durch die Verbreitung des Stichs aufwerten wollen. Dies gelang ihm zunächst auch, denn hundert Jahre später galt das Bild als Werk Raffaels: „Nicht mehr das Motiv, sondern allein der Name genügte offenbar, etwas gewinnbringend verkaufen zu können“, kommentiert Höper dies (S. 68). Zudem sicherte eine solche Zuschreibung auch dem Kupferstich eine gewisse Beachtung, wie an einer 2005 auf den Kunstmarkt gekommenen Rötelzeichnung (Kat.-Nr. II.21) ersehen werden kann: Auf den ersten Blick scheint es sich dabei um die Vorzeichnung Bloemarts zu dem Stich zu handeln – allerdings hätte die in der Zeichnung gezeigte Szene aufgrund des Druckprozesses im Kupferstich spiegelverkehrt erscheinen müssen. Da dies jedoch nicht der Fall ist und das Blatt zudem in einigen Details von dem Stich abweicht (Kat.-Nr. II.20), ist davon auszugehen, dass es sich um eine (wohl um 1720) entstandene Kopie nach dem Stich handelt. Die Existenz einer solchen Kopie lässt erahnen, welche zusätzliche Verbreitung dieser Kupferstich durch solche Nachzeichnungen noch erfahren konnte: Der niederländische Maler Henry Ferguson (auch: Vergazon) schuf ebenfalls um 1720 ein Gemälde (Amsterdam, Rijksmuseum) mit der Darstellung des in einer römischen Ruinenlandschaft Almosen verteilenden Heiligen Kardinal Carlo Borromeo und lässt diesen hierbei auf einen riesigen Sarkophag zeigen, dessen Vorderseite ein Relief mit der vermeintlich von Raffael stammenden Anbetungs-Szene schmückt.

II.20

(Abb. S. 124)

Cornelis Bloemaert II

Anbetung der Hirten

Kupferstich, 44,5 x 58,5 cm, nach 1533

Privatbesitz

Der venezianische Besitzer Franceschi wird nicht nur in dem Text unterhalb der Darstellung

erwähnt („Ioannes Baptista Franceschi Veneratus“), sondern auch in einem Porträt gezeigt, das über der Raffael-Zuschreibung an der Säule hängt und mit seinen Initialen („I.B.F.“) bezeichnet ist. Franceschi hatte zunächst von einem anderen Kupferstecher namens Pietro del Po eine Version des Stiches anfertigen lassen, in welcher er sich zwar bereits im Text erwähnen ließ, sein Porträt aber noch fehlte. Die starke Betonung Franceschis als Besitzer des Gemäldes deutet darauf hin, dass er sich von der dezidierten Zuschreibung des Bildes an Raffael persönliche Vorteile versprach.

II.21

(Abb. S. 124)

Unbekannter italienischer Meister

Anbetung der Hirten

Rötelzeichnung, 42,5 x 58,8 cm, um 1720

Privatbesitz

Interessanterweise zeigt das Blatt zwar wie der Stich (Kat.-Nr. II.20) das an der Säule hängende Porträt Franceschis, doch ist die Zuschreibung an Raffael getilgt – eine Auslassung, über die sich viel spekulieren ließe. Es ist zu vermuten, dass der Künstler die Zeichnung von dem Stich unabhängig machen wollte, denn Inschriften wie „Raphael Urbinas pinxit“ sind typisch für Stiche, in Zeichnungen jedoch ungewöhnlich. Es hat von daher den Anschein, als ob der Zeichner sein Blatt nicht direkt mit dem Stich assoziiert sehen wollte.

Michelangelo als Fälscher?

Nicht immer sind berühmte Künstler nur Opfer von Fälschern, zuweilen betätigen sie sich selbst als solche: Verschiedene zeitgenössische Chronisten berichten, dass der junge Michelangelo ein antikes Kunstwerk gefälscht und erfolgreich verkauft habe. Obwohl die genauen Zusammenhänge und Abläufe von den Biografen mit gewissen Varianten geschildert werden, weisen die Schilderungen des Michelangelo-Schülers und -Vertrauten Ascanio Condivi aus dem Jahr 1553 (Michelangelo war zu diesem Zeitpunkt 78 Jahre alt), mit jenen, die Giorgio Vasari

II. Fälschungen (in) der Antike und der Frühen Neuzeit



Kat.-Nrn. II.20 (oben), II.21 (unten)

15 Jahre später vorlegte (Kat.-Nr. II.23), genügend Parallelen auf, um wenigstens in groben Linien den Tathergang und die Beteiligten umreißen zu können: Demnach schuf Michelangelo offenbar im Alter zwischen 15 und 20 Jahren die antik aussehende Skulptur eines *Schlafenden Amor*, die anschließend an Kardinal Raffael Riario in Rom, einen seinerzeit berühmten Kunstmäzen, als angeblich originale Antike verkauft wurde. Glaubwürdigkeit erlangte das Stück jenseits seines Erscheinungsbildes zusätzlich dadurch, dass man es zuvor leicht beschädigt und dann vergraben hatte, um es wie eine erst kürzlich entdeckte Antike erscheinen zu lassen. Uneins sind sich die jeweiligen Autoren jedoch darüber, inwieweit weitere Protagonisten wie zum Beispiel Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (heute vor allem erinnert als Auftraggeber von Sandro Botticellis *Primavera* und seiner *Geburt der Venus*) und der Kunsthändler Baldassarre del Milanese beteiligt waren: Mal wird die Idee, die Skulptur als gefälschte Antike zu verkaufen, de' Medici, mal del Milanese zugewiesen, die beide politische oder aber rein finanzielle Beweggründe hierfür gehabt haben könnten. Auffällig ist, dass beide Biografen Michelangelo als direkten Täter ausblenden: Schenkt man ihren Ausführungen Glauben, hatte er lediglich das Kunstwerk geschaffen, es aber weder vergraben, um es auf antik zurechtzumachen, noch selbst als Antike verkauft. Dies steht im Widerspruch zu der frühesten Überlieferung der Geschichte durch den Bischof, Arzt und Geschichtsschreiber Paolo Giovio, der in seiner Fassung (Kat.-Nr. II.22) Michelangelo lediglich einen Mittelsmann an die Seite gegeben hatte, um den Verkauf nach Rom zu tätigen. Man kann bei den späteren Versionen vermuten, dass sie versuchten, den Künstler vom Vorwurf der Fälschung reinzuwaschen, indem sie entweder einen Politiker oder aber einen Kunsthändler zu den eigentlich Schuldigen erklärten. Man könnte hierin die Gründungsgeschichte jener Auffassung sehen, der zufolge stets böse und geldgierige Kunsthändler daran schuld sind, dass in bester Absicht vom Künstler geschaffene Werke anschließend als perfide Fälschungen auf den Markt gebracht werden (vgl. dazu auch den Beitrag von Aviva Briefel): Für die Annahme,

dass Michelangelo an der ganzen Affäre stärker beteiligt gewesen zu sein scheint, spricht auch eine handschriftliche Anmerkung des letzten Gehilfen Michelangelos, Tiberio Calcagnis, in dem Exemplar einer 1553 gedruckten Biografie. Dort gibt er an, Michelangelo habe den Kardinal Riario gebeten, über die Angelegenheit künftig nicht mehr zu sprechen; es sei ein Fehler, sie noch einmal zu erwähnen. Hätte Michelangelo selbst mit der ganzen Angelegenheit nur mittelbar etwas zu tun gehabt, hätte es für eine solche Sorge vor dem Nachleben der Affäre keinen Grund gegeben. Leider ist das „corpus delicti“, der *Schlafende Amor* selbst, verschollen: Riario hatte von seinem wahren Urheber erfahren, die Skulptur zurückgegeben und sein Geld rückerstattet bekommen. Im 16. und 17. Jahrhundert ist das Werk dann als Bestandteil der Sammlung der Isabella d'Este am Hof der Gonzaga in Mantua dokumentiert; seine Spuren verlieren sich nach 1630, als das Stück, zusammen mit weiteren Objekten aus der Sammlung, von Italien nach England verschifft werden sollte (Kat.-Nrn. II.24–II.27).

II.22

Ernst Steinmann

Michelangelo im Spiegel seiner Zeit, Leipzig 1930

UB Heidelberg, C 3510 Folio::8

Ernst Steinmanns Buch ist eine deutsche Übersetzung von Paolo Giovios 1525/30 entstandener Michelangelo-Biografie *Michaelis Angeli vita*. Folgt man Giovios Schilderung der Ereignisse (S. 77/78), so war Michelangelo bewusst an der Fälschung beteiligt und nicht ein Unschuldiger, der, ohne es zu wollen, für andere Fälschungen schuf.

II.23

Giorgio Vasari

Das Leben des Michelangelo, herausgegeben von Alessandro Nova, neu übersetzt von Victoria Lorini, kommentiert von Caroline Gabbert, Berlin 2009

UB Heidelberg, 2009 A 9126

Giorgio Vasaris berühmtes Werk *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* aus dem Jahr 1550 versammelt die Biografien von über 100 Künstlern aus drei Jahrhunderten – darunter auch eine Lebensbeschreibung Michelangelos. In der zweiten, erweiterten Auflage von 1568 übernahm er aus der zwischenzeitlich erschienenen Michelangelo-Biografie von Ascanio Condivi dessen Sichtweise, wie die Fälschung des *Schlafenden Amor* abgelaufen sei, und ergänzte sie um weitere Versionen. Tenor all dieser Varianten ist jedoch, dass Michelangelo ihnen zufolge nicht aktiv an der Präsentation und dem Verkauf des *Amor* als Antike beteiligt gewesen sei.

II.24

Paul F. Norton

The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo, in: The Art Bulletin, Vol. 39, No. 4 (December, 1957), S. 251–257

UB Heidelberg, C 4827-10 Folio::39.1957

Durch ein gründliches Studium der überlieferten Dokumente rekonstruiert der amerikanische Kunsthistoriker Paul Foote Norton, dass der *Schlafende Amor* wahrscheinlich nach 1630 nach England verkauft wurde und 1698 bei einem verheerenden Brand von Whitehall Palace, seinem letzten Aufbewahrungsort, zerstört wurde.

II.25

Alessandro Parronchi

Il Cupido dormiente di Michelangelo, Florenz 1971

UB Heidelberg, 73 B 2212

Anderen Rekonstruktionen zufolge wurde Michelangelos *Amor* nie nach England verschifft, sondern befindet sich bis heute in Italien. Der italienische Kunsthistoriker Alessandro Parronchi identifizierte die verschollene Figur mit einer in Bologna befindlichen Skulptur. Er widersprach dieser Identifikation aber 21 Jahre später selbst mit einem Gegenvorschlag (Kat.-Nr. II.26).

II.26

Alessandro Parronchi

Opere giovanili di Michelangelo, Teil IV: Palinodia Michelangiolesca, Florenz 1992

UB Heidelberg, 68 B 3297::4

1992 glaubte Parronchi die verschollene Skulptur in einer 51 cm langen (und damit rund 40 cm unter den dokumentierten Maßen des *Amor* bleibenden) Figur wiedererkennen zu können. Allerdings sprechen – jenseits der nicht ganz passenden Maße – weitere Argumente dagegen, denn bei dem von Parronchi vorgeschlagenen Stück handelt es sich nicht um einen Amor, da dem schlafenden Knaben hierfür die Flügel fehlen.

II.27

Gianna Pinotti

Michelangelo ritrovato. Il „Cupido dormiente con serpi“ di Mantova. Un percorso tra iconologia e storia, Mantua 2005

UB Heidelberg, 2014 R 191

In der Rekonstruktion der italienischen Künstlerin und Kunsthistorikerin Gianna Pinotti ist der *Schlafende Amor* über die Nachkommen Isabella d'Estes in den Besitz von Vespasiano Gonzaga Colonna gelangt. Dieser habe die Figur Mitte des 16. Jahrhunderts in seine Residenz nach Sabbioneta mitgenommen. Von dort aus sei sie im 20. Jahrhundert zusammen mit den Sammlungen Vespasianos in das Museo della Città di Palazzo San Sebastiano in Mantua überführt worden und könne nun identifiziert werden. Pinotti hat ihrem 2005 erschienenen Buch 2014 eine zweite, die Identifikation weiter begründende Publikation folgen lassen. Da ihr Vorschlag stilistisch wenig überzeugend ist, hat er sich jedoch bislang ebenso wenig durchsetzen können wie die Hypothesen von Parronchi.

Michelangelo gefälscht! Das *David*-Modello

Am 22. Mai 1986, genau an seinem 72. Geburtstag, erhielt der amerikanische Kunsthistoriker Frederick Hartt in seinem Zuhause in Charlottesville (Virginia) einen Anruf, in dessen Verlauf er auf über eine angeblich spektakuläre Neuentdeckung eines Werks von Michelangelos informiert wurde. Sein Gesprächspartner, ein für den Besitzer des Stücks agierender Unterhändler, reiste gleich am nächsten Tag nach Charlottesville, um Hartt eine Reihe von Schwarz-Weiß-Fotografien vorzulegen. Sie zeigten nichts weniger als den Torso einer kleinen Statue, in dem der Gelehrte sofort Michelangelos verschollenes Modello, eine ausgereifte Vor- und Probestudie, für den berühmten *David* erkannte. Nachdem Hartt die Kleinskulptur zwei Wochen später in Paris begutachtet hatte, wo sie sein Besitzer, Michel De Bry, verwahrte, war er von der Echtheit des Stücks überzeugt. Ähnlich wie Gisela Richter beim Ankauf der vermeintlich etruskischen Monumentalskulpturen (Kat.-Nr. II.9) musste Hartt in dieser Entdeckung die Krönung seines Lebenswerks gesehen haben, zumal er Zeit seines Lebens vor allem über Renaissance-Malerei publiziert hatte, tatsächlich aber im Innersten eine tiefe Liebe zur Skulptur empfand. Diese manifestiert sich auch in den Zeugnissen, die seine Tätigkeit am Ende des Zweiten Weltkriegs überliefern: Hartt war einer der „Monuments Men“ gewesen, also jener Kunstschuttsoldaten, die im Krieg Kunstwerke vor der Zerstörung zu retten versuchten sowie den Auftrag hatten, von den Deutschen verschleppte und versteckte Kunstgüter aufzuspüren, zu identifizieren und den rechtmäßigen Besitzern in den verschiedenen europäischen Ländern wieder zurückzugeben. In eben dieser Mission war Hartt in Italien unterwegs und hat seine dabei gemachten Erfahrungen 1949 in dem Buch *Florentine Art Under Fire* geschildert (vgl. Kat.-Nr. II.30); auf Fotografien aus den dort erzählten Jahren lässt sich der junge Leutnant auffallend oft zusammen mit Skulpturen ablichten. Es muss für Hartt eine besondere Genugtuung gewesen sein, gegen Ende seines Lebens mit einer spektakulären Entdeckung im Bereich der Skulptur an die Öffentlichkeit

treten zu können. Bei seinen weiteren Recherchen stieß er auf Hinweise, welche die Echtheit der Statuette zu bestätigen schienen: Die an ihr zu beobachtenden Verbrennungsspuren ließen sich mit historischen Dokumenten in Beziehung setzen, in denen unter anderem berichtet wurde, dass sich das Modello im Palazzo Vecchio in Florenz befunden habe, bis dort 1690 ein Brand ausgebrochen sei. Damit verstummten die Dokumente diesbezüglich, da man es als offenbar verloren, das heißt wohl: als verbrannt annahm. Solcherart bestätigt, wurde Hartt nun aktiv: Er schloss 1986 ein Abkommen mit dem Auktionshaus Sotheby's, demzufolge das Modello mit einem Mindestwert von 50 Millionen Dollar für eine der nächsten Versteigerungen veranschlagt werden sollte; parallel dazu betrieb er die Publikation eines 1987 dann auch tatsächlich erschienenen Prachtbandes (Kat.-Nr. II.29), in dem die Statuette präsentiert werden sollte. Dieser wurde vorab beworben mit einem im März 1987 erschienenen Artikel in der *New York Times*, in dem von der spektakulären Wiederentdeckung des Modellos berichtet wurde. Die Nachricht von dessen sensationeller Auffindung verbreitete sich wie ein Lauffeuer in den internationalen Medien, was eine erfolgreiche Versteigerung der Figurine sicherlich begünstigt hätte – wäre nicht anschließend ein Streit um die Eigentumsrechte an dem Torso ausgebrochen. Es zeigte sich nämlich, dass De Bry tatsächlich gar nicht der eigentliche Besitzer war, sondern im Auftrag eines italienischen Kunsthändlers namens Gianni Ongaro agierte, der die Skulptur angeblich als Erster entdeckt und gekauft habe. Dritter im Bunde war ein an dem Erlös beteiligter Mann namens Michael van Rijn, der als Händler geschmuggelter, gestohlener und gefälschter Kunstware tätig war, die er eigenen Angaben zufolge an eine Klientel verkaufte, die sich aus Mafiosi, Filmstars, korrupten Politikern, Terroristen, Drogenschmugglern, aber auch Millionären und Aristokraten rekrutierte (vgl. Kat.-Nr. II.32). De Bry, van Rijn und Ongaro gerieten nun vor der Sotheby's-Versteigerung in einen Streit über die Gewinnverteilung, der in einem Prozess mündete, an dessen Ende das Stück 1995 Ongaro zugesprochen wurde. Zwar hoffte dieser, es für nunmehr 80 Millionen Dollar verkaufen zu können,

die Fachwelt hatte jedoch inzwischen jegliches Interesse an der Statuette verloren, da sie als Fälschung entlarvt worden war: De Bry, van Rijn und Ongaro sowie auch Hartt, der an dem Erlös prozentual beteiligt gewesen wäre, gingen leer aus, Letzterer war zudem als Experte blamiert, da er auf eine Fälschung hereingefallen war.

II.28a,b

Die Rekonstruktion einer Fälschung

- a) Kleinkopie des „David“ von Michelangelo
Kunststein, H. 31 cm, vertrieben von der Firma „Figuren Shop Kulturen“, 2015
- b) Lisa Kottinger, Theatermalerin, Theater Heidelberg: Rekonstruktion des gefälschten Modells auf der Grundlage der Kleinkopie des David Michelangelos (a)

Die im Internet bestellbare, aus Kunststein gefertigte Kleinkopie des *David* Michelangelos (a) weist exakt die gleichen Maße auf wie die Kopie, aus der die Fälscher 1985 das Modello gefälscht hatten, war also ideal als Grundlage für dessen Rekonstruktion. Die Heidelberger Theatermalerin Lisa Kottinger hat die Kleinkopie, wie seinerzeit De Bry, entsprechend mit den notwendigen Beschädigungen versehen, ihre Oberfläche künstlich gealtert und ihr zuletzt noch die Brandspuren zugefügt (b).

Wie sich im Nachhinein zeigte, wies das gefälschte Modello De Brys eine Reihe von Fehlern auf, die es als Fälschung enttarnbar hätten machen können: Seine jüngere Provenienz war erfunden und nicht dokumentiert; es war zudem aus dem falschen Material gefertigt (nämlich nicht aus dem in der Hochrenaissance üblichen „Gesso“, das heißt Marmorstuck, sondern aus schlichtem Gips) und es war schließlich zu klein: Inventareinträge beschreiben das Modello als 51 cm hoch, während der Torso nur eine Höhe von 21 cm aufwies – selbst angesichts des Umstands, dass der Figurine Kopf und Beine fehlten, hätte dies nicht ausgereicht, um die fehlenden 30 cm auszugleichen. Ein früherer Geschäftskollege De Brys bezeugte schließlich, gesehen zu haben, wie dieser die Figur im Frühjahr 1985 in einem Ofen versengt habe, um ihr

das Erscheinungsbild eines aus einem Feuer geborgenen Objektes zu geben. Bei der Figurine handelte es sich wohl ursprünglich um eine Kopie des späten 18. / frühen 19. Jahrhunderts nach der Statue des *David*. Da sich die Spur des gefälschten Modells nach dem 1995 beendeten Prozess verliert, wurde es für die Ausstellung zu didaktischen Zwecken rekonstruiert.

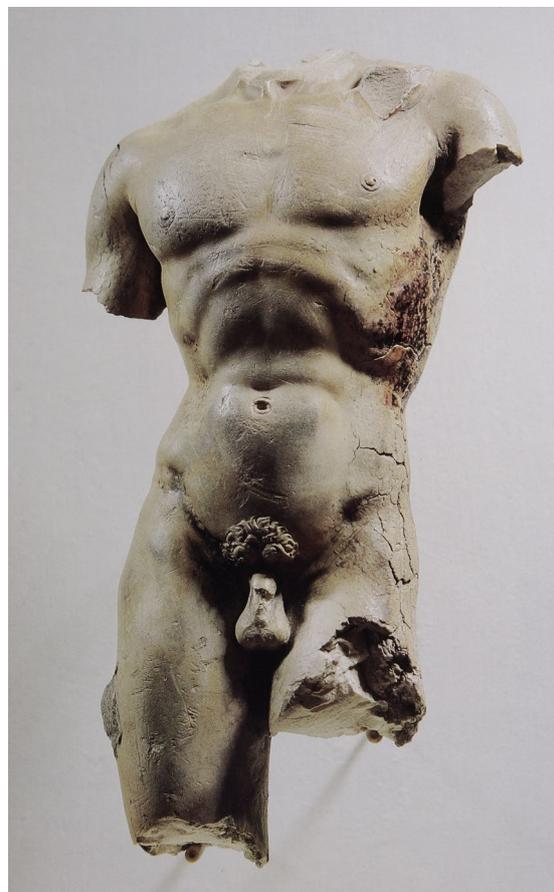
II.29

(Abb.)

Frederick Hartt

David by the Hand of Michelangelo. The Original Model Discovered, London / New York 1987
UB Heidelberg, 87 B 2932

Der Kunsthistoriker Frederick Hartt hatte eigentlich darauf gehofft, Fachwelt wie Öffentlichkeit das *David*-Modello im Rahmen einer in der National Gallery in Washington ausgerichteten Ausstellung zu präsentieren, begleitend dazu war die Veröffentlichung eines Ausstellungskataloges geplant. Der Gelehrte stieß aller-



Kat.-Nr. II.29

dings seitens der am Museum tätigen Kuratoren auf so große Vorbehalte, dass die Ausstellung nicht zustande kam. Hartt veröffentlichte dennoch den „Katalog“ (auch wenn es jetzt streng genommen keiner mehr war) und arbeitete dabei eng mit dem amerikanischen Fotografen und Geschäftsmann David Finn zusammen, der die beeindruckenden und suggestiven Fotografien des Torso beisteuerte. Dass Hartt bereits gute Kontakte zu Finn besaß – bei einer Michelangelo gewidmeten Prachtpublikation hatte er schon einmal mit diesem einflussreichen und gut vernetzten Fotografen zusammengearbeitet – war für die Fälscher sicherlich mit ein Grund gewesen, Hartt als Opfer zu wählen.

II.30

Frederick Hartt

Florentine Art Under Fire, Princeton 1949

UB Heidelberg, C 6198-11-31 Folio

Frederick Hartt berichtet in dem unmittelbar nach Ende seines Einsatzes als „Monuments Man“ veröffentlichten Buch von seinen Erfahrungen bei Schutz, Rettung und Bergung von Kunstwerken, die von den Kriegshandlungen bedroht waren bzw. von den Nazis verschleppt worden waren.

II.31a,b

Frederick Hartt und die „Monuments Men“

a) Robert M. Edsel/Bret Witter: *The Monuments Men. Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History*. London, New York 2009

UB Heidelberg, 2009 C 3335

b) Filmplakat „The Monuments Men“, 2014 (Regie: George Clooney)

Privatbesitz

George Clooneys Film hat die „Monuments Men“ international populär gemacht – der Film basiert auf Robert M. Edsels und Bret Witters 2009 erschienenem Buch, das wiederum unter anderem auf Hartts 1949 publiziertes Buch *Florentine Art Under Fire* (vgl. Kat.-Nr. II.30) zurückgreift.

II.32

Michel van Rijn

Hot Art Cold Cash, London 1993

UB Heidelberg, 94 C 1808

In seinem Buch legt Michel van Rijn die verbrecherischen Machenschaften des internationalen Kunsthandels offen, der, ihm zufolge, sowohl kriminelle wie scheinbar „ehrenwerte“ Kunden in den höchsten Sphären der Gesellschaft versorgt. Van Rijn wechselte in den frühen 1990er Jahren die Seiten und nutzt seine weitverzweigten Kontakte und sein Insiderwissen nun, um undercover für die Strafvollzugsbehörden zu arbeiten. In vier Kapiteln seines Buches liefert van Rijn interessante Hintergrundinformationen zu dem gefälschten *David-Modello*. Hinsichtlich der 1971 von Parronchi als *Amor* Michelangelos publizierten Skulptur (Kat.-Nr. II.25) behauptet er (S. 280/322f.), einen entsprechenden Handel mit dem bei Bologna ansässigen Besitzer über 1,5 Millionen Dollar vereinbart zu haben.

Giovanni Bastianini (1830–1868) als Fälscher der Renaissance

1863 schuf der italienische Bildhauer Giovanni Bastianini Porträts zweier berühmter, historisch zusammengehöriger Figuren: Eine Büste des Dominikanermönches und Bußpredigers Girolamo Savonarola (heute: London, Victoria and Albert Museum), der im Florenz des 15. Jahrhunderts einen Gottesstaat errichten wollte und, unter anderem, auch für die Vertreibung der Medici aus Florenz mit verantwortlich gewesen war, sowie eine Büste des Poeten und Philosophen Girolamo Benivieni (heute: Paris, Musée du Louvre), der unter dem Einfluss des Geistlichen frühere Dichtungen als „frivol“ verwarf und Savonarolas Texte aus dem Lateinischen übersetzte. Da beide Porträts im Stil des 15. Jahrhunderts gehalten und zudem irreführend mit in diese Zeit deutenden Hinweisen versehen waren, wurden beide Werke, nachdem sie in den Kunsthandel gelangt waren, für originale Werke der Renaissance gehalten und umso mehr begeistert begrüßt, als man von den beiden historischen

Persönlichkeiten bislang nur gemalte, jedoch keine dreidimensionalen Porträts gekannt hatte. Während die Savonarola-Büste innerhalb von Florenz den Besitzer wechselte, wurde die Benivieni-Büste nach Paris verkauft, wo sie im Mai 1866 vom Direktor des Louvre für eine Summe von 13.250 Francs erworben wurde. Wie später bei der „Tiara des Saitaphernes“ (Kat.-Nrn. II.12–II.17) wurden, kaum dass das Exponat ausgestellt war, erste Stimmen laut, welche die Echtheit der Büste in Zweifel zogen. Aufgrund nicht eingehaltener Vereinbarungen hinsichtlich der Verteilung des aus dem Verkauf erzielten Erlöses kam es kurz darauf zwischen Bastianini und dessen Hauptauftraggeber Giovanni Freppa auf der einen und dem Pariser Verkäufer der Büste auf der anderen Seite zu einem Zerwürfnis, das darin mündete, dass Freppa und Bastianini offenlegten, dass es sich bei der Darstellung Benivienis in Wirklichkeit nicht um ein Werk der Renaissance, sondern um eine Schöpfung Bastianinis handelte. Daraufhin brach ein heftiger Streit zwischen der Florentiner und der Pariser Presse aus, in dem es unter anderem darum ging, die Reputation des düpierten Louvre-Direktors Nieuwerkerke und damit die französische Landesehre zu retten, zumal der publizistische Schlagabtausch auch den Hintergrund gerade aktueller politischer Spannungen zwischen Frankreich und der politischen Einigungsbewegung in Italien hatte. Ein in Artikeln von dem französischen Bildhauer Eugène Louis Lequesne mit Bastianini ausgetragenes Streitgespräch brach am 29. Juni 1868 jäh ab, als der italienische Bildhauer unter bis heute nicht ganz geklärten Umständen im Alter von nur 38 Jahren starb. Posthum wurde er nun jedoch als genialer Neuschöpfer der Renaissance verehrt, denn immer mehr setzte sich die Erkenntnis durch, dass eine Vielzahl von seinerzeit als Meisterwerke der Renaissance verkauften Stücken tatsächlich Werke Bastianinis waren – darunter zum Beispiel auch die Savonarola-Büste sowie die von Otto Kurz (Kat.-Nr. I.10) als Fälschung illustrierte *Chanteuse Florentine*. Wie groß und nachhaltig die Verwirrung ist, die Bastianini und sein Auftraggeber Freppa mit ihren Fälschungen in der Kunstgeschichte gestiftet haben, kann daran ersehen werden, dass zuweilen

längst als Fälschungen enttarnte Werke Bastianinis anschließend wieder als Originale firmierten und dann erneut – zuweilen mit über 100 Jahren Abstand – entlarvt werden mussten. Zudem wird nach wie vor kontrovers diskutiert, ob Bastianini – ganz dem auch in Romanen der Zeit gepflegten Fälscherklischee entsprechend (vgl. dazu auch den Beitrag von Aviva Briefel) – an den Fälschungen „unschuldig“ war und diese nichtsahnend im Auftrag des verschlagenen Kunsthändlers Freppa schuf, oder ob er sich nicht sehr genau über die betrügerischen Absichten Freppas im Klaren war und lediglich den ahnungslosen, naiven, ganz für seine Kunst lebenden Bildhauer spielte (vgl. dazu auch den Beitrag von Tina Öcal).

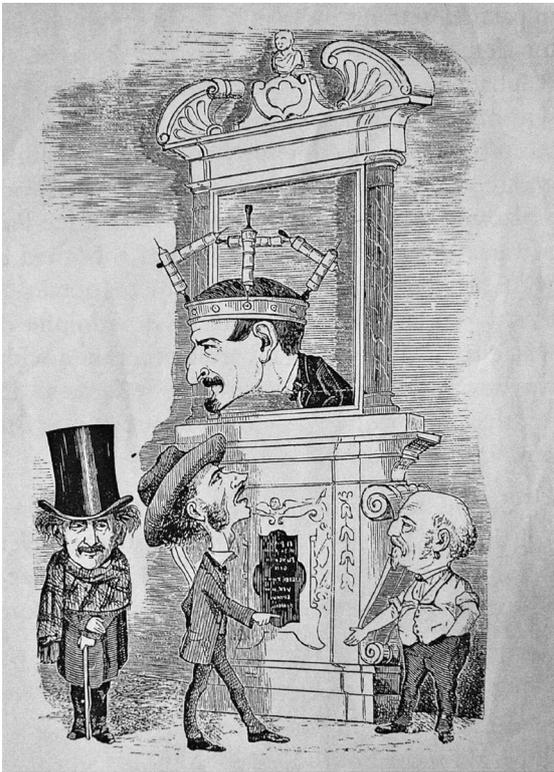
II.33

(Abb. S. 131)

Bastianinis „geistiger“ Vater und Auftraggeber
Anonym: Karikatur von Bastianinis Auftraggeber Giovanni Freppa

Reproduktion aus der Zeitschrift „Il Piovano Arlotto“, 1858: „Chè sono e sarò sempre degli antiquari il Re“ (Giovanni Freppa mit Alessandro Foresi, Avvocato Rusca, Ferdinando Sorbi)

Die Karikatur zeigt den aus Neapel stammenden betrügerischen Kunsthändler Giovanni Freppa, unter anderem mit seinem Kollegen, dem eigentlich zum Arzt ausgebildeten Alessandro Foresi, dessen Bruder Raffaello im Jahr 1859 die Monatszeitschrift *Il Piovano Arlotto* gegründet hatte, die bis 1860 erschien. Wie es der Titel schon andeutet (Piovano Arlotto, eigentlich: Arlotto Mainardi, genannt „il Piovano“ bzw. „Pievano Arlotto“, war ein italienischer Priester des 15. Jahrhunderts, der für seine geistreichen Streiche berühmt war), hatte die Zeitschrift ein satirisches Profil, was sich auch an den in ihnen abgedruckten Karikaturen zeigt. Im vorliegenden Fall wird Freppa, der sich hier selbst zum immerwährenden König der Antiquitätenhändler ausruft, als „falscher“ Herrscher ausgewiesen: Seine Krone besteht aus Punktiergeräten, mit deren Hilfe Skulpturen kopiert werden (ein Hinweis auf Freppas damals schon bekannte rege Fälschertätigkeit: Er verkaufte zum Beispiel auch Kopien nach



Kat.-Nr. II.33

Majoliken in den Uffizien als vermeintliche Originale), und die Loge, aus der er sich an seine „Untertanen“ (die Kunsthändler Foresi, Pietro Rusca und Sorbi) wendet, ist nur eine Kulisse, so dass Freppa fast wie eine Figur auf dem Puppentheater wirkt.

II.34

Jeremy Warren

Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's ‚Giovanni delle Bande Nere‘ in the Wallace Collection, in: The Burlington Magazine, 147, November 2005, S. 729–741

UB Heidelberg, ZSA 27 C

Jeremy Warren glaubt, mit seinem Aufsatz „Forgery in Risorgimento Florence“ eine von Bastianini geschaffene Terrakotta-Statuette als Fälschung zu enttarnen. Offensichtlich war ihm entgangen, dass dies bereits mehr als 100 Jahre zuvor dem Kunsthistoriker Robert Becker (siehe Kat.-Nr. II.36) gelungen war. Warren kann zwar auf die von ihm entdeckte Korrespondenz zwischen Alessandro Foresi (vgl. die vorangegangene Katalognummer) und einem

französischen Kunstkennner und Sammler, Baron Charles Davillier, verweisen, scheint jedoch weder Beckers publizierten Vortrag noch das Buch von Joachim Goll von 1962 (vgl. Kat.-Nr. I.12) zu kennen, in dem die Fälschung ebenfalls bereits schon einmal thematisiert worden war. Dies zeigt, wie schnell solche Ergebnisse wieder in Vergessenheit geraten und bereits entlarvte Fälschungen wieder für Originale gehalten werden können.

II.35

(Abb. 1, S. 34)

Meisterfälschung statt Meisterwerk?

Giovanni Bastianini: Fälschung einer Renaissance-Büste des Girolamo Benivieni, Paris, Musée du Louvre, Terracotta, H. 53 cm, 1863 (Fotografie)

Wahrscheinlich von dem Erfolg des *Savonarola* inspiriert, erteilte Freppa Bastianini Ende 1863 den Auftrag, eine weitere Terrakotta-Büste zu schaffen, die den berühmten Poeten und Philosophen Girolamo Benivieni darstellen sollte. Der Bildhauer gab später an, als Modell hierfür einen italienischen Tabakfabrikarbeiter namens Giuseppe Bonaiuti verwendet zu haben (vgl. auch den Beitrag von Tina Öcal). Die Person Benivienis war eng mit derjenigen Savonarolas verbunden, denn der Humanist erlag dessen Einfluss und übersetzte unter anderem die Texte des Bußpredigers ins Lateinische. Als die mit „HIR^{MVS} BENIVEIUS“ beschriftete Büste 1864 im Besitz Freppas auftauchte, löste sie sofort ein stürmisches, dasjenige an dem *Savonarola* sogar noch übertreffendes Interesse aus. Bastianini vervollständigte die Serie 1867 mit einer Büste Marsilio Ficinos, einem der bedeutendsten Humanisten der Renaissance und Gegner Savonarolas.

II.36

Robert Becker

Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini. Zur Geschichte der Fälschungen (Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten), Breslau 1889

UB Heidelberg, C 4784-153-20

Beckers Vortrag handelt zwar hauptsächlich von der Benivieni-Büste, spricht dabei aber weitere Fälschungen Bastianinis an, darunter (S. 38) auch die von Warren behandelte Terrakotta-Statuette.

II.37

John Pope-Hennessy

The Forging of Italian Renaissance Sculpture, in: *Apollo*, 99, 1974, S. 242–267

UB Heidelberg, ZSA 80 C::99

Der amerikanische Kunsthistoriker John Pope-Hennessy, einer der großen Experten auf dem Gebiet der Renaissance-Skulptur, hält Bastianinis Produktion und Verhalten für verwerflich, da beides auf Täuschung ausgelegt sei. Problematisch an seiner Sicht ist, dass sich bei ihm moralische und handwerkliche Einschätzung vermischen. Pope-Hennessy kommt dadurch nicht nur zu einem vernichtenden Urteil in Bezug auf Bastianinis Intentionen, sondern auch hinsichtlich seiner Begabung. Diese wird von dem Kunsthistoriker verächtlich herunterspielt und damit sicherlich unterschätzt.

II.38

Anita Fiderer Moskowitz

Forging Authenticity, Florenz 2013

UB Heidelberg, 2014 D 191

Die Bastianini-Monografie der amerikanischen Kunsthistorikerin Anita Fiderer Moskowitz nimmt die genaue Gegenposition zu Pope-Hennessy ein: Sie ist bestrebt zu zeigen, dass Bastianini nicht mit Absicht Fälschungen produziert und andere in die Irre geführt habe – ein angesichts der vielen Hinweise auf Bastianinis Mitwisserschaft nicht wirklich glaubwürdig zu vertretender Standpunkt. Demgegenüber zuzustimmen ist Fiderer Moskowitz' Betonung der hohen künstlerischen und handwerklichen Qualität von Bastianinis Werken, welche auch schon von seinen Zeitgenossen begeistert gefeiert wurde.

II.39

Riccardo Nobile

A Modern Antique. A Florentine Story, London 1908

UB Heidelberg, 2015 C 5474

Riccardo Nobile war ein italienischer Maler, Schriftsteller und Kunsthändler, der in seinem Roman über die Welt des Florentiner Kunsthandels auf eigene Erfahrungen zurückgriff. (Zu diesem vgl. den Beitrag von Tina Öcal.)

II.40

Riccardo Nobile

The Gentle Art of Faking, London 1922 (Reprint 2001)

UB Heidelberg, 2014 C 442

Schon der provokante Titel des Buches, der sich mit „Die vornehme Art zu fälschen“, aber auch als „Die einfühlsame Art der Fälschung“ übersetzen lassen könnte, macht deutlich, dass Nobile – obgleich selbst Künstler – der Fälschung durchaus nicht negativ gegenübersteht. So unterscheidet er im Vorwort den „semi-artistic“ „Faker“ vom „common forger“ und „ordinary counterfeiter“, nobilitiert also den anspruchsvollen Kunstfälscher gegenüber dem gemeinen Trickbetrüger. Zudem macht er die Kunsthändler und Sammler sowie deren „Collectomania“ (also: Sammelwut) dafür verantwortlich, dass es überhaupt Fälschungen gibt: Er bezeichnet den Sammler daher als „chief patron of fakery“ (S. 17) und gibt insbesondere unerfahrenen und unvorsichtigen Sammlern die Schuld dafür, dass es zum Betrug kommt: „if there were no buyers there would be no seller“ (Vorwort). Bastianini, dessen Benivieni-Büste das Frontispiz des Buches ziert, sieht er als einen der „good and honest imitators“ (S. 182), die vom Kunstmarkt ausgebeutet wurden.