

SCHRIFTEN
DER
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

BAND 16



FAKE

Fälschungen,
wie sie
im Buche

stehen



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

SCHRIFTEN DER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Band 16





Fotomontage aus: Elmyr de Hory, Stierkampfszene, Fälschung im Stile Picassos (Wien, Fälscher-museum) sowie Schreibmaschinen-Exponat zu John Drewe

Universitätsbibliothek
Heidelberg

FAKE

Fälschungen, wie sie im Buche stehen

Eine Ausstellung
der Universitätsbibliothek Heidelberg
und des Instituts für Europäische Kunstgeschichte
der Universität Heidelberg

Herausgegeben von
Maria Effinger und Henry Keazor

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Katalog zur Ausstellung
vom 25. Mai 2016 bis 26. Februar 2017
Universitätsbibliothek Heidelberg

Informationen zur Ausstellung:
<http://www.ub.uni-heidelberg.de/ausstellungen/fake2016.html>

UMSCHLAGBILDER

vorne: siehe Frontispiz

hinten: Titelseite aus: Frank Norman/Geraldine Norman (Hrsg.), *The Fake's Progress*,
London 1977 (Kat.-Nr. V.24)

ISBN 978-3-8253-6621-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Geleitwort

Mit der Ausstellung „FAKE: Fälschungen, wie sie im Buche stehen“ verknüpfen sich für die Universitätsbibliothek Heidelberg drei zentrale Ziele:

1. Sie fügt sich in die langjährige Praxis der Bibliothek ein, in ihren Jahresausstellungen eine bestimmte Facette ihrer umfassenden, in Jahrhunderten gewachsenen Sammlungen unter einem attraktiven Thema hervorzuheben. Dabei richten sich diese Ausstellungen immer an einen Adressatenkreis, der über das unmittelbare Umfeld der Universität hinausreicht. Vom Erfolg dieser Politik, in der sich die Universitätsbibliothek einer breiteren Öffentlichkeit als kulturelle Einrichtung von Rang präsentiert, sprechen die Besucherzahlen, die sich jährlich auf bis zu 30.000 Interessenten summieren.

2. Häufig schlagen Wissenschaftler unserer Universität, die die Sammlungen der Bibliothek unter den spezifischen Fragestellungen ihrer Forschungen seit vielen Jahren kennen und regelmäßig nutzen, eine Ausstellungsidee vor. So haben in den Ausstellungen der letzten Jahre Heidelberger Astronomen, Germanisten, Historiker, Mediziner und Philosophen mitgewirkt oder sie sogar initiiert. In solchen Verbindungen ergeben sich gleich drei glückliche Effekte: Während die Wissenschaftler mit ihren Forschungen über ihren universitären Elfenbeinturm hinaus wirken können, freut sich die Bibliothek über die vertiefte Erschließung innerhalb ihrer Sammlungen. Das Publikum schließlich profitiert durch Ausstellung und Katalog von der wissenschaftlich fundierten Präsentation eines idealerweise gesellschaftlich relevanten Themas. So ist es auch diesmal: Die von breitem Medieninteresse begleiteten Prozesse um spektakuläre Kunstfälschungen haben in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit des Publikums auf Arbeitsweisen und Methoden der kunsthistorischen Forschung gezogen. Umso willkommener war der Universitätsbibliothek deshalb die ebenso enge wie fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität.

3. Und überhaupt die Kunstgeschichte: Sie ist seit Generationen einer der besonderen Sammlungsschwerpunkte der Universitätsbibliothek. Seit den 1920er Jahren förderten und fördern erst die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, seit 1949 die Deutsche Forschungsgemeinschaft den Ausbau der kunsthistorischen Sammlungen in Heidelberg mit bedeutenden jährlichen Zuschüssen unter der Maßgabe, dass die UB für die bundesweite Literaturversorgung die Funktion einer Nationalbibliothek wahrnimmt. Heute ist die UB Heidelberg mit über 520.000 kunsthistorischen Büchern, über 1.500 laufenden Zeitschriftenabonnements die bedeutendste Kunstbibliothek in Deutschland. Ihre zahlreichen elektronischen Services, darunter viele Tausend Digitalisate, bündelt sie zusammen mit der Staats- und Universitätsbibliothek Dresden als „Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design“ in dem kunsthistorischen Portal [arthistoricum.net](http://www.arthistoricum.net/) (<http://www.arthistoricum.net/>). In [arthistoricum.net](http://www.arthistoricum.net/) lebt auch das Thema unserer Ausstellung durch eine spezielle Fälschungsbibliographie weiter, die bereits über 1.500 einschlägige Literaturnachweise verzeichnet und fortgeführt wird (<http://www.arthistoricum.net/themen/portale/fake/bibliographie/>).

Nun zur Ausstellung selbst: Ihre Gliederung in fünf Sektionen reagiert auf die Raumabfolge im Ausstellungsbereich der UB Heidelberg. Diese fünfteilige Grundlage erwies sich dabei als ideales Einteilungsprinzip des für die Ausstellung ausgewählten Materials. Denn im Rahmen der so vorgegebenen fünf Sektionen konnten Themenblöcke gestaltet werden, von denen der erste, „Im Spiegel der Bücher“, auf das Phänomen der Fälschung im Allgemeinen, wie es viele verschiedene Bereiche unserer Gesellschaft durchzieht und prägt, hinführt und zugleich das Grundthema der Ausstellung – das Wechselverhältnis von Fälschungen und Büchern – vorstellt. Mit der nachfolgenden Sektion wird sodann der spezifischere Aspekt der Kunstfälschung fokussiert und zugleich ein chronologisch angelegter

und die Abteilungen II, III und IV übergreifender Binnenteil eröffnet: Widmet sich die Sektion II Fälschungen in und von Werken der Antike und der Frühen Neuzeit, so thematisieren die nachfolgenden Bereiche Fälschungen des Barock und der Klassischen Moderne. Die letzte Sektion setzt diese chronologische Ordnung zwar in die unmittelbare Gegenwart fort, lenkt jedoch zugleich abschließend den Blick auf die übergeordnete Fragestellung, wie in Anbetracht der in der Ausstellung dokumentierten Vergangenheit und Gegenwart des Wechselverhältnisses von Fälschungen und Büchern die Zukunft desselben aussehen mag.

Unser Dank geht an alle Leihgeber, d. h. das Zentrum für Altertumswissenschaften / Institut für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg, das Landeskriminalamt Baden-Württemberg in Stuttgart, die Universitätsbibliothek Freiburg, die Universitätsbibliothek München (LMU), das Peter-Bloch-Fälschungsarchiv, Berlin, die Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, das Fälschermuseum, Wien, das Victoria & Albert Museum, London, sowie private Sammler im In- und Ausland. Besonders danken für Engagement, Entgegenkommen sowie Anregungen möchten wir Horst Bredekamp (Berlin), Maisie Broadhead (London), Irene Brückle (Stuttgart), Diane Grobe (Wien), Claire Hutcheon und James Bennett (London), Jacqueline Hylkema (Leiden), Hans Ulrich Kessler (Berlin), Phillip Koban (Heidelberg), Lisa Kottinger (Heidelberg), Richard Lan (New York), Tommaso Montanari (Neapel), Tina Öcal (Offenbach), Sabine Re-

dulz (Stuttgart), Hans Peter Reisse (Kassel), Heinrich Schulze Altcappenberg (Berlin), Birgit Maria Sturm (Berlin) sowie unseren Katalogautoren und Interviewpartnern, namentlich Aviva Briefel, Michael Hofbauer, Jilleen Nadolny und Ernst Schöller. Ein zusätzlicher Dank geht schließlich an die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e. V. sowie den Verein zur Förderung von Lehre und Forschung am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg e. V., welche beide die Ausstellung finanziell unterstützt haben.

Von Seiten der Universitätsbibliothek gilt es, das besondere Engagement von Frau Maria Effinger hervorzuheben, die den Katalog herausgegeben und bei der Konzeption der Ausstellung mitgewirkt hat. Während wir Frau Anja Konopka das Lektorat des Kataloges verdanken, stammen Satz und Layout von Frank Krabbes. Karin Zimmermann hat alle organisatorischen Fragen um auswärtige Leihfragen gelöst, bei der Gestaltung der Vitrinen konnten wir einmal mehr auf die Kompetenz von Frau Sabine Palmer-Keßler vertrauen. Für das gelungene Layout aller einschlägigen Drucksachen danken wir Hans-Martin Meyer, Anna Voellner und Daniela Wolf.

Dr. Veit Probst
Direktor der Universitätsbibliothek Heidelberg

Prof. Dr. Henry Keazor
Institut für Europäische Kunstgeschichte
Universität Heidelberg

Inhaltsverzeichnis

„Forging ahead!“ Von Fälschungen und Büchern <i>Henry Keazor</i>	9
Die „Unschuld“ des Fälschers <i>Aviva Briefel</i>	27
Giovanni Bastianini in incognito. Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman <i>A Modern Antique</i> <i>Tina Öcal</i>	35
Die Rolle der Fachliteratur bei der Entlarvung und Herstellung von Gemäldefälschungen <i>Jilleen Nadolny</i>	45
„Die Geschichten hinter den Fälschungen sind das Wichtigste für uns“ Museumsleiterin Diane Grobe im Interview	55
„Mit einem kleinen Umweg über Giacometti“ Kriminalhauptkommissar a. D. Ernst Schöller im Interview	63
Von der Abbildung zum Abbild. Cranachs Nachfolger sterben nicht aus <i>Michael Hofbauer</i>	79
Katalog der ausgestellten Objekte <i>Henry Keazor</i>	
I. Im Spiegel der Bücher: Von der Fälschung im Allgemeinen zur Fälschung (in) der Kunst	91
II. Fälschungen (in) der Antike und der Frühen Neuzeit	113
III. Schöner Schein: Barock – gefälscht.	133
IV. Fälschungen der Klassischen Moderne und ihr Echo in Literatur und Medien.	145
V. Fälschungen und Bücher: Gestern, heute – morgen?	159
Autorenporträts	178
Literaturverzeichnis	180
Bildnachweis	190

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

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



7 „Gefällt mir“-Angaben

 Gefällt mir  Kommentieren



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

„Forging ahead!“ Von Fälschungen und Büchern

Henry Keazor

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

wurde⁷ und sich nach dem Zweiten Weltkrieg auf das Fälschen von Künstlern vor allem der Klassischen Moderne wie zum Beispiel Pablo Picasso, Henri Matisse, Amadeo Modigliani, André Derain oder Kees van Dongen verlegt hatte.⁸

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

ler, Grafiker und Fälscher Wolfgang Lämmle,²² wie er als etwas über Zwanzigjähriger verzweifelt versucht, hinter das kreative Geheimnis der von ihm bewunderten Künstlerinnen und Künstler zu gelangen: Er studiert deren Werke und besorgt sich die richtigen Utensilien – aber es misslingt ihm dennoch, deren Stil und Qualität zu treffen. Erst als ihm eines Tages ein Restaurator in der Staatsgalerie Stuttgart den Rat gibt, sich Max Doerners *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* – einen 1921 erstmals erschienenen Klassiker der kunsttechnologischen Literatur²³ – zu besorgen und zu studieren, gelingt Lämmle der entscheidende Durchbruch. Schon als es ihm glückt, den Band in einer Buchhandlung zu erstehen, erlebt Lämmle ein erstes triumphales Freudengefühl: „Kaum war es mir möglich, normal weiterzugehen, es gelüstete mich, zu hüpfen, zu springen, zu laufen, im Zick-Zack zwischen den Leuten auf der Straße herumzurennen, zu schreien und manchem Irrsinn mehr [...] Die Welt nahm keine Notiz von meinem Glück, aber das war mir gleichgültig. Ich fuhr nach Hause und steigerte meine Erwartung zu köstlicher Pein, indem ich es mir verbot, unterwegs

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

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



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

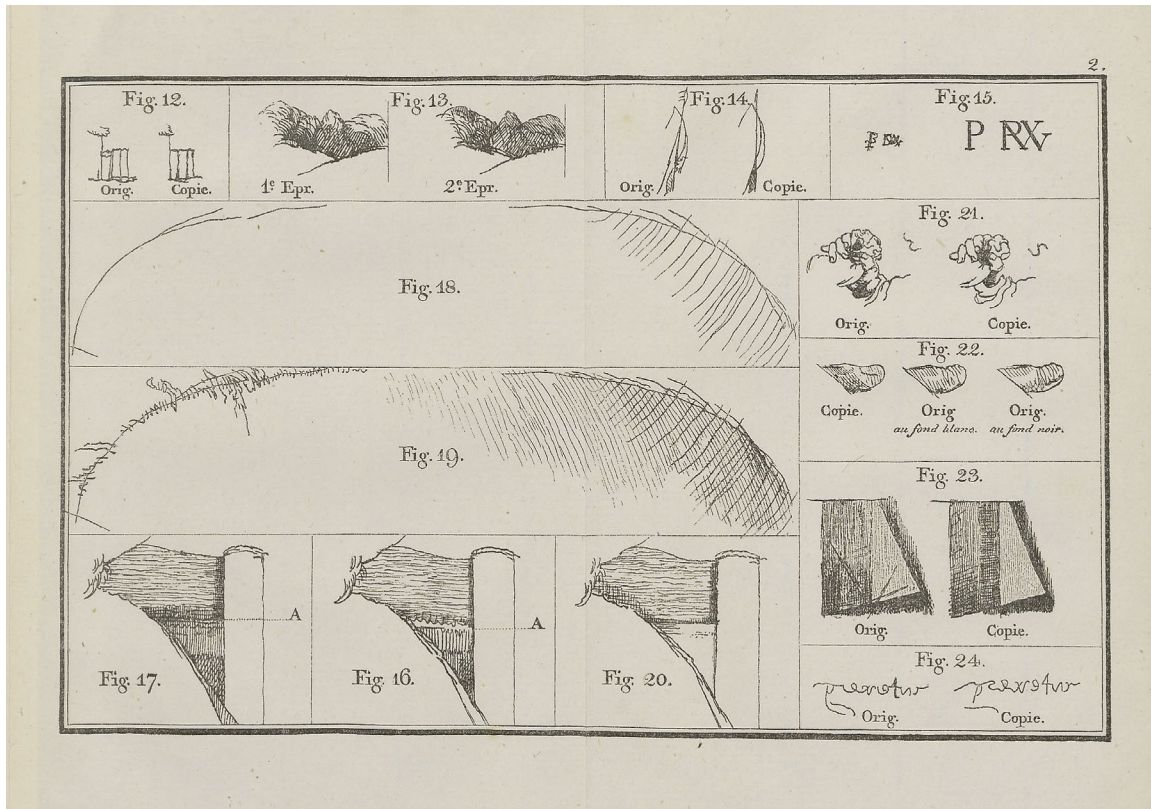


Abb. 6

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

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

Aber nicht nur zur Aneignung des rein technischen Wissens²⁹ sind Bücher für den Fälscher wichtig: Fälscher wie van Meegeren oder Beltracchi bezogen aus ihrem Studium kunsthis-

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

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

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

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

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



Abb. 7

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



Signatures of H.A. van Meegeren, the two lower ones are fake

Abb. 8

Tafel mit Original-Signaturen Han van Meegerens sowie zwei Signaturen-Fälschungen, aus: Frederik H. Kreuger, *Han van Meegeren Revisited. His Art & List of Works*, Rijswijk 2010.

taloge veröffentlicht) ist der Wert von dessen Werken – sowohl von den unter seinem eigenen Namen vertriebenen Bildern wie auch insbesondere von seinen Fälschungen – inzwischen so gestiegen, dass sie selbst gefälscht werden. Nicht nur in solchen rein der wissenschaftlichen Aufklärung und Prävention dienenden Fachpublikationen, sondern natürlich auch in den angesprochenen (Auto-)Biografien von Fälschern finden sich Fälschungen beschrieben und zuweilen sogar entlarvt: Der eingangs erwähnte Shaun Greenhalgh sicherte seinem *Forger's Tale* vorab geschickt die öffentliche Aufmerksamkeit, indem er in dem Buch erstmals gestand, ein Werk gefälscht zu haben, dessen Autorschaft zuvor in der Fachliteratur jahrelang kontrovers diskutiert und daher auch Gegenstand von Buchpublikationen gewesen war. 2010 und 2012 wurde in drei Büchern für die Zuschreibung eines Frauenporträts, das mutmaßlich einstmals Teil eines Buches war,

an Leonardo da Vinci (Abb. 9) argumentiert: In dem Band *Leonardo's Lost Princess: One Man's Quest to Authenticate an Unknown Portrait by Leonardo da Vinci* (veröffentlicht von dem kanadischen Kunstsammler Peter Silverman und seiner Co-Autorin Catherine Whitney), in dem Buch *Leonardo da Vinci. „La Bella Principessa“. The Profile Portrait of a Milanese Woman* (verfasst von dem Oxforder Kunsthistoriker Martin Kemp und dem Kunsttechnologien Pascal Cotte) und in dessen italienischer erweiterter Neuauflage *La bella principessa di Leonardo da Vinci. Ritratto di Bianca Sforza*.³⁸ Wie Kemp und Cotte seit 2011 zu zeigen bestrebt sind, war das auf Velum gemalte Bildnis möglicherweise einstmals eine Seite aus einem heute in der Polnischen Nationalbibliothek in Warschau aufbewahrten Exemplar der so genannten *Sforziaden*, einem auf das Jahr 1496 datierbaren, gedruckten und sodann mit Handzeichnungen ausgeschmückten Buch, das ein Lobgedicht auf den Mailänder Herzog und Förderer da Vincis, Ludovico Sforza, enthält und die Laufbahn von dessen Vater Francesco sowie von dessen Familie verherrlicht. Zwar ist die Schnittkante der in dem Band fehlenden Seite durch den Einband verdeckt, jedoch sind Kemp und Cotte davon überzeugt, dass die drei Löcher am linken Rand der *Bella Principessa* mit den fünf Einstichen in Einklang gebracht werden können, mit denen die Seiten des Buches geheftet wurden.³⁹ Greenhalgh behauptete in seiner Autobiografie nun jedoch, es handele sich dabei um eine – seinem eigenen Urteil zufolge: nicht einmal besonders gute⁴⁰ – Zeichnung von seiner Hand, die er 1978 weder als Leonardo noch als Fälschung, sondern eher als aufwändige Stilübung geschaffen habe.⁴¹ Als Modell habe eine Kassiererin in einem örtlichen Supermarkt gedient, und er liefert als Beleg seiner Urheberschaft eine ganze Serie an Hintergrundinformationen zu den dabei angeblich angewendeten materiellen und technischen Bedingungen, zu deren Überprüfung am „Original“ er immer wieder indirekt einlädt.⁴² Dabei nimmt er auch genüsslich auf die Publikationen Kemps Bezug, wenn er etwa schreibt: „Obgleich ich kein Oxford-Professor bin, könnte ich zig Gründe dafür angeben, war-



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

um ich nicht denken würde, dass die Zeichnung von Leonardo stammt.“⁴³ Zwar kann Greenhalgh seine Erzählung nicht mit allen zur *Bella Principessa* bislang diskutierten Sachverhalten in Einklang bringen,⁴⁴ weshalb Kemp seine Darstellung auch als „nicht ernst zu nehmen“ bzw. „lächerlich“ abgetan hat⁴⁵ – interessant ist es jedoch in jedem Fall, dass hier ein Fälscher ohne große Not und wohl aus Publicity-Gründen ein Werk für sich reklamiert, auch wenn sich vielleicht nachweisen ließe, dass es gar nicht von ihm stammt.⁴⁶

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

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

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

drei Jahre vor seinem Tod, erstmals entlarvt wurden.⁵⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

painted in an Asian country) copies and pastiches“.

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

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

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

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

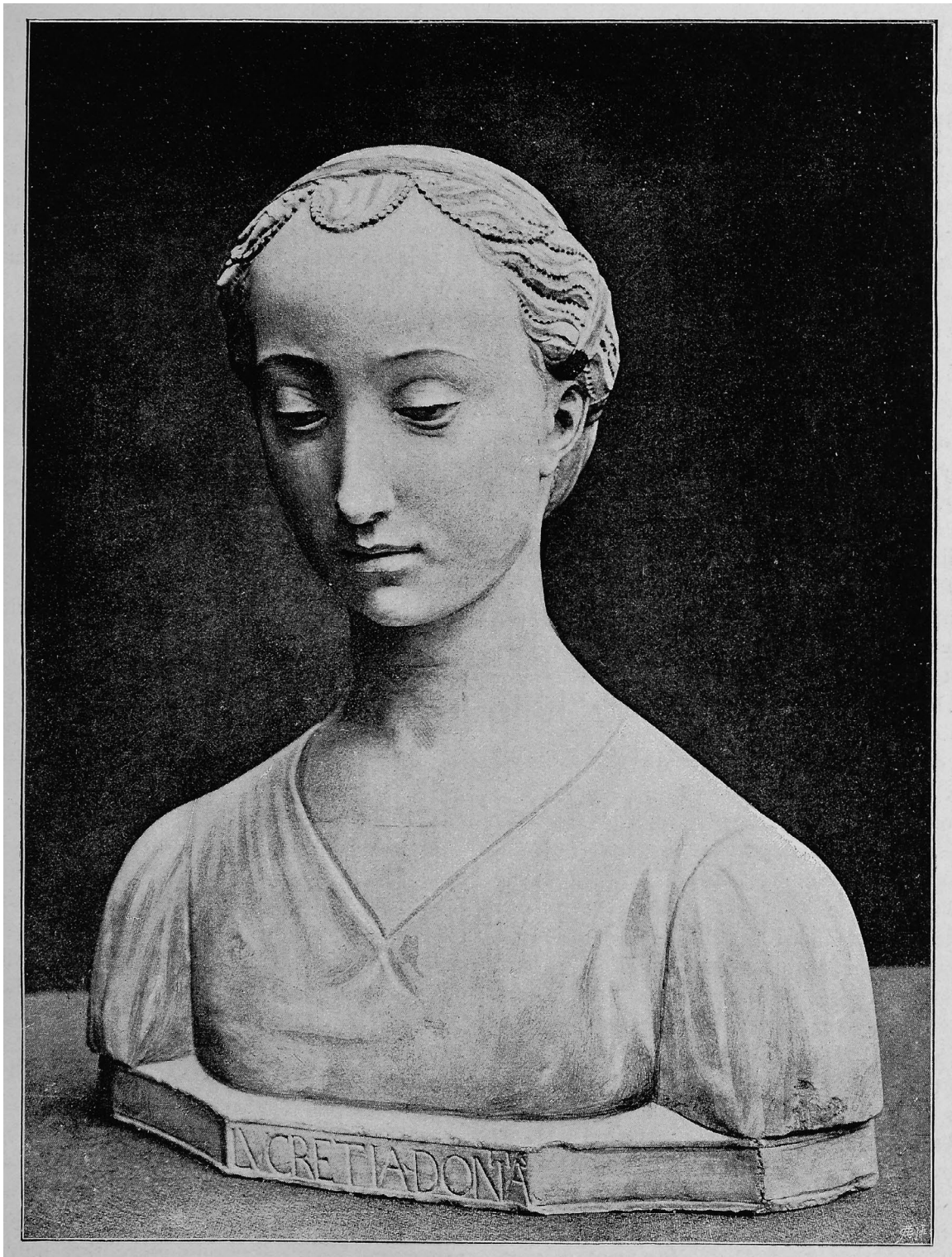


Abb. 1
Giovanni Bastianini, *Lucretia Donati*, London, Victoria & Albert Museum, ca. 1865.

Die „Unschuld“ des Fälschers¹

Aviva Briefel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

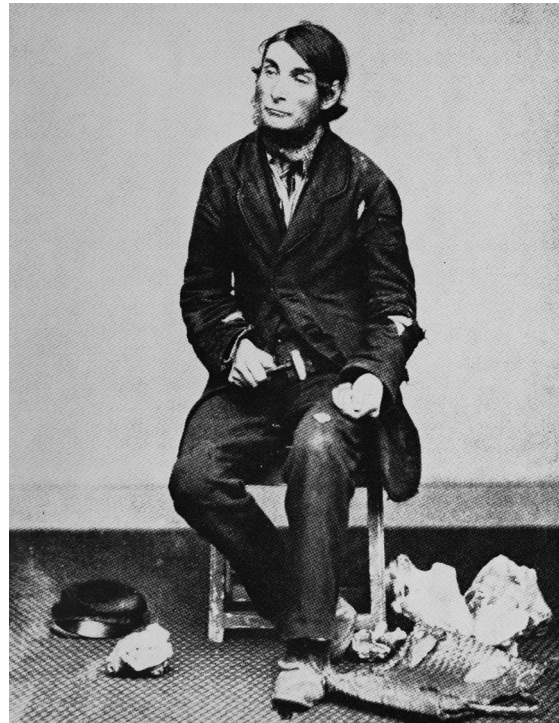


Abb. 2
F. Treble, *Edward Simpson* alias „Flint Jack“, ca. 1866.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Tina Öcal

Unter der Losnummer 38 erwarb der französische Sammler, Künstler und Direktor des Louvre, Alfred de Nieuwerkerke, am 20. Januar 1866 im Hotel Drouot eine Porträtbüste des Girolamo Benivieni, die noch im Oktober 1865 von dem Kunsthistoriker Paul Mantz in der *Gazette des Beaux-Arts* als vorzügliches Werk der Renaissance und eventuelles Werk Lorenzo di Credis gepriesen worden war (Abb. 1).¹ Auch dass die Benivieni-Büste als eines der wenigen Werke in Mantz' Beitrag abgebildet ist, zeigt die herausragende Bedeutung, die Mantz dem Werk in seiner Museumsretrospektive zur Renaissance und Gegenwart beimaß (Abb. 2). Als mit Abstand teuerstes Werk aus der Sammlung de Nolivos ging die Büste für 13.250 Francs dann tatsächlich in die Sammlung des Louvre, wo sie neben und somit gleichwertig zu den *Sklaven* Michelangelos, einer Nymphe Benvenuto Cellinis und einer Frauenbüste Desiderio da Settignanos ausgestellt wurde.² Das Glück der Franzosen währte kaum zwei Jahre, da löste die Entlarvung der Büste als Fälschung durch den Kunsthändler und Majolikenfälscher Giovanni Freppa, der die Büste bei dem Bildhauer und Fälscher Giovanni Bastianini für 350 Francs bestellt und an de Nolivos für 700 Francs verkauft hatte, am 15. Dezember 1867 in der *Chronique des Arts* einen Pressestreit³ aus, an dem nicht nur Künstler und Experten, sondern auch Italien und Frankreich als Nationen beteiligt waren. Über das Pariser Journal *Patrie* unterbreitete der französische Künstler Louis Lequesne, buchstäblich im Eifer des Gefechts, sogar das Angebot, Bastianini lebenslang den Ton zu kneten, erweise dieser sich als der Schöpfer der Benivieni-Büste, derart überzeugt war man auf französischer Seite von der Unmöglichkeit einer Fälschung. Während Bastianini in den folgenden Auseinandersetzungen mit Lequesne mittels Angaben zu Material, Handwerkstechnik und Alterungsprozess der Büste seine Urheberschaft unter Beweis stellen

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

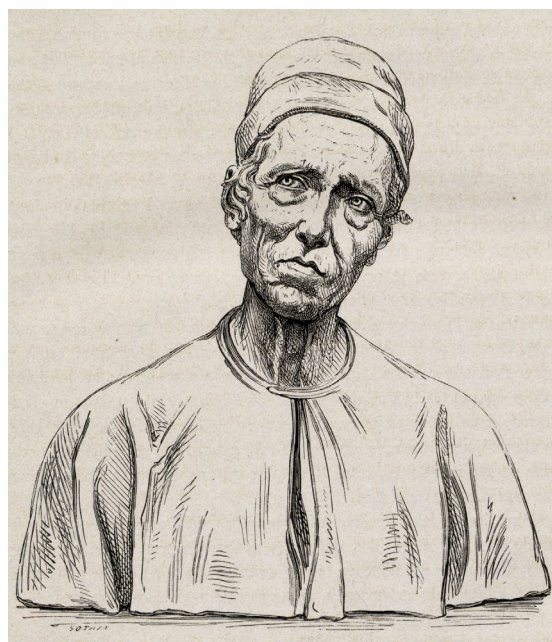


Abb. 2
Anonyme Zeichnung der Benivieni-Büste Bastianinis, aus: *Gazette des Beaux-Arts*, 9, 1865, S. 337.

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

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

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

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

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

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

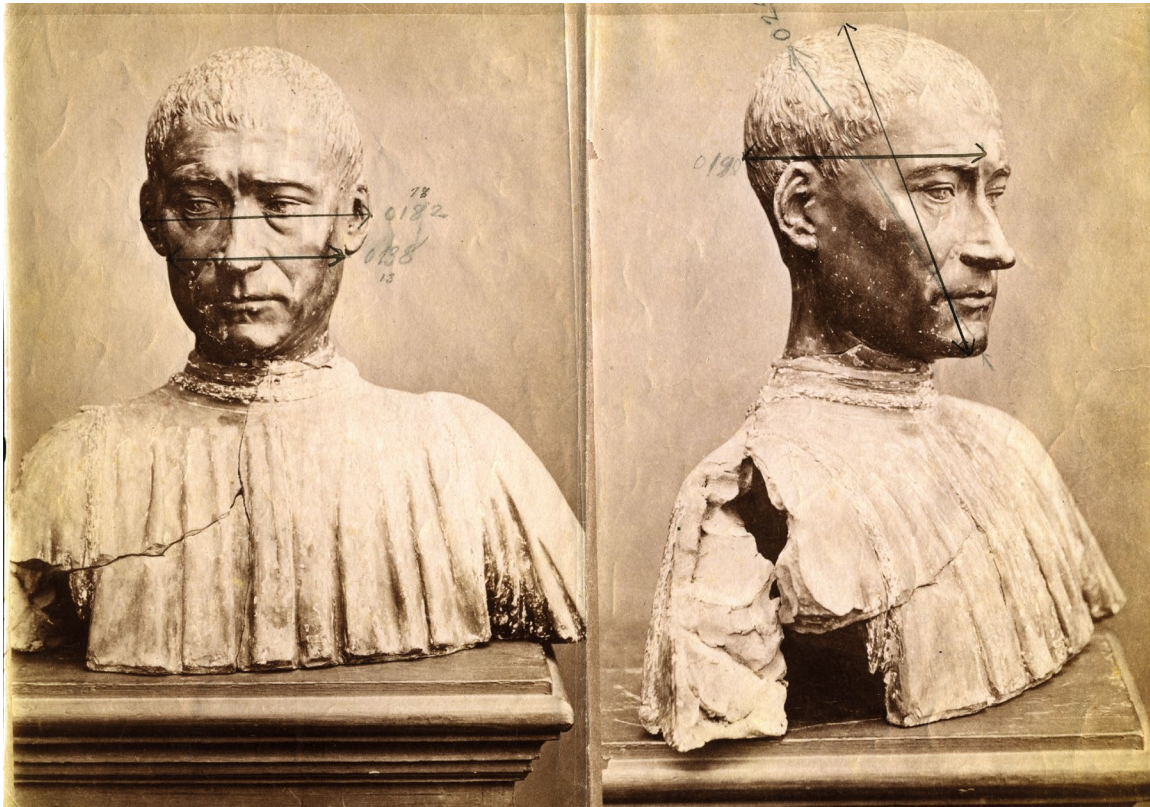


Abb. 3

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

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

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



Abb. 4

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

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

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

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

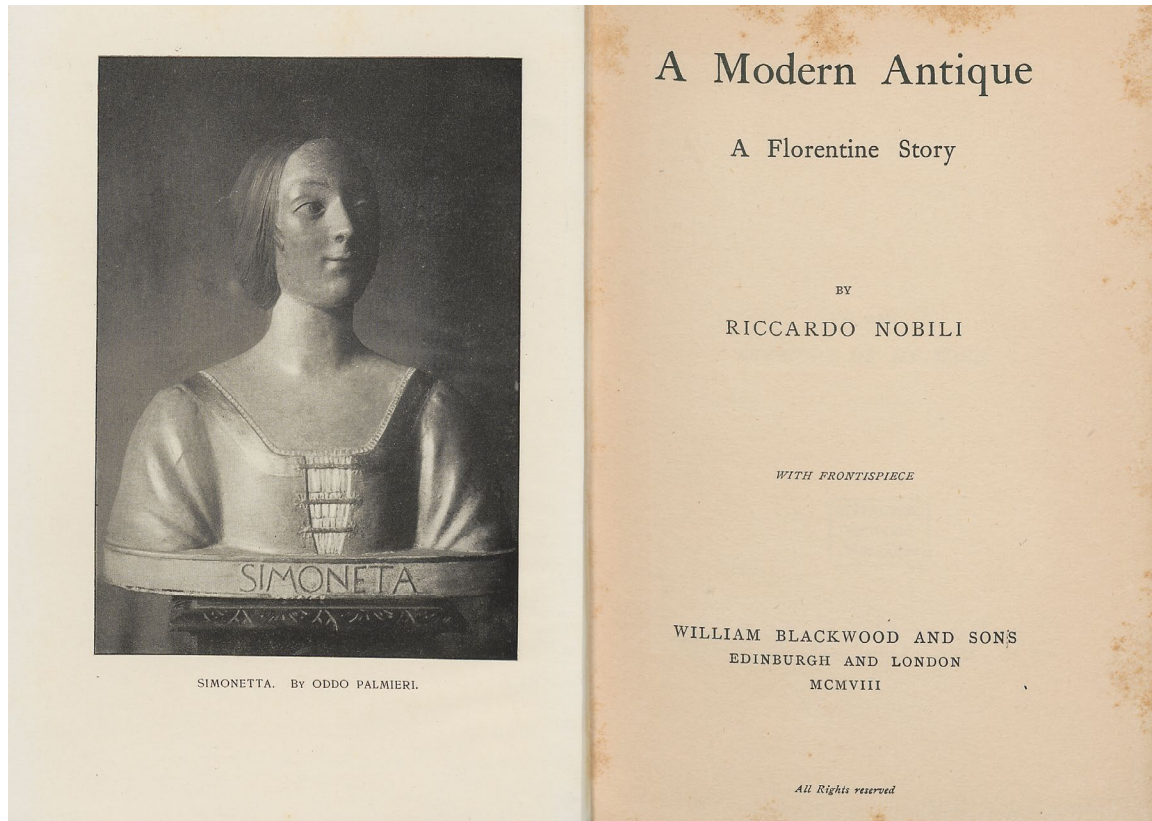


Abb. 5

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

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

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

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

der Causa Bastianini im Besonderen betrachtet werden. Relevant sind hierfür nicht nur die direkten Referenzen auf Bastianini und die Benivieni-Affäre,²³ sondern vor allem die versteckte, jedoch deutliche Funktion von Oddo Palmieri als literarisches Äquivalent zu Bastianini. So liest sich die Geschichte des unschuldigen Bildhauers, dessen Büste selbst Kunstmarktgrößen zu täuschen vermag und damit ein Eigenleben als Original des Quattrocento entwickelt, wie die Unschuldsbeteuerung Bastianinis, der mit seinen Werken angeblich nur seinen Lebensunterhalt verdienen wollte und dessen Schuld es daher doch wohl nicht sein konnte, wenn die Werke auf dem Kunstmarkt dann als echte Quattrocento-Büsten verkauft wurden.²⁴ Darüber hinaus klingt in der Beschreibung der Figur Palmieris die von Mario Foresi formulierte Charakterisierung Bastianinis²⁵ als Seelenverwandtem Mino da Fiesoles an: „He [Palmieri] certainly had an original character. Born either too early or too late, as somebody had said, he had not the same ideas as his fellows, nor was he disposed to see things in the light of his surroundings.“²⁶ Bastianini fungiert damit gleich in zweifacher Weise als bescheidener Held der Geschichte, da er nicht nur jener Fälscher des Ottocento ist, der so sehr im Geiste des Quattrocento arbeitete, dass er tatsächlich in Nobilis Roman als herausragendes Sinnbild für die Fälscher des 19. Jahrhunderts Erwähnung findet. Als literarische Vorlage für die Figur des Oddo Palmieri geht er im übertragenen Sinn auch als Einziger unbeschadet und mit reiner Weste aus der Simonetta-Affäre, in Bastianinis Fall der Benivieni-Affäre, hervor, obgleich Palmieri ebenso wie Bastianini die gesamte Florentiner und Pariser Kunstwelt getäuscht hatte. Intensiviert wird die Verbindung zwischen Bastianini und Palmieri zudem noch durch Nobilis eigene Identifikation mit seinem Protagonisten.²⁷ Die literarische Figur Palmieri wird somit zum Hybrid einer solchen Identifikation Nobilis und der Adaption Bastianinis, wodurch Bastianini eine weitere, durchaus raffinierte Fürsprache erhält, indem er nun sogar zum nachahmenswerten Vorbild wird. Insofern verwundert es dann auch nicht, dass die Büste der Simonetta nicht nur als literarisches Gedankengebilde existiert, sondern von Nobili tatsächlich als Werk unter dem Decknamen „Oddo Palmieri“

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



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

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

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

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

Als Bandini die Büste der Simonetta das erste Mal sieht, erkennt er in ihr ein „*incognito* of the *quattrocento* [Kursivierung im Original]“,³⁸ in dem der Geist Mino da Fiesoles, Bernardo Rossellinos und Desiderio da Settignanos ineinander übergehe. Was daraus entstünde, so Bandini weiter, sei jedoch kein Pasticcio, sondern eine neue Persönlichkeit des 15. Jahrhunderts. Entsprechend sieht Bandini nicht in der Fälschung an sich einen Verlust, sondern in ihrer Entlarvung.³⁹ Im Gegensatz zur weit verbreiteten Bemitleidung Bastianinis als angeblicher Sklave seines skrupellosen Kunsthändlers Giovanni Freppa,⁴⁰ wie sie zuletzt von Anita Moskowitz⁴¹ hartnäckig geleistet wurde, liefert Nobili mit seinem Roman keinen weiteren Beitrag zu dieser vermeintlichen Opferrolle, in die Bastianini mehr oder weniger hineingeschrieben wurde, sondern er porträtiert gerade den Fälscher Bastianini als einen Künstler, dessen Werken sowohl der Geist der Renaissance innewohnt als auch das Vermögen, ein eigenständiges und erstrebenswertes Vorbild zu sein. Damit führt Nobili Mario Forosis Charakterisierung Bastianinis als „*anima trasmigrata*“⁴² fort und legt zugleich einen der Grundsteine für den Mythos Bastianini, der bis in die Gegenwart wirkt und ihm, bei aller Lebendigkeit, Unsterblichkeit verleiht.

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

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

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



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*

Jillean 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 handle 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

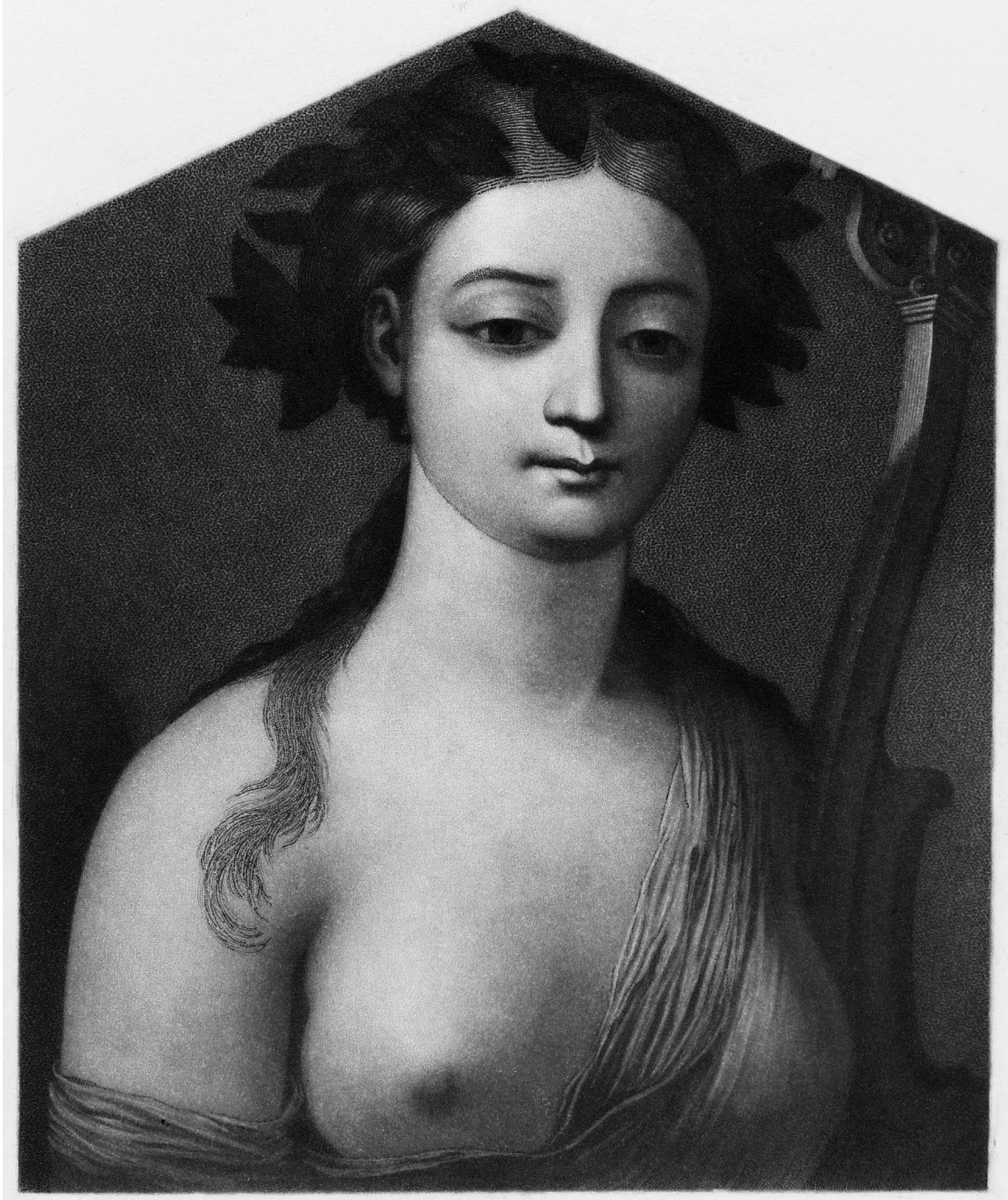


Abb. 2

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 liegender 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

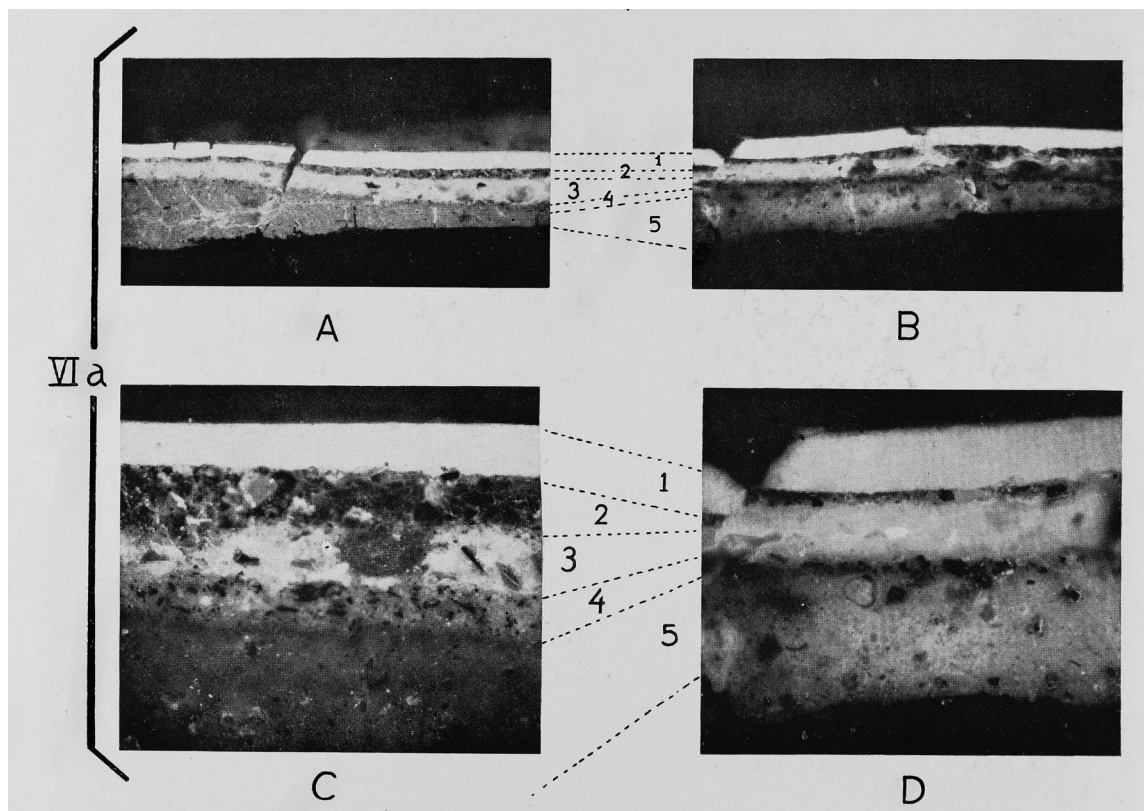


Abb. 5
Mikroskop-Fotografien von Farbproben, die den Fälschungen Han van Meegerens entstammen, aus: Paul Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hooghs. A Scientific Investigation*, London 1949.

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.



Abb. 1
Das Fälschermuseum in Wien, im Hintergrund das Hundertwasserhaus.

„Die Geschichten hinter den Fälschungen sind das Wichtigste für uns“

Museumsleiterin Diane Grobe im Interview

Henry Keazor: Frau Grobe – Sie sind zusammen mit Ihrem Mann Christian Rastner Mitbegründerin und Leiterin des Fälschermuseums in Wien. In unserer Ausstellung sind Werke von Fälschern wie Han van Meegeren, Elmyr de Hory und Eric Hebborn vertreten, die Sie zur Verfügung gestellt haben:¹ Woher aber kommen diese Werke und wie haben sie in Ihr Museum gefunden?

Diane Grobe: Die meisten der Werke – inzwischen hält sich das so ziemlich die Waage – kommen entweder direkt von Fälschern oder aus Auktionen, seltener von Privatsammlern. Wir hatten schon das eine oder andere Angebot von Kunsthändlern, die auf einen Fälscher hereingefallen waren – so wurde uns zum Beispiel eine Fälschung nach Georges Braque für 30.000 Euro angeboten (vermutlich war der ursprüngliche Einkaufspreis auch 30.000 Euro), aber die Hälfte unserer Sachen kommt eher weltweit von Auktionen. Dort werden diese Werke dann auch schon direkt als Fälschungen angeboten.

HK: Kommen inzwischen auch schon Leute gezielt auf Sie zu, die um Ihre Sammlung von Fälschungen wissen und Ihnen daher etwas anbieten?

DG: Ja, das passiert schon, aber meistens sind die Preise dann auch so utopisch, dass wir das gar nicht finanzieren können. Meistens wollen die Verkäufer den Originaleinkaufspreis haben, den sie gezahlt haben, als sie das betreffende Werk als Original gekauft haben. Oder es sind dann eher schlechte Sachen, die wir ablehnen. Es gibt zum Beispiel einen Fälscher in Österreich, der im Stil von Egon Schiele arbeitet. Er war persönlich hier, um uns seine Sachen zu zeigen. Was er uns aber vorführte, waren im Grunde genommen bloße Kopien, die zudem nicht einmal gut waren. Und von so etwas nehmen wir dann Abstand, denn wir wollen eine gewis-

se Qualität – Quantität kann ich mir dann auch selbst bei eBay raussuchen.

HK: Wie ist das, wenn Sie bei Auktionen mitsteigern? Muss man da mit harter Konkurrenz rechnen, das heißt, ist da inzwischen auch schon ein Interesse da, so dass bei Fälschungen auch kräftig um die Wette geboten wird?

DG: Inzwischen ist das schon richtig schlimm – am Anfang ging es immer noch, so dass wir noch Schnäppchen machen konnten, wie zum Beispiel Fälschungen von Tom Keating für 300 Pfund oder Fälschungen von de Hory für wenig Geld. Aber es kommt durchaus auch auf den Fälscher an: Konrad Kujau zum Beispiel und seine Fälschungen, also nicht seine Kopien, werden sehr stark gehandelt. Die Hitler-Tagebücher oder gefälschte SS-Sachen werden für über 1.000 Euro gehandelt. Oder wir haben vor zwei Jahren eine gefälschte Picasso-Lithografie ersteigert, die aus einem ganzen Pool gefälschten Grafiken kam. Letztendlich haben wir dann für die Fälschung mehr als 400 Euro gezahlt, weil andere Interessenten sehr stark mitgeboten haben. Ich kann das auch nachvollziehen: Viele Leute hängen sich das dann zu Hause hin und die wenigsten merken ja den Unterschied zwischen dem Original und einer Fälschung – gerade bei Druckgrafik. Vielleicht stellen die einen oder anderen damit auch noch einen kleinen Versicherungsbruch an – in jedem Fall gibt es inzwischen die verschiedensten Gründe, um Fälschungen zu sammeln. Und es gibt natürlich auch immer solche Aktualitäten – eben hatten wir die Beltracchi-Welle, wo im Fernsehen viel über Fälscher berichtet wurde, und das bringt dann auch noch einmal einen Schwung an Interessenten.

HK: Nach welchen Kriterien suchen Sie aus, was Sie haben möchten? Haben Sie eine Art Liste, auf der Sie sich notieren, was Sie noch alles

gerne für Ihr Museum hätten? Oder schauen Sie mehr, was gerade so angeboten wird?

DG: Das kommt auch immer ein wenig auf den Kontostand an. Wir haben jetzt gerade bei John Myatt und den von ihm gefälschten Giacometti-Werken mitgeboten, wo ich beinahe geweint hätte, denn Myatt wird ja inzwischen sehr teuer gehandelt und da mussten wir uns irgendwann sagen, dass der Punkt erreicht war, wo wir aufhören mussten, mitzubieten. Wir orientieren uns ansonsten an bekannten Namen, aber auch nach an sich interessanten Fälschungen, hinter denen eine Geschichte steht. Wir sammeln parallel zu den Fälschungen eben auch die Geschichten, da die zu uns kommenden Besucher von sich selbst sagen, dass sie keinen Unterschied zwischen dem Original und der Fälschung erkennen würden. Und das ist für uns dann auch nicht der Anlass, darauf hinzuweisen, wo und wie ein Experte diesen Unterschied eventuell doch sehen und festmachen würde, denn Experten täuschen sich ja oft auch selbst. Und all das dann einem Laien zu erklären, geht oft gar nicht, und so sind für die Besucher die Geschichten das Wichtigste, die hinter den Fälschungen stehen.

HK: Geschichten werden ja oft auch in Büchern überliefert und erzählt, was zu unserem Ausstellungsthema *Fälschungen, wie sie im Buche stehen* passt. Wie sind Sie darauf gekommen, ein solches Museum zu gründen und diese Geschichten dann anhand von Fälschungen zu dokumentieren? Und wie sind Sie überhaupt auf das Thema gekommen, das für ein Museum ja nicht ganz selbstverständlich ist.

DG: Bei der Geschichte ist es eher eine schicksalhafte Verbindung gewesen, dass sich das Ganze in diese Richtung entwickelt hat, von der man vielleicht zunächst gar nicht weiß, dass man ein gewisses Talent oder einen bestimmten Instinkt dafür hat. Tatsächlich haben wir vor vielen Jahren auf Rügen ein „Fälschermuseum“ besucht. Wir sind mit der Erwartung reingegangen, dass uns dort Kriminalfälle und einst als echt verkaufte Dinge gezeigt werden. Nachdem wir teuren Eintritt bezahlt hatten, standen wir dann aber vor einem Haufen von in China herge-

stellten Kopien nach van Gogh und einer schielenden Mona Lisa. Aber im hintersten Zimmer gab es dann eine einzige gute Fälschung und zwar, wenn ich mich richtig erinnere, eine Rembrandt-Radierung von Edgar Mrugalla.² Das war auch der einzige Name, den wir uns aufgeschrieben haben und nach dem Verlassen des Museums haben wir uns gesagt: „Die Idee ist gut, muss aber anders umgesetzt werden“. Wir haben dann Kontakt zu Edgar gesucht, haben ihn besucht, damals noch in Norddeutschland, haben ihm dort die ersten Radierungen im Stile Rembrandts abgekauft. Später kamen dann noch Fälschungen nach Otto Mueller dazu und nach Picasso. Durch seine Geschichten wurden wir dann auch dazu angeregt, uns klar zu machen, dass das Ausstellen von Fälschungen schon einmal ein guter und interessanter Gedanke ist, dass aber auch die Geschichten dazu gehören. Als wir vor zehn Jahren (im November 2015 sind es zehn Jahre) eröffnet haben, waren 70 % unserer Exponate zunächst auch Kopien, weil wir einfach keine Fälschungen gefunden haben und mittlerweile ist es jetzt so, dass unten noch drei Kopien hängen, die ich aber auch zum Vergleich brauche, um zeigen zu können, was eine Fälschung ist und was eine Kopie. Die anderen 80 Exponate sind jedoch Fälschungen und wir haben auch noch einen kleinen Lagerbestand aufgebaut.

HK: Warum haben Sie das Fälschermuseum gerade in Wien eröffnet?

DG (lacht): Weil ich hier damals gelebt habe – ehrlich gesagt sagen wir inzwischen, dass wir auch mit dem Museum gerne umziehen würden, das heißt, wir sind nicht an Wien gebunden. Wenn wir irgendwo anders ein gutes Angebot bekämen, würden wir jederzeit auch woanders hingehen. Wir werden in der Tat aber oft nach den Gründen für den Standort gefragt, weil Wien so viele skurrile Museen hat, aber es ist eben deshalb auch sehr viel schwieriger, in Wien ein Museum zu halten, da die ganzen Subventionen an die großen Institutionen wie beispielsweise Konzerthäuser gehen. Man hat zwar den Tourismus, aber man droht auch, in der Masse an Angeboten unterzugehen. In gewisser Weise



Abb. 2
Blick von der Eingangstreppe her in den von Christian Rastner gestalteten Ausstellungsraum des Fälschermuseums.

wäre Rügen da fast gescheitert gewesen und wir hatten damals auch mit dem dortigen Kulturamt geredet, nachdem das andere Museum dort schließen musste, und man hätte dort sogar Interesse gehabt. Aber es fehlte dann doch an den adäquaten Ausstellungsmöglichkeiten.

HK: Sie sagten, dass Sie auch einen Lagerbestand an Fälschungen haben – bedeutet das, dass sie die Exponate bei sich immer wieder einmal austauschen? Oder ist das eher für Leihgaben gedacht, um die Sie ja immer wieder einmal angefragt werden?

DG: Es ist beides: Es ist einerseits für den Austausch gedacht, allerdings eher im Kleinen, da wir noch nicht so viel haben, dass wir beständig die komplette Ausstellung ändern können. Wir haben aber auch andererseits Dinge, die man nur schwer zeigen kann – so zum Beispiel von Edgar Mrugalla ein ganzes Buch mit Blättern in der Art von Heinrich Zille,³ die sexuell sehr explizit sind und die wir daher nicht ausstellen können. Sie möchte auch bislang noch niemand leihen – wir bieten sie immer wieder einmal an.

Aber auch wenn wir Vorträge halten, nehmen wir immer Fälschungen mit, da es mir wichtig ist, dass die Leute das direkt anschauen oder auch anfassen können und dafür ist es dann gut, einen kleinen Lagerbestand zu haben, aus dem wir Ersatzhängungen bestreiten können.

HK: Was interessiert bzw. fasziniert Sie an der Fälschung und an den Fälschern? Wie sind Sie mit dem Thema, vielleicht noch vor dem Museumsbesuch auf Rügen, erstmals in Berührung gekommen?

DG: Mein Mann und ich, wir waren beide selbst Maler, von daher war auf jeden Fall das Interesse sowohl an technischen Dingen, also: „Wie imitiere ich etwas?“, als auch an wirtschaftlichen Dingen, also: „Wie wird was warum auf dem Kunstmarkt gehandelt?“, da. Mein Mann hat dann Architektur studiert, und was sich aus dem Fälschermuseum entwickelt hat, das hätten wir bei seiner Gründung vor zehn Jahren wahrscheinlich selbst nicht gedacht. Auch bezüglich dessen, was sich alles daran knüpft, also dass es auch in Richtung „Kunstrecht“ geht, dass

wir Besuchergruppen darüber aufklären, wie die Rechtslage ist, was ich tue, wenn ich Kunst kaufe / verkaufe und dabei auf etwas hereinfalle. Mir scheint, dass die entsprechenden Informationen hier noch viel zu wenig bekannt sind. Wir merken dies auch immer wieder, wenn wir von Journalisten interviewt worden sind und sie dann anschließend ins Dorotheum, das berühmte Wiener Auktionshaus, gehen wollen, um dort über Fälschungen zu reden – und sich dann wundern, dass man dort über dieses Thema nicht sprechen möchte. Der Kunstmarkt selbst klärt hier nicht auf – aus verständlichen Gründen: Man möchte den Markt nicht verunsichern. Und solange die Rechtslage auch so ist, dass Auktionshäuser nur Vermittler sind und für ihre Einschätzungen und Bewertungen nicht belangt werden können, wird sich da auch nichts ändern. Da müssten wahrscheinlich erst einmal ein paar Grundsatzurteile erfolgen. Die wenigsten Käufer werden aber den Klageschritt tun, da man diesen ja erst ab einer bestimmten Preisklasse ernsthaft in Erwägung ziehen wird. Für 500 Euro, um die man geprellt wurde, wird man keine Klage einreichen. In Bezug auf die Sachverständigen und ihre Expertisen ist es ja genau dasselbe – da wird dann auch immer schwammiger formuliert, weil man vor Rechtsstreitigkeiten Angst hat.

HK: Jetzt haben wir über Recht gesprochen – nun könnte man noch über Moral sprechen ... auch, weil Sie gesagt haben, dass Sie selbst von der Malerei herkommen. Man könnte einen sehr radikalen, idealisierten Unterschied machen: Hier die echten, hehren Künstler, die nur die Kunst voranbringen wollen – und dort die bösen, gemeinen Fälscher, die sich nur bereichern wollen. Wie sehen Sie das Fälscherhandwerk? Ist das etwas, zu dem Sie auch eine generelle Meinung oder ein Urteil haben? Oder würden Sie da eher von Fall zu Fall unterscheiden?

DG: Ich habe diesbezüglich schon einige Male in mich hineingehorcht und festgestellt, dass ich hier einen eher neutralen Standpunkt habe. Es gibt hier ja gewissermaßen zwei Seiten: Die eine, die „macht“, und die andere, die das dann aufdeckt. Ich als Museumsleiterin bin da gewissermaßen so eine Art Zwitter, der zwischen diesen

Seiten vermittelt. Mir scheint, dass das Verfolgen und Aufdecken bislang noch zu wenig geschieht, so dass es den Fälschern vielleicht auch etwas zu leicht gemacht wird. Und der Kunstmarkt produziert in seinem Drang nach immer mehr, immer teurer, immer höher die Fälscher auch ein Stück weit – auch, weil er es den Fälschern zu einfach macht, indem die Kontrollmechanismen zu weich sind, und weil er für die Fälschungen dann auch gutes Geld bezahlt. Das eine löst also das andere aus. Ich will damit aber die Fälscher nun auch nicht umgekehrt loben und rechtfertigen, und ich finde das alles auch gar nicht so faszinierend, denn gerade, wenn ich zum Beispiel an jemanden wie Wolfgang Beltracchi denke, dann finde ich, dass er es nun wieder mit seinem Eigenlob übertreibt. Mir tun dann immer andere Fälscher wie Edgar Mrugalla leid, der sich nicht so produzieren konnte und das alles nicht so ausgenutzt hat, wie Beltracchi dies tut. Andererseits: Wer würde schon ablehnen, wenn ihm all das angeboten würde, was Beltracchi nun von den Medien alles angeboten wird: Er produziert sich, um das Geld wieder hereinzuholen, das er verloren hat. Er verdient dabei sicherlich ganz gut daran. Und das ist eigentlich das Erschreckende: Der Markt produziert die Fälscher. Und auch deren lukrative Nachsaison.

HK: Sie sagten, dass Sie jetzt gar nicht so sehr von den Fälschern an sich fasziniert sind – finden Sie aber deren Fälschungen ästhetisch ansprechend oder ist das auch von Fall zu Fall für Sie unterschiedlich, das heißt, würden Sie sagen, dass man das nicht losgelöst von der jeweils dahinterstehenden Geschichte sehen kann?

DG: Wie gesagt: Ich bin immer vor allen Dingen von den Geschichten fasziniert, die hinter einer Fälschung stehen. Wir haben zum Beispiel eine gefälschte Matisse-Zeichnung hier im Museum, an der man beobachten kann, durch wie viele Hände dieses Blatt vorher gegangen ist. Die Zeichnung selbst würde ich mir zu Hause wahrscheinlich nicht hinhängen – da ziehe ich dann vielleicht doch eher Originale vor, die mir auch individuell gefallen. Ich finde die Fälschungen demgegenüber faszinierend oder auch ästhetisch ansprechend durch die damit verbundenen Ge-

schichten. An den gefälschten Rembrandt-Radierungen von Mrugalla zum Beispiel schätze ich durchaus die darin manifeste handwerkliche Sicherheit – bei anderen Sachen wiederum fragt man sich perplex, wie sie jemals als Original durchgehen konnten. Wir haben beispielsweise Bauhaus-Fälschungen aus der DDR-Zeit, die ganz, ganz schrecklich sind, aber die müssen eben auch gezeigt werden.

HK: Apropos „Bauhaus-Fälschungen“ – da fällt mir Karl Waldmann ein, der wahrscheinlich erfundene Bauhaus-Künstler, der bei uns auch in der Ausstellung thematisiert wird.⁴ Aber anhand der von Ihnen angesprochenen Bauhaus-Fälschungen sieht man dann ja auch, dass das an sich nichts Neues ist, sondern momentan nun hochkocht – vielleicht auch, weil es sich hier ja auch um gleich sehr viele Werke handelt.

DG: Ja, es funktioniert immer ein wenig nach dem gleichen Prinzip: Man braucht Beziehungen und den Glauben von anderen Menschen – und dann kann man ihnen zuweilen fast verkaufen, was man will. Das ist ja wieder das Erschreckende momentan: Es geht ja weniger darum, dass man vor einem Werk steht und sich sagt, dass einem das gefällt, sondern ausschlaggebend ist eher, wer wen kennt und wie viel wofür bezahlt, wer wen wo ausstellt und dafür sorgt, dass sich jemand durchsetzt, so dass andere Leute dessen Werke dann auch haben wollen, weil andere sie ja auch schon haben. Wir haben auch immer wieder oft mit jungen Künstlern gesprochen, die das so bestätigt haben: Es geht weniger darum, wer was kann, sondern darum, ob das zu etwas Gängigem passt oder man jemanden mit Geld und Beziehungen kennt.

HK: Aus welchen Personen setzen sich denn Ihre Besucher hier im Museum so zusammen? Was haben Sie da so beobachten können? Was sind das für Leute?

DG: Am Anfang dachten wir eher, es würden vor allem Kunstinteressierte kommen, aber die ganze Sache hat sich glücklicherweise sehr ausgeweitet, das heißt, es kommen Jugendliche, also ab zwölf Jahren; darunter macht es keinen

Sinn, weil kleinere Kinder die ganze Problematik von Fälschungen noch gar nicht verstehen können. Ab da geht es dann bis ins Rentenalter, und es kommen auch die Touristen vom benachbarten Hundertwasser-Haus, die hier zuweilen eher zufällig hinfinden. Viele Leute kommen dann, nachdem sie sich alles lange in Ruhe angeschaut haben, und sagen, dass ihnen die von uns gegebenen Informationen in den sonst üblichen Museen fehlen – die dort neben die Werke gehängten Texte werden zudem von den Besuchern oft als nicht gut nachvollziehbar empfunden. Unser Problem ist es allerdings inzwischen, dass wir mit anderen sogenannten „Fälschermuseen“ verwechselt werden, in denen – wie zum Beispiel in der Schweiz oder im Spreewald – lediglich Kopien zum Verkauf ausgestellt werden. Und das manchen Leuten zu erklären, also, dass hier keine Kopien zum Verkauf ausgestellt sind, sondern echte Fälschungen, das ist zuweilen irrsinnig schwierig. Die Begriffe sind inzwischen so verwaschen worden, was auch damit zu tun hat, dass es sich natürlich besser macht, wenn jemand eine simple Kopie als angebliche Fälschung verkauft, wo man dann auch den Beigeschmack des „geheimnisvoll Kriminellen“ dabei hat. Wir haben daher auch alle Internetseiten mit der Bezeichnung „Fälschermuseum“ rechtlich schützen lassen, sowohl in der Schweiz als auch in Deutschland, damit da nicht jemand einfach eine Parallelseite aufmachen kann.

HK: Merken Sie, dass die Leute zuweilen mit bestimmten Erwartungen kommen? Sie bekommen ja immer wieder auch Gruppenanmeldungen – werden da vorab bestimmte Wünsche geäußert, was Themen angeht? Oder was für Fragen werden gestellt?

DG: Die Gruppenanmeldungen erfolgen meistens durch Mund-zu-Mund-Propaganda, das heißt, die Leute wissen vorab, dass sie hier auf unterhaltsame Art und Weise zu den Fälschungen auch interessante, spannende, aber eben auch lehrreiche Geschichten geboten bekommen. Die meisten Fragen, die dann danach kommen, gehen in die Richtung: Wo kann ich meine eigenen Bilder bewerten lassen? Dahinter steckt dann zuweilen auch eine gewisse Schwel-



Abb. 3
Blick auf die Eingangstreppe in dem von Christian Rastner gestalteten Ausstellungsraum des Fälschermuseums.

lenangst oder auch ein Misstrauen gegenüber Auktionshäusern, über die sie vorher oft nichts Gutes gehört haben. Am liebsten würden sich die Leute dann gleich von uns ihre Sachen bewerten lassen, aber das können wir nicht. Wir versuchen auch nicht, die Leute als Sachverständige zu beraten, denn das sind wir nicht, aber wir können ihnen Tipps geben, worauf sie achten und wie sie vorgehen können. Kürzlich hat uns jemand geschrieben, der eine Zeichnung von Han van Meegeren bei sich zu Hause hat, und wir konnten darauf hinweisen, dass diese Darstellung sogar in einem Buch über van Meegeren Erwähnung gefunden hat, aber ich musste zugleich deutlich machen, dass es sich dabei nicht um eine Fälschung, sondern um eines seiner unter eigenem Namen ausgestellten Werke handelt. Und für die gibt es deutlich weniger Geld als für seine Fälschungen. Je nachdem, was das Bild zeigt, bekommt man dafür dann nur so um die 300 bis 400 Euro. Alles, was hingegen in den Umkreis seiner Fälschungen gehört, wie zum Beispiel Jesus-Darstellungen, ist entsprechend teurer. Kürzlich wurde ein solches Bild in Amsterdam für um die 4.000 Euro angeboten.

Mit solchen Rechercharbeiten können wir den Leuten dann schon etwas weiterhelfen.

HK: Aber das zeigt ja, dass es hier eigentlich einen großen Informationsbedarf gibt, der auf eine gewisse Ratlosigkeit schließen lässt.

DG: Ja, das geht hin bis zu Versicherungsfragen: Die wenigsten wissen, dass sie einen eventuell wertvollen Kunstgegenstand auch eigens versichern sollten, da das nicht von der Hausratversicherung abgedeckt wird. Des Weiteren die Fragen der adäquaten Lagerung zu Hause bis hin zur Informationspolitik innerhalb der Familie: Dass man also den Kindern sagt, worum es sich bei einem eventuell nicht besonders ansprechend aussehenden Kunstwerk vom Wert her handelt, da die Kinder das sonst später einfach wegwerfen. Bei all dem gibt es einen sehr großen Informations- und Nachholbedarf.

HK: Konnten Sie beobachten, dass das Interesse an Ihrem Museum in den vergangenen Jahren durch die gehäuften Fälschungsskandale gewachsen ist – sei es bei der Presse oder bei Besuchern?

DG: Bei der Presse hat man immer wieder diese Schwankungen beobachten können: Sowie es einen Fälschungsskandal gab, stand die Presse vor der Tür. Bei den Besuchern hingegen schlägt sich dies weniger nieder. Es ist hier auch interessant zu sehen, was die Leute mitbekommen: Viele Leute kennen Beltracchi vom Namen oder Aussehen her, aber die meisten Leute kennen Kujau, alleine schon wegen der gefälschten Hitler-Tagebücher. Grundsätzlich stabilisieren wir uns bezüglich der Besucherzahlen, was durch Erwähnungen in Reiseführern, in der Presse oder durch Mund-zu-Mund-Propaganda kommt. Wir können so Leute über die Thematik der Fälschung auch an Kunst heranführen und sie zum Beispiel dazu bringen, dass sie dann in andere Museen gehen und sich kritisch fragen, was sie dort zu sehen bekommen. Das bringt sie dazu, genauer hinzuschauen und sich auch grundsätzlich Fragen zu stellen. Sie fragen dann auch oft, wie hoch der Prozentsatz an Fälschungen in Sammlungen ist, aber wir sagen ihnen dann immer, dass man das so generell gar nicht sagen kann, zumal man nicht alle Fälschungen kennt, die eventuell noch irgendwo schlummern. Aber die Frage zeigt: Auch wenn die Leute zunächst vielleicht von sich behaupten, dass sie sich eigentlich nicht für Kunst interessieren oder sich da angeblich nicht auskennen, beschäftigen sie sich über die Fälschungen dann doch auch mit den Originalmalern und entwickeln eine Faszination für deren Werk. So schleichen sich das Interesse und das Wissen sozusagen dann doch von hinten bei ihnen ein.

HK: Haben Sie so etwas wie einen „Lieblingsfälscher“? Also jemanden, den Sie von seiner Geschichte her besonders interessant finden oder den Sie wegen seiner Raffinesse beeindruckend finden?

DG: Wir haben den persönlichen Bezug zu Edgar Mrugalla, den wir eben auch seit längerer Zeit kennen und dessen Geschichte wir daher natürlich auch verfolgt haben. Er hat gefälscht, ist aber dabei selbst immer wieder betrogen worden, wurde dann überführt und verurteilt, aber anders als die anderen berühmten Fälscher wie Tom Keating, Eric Hebborn, Kujau oder

Beltracchi hat er weder mit seiner Tätigkeit als Fälscher viel verdient noch konnte er anschließend groß davon profitieren.

HK: In unserer Ausstellung geht es um *Fälschungen, wie sie im Buche stehen*. Gibt es einen Bezug zwischen Fälschungen und Büchern in Ihrem Museum?

DG: Ich muss da natürlich sofort an Hebborn und an sein Buch *The Art Forger's Handbook* denken, wo er eine seiner Zeichnungen nach einem Werk von Brueghel abbildet. Als solch ein Blatt zu kaufen war, haben wir uns sofort darum bemüht, um es auch in unserer Sammlung zu haben.⁵ So etwas ist immer interessant, wenn man Dinge zuordnen kann. Oder wir haben Fälschungen gekauft, von denen wir dann später gesehen haben, wo sie in Werkverzeichnissen oder Auktionskatalogen noch als Originale geführt werden. Das heißt, dort stehen die Werke buchstäblich „im Buche“, aber eben als Originale und noch nicht als Fälschungen.

Das Interview fand am 17. September 2015 statt.

1 Vgl. dazu Kat.-Nrn. III.1, III.6 und IV.10.

2 Edgar Mrugalla (* 1938) ist ein deutscher Maler und Kunstfälscher, der sich ab Ende der 60er Jahre autodidaktisch in Malerei und Restaurierung betätigte. Eigenen Angaben zufolge wurde er dabei häufiger von Händlern übervorteilt, 1974 zu Unrecht der Fälschung angeklagt, 1982 aber freigesprochen. Mit Beginn der 80er Jahre fertigte Mrugalla eine große Anzahl von Kopien an, die anschließend als Originale in den Handel kamen. 1987 wurde er verhaftet und zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt, die auf drei Jahre zur Bewährung ausgesetzt wurden. Mrugalla eröffnete im Anschluss 1990 eine Galerie, in der er eigene Werke und als solche gekennzeichnete Fälschungen legal ausstellte, drei Jahre später legte er mit dem Buch 1993 *König der Kunstfälscher. Meine Erinnerungen* seine Autobiografie vor. Vgl. dazu auch den Katalogbeitrag von Henry Keazor.

3 Heinrich Rudolf Zille (1858–1929), ein deutscher Grafiker, Maler und Fotograf, der in seinen Darstellungen bevorzugt Themen aus der Berliner Unterschicht, dem sogenannten „Milljöh“, interpretierte.

4 Vgl. Kat.-Nrn. V.31–V.33.

5 Vgl. Kat.-Nr. III.1.



Abb. 1
In der Asservatenkammer des Landeskriminalamtes Baden-Württemberg, Stuttgart aufbewahrte Giacometti-Fälschung.

„Mit einem kleinen Umweg über Giacometti“

Kriminalhauptkommissar a. D. Ernst Schöller im Interview

Henry Keazor: Herr Schöller – in unserer Ausstellung sind auch Fälschungen von der Hand Wolfgang Lämmles zu sehen, die heute in der Asservatenkammer des LKA Stuttgart verwahrt werden.¹ Wie sind Sie auf diesen Fall gestoßen? Was war daran das Interessante? Und was hat das mit Büchern zu tun?

Ernst Schöller: Es war ein für mich sehr bedeutender Fall, weil es für mich als quasi Berufsanfänger seinerzeit der erste Fälschungsfall im Bereich der Druckgrafik war. Wir hatten 1988 einen Hinweis von einem älteren Herrn erhalten, der eines Abends nach einem Kinobesuch zusammen mit seiner Frau an einer Galerie vorbeigelaufen war und dort im Schaufenster ein gefälschtes Pastell entdeckte, das vorgab, von einem Künstler namens Max Ackermann zu stammen. Er rief mich gleich am nächsten Morgen an und wies mich darauf hin. Ich war zunächst skeptisch: Eine nachts, nach dem Kino, im Schaufenster gesehene Zeichnung ohne nähere Prüfung als Fälschung zu akzeptieren ... Er beharrte aber darauf, und dieser Mann war für mich später sehr richtungsweisend: Er war kein Sachverständiger oder Gutachter, sondern er war ein Mann, der die Werke dieses einen Künstlers über einen Zeitraum von 40 Jahren gesammelt hatte und der dessen Werk daher intensiv kannte. Und er hat mir dann erklärt, wieso er diesen Verdacht hegte, dass es sich bei dem Pastell um eine Fälschung handelte, indem er sagte: „Derjenige, der das gemacht hat, hat überhaupt nicht verstanden, was der Künstler eigentlich ausdrücken wollte.“ Es sollte sich dabei um ein Blatt aus der so genannten „Kontinentenserie“ Ackermanns handeln² und er meinte, dafür sei das alles vollkommen falsch dargestellt.

HK: Wie sind Sie dann damit umgegangen?

ES: Wir haben uns eingearbeitet und das alles überprüft und so langsam, nach zwei, drei weiteren Fälschungen, die auftauchten, hat sich die Spur in Richtung Wolfgang Lämmle immer weiter verdichtet und schließlich haben wir bei einer Ausstellung auch weitere Arbeiten gefunden, die aus seinem Umfeld stammten. Es war am Anfang schwierig, die Spur zu finden, weil er seine Arbeiten über drei, vier Freunde und Bekannte hat einliefern lassen – er hat sie also nicht direkt selbst verkauft, sondern hat sie über Auktionen abgesetzt, so dass zunächst einmal immer irgendein Auktionshaus im Hintergrund war. Aber es war für uns eben ein Glück, dass wir über die Einlieferer letztlich weitergekommen sind, das heißt, das Ganze hat sich mosaikartig immer weiter verdichtet, bis wir am Ende zu Herrn Lämmle gelangt sind. Bei der Durchsuchung haben wir ca. 200 Arbeiten gefunden: verschiedene Künstler, verschiedene Druckzustände, Andrucke, zerrissene Stücke im Papierkorb etc., so dass wir nach der Durchsuchung wussten, dass er diese Dinge wohl auch alle hergestellt hat. Später war es allerdings nicht mehr so einfach: Wir haben diese sichergestellten Arbeiten einer Begutachtung zugeführt, die von einem Professor für Reproduktionsgrafik vorgenommen wurde. Und er hat bezüglich 50 ihm vorgelegter Radierungen gesagt, dass sie echt seien. Wir haben aber dennoch weitere Ermittlungen angestellt und wurden hierbei von einem Drucker unterstützt, der in dieser Materie gearbeitet und 50 Jahre lang in Stuttgart eine Kupferdruckanstalt geführt hat. Er hat die Arbeiten in die Hand genommen, hat sie mit den Fingern befühlt und dann gesagt: „Das sind keine Radierungen.“ Er hat uns erklärt, was es stattdessen sein könnte. Wir haben das vertieft und danach auch diesen Professor mit dem Ergebnis konfrontiert: Es handelte sich um Heliogravüren, eine alte, lange und auch in

den 80er Jahren schon nicht mehr angewendete Drucktechnik.³ Lämmle hatte diese Technik wohl noch an der Johannes-Gutenberg-Schule gelernt⁴ – er war gelernter Drucker und Grafiker sowie Fotograf, so dass er auch die Repros und all das selber herstellen konnte. Somit war er also in der Lage, sich mit Hilfe von Fachliteratur die Technik der Heliogravüre zu erarbeiten – und hat dann so, mit Hilfe der Technik der Heliogravüre, wunderschöne Radierungen verschiedener Künstler gefälscht!

HK: Und damit kommen also auch schon einmal die Bücher ins Spiel: Lämmle hat mit Fachliteratur gearbeitet. Wie ist er hier vorgegangen, sowohl was die Auswahl der Künstler anging als auch bezüglich der Technik? Hatte er da eine Strategie?

ES: Ja, da geht es mit den Büchern weiter. Denn er war auf ein Buch gestoßen, *Deutsche Graphiker der Gegenwart* von Kurt Pfister, in das ca. 20 Originale von verschiedenen Künstlern eingebunden sind, und die Lämmle zunächst einmal als Vorlage benutzt hat.⁵ Er hat dann so Käthe Kollwitz, Otto Mueller, Conrad Felixmüller, Ernst Barlach, Heinrich Campendonk – all diese Künstler, die in dem Buch vertreten waren – gefälscht, indem er ihre dort beigegebenen Werke reproduziert und vervielfältigt hat. Er hat sie zum Teil auch vergrößert und auf größeres Papier gedruckt – und im Unterschied zu den im Buch vertretenen Werken natürlich auch alle „handsigniert“, weil das mehr Geld brachte. Bei der Untersuchung haben wir bei Lämmle auch noch einen Leihausweis der Bibliothek der Staatsgalerie Stuttgart gefunden, das heißt, er hatte auch dort Zugang und hat sich Dinge ausleihen können. Er hat zudem selbst eine Galerie in Vaihingen an der Enz gehabt, die Galerie Kastenscheuer, die es noch heute gibt,⁶ er hat also auch selbst Kunst besessen und hat dort sicherlich auch das eine oder andere umgesetzt. Als Ergebnis kann man sagen, dass etwa 40 verschiedene Künstler mit „Originalen“ in verschiedenen Techniken (Aquarell, Pastell, Öl etc.) gefälscht wurden, und zwar die gesamte süddeutsche Schule, also Karl Schickhardt⁷, Otto Poppel⁸, Paul Reineg-

er⁹, Alexander Koester¹⁰ mit wunderschönen Enten-Darstellungen in Pastell, oder Ludwig Dill¹¹ und Heinrich von Zügel¹²: Diese ganzen Künstler hat er in Gemälden, also sehr hochwertigen Werken, gefälscht. Einen anderen Schwerpunkt hatte er auf Grafik des deutschen Expressionismus gelegt, wo er auch so ca. 20 verschiedene Künstler gefälscht hat.

HK: Würden Sie sagen, dass das gute Fälschungen waren?

ES: Es waren handwerklich gute Fälschungen. Man muss zudem die Zeit beachten – wie gesagt: Die Ermittlungen begannen 1988, also zu einem Zeitpunkt, wo es noch keine Scanner gab, wo PCs noch nicht so in der Lage waren, Bilder zu verarbeiten, wie heute – sofern man überhaupt damals selbst einen PC hatte. Das heißt: Die ganzen Fälschungen Lämmles wurden noch in einem traditionellen Verfahren, quasi analog zum Original, hergestellt: Man hat mit Asphaltstaub Druckplatten für die Heliogravüren angefertigt, man hat mithilfe von Fototechnik Repros hergestellt – und dabei aber eben auch jene klassischen Fehler gemacht, die mit dieser Technik einhergehen können. Wenn Sie ein Reprofoto machen, ist es nicht so einfach, das Original wirklich im Maßstab 1:1 wiederzugeben, das heißt, es kommt zu Maßabweichungen. All dies sind Fehler, die uns aber anfangs auch nicht sofort auffielen, sondern deren Vorkommen wir uns ebenfalls erst im Laufe der Jahre erarbeiten mussten.

HK: Wie sind Sie Lämmle letztendlich auf die Schliche gekommen?

ES: Das war klassische Ermittlungsarbeit, das heißt, wir haben die ersten Arbeiten entdeckt, die auf ihn hinwiesen; wir haben uns daraufhin natürlich in der Szene umgehört, sind dabei auch auf einen anderen Händler gestoßen, der zwar nicht wusste, wer hinter den Fälschungen stand, der aber zu berichten wusste, dass, wenn man in der Galerie von Lämmle nach einem bestimmten Motiv fragte, dieses zunächst nicht verfügbar war – einige Wochen später aber habe Herr Lämmle sich dann stets gemel-

det und gesagt, das Motiv sei nun lieferbar. So hat sich eins zum anderen gefügt, bis die Verdachtslage ausreichte und wir den Durchsuchungsbefehl bei der Staatsanwaltschaft beantragten und wir den richterlichen Durchsuchungsbeschluss erhielten. Und als wir dann in seinem Haus und in seinem Atelier waren und dort Hunderte von Arbeiten in verschiedenen Druckzuständen und im Papierkorb zum Beispiel ein Blatt mit Skizzen und Studien von Entenschnäbeln nach Koester sowie Übungen für die Signaturen verschiedener Künstler fanden, da war klar, dass dies nicht Dinge waren, die man sich irgendwo kaufen konnte, sondern dass der Besitzer auch derjenige war, der all diese Dinge selbst hergestellt hatte. Das heißt: Der Eigentümer war hier nicht etwa selbst das Opfer eines Betrugs, sondern wir waren auf der Spur des Täters selbst.

HK: Was würden Sie in Anbetracht all dessen empfehlen: Wohin sollte man schauen, worauf sollte man achten, wenn man Grafik betrachtet? Denn es ist ja eine Sache, den Fälscher in seinem Atelier anhand der Arbeitsspuren überführen zu können, und eine andere, durch aufmerksames Hinschauen zu versuchen, frühzeitig an den Werken selbst Auffälligkeiten zu beobachten.

ES: Diese Frage wurde mir in den vergangenen rund 40 Jahren regelmäßig gestellt und ich habe sie bis zum heutigen Tag eigentlich nie ganz abschließend beantworten können, weil es immer eine „und/oder“-Verknüpfung ist: Mal kann es das Papier sein, das einfach „falsch“ ist oder das für eine Papierarbeit, die angeblich aus den 50er oder 60er Jahren stammt, zu leuchtend weiß und „jungfräulich“ erscheint. Es kann aber auch die Verpressung des Papiers sein, es kann der Druckrand sein, es kann die Signatur sein, die Nummerierung etc. Und es kann all dies zusammen oder aber auch nur ein einzelner Aspekt sein – es sind im Grunde genommen immer „und/oder“-Verknüpfungen. Daher kann man nicht sagen, dass man nur hierauf oder darauf achten muss, um zu sehen, ob eine Grafik echt oder falsch ist, sondern es muss eine Art von innerem Raster ablaufen,

wo diese ganzen Dinge durchgespielt werden: Verpressung? Änderung der Papierstruktur? Druckrand? Ist die Platte von oben auf das Papier gepresst worden? Wenn es sich um eine Radierung handelt: Liegt die Farbe überhaupt erhaben auf dem Papier oder ist es eine flache Druckart, was dann für eine Reproduktion in irgendeiner anderen Technik spricht? Diese ganzen Dinge müssen bei jeder Arbeit erneut ablaufen und wenn da ein, zwei oder sogar drei oder vier solcher Kriterien auffällig sind, kann man sagen, woran man an dem jeweils speziellen Blatt die Fälschung erkennen kann. Es ist manchmal auch schlichtweg die falsche Drucktechnik, weil der Fälscher ja nicht zwingend die originale Drucktechnik zur Nachahmung anwendet, sondern eine Drucktechnik nimmt, die für das Auge des Betrachters ausreichend ist. Deswegen muss der Fälscher sich manchmal gar keine so große Mühe machen, da für ihn entscheidend ist, wem er die Fälschung verkaufen will. Wenn das Auge des Betrachters unsensibel ist, wenn er also keine Ahnung hat, dann können Sie streng genommen ein gerahmtes Kalenderblatt mit „Picasso“ signieren und demjenigen als Original verkaufen. Das heißt: Eine Fälschung muss immer nur so gut sein, dass sie das Auge des jeweiligen Betrachters zufriedenstellt.

HK: Kann man sagen, dass Lämmle für ein bestimmtes Publikum gefälscht hat, bei dem er davon ausging, dass es sich dabei nicht um wirkliche Experten handelte, oder würden Sie sagen, dass seine Fälschungen schon so gut waren, dass sie auch Experten täuschen konnten? Sie hatten ja das Beispiel des Experten angeführt, der die vermeintlichen Radierungen für echt hielt, sich also auch von den Fälschungen hat täuschen lassen.

ES: Die Fälschungen von Lämmle sind sicherlich nicht für eine bestimmte Klientel geschaffen worden, sondern waren qualitativ wie handwerklich sehr gut. Dies gilt insbesondere für die Grafiken: Bei einem Gemälde können Sie gegenüber dem Original variieren – wenn Koester fünf Enten gemalt hat, malt der Fälscher eben sieben oder bloß vier Enten, lässt

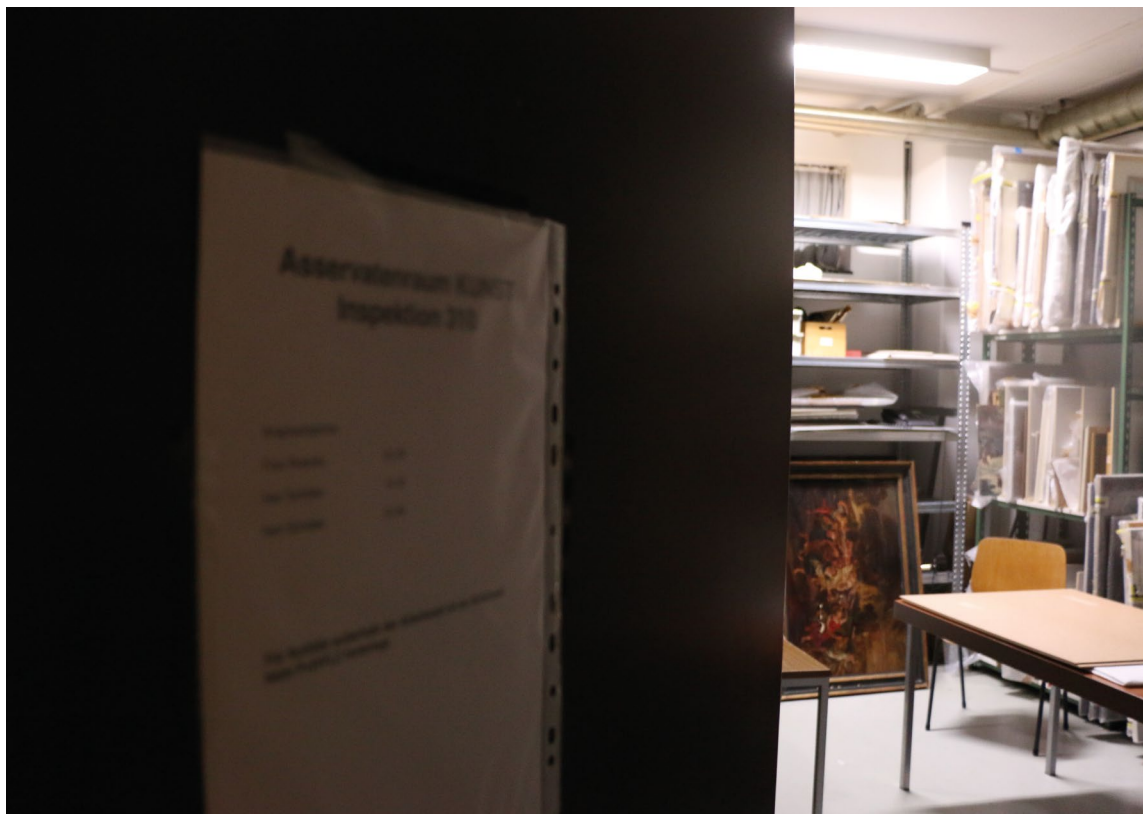


Abb. 2

Blick in die Asservatenkammer des Landeskriminalamts Baden-Württemberg, Stuttgart.

sie in eine andere Richtung blicken etc. Bei der Grafik hingegen ist er gehalten, zu 100 Prozent diese Arbeit wiederzugeben – da gibt es keinen Spielraum für Variationen. Wo es Variationen gibt, ist bei den von den Fälschern verwendeten Techniken – wir hatten es schon, dass Leute für Grafikfälschungen die Originale auf den Kopierer gelegt haben. Dem stehen eben die mit der Technik der Heliogravüre geschaffenen Fälschungen beispielsweise von Radierungen gegenüber, bei denen man, selbst bei eingehender Betrachtung, zunächst einen der Radiertechnik ähnlichen Eindruck haben kann, da auch hier die Farbe auf dem Papier aufliegt. Aber die Frage ist hier ja auch: Wann wird in der Kunst überhaupt etwas überprüft? Wer schaut eine Arbeit in einem Auktionshaus, einer Galerie oder einem Museum schon mit der Lupe an? Geprüft wird eigentlich nur dann etwas, wenn bereits Zweifel und Argwohn geweckt sind. Sonst könnte eine Fälschung zum Beispiel nicht mehr als 30 Jahre in Köln unentdeckt im Museum hängen.¹³

HK: Gibt es bestimmte, öfter auftretende Anlässe, sich etwas genauer anzuschauen? Woher kommen Ihrer Erfahrung nach überhaupt die Verdachtsmomente?

ES: Da muss man auch wieder die Bereiche Gemälde- und Grafikfälschungen unterscheiden. Viele Leute finden, dass letztere schwieriger zu begutachten seien – ich sehe es gerade umgekehrt, weil die Grafik sehr viele Anhaltspunkte bietet. Wenn Sie jetzt zum Beispiel ein gefälschtes Gemälde haben, bei dem der Fälscher handwerklich sehr vorsichtig und sorgfältig verfahren ist, indem er darauf achtete, dass er die richtigen, das heißt zeitgemäßen Materialien hinsichtlich Leinwand und Farben verwendet, dass es gut durchgetrocknet ist, haben Sie eigentlich nur noch Dinge wie beispielsweise Bindemittel – und Ihr Auge als Ansätze für Untersuchungsmöglichkeiten. Und wenn Ihr Auge zufriedengestellt ist, so dass bei Ihnen kein Argwohn geweckt wird, dann werden Sie eben keine technische Untersuchung

vornehmen lassen, weil a) diese finanziell einen ziemlichen Aufwand bedeutet und b) auch nur an Spezialinstituten vorgenommen werden kann. Bei der Grafik hingegen bieten sich meiner Meinung nach mehr Möglichkeiten für Verdachtsmomente: Man hat alleine schon das Papier, dessen Struktur, dessen Qualität, die Wasserzeichen, dann die Drucktechnik – das alles bietet mir eine Fülle von Möglichkeiten. Natürlich können Sie heute im Zeitalter von Scannern und Bildbearbeitungsprogrammen die Vorlagen bearbeiten, indem Sie deren Stockflecke, Fehler oder auch Einrisse entfernen. Nur: Was haben Sie dann? Ich würde sagen: Einen geilen Bildschirmschoner. Denn Sie sind damit ja noch nicht in der Lage, das in den PC Eingefütterte als Kaltnadelradierung, als Holzschnitt, als Lithografie oder als Radierung, also als auch technisch adäquates Werk, wieder auszudrucken. Denn wenn Sie sich das mit einer Lupe und dem Wissen, wie eben eine Kaltnadelradierung, ein Holzschnitt, eine Lithografie oder eine Radierung unter der Lupe aussieht, anschauen, reicht dieser Blick mit der Lupe eigentlich, um zu erkennen, dass das vorliegende Blatt zum Beispiel keine originale Lithografie ist. Das reicht aus, um die große Mehrzahl der Fälschungen im Grafikbereich zu erkennen.

HK: Das wäre dann aber auch ein Plädoyer dafür, sich mit diesen Techniken vertraut zu machen.

ES: Das waren auch Erlebnisse, die wir immer wieder bei Durchsuchungen in Galerien hatten: Wenn man Galeristen gebeten hat, sich selbst mit einem Blick durch die Lupe von der Fälschung einer Grafik zu überzeugen, kam es vor, dass diese die Lupe wie ein Monokel oder einen Feldstecher zu verwenden versuchten, das heißt, man sah, dass sie sich noch nie zuvor ihre Arbeiten einmal mit einer Lupe angeschaut und geprüft hatten. Was aber in gewisser Weise auch wieder verständlich ist, denn wenn sich jemand etwas sehr genau und prüfend anschaut, stellt er es ja in gewisser Weise eine Frage. Aber vielleicht will er ja auch gar nicht so genau wissen, was er da vor sich hat –

also ist es vielleicht, ironisch gesagt: „besser“ für ihn, er stellt sich erst gar keine Fragen.

HK: Weiß man, wie Lämmle zum Fälschen gekommen ist? Hat er das zu Protokoll gegeben? Denn das ist ja auch eine Frage: Wie kommt jemand überhaupt darauf, sich so zu betätigen?

ES: Bei Herrn Lämmle waren sicherlich vor allem zwei Gründe maßgeblich, die er auch selbst angedeutet hat: Zum einen war er, auf Schwäbisch gesagt „fuchsteufelswild“, wenn jemand seine eigene Kunst missbilligte oder massiv bei deren Preisen herumhandeln wollte. Er hat mir selbst einmal ein Beispiel genannt. Als ich sagte, dass ich das zunächst nicht verstehen könne und ihn fragte, wieso er seine gefälschten Koester-Enten nicht einfach mit „Lämmle“ signiert habe, sie seien doch so gut wie Koester selbst, meinte er, dass am Wochenende wohlhabende Stuttgarter mit ihrem dicken Mercedes und ihren Frauen vor seiner Galerie vorgefahren wären, sich ein mit „Lämmle“ signiertes Bild mit Koester-Enten genommen und dann begonnen hätten, den Preis von ursprünglich 800 Mark auf bis die Hälfte herunterzuhandeln. Als Lämmle daraufhin ein Bild als Original Koesters ausgegeben und mit 5.000 Mark beziffert habe, hätten die gleichen Kunden erst gar nicht gezögert, sondern gleich einen Scheck ausgestellt. Zum anderen gab es auch persönliche Gründe: Er war verheiratet und hatte vier Kinder, die alle von dieser Galerie leben mussten, und hatte zudem im Nachbardorf eine Lebensgefährtin, mit der zusammen er ein altes Fachwerkhaus gekauft und aufwendig zu einem Wochenendliebesnest umzubauen begonnen hatte. Das alles kostete Geld ...

HK: Wo ist Wolfgang Lämmle heute?

ES: Schon während des laufenden Prozesses hat er sich von seiner Familie und seinen Kindern getrennt und sich mit seiner Lebensgefährtin nach Südfrankreich, ins Périgord, verabschiedet. Dort war er dann lange Jahre wohnhaft, bis die Dame verstorben ist. Meines Wissens lebt er inzwischen mit einer neuen Lebensab-

schnittsgefährtin in Australien und tritt sogar im Internet in online gestellten Filmsequenzen in Erscheinung.¹⁴

HK: Heute sind die von Ihnen konfiszierten Fälschungen mit „Wolfgang Lämmle“ signiert – wie kam es dazu?¹⁵

ES: Das Gericht hat damals entschieden, dass die Originalbilder und die Grafiken staatlicherseits durch einen Gerichtsvollzieher versteigert werden. Hintergrund war, dass Herr Lämmle die Verkäufe seiner Fälschungen nicht versteuert hatte, denn so wäre ja offenkundig geworden, dass er zwar Werke verkaufte, diese aber eben nie zuvor irgendwo gekauft hatte, was Verdacht auf ihn gelenkt hätte. Somit hatte er einen mit Grafiken erzielten Erlös von 300.000 bis 400.000 Mark nicht versteuert, weshalb er zu einer Steuerstrafe in einer Höhe von 400.000 bis 500.000 Mark verurteilt wurde. Und um diese Schulden gegenüber dem Finanzamt zu mildern, hat das Gericht in Absprache mit dem Finanzamt vorgehabt, auch die Fälschungen versteigern zu lassen. Um aber deutlich zu machen, dass es sich bei diesen Werken nicht um Originale handelt, um also zu verhindern, dass diese Grafiken eventuell später wieder als vermeintliche Originale in den Handel gelangen, wurde Herr Lämmle dazu angehalten, seine Werke auch zu signieren. Bei den Gemälden wurde die Versteigerung als rechtlich unproblematisch gesehen, da es sich hierbei ja um Abänderungen der Vorlagen handelte. Da die Grafiken die Vorlagen aber 1:1 wiedergaben, geriet dies in Konflikt mit der geltenden Gesetzeslage, gerade hinsichtlich des Urheberrechts. Hinzu kam das Problem, dass man bei Grafik die zusätzliche Signatur Lämmles zum Beispiel mit einem Passepartout hätte abdecken und dann doch als Original verkaufen können. So haben wir erwirkt, dass die bereits zur Versteigerung ausgestellten Werke im letzten Moment wieder abgehängt wurden.

HK: Glauben Sie, dass irgendwo noch unidentifizierte Lämmles hängen? Oder konnten Sie den Großteil seiner Fälschungen sicherstellen?

ES: Wenn ich jetzt sagen könnte, dass wir bei den Ermittlungen so gnadenlos gut waren, dass wir alles vom Markt nehmen konnten, dann wäre das schön. Die Realität ist aber leider so, dass man auch bei größtmöglicher Sorgfalt noch irgendwo irgendwelche Arbeiten im Privatbesitz haben kann, wo der Verkauf nicht bekannt ist, etwa, weil der Kauf in bar abgewickelt wurde. Wir haben demgegenüber jene Verkäufe ermittelt, die über Auktionen gelaufen sind. Wenn man zum Beispiel die Nummerierungen von Grafiken sah und es eine 15er Auflage gab und wir hatten nur 12 Blätter, bestand die Möglichkeit, dass noch drei irgendwo unterwegs waren – oder aber, dass Lämmle drei Blätter schlichtweg noch gar nicht nummeriert hatte. Die Erfahrung lehrt aber, dass man davon ausgehen sollte, dass diese Motive noch auf dem Markt sind.

HK: In unserer Ausstellung zeigen wir auch Fälschungen von Ralf Michler¹⁶ – in gewisser Weise wurde hier ja auch, wie bei Lämmle, nach konkreten Vorlagen gearbeitet. Was ist das Besondere dieses Falls? Wie ist man hinter die ganze Sache gekommen? Und was hat sich als Geschichte dahinter ergeben?

ES: Im Fall von Ralf Michler ließ sich eine sehr tragische Entwicklung rekonstruieren, die ihn zum Fälscher gemacht hat: Er hatte zusammen mit seinem Lebenspartner, einem Herrn Lutz Löpsinger, eine auf Salvador Dalí spezialisierte Galerie in der Herzogspitalstraße in München. Zu dieser Zeit, das war Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre, war der Markt von Dalí-Fälschungen überschwemmt: Bei jeder zweiten Durchsuchung, bei jeder zweiten Auktion bekamen wir es massenweise mit gefälschten Dalís zu tun und wir hatten zu der Zeit auch ein laufendes Verfahren, wo wir um die zweieinhalbtausend Dalí-Lithografien sichergestellt haben, und wir brauchten, auch um die Spreu vom Weizen zu trennen, Spezialisten für den Künstler, die die entsprechenden Begutachtungen vornehmen konnten. So habe ich damals auch Herrn Michler kennengelernt. Es war dabei eigentlich so, dass Herr Löpsinger *der* Spezialist schlechthin für diese grafischen Arbeiten Dalís



Abb. 3

In der Asservatenkammer des Landeskriminalamts Baden-Württemberg, Stuttgart gelagerte Fälschungen.

war – er hatte sowohl hier als auch in Bezug auf die grafischen Werke anderer Künstler eine sehr große Erfahrung und ein drucktechnisches Wissen sowie ein sehr gutes Auge. Herr Michler war eher derjenige, der die Galerie leitete. Wir haben dann gemeinsam immer mehr Fälschungen ermittelt und sichergestellt und im Oktober 1991 gemeinsam eine Broschüre erstellt, von der es nur drei Exemplare gab und auf deren erster Seite wir uns alle drei gegenseitig bestätigt haben, dass wir diese Schrift weder kopieren noch an Dritte weitergeben, denn es handelte sich dabei in gewisser Weise um eine Art „Negativwerkverzeichnis“, das heißt, wir haben hier alle uns bis dahin bekannten Grafikfälschungen aufgeführt, mit genauen Angaben dazu, woran man die Fälschungen als solche erkennen konnte etc. Das war natürlich in dieser Zeit, als der Markt in Bezug auf Dalí total heißgelaufen war, extrem begehrt, denn man konnte mit diesem Papier in der Hand vor Ort, also zum Beispiel in einer Galerie, stehen und nachschlagen, ob ein dort angebotenes Objekt

als Fälschung bekannt war bzw. auf welche Kriterien man achten musste, um es eventuell als Fälschung enttarnen zu können. Die Beschäftigung mit diesem „Negativwerkverzeichnis“ hat Herrn Löpsinger auf die Idee gebracht, nun auch ein „richtiges“ Dalí-Grafik-Werkverzeichnis zu erstellen, denn das war der Grund, weshalb es diese vielen Dalí-Fälschungen geben konnte: Dalí war der einzige der vier ganz großen Künstler der klassischen Moderne – Dalí, Chagall, Miró, Picasso –, zu dem es bis 1994 kein Werkverzeichnis gab. Zu dem Zeitpunkt gab es schon mehrere Bände zu den verschiedenen grafischen Arbeiten von Chagall, Miró und Picasso, aber zu Dalí gab es nur Ausstellungskataloge und Biografien etc., aber kein Werkverzeichnis. Herr Michler und Herr Löpsinger haben dann 1994 und 1995 ein solches Verzeichnis in zwei Bänden erstellt, das bis heute als Standardwerk Gültigkeit hat und verwendet wird.¹⁷ Kurze Zeit später, 1996, hat der Gründer des amerikanischen Dalí-Archivs, Albert Field, erstmals seinen (von Dalí autorisierten)

Official Catalog of Graphic Works of Salvador Dalí veröffentlicht, der aber auch sehr stark an das von Michler und Löpsinger herausgegebene Werkverzeichnis angelehnt ist. Nachdem Herr Löpsinger unmittelbar nach dem Erscheinen des zweiten Bandes des mit Herrn Michler herausgegebenen Verzeichnisses gestorben war, hat Herr Michler die Galerie alleine weitergeführt, was allerdings nicht erfolgreich verlief. Hinzu kam menschlich eine sehr tragische Entwicklung: Neben mangelndem Geld falsche oder auch zu viele und zu junge Freunde, die ihn – mitten im Zentrum Münchens lebend – auch richtig viel Geld gekostet haben. Und unter diesen Bekanntschaften war dann jemand, der über sehr gute Zeichen- und Malfertigkeiten verfügte. Aufgrund der sich immer schwieriger gestaltenden Lebens- und Finanzumstände in München und das in Kombination mit Alkohol- und Drogenproblemen wurde die Idee entwickelt, gefälschte Dalí-Zeichnungen herzustellen. Herr Michler hat für die richtige Signatur sowie die entsprechende Datierung gesorgt und hat das Ganze schließlich über seine Vertriebswege veräußert. Anzumerken ist hier aber, dass es nicht Herr Michler alleine war, der hier Schindluder getrieben hat, denn die Zeichnungen wurden von einem slowakischen Staatsbürger hergestellt. Als Vorlage hat er das Werkverzeichnis von Löpsinger und Michler genommen und nach den dort abgebildeten Lithografien oder Radierungen das vermeintliche Original hergestellt.¹⁸ Er war hierbei in den Maßen völlig frei, da er sich diesbezüglich nicht an den Originalgrafiken orientieren musste.

HK: Wie flog das Ganze dann auf?

ES: Die Arbeiten erschienen zunächst einmal so gut, dass es durchaus hätte sein können, dass es sich bei ihnen um die Vorlagen für die Originalgrafiken handelte. Kennt man sich aber mit der Materie aus, gibt es so kleine „Schmankerl“: Wenn man eine Zeichnung anfertigt und diese dann in einer Lithografie oder Radierung wiedergegeben wird, wird das Motiv üblicherweise seitenverkehrt wiedergegeben. Das wurde bei den falschen Dalí-Zeichnungen schon nicht beachtet. Außerdem fand man, wenn

man die Arbeiten genau untersuchte, neben oder unter den Tuschestrichen Bleistiftlinien von Vorzeichnungen, man konnte zudem Stellen entdecken, an denen bereits gezogene Linien wieder wegradiert und korrigiert worden waren – aber es brauchte Zeit, um das alles zu beobachten und zu sammeln: Man sitzt schon einmal zwei bis drei Stunden mit so einem Blatt am Mikroskop, bis man alles Stelle für Stelle und Strich für Strich abgesucht hat. Aber wenn man das einige Dutzend Male gemacht hat, weiß man, wonach man suchen muss und es geht am Schluss relativ schnell. In jedem Fall konnte man so schließlich zeigen, dass es sich bei diesen angeblichen Zeichnungen Dalís um nichts anderes handelte, als um die nachgemalten Motive der Originalgrafiken. Das Entscheidende war nun auch, dass diese Fälschungen kaum an Privatleute verkauft wurden, sondern fast ausschließlich an Händler. Wir sind hier auf einige gestoßen, die bis zu 80 solcher Arbeiten gekauft hatten, zu einem Stückpreis von ca. 3.500 bis 5.000 Euro – und das für ein Blatt, das angeblich ein Original-Aquarell oder eine Original-Tuschezeichnung von Dalí aus den 60er Jahren in den Formaten DIN A4, zum Teil sogar DIN A3 war. Eben diese Blätter haben wir dann, einige davon im Ausland, in Ausstellungen gefunden, wo für diese Zeichnungen nun 225.000 Euro verlangt wurden. Wer sich hier letztendlich bereichert hat bzw. wer hier alles kriminelle Energie hatte, das sei jetzt einmal dahingestellt.

HK: Wie ist man dem Ganzen denn auf die Spur gekommen? Sie sagten ja, dass die Zeichnungen an sich recht gut gewesen seien.

ES: Der erste Verdachtsmoment kam bei einer Kunstaussstellung auf, die in einer Bank gezeigt wurde. Der Händler, der dort ausstellte, hatte mir eine Einladung zur Eröffnung geschickt, und als ich hinkam, zeigte er mir ganz begeistert seine Neuerwerbungen: Drei Zeichnungen, DIN A5- bis DIN A4-Größe, Bleistift- und Tuschezeichnungen, eine davon ganz leicht aquarelliert. Als ich ihn fragte, woher er sie habe, antwortete er: „Aus der Sammlung Michler-Löpsinger“. Das war Anfang

der 2000er Jahre, so 2004/2005 – ich kannte Herrn Löpsinger und Herrn Michler zu dem Zeitpunkt ca. 20 Jahre, war bei ihnen aus- und eingegangen, und wenn die beiden eine Sammlung von Dalí-Zeichnungen besessen hätten, wäre mit Sicherheit darüber gesprochen worden und sie hätten sie mir gezeigt. Von daher erschien mir der Gedanke abstrus, dass es mit einem Male eine ganze Sammlung geben sollte. Nach zwei bis drei Tagen telefonischer Erkundigungen, und zwar nicht nur als LKA-Beamter, sondern auch als angeblicher interessierter Kunde, hatten wir hier in Baden-Württemberg fünf Händler ausfindig gemacht, die alle solche Dalí-Zeichnungen in einer Preisklasse von 30.000 bis 60.000 Euro anboten. Mit diesen Ergebnissen bin ich dann zur Staatsanwaltschaft in München und wir haben von dort den Durchsuchungsbeschluss bekommen – allerdings wollte man mich erst wegen Befangenheit ablehnen, da ich Herrn Michler ja persönlich kannte. Ich konnte allerdings zum einen deutlich machen, dass ich die Ermittlungen zusammen mit einem Kollegen führen würde, und dass es zum anderen ja gerade diese Insiderkenntnisse gewesen waren, die mich auf die Fährte der ersten Fälschungen gebracht hatten, und dass es solcher Kenntnisse auch weiterhin bedürfen würde, um in der ganzen Sache weiterzukommen. Wir haben daraufhin bei den Händlern 20 bis 30 Arbeiten sichergestellt und nach deren Begutachtung haben wir gesehen, dass sie nicht nur alle aus der gleichen Quelle – von Herrn Michler – stammen, sondern dass sie auch alle die gleichen Merkmale aufweisen. In der Wohnung von Herrn Michler haben wir zahlreiche Hinweise sowie auch eine in die Slowakei weisende Adresse gefunden, die wir eine Woche später durchsucht haben. Unter dem Bett des jungen Slowaken haben wir dann das Werkverzeichnis mit den entsprechenden Skizzen und Unterlagen gefunden – Michler selbst war zu diesem Zeitpunkt schon flüchtig. Dennoch gab es Händler, die ihm zu diesem Zeitpunkt noch Arbeiten abgekauft haben. In einem Fall hat der Händler fünf Arbeiten, die in einem zugeklebten Paket verpackt waren, im Tausch gegen ein Kuvert mit 7.500 Euro erhalten, das

heißt, er hat sich die Arbeiten beim Kauf nicht einmal angeschaut.

HK: Was war das für ein Gefühl für Sie, als Ihnen klar wurde, dass derjenige, mit dem Sie zuvor bei der Fälschungsfahndung zusammengearbeitet hatten, gewissermaßen die Seite gewechselt hatte?

ES: Das für mich zunächst einmal eine sehr große Überraschung, die zu verdauen mir anfangs ehrlich gesagt auch schwergefallen ist. Allerdings war meine Bezugsperson für diesen Dalí betreffenden Bereich eher der zuvor verstorbene Herr Löpsinger gewesen – nichtsdestoweniger hat auch Herr Michler in der Folge Gutachten geschrieben, sowohl für die Polizei als auch für Auktionshäuser. Ich muss hierbei aber explizit sagen, dass das gesamte Werkverzeichnis und auch seine Gutachten zu Grafiken mit den späteren Fälschungen nichts zu tun haben, also weiterhin Bestand und Gültigkeit haben, weil sie von den späteren Aktivitäten nicht tangiert waren. Dennoch: Für die Kollegen wie für mich war das dann letztendlich doch schwierig, dass er, der zuvor auch als Sachverständiger für das Gericht tätig gewesen war, am Schluss selbst als Beschuldigter vor dem gleichen Gericht stand.

HK: Wie viele Zeichnungen wurden da insgesamt in Umlauf gebracht? Ihren Schilderungen zufolge klang das nach einer recht großen Zahl.

ES: Wir haben bei Herrn Michler rund 230 gefälschte Zeichnungen sichergestellt. Es kann auch hier sein, dass das eine oder andere Blatt noch irgendwo unterwegs ist, aber ich denke, dass wir in diesem Fall das meiste erfasst haben – zumal wir auch ein Geständnis sowohl des slowakischen Zeichners als auch von Herrn Michler selbst haben. Denkt man jetzt noch einmal an den Fall Lämmle zurück, dann sieht man die Parallelen wie die Unterschiede: In beiden Fällen bezogen sich die Fälschungen auf existierende Originale, aber wo Lämmle es darum ging, die in dem Buch verfügbaren Originalgrafiken 1:1 wiederzugeben und die-

ses Ergebnis selbst wieder als Originalgrafik erscheinen zu lassen, ist es bei den von Michler vertriebenen Fälschungen gerade umgekehrt gelaufen: Der Fälscher hat hier versucht, von den im Werkverzeichnis aufgeführten Druckgrafiken her vermeintliche Originalzeichnungen zu schaffen.

HK: In der Ausstellung schließlich auch noch vertreten sind die Giacometti-Fälscher Herbert Schulte, Lothar Senke und Robert Driessen.¹⁹ Wie sind Sie zu diesem Fall gekommen?

ES: Der Fall hat uns unterm Strich über zehn Jahre beschäftigt, denn es hat eigentlich zwei Giacometti-Verfahren gegeben: Das erste hat im Jahr 2000 angefangen und es ging hier um 63 angebliche Giacometti-Skulpturen, die ein griechischer Staatsangehöriger bei einer Spedition eingelagert hatte und von denen er 18 Stück für insgesamt 50 bis 60 Millionen Euro verkaufen wollte. Da deren Besitzer angeblich hochgestellte Persönlichkeiten aus Regierungskreisen seien, sollte die finanzielle Abwicklung über ein Konto von ihm in Liechtenstein oder Luxemburg laufen. Es gab dann zu den Figuren zunächst ein Gutachten von einem Experten aus den Niederlanden, der die Figuren alle für echt befand. Als wir dann in seiner Anwesenheit anlässlich einer Vernehmung bei den niederländischen Behörden nachgefragt haben, ob in den Niederlanden in solchen Fällen und bei solch hohen Beträgen wie 60 Millionen nicht ungefähr der gleiche Steuersatz gültig sei wie in Deutschland, also 40 bis 50 Prozent, hat der Experte eingestanden, dass er sein Gutachten lediglich anhand eines Polaroid-Fotos erstellt habe, auf dem nur die Größe der Figuren notiert war, und dass er für das Gutachten lediglich 1.000 Gulden (etwa 450 Euro) erhalten habe. Die offizielle Geschichte zu den Figuren war, dass Giacomettis Bruder Diego die Skulpturen nach dem Tod des Bildhauers an sich gebracht habe und ein Drittel der Figuren an einen englischen Lord, ein zweites Drittel an einen Herrn Dumas in Frankreich und ein letztes Drittel an einen Herrn Mitsotakis in Griechenland gegangen sei. Nun versuchen Sie einmal, in Griechenland ein Rechtshilfeer-

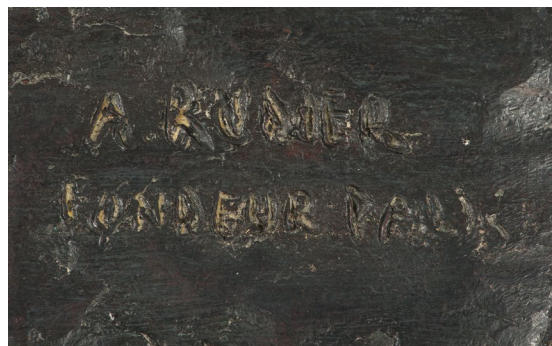
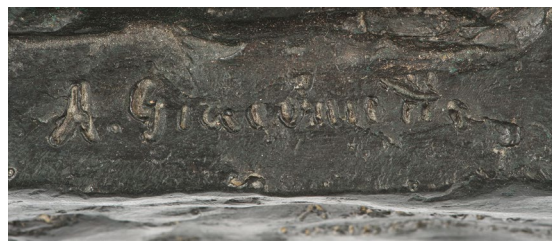


Abb. 4
A.[lberto] Giacometti“ und „A.[lexis] Rudier/Fondeur Paris“. Gefälschte Signatur und Gießemarke auf den Giacometti-Fälschungen in der Asservatenkammer des Landeskriminalamts Baden-Württemberg, Stuttgart.

suchen zu stellen für Ermittlungen, in denen der Familienname des früheren griechischen Ministerpräsidenten Konstantinos Mitsotakis auftaucht ... Da bekommen Sie nicht einmal eine Antwort. Daher hat sich das Ganze einige Jahre hingezogen und dieses erste Verfahren kam erst 2005 zum Abschluss, nachdem wir uns selbst vor Ort in Griechenland davon überzeugt hatten, dass diese ganze Geschichte erfunden war. 2007 kam es schließlich zur Anklage durch die Staatsanwaltschaft in Stuttgart. Während des laufenden Prozesses vor dem Landgericht Stuttgart haben wir die Information erhalten, dass erneut Giacometti-Figuren angeboten werden und dass wieder ein Herr Schulte, der bereits im ersten Verfahren erwähnt worden war, eine Rolle spielt. Wir haben zum Schein Interesse an diesem Angebot bekundet und so Kontakt erhalten zu Herrn Senke, dem angeblichen „Grafen von Waldstein“, sowie zu Herrn Schulte und haben dann in verdeckter Ermittlung im Airport Hotel in Frankfurt den Ankauf von 16 Figuren getätigt – und bei der Gelegenheit die ganzen Herrschaften festgenommen. Und es war tatsächlich dieser Herr Schulte, der zur gleichen Zeit vor

dem Stuttgarter Landgericht wegen Fälschungen von Giacometti-Skulpturen angeklagt war, der also während des laufenden Prozesses erneut diese Figuren verkaufen wollte. Wir haben dann weiter ermittelt, Kontenbewegungen, Zahlungsverläufe etc. und sind schließlich über die Ehefrau von Herrn Schulte, die sich unter den Festgenommenen befand, auf einen Lagerraum in Mainz gestoßen. Und als wir den geöffnet haben, haben wir so ca. 1.000 Giacometti-Skulpturen vorgefunden, etwa 150 Gipse und etwa 900 Bronzen. Im Zuge der weiteren Ermittlungen haben wir außerdem ca. 250 bereits verkaufte Figuren zurückgeholt. Dieses zweite, in gewisser Weise größere Verfahren hat dann um 2008/2009 begonnen, hat sich ca. zwei Jahre hingezogen und insgesamt haben wir so etwa 1.300 Gips- und Bronzefiguren nach Giacometti, etwa 80 Möbel nach Diego Giacometti, dem Bruder, und schließlich noch 300 andere Kunstgegenstände gefunden, die wiederum von der Vermarktung der Giacometti-Fälschungen stammten. Die Täter hatten sich über Händler an reiche Privatkunden vermitteln lassen – wir hatten Geschädigte im hessischen Raum mit über acht Millionen Euro, ebenso in Stuttgart mit acht Millionen, einige mit 500.000 bis 600.000 Euro und bis zu einer Million. Wie man also sieht: Zum Teil sehr starke Preisschwankungen, was wohl darauf zurückzuführen war, dass die Täter, wenn sie Geld brauchten, auch einmal dazu bereit waren, eine Figur für nur 30.000 bis 40.000 Euro herzugeben. In einzelnen Fällen wollten Kunden eine Skulptur erwerben, hatten aber nicht genügend Kapital, weshalb sie Werke aus ihrer Sammlung hergaben, um den jeweiligen Fehlbetrag zu überbrücken. Bei den 300 gefundenen Kunstgegenständen war daher dementsprechend auch alles vertreten: Vom Elfenbeinaltar und Porzellanpokalen über alte Steinschlossflinten bis hin zu Münzen – ein reines Warenlager. Das Ganze hatte internationale Ausmaße: Aus New York war zum Beispiel ein Galerist gekommen, der 300 Figuren hatte kaufen wollen.

HK: Bei unseren bisherigen Fälschern gab es immer einen Bezug zu Büchern. Wie ist das hier?

ES: Den gibt es hier auch und zwar auf ganz besondere Weise, denn die Fälscher haben sogar zwei Bücher im Eigenverlag und in einer Auflage von ca. 300 Stück veröffentlicht – ein drittes Buch haben wir noch in der Druckerei sicherstellen können. In diesen Bänden mit dem Titel *Diegos Rache* wurde die ganze angeblich hinter den Figuren stehende Geschichte erzählt, um die Echtheit der Figuren zu belegen, es wurde also versucht, das ganze Lügengebilde mit Büchern zu stützen und abzudecken. So wurde in den Büchern auch die Herkunft der Werke erklärt und begründet, warum diese bisher nicht im Giacometti-Werkverzeichnis auftauchen – angeblich hatte der Bruder sie ja frühzeitig beiseite geschafft.²⁰ Zu jedem Kauf gab es zum einen dieses Buch, sodann noch ein angebliches Gutachten von der Hand des Herrn Senke, Graf von Waldstein, in dem nicht viel drinstand, aber es entfaltete natürlich seine Wirkung, ebenso wie eine notarielle Urkunde sowie schließlich das Versprechen, dass die Figuren früher oder später auch ins Werkverzeichnis aufgenommen würden.

HK: Wie fanden Sie die Fälschungen von der Qualität her?

ES: Handwerklich waren sie sehr gut – interessant war für mich aber eine Erfahrung, die ich zusammen mit fünf Kollegen anlässlich eines Besuchs der großen Giacometti-Ausstellung 2011 in Wolfsburg gemacht habe, als wir gerade wegen eines Dienstgeschäftes in der Nähe waren. Denn unabhängig voneinander und obwohl zwei der Kollegen gar nicht aus dem Kunstbereich stammten, sondern eher aus dem Bereich der Wirtschaftskriminalität, sind wir alle zu dem Schluss gekommen, dass die Originale Giacomettis eine ganz andere Ausstrahlung haben als die Fälschungen. Klar – wir wussten natürlich, dass es sich bei den anderen Figuren um Fälschungen handelte, aber es gab durchaus auch Details, an denen man die Unterschiede festmachen konnte. In Wolfsburg wurde zum Beispiel zum einen auch einer der *Walking Men* gezeigt, die maximal so um die 15 cm groß sind: Eine Skulptur, die allein

in einem großen Raum auf einem 1,50 Meter hohen Sockel gezeigt wurde.²¹ Man hat, wenn man in den Raum eintrat, sofort eine Verbindung zu der Figur aufgebaut, man hat ihr Gesicht gesehen, auch über eine größere Distanz hinweg und trotz der geringen Dimensionen. Und so etwas wie diesen Gesichtsausdruck oder diese ganze Wirkung haben wir bei keiner der Fälschungen gefunden. Zum anderen: In Wolfsburg wurde auch eine Arbeit von Giacometti gezeigt, die zu jenen Werken gehören, die wie die Skulptur *La Place* aus einer Metallplatte besteht, auf der fünf kleine Figuren zu sehen sind.²² Und hier hatte man den Eindruck, eine Momentaufnahme von einem Platz zu sehen, auf dem sich diese Figuren bewegen: Frauen, Kinder, Männer. Bei der Fälschung hat man demgegenüber fünf Metallgegenstände, die aus der Platte herausgewachsen sind oder draufgelötet wurden. Diese Erfahrung war für mich wichtig, weil nicht nur ich persönlich oder die beiden Kollegen vom Kunstbereich dies so gesehen haben, sondern auch die beiden Kollegen, die von der Kunst sozusagen eher unbeleckt waren. Natürlich ist das nicht repräsentativ, aber es ist irgendwie doch schon etwas richtungsweisend, weil man merkt: Die Originale haben eine andere Qualität, ein anderes Niveau. Wobei man natürlich sagen muss, dass man üblicherweise auch nicht die Möglichkeit hat, die beiden Figuren vergleichend nebeneinanderzuhalten. Wenn die Fälscher bei einem zu Hause vorgehen, einem die Figur zeigen, dann die Bücher aus der Tasche ziehen und das Gutachten und die Urkunde, ist man wahrscheinlich schnell froh, dass man für 500.000 Euro einen Giacometti bekommen soll, der eigentlich eine Million Euro wert ist – und hofft natürlich, wie bei vielen Fälschungen, ein Schnäppchen gemacht zu haben. Denn, das darf man nicht vergessen: Außer dem Fälscher und dem Verkäufer gibt es auch noch einen Käufer ...

HK: Robert Driessen, der an den Fälschungen einen maßgeblichen Anteil hatte, war ins Ausland geflohen und vertrieb im Internet auf seiner Website als „original Giacometti reproductions“ titulierte Figuren ...²³

ES: ... Oberscheußliche Figuren ... Auf Herrn Driessen sind wir gekommen, weil wir erhebliche Geldüberweisungen unserer Täter zu seinen Gunsten feststellten. Wir sprechen hier von Größenordnungen um die 400.000 bis 500.000 Euro in der Zeit um 2005/2006, alles auf ein Konto einer Bank in Bangkok. Zudem hat Herr Driessen auch etwas von den Wertgegenständen bekommen, die bei dem zuvor genannten Tauschhandel als Geldersatz verwendet wurden – insgesamt hat er daher sicherlich deutlich mehr als 500.000 Euro bekommen. Wir haben auch eine Anzeige aus dem Jahre 2004 gefunden, die er im Auftrag und mit Vollmacht des Herrn Schulte bei der niederländischen Polizei wegen 17 aus einem Container entwendeter Gipse erstattet hatte. Er hatte sich allerdings nach Thailand abgesetzt und dieses Land liefert einen niederländischen Staatsbürger nicht in ein Drittland, sprich: nicht nach Deutschland, sondern nur in die Niederlande aus. Und da es in den Niederlanden kein Verfahren gegen ihn gab, saß er recht sicher in Thailand. Das erste direkte Lebenszeichen von ihm gab es aufgrund eines Berichts des *Spiegel* über Wolfgang Beltracchi, in dem dessen Fall als „der größte Kunstfälscherskandal der Nachkriegszeit“ bezeichnet wurde.²⁴ Herr Driessen hat daraufhin von Thailand aus die Redaktion des *Spiegel* kontaktiert und ihr Ahnungslosigkeit vorgeworfen: *Er sei der größte Kunstfälscher aller Zeiten, er sei auch gerne bereit, ein Interview zu geben.* Der Reporter ist dann, nachdem er sich länger mit mir unterhalten hat, nach Thailand geflogen und kam mit einem Interview zurück, in dem Herr Driessen mehr zugegeben hatte als wir zu dem Zeitpunkt wussten: Er hat also nicht nur unsere Ermittlungsergebnisse bestätigt, sondern hat darüber hinaus zum Beispiel zu Protokoll gegeben, dass er über Giacometti hinaus noch mehr Künstler gefälscht hat.²⁵ Nachdem seine Familie in die Niederlande zurückgekehrt war, wollte Herr Driessen sie dort besuchen und weil er wusste, dass ein internationaler Haftbefehl gegen ihn besteht, wollte er besonders clever sein und hat einen Direktflug gebucht von Bangkok nach Amsterdam. Was er dabei nicht bedacht hat, war, dass die

Niederlande ein Teil Europas und damit an den internationalen Haftbefehl gebunden sind, das heißt, er wurde sofort nach der Einreise in die Niederlande am Flughafen Amsterdam festgenommen und nach Deutschland ausgeliefert. Und so kam es ab 2014 zu dem Prozess vor dem Landgericht mit der entsprechenden Verurteilung.²⁶

HK: Dann hat ihn also wohl auch ein Stück weit die eigene Eitelkeit eingeholt ...

ES: Ja, letztendlich hat ihn die eigene Eitelkeit sowie die eigene Fahrlässigkeit an den Pranger geführt.

HK: Sie haben im Juni 2012 dafür gesorgt, dass ein Großteil der Giacometti-Fälschungen in einer spektakulären Aktion eingeschmolzen wurde.²⁷ War das auch als Abschreckung gedacht? Oder eher als Sicherheitsmaßnahme, damit diese Figuren nicht doch eventuell wieder als vermeintliche Originale in den Handel finden?

ES: Der erste zwingende Gedanke war: Diese Arbeiten dürfen nicht wieder in den Geschäftsverkehr zurückfinden. Und sie dürfen natürlich auch nicht den Tätern – in welcher Form auch immer – zurückgegeben werden. Von den 250 bereits verkauften und von uns sichergestellten Figuren mussten wir nur vier Stück zurückgeben. Damit kam die Frage auf, wie man diese Figuren entsprechend kennzeichnen könnte. Dabei muss unterschieden werden: Bei den vier zurückgegebenen Figuren reichte es, mit einem eigens dafür gefertigten Meißel drei X an ganz bestimmten und dann auch registrierten Stellen einzuschlagen und das Ganze auch als Dokumentation im Computer zu speichern. Selbst wenn jemand später versuchen würde, diese eingeschlagenen Markierungen wieder zu entfernen, sind deren Spuren im Röntgenbild noch immer sichtbar. Angesichts von vier Figuren war das überschaubar und gut kontrollierbar. Bei der Vielzahl der übrigen Fälschungen hätte es nicht gereicht, die Signaturen zu entfernen oder in die Oberfläche Kennzeichen hineinzufräsen – so etwas kann man ganz leicht wie-

der ausgießen, so dass die Oberfläche wieder glatt ist, und das Ganze noch mit einer fertigen Patinafarbe überziehen: Schon hätte man die Figuren wieder in den Handel bringen können, was man angesichts ihrer großen Zahl nicht hätte kontrollieren können. Wir haben daher dann die ganzen Gipse und alle Figuren – bis auf die vier zurückgegebenen sowie jeweils ein Exemplar pro Motiv, die heute in der Lehrmittelsammlung des LKA Stuttgart sind, – mit dem Bagger plattgemacht bzw. eingeschmolzen. Das war in gewisser Weise auch der theatralische und krönende Schlusspunkt, nicht nur meiner beruflichen Laufbahn, sondern auch dieses Falls. Man hatte so das Bewusstsein, dass wir dafür gesorgt haben, dass mit diesen Objekten künftig kein Schindluder mehr getrieben werden kann. Und in gewisser Weise haben wir sie einfach nur zu ihrem Ursprung zurückgeführt, denn irgendwann einmal waren das ja als Kiloware verkaufte Barren, also Gussmaterial – und genau das war es am Schluss auch wieder. Mit einem kleinen Umweg über Giacometti.

*Das Interview fand am
15. Oktober 2015 statt.*

- 1 Vgl. Kat.-Nrn. V.19a–c–V.23 sowie den Katalogbeitrag von Henry Keazor.
- 2 Die Grafikserie *Überbrückte Kontinente* von 1972 des Berliner Künstlers Max Ackermann (1887–1975).
- 3 1879 von dem böhmischen Maler, Fotografen und Grafiker Karl Klietsch (= Karel Klíč: 1841–1926) erfundenes und 1884 von dem deutschen Chemiker, Fotochemiker und Drucker Johann Baptist Obernetter (1840–1887) weiterentwickeltes Verfahren eines fotografischen Edeldrucks (daher auch die alternativen Bezeichnungen „Fotogravüre“, „Fotogravure“), welches den Vorläufer des modernen Tiefdrucks darstellt. Mit Hilfe der Heliogravüre (von griech. „helios“ = „Sonne“ und franz. „graver“ = [ein-] graben) können Fotos und Illustrationen durch ein fotomechanisches Druckverfahren reproduziert werden.
- 4 Die Johannes-Gutenberg-Schule (Zentrum für Druck und Kommunikation) in Stuttgart-Bad Cannstatt, eine der größten Fachberufsschulen für Druck- und Medienberufe in Europa.

- 5 Vgl. Kat.-Nr. V.20.
- 6 <http://www.kastenscheuer.de/galerie/>. Unter <http://www.kastenscheuer.de/werke/> werden dort auch Werke Wolfgang Lämmles feilgeboten, die im Rahmen einer kleinen Online-Galerie abrufbar sind. Werke Lämmles wurden vor Ort auch zur Saisonöffnung der Galerie am 19. April 2015 gezeigt. Die Galerie wird von Barbara Lämmle geführt.
- 7 Der aus Eßlingen stammende Maler Karl Schickhardt (1866–1933), der ab 1892 auch an der an der Stuttgarter Kunstschule (heute: Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart) lehrte und 1911 zum Professor ernannt wurde.
- 8 Der deutsche Maler Otto Pippel (1878–1960). Wie Schickhardt zählt Pippel zu den bedeutendsten Spät-Impressionisten im süddeutschen Raum.
- 9 Der Schweizer Maler Paul Reinegger (1912–1991), wie Schickhardt und Pippel bekannt für seine Landschaftsbilder.
- 10 Der deutsche Maler Alexander Koester (1864–1932), aufgrund seiner zahlreichen und beliebten Enten-Darstellungen auch „Enten-Koester“ genannt.
- 11 Der deutsche Maler Ludwig Dill (1848–1940) war, wie Schickhardt und Pippel, durch seine Landschaftsmalerei berühmt geworden.
- 12 Der deutsche Maler Heinrich Johann von Zügel (1850–1941), der vor allem durch seine Tierdarstellungen bekannt wurde.
- 13 Dies bezieht sich auf das Gemälde *Seineufer bei Port Villez* im Kölner Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, das bis 2009 als Original Claude Monets galt. Als man dort zwischen 2005 und 2008 begann, zusammen mit dem Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft der Fachhochschule Köln im Rahmen des Forschungsprojektes „Maltechnik des Impressionismus und Postimpressionismus“ eine Reihenuntersuchung der Gemälde der Impressionisten vorzunehmen, fielen an dem seit 1954 in der Kölner Sammlung befindlichen Bild eine ganze Reihe von Maße, Material, Technik und Signatur betreffenden Merkwürdigkeiten auf. Sie alle führten zu dem Schluss, dass es sich bei dem Gemälde um eine Fälschung handelt, die nach einer 1903 in der Zeitschrift *The Studio* erschienenen Farbbildung des in Privatbesitz befindlichen Originals ausgeführt worden war. Dass es sich nicht einfach um eine später irrtümlich zum Original erklärte Kopie handelt, wird daran deutlich, dass sowohl das Holz des Keilrahmens als auch Teile des Bildträgers mit Hilfe einer Patina künstlich gealtert wurden. Vgl. dazu: Iris Schaefer/Caroline von Saint-George/Katja Lewerentz: „Die Entdeckung einer Monet-Fälschung!“, in: *VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, 1/2009, S. 7–19.
- 14 So findet sich z. B. unter <https://www.youtube.com/watch?v=F6d6otsjb9Y> der Mitschnitt einer Rede des Oberbürgermeisters von Vaihingen (Enz) Heinz Kälberer anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken Lämmles von 2011 in dessen Anwesenheit. Unter <https://vimeo.com/11124573> kann man ein ebenfalls 2011 hochgeladenes Werbevideo sehen, das Lämmle in Australien bei der Arbeit zeigt.
- 15 Vgl. Kat.-Nr. V.21.
- 16 Vgl. Kat.-Nrn. V.4–V.6.
- 17 Vgl. hier Kat.-Nr. V.3. Das Verzeichnis wurde zeitgleich vom selben Münchner Prestel-Verlag auch auf Englisch unter den Titeln *Salvador Dalí: Catalogue Raisonné of Prints I – Etchings and Mixed-Media Prints, 1924–1980* (1994) sowie *Salvador Dalí: Catalogue Raisonné of Prints II – Lithographs and Wood Engravings 1956–1980* (1995) veröffentlicht.
- 18 Vgl. Kat.-Nrn. V.4–V.6.
- 19 Vgl. Kat.-Nr. V.1.
- 20 Ebd.
- 21 Siehe z. B. Figuren wie *Homme qui chavire/Taumelnder Mann* von 1950 (Avignon, Musée Calvet) – vgl. dazu Markus Brüderlin/Toni Stooss (Hrsg.), *Alberto Giacometti. Der Ursprung des Raums*, Ostfildern 2010 (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg: 20. November 2010 bis 6. März 2011/Salzburg, Museum der Moderne Mönchsberg: 26. März bis 3. Juli 2011), S. 106.
- 22 Siehe z. B. Werke wie *La forêt/Der Wald* von 1950 (Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti) – vgl. dazu Brüderlin/Stooss, *Alberto Giacometti*, S. 118.
- 23 Driessen bot dort unter <http://driessenart.com/> Zeichnungen und Figuren an, von denen Letztere zwischen 950 und 2.250 Euro kosteten. Angeblich handelte es sich dabei um bereits halbierte Preise, „to accomodate a new collection arriving soon“ (letzter Zugriff 10. September 2015). Die Website existiert zwar weiterhin, mittlerweile findet sich auf ihr aber der Hinweis: „Due to legal reasons out of our control, at this time this web site is no longer available“ (letzter Zugriff 19. April 2016). Zu den Hintergründen siehe das im Interview Folgende.
- 24 Lothar Gorris/Sven Röbel: „Geständnis eines ewigen Hippies“, in: *Der Spiegel*, 10, 5. März 2012, online unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-84251252.html> (letzter Zugriff 19. April 2016).
- 25 Michael Sontheimer: „Aus einem Guss“, in: *Der Spiegel*, No. 15, 8. April 2013, online unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-84251252.html>

www.spiegel.de/spiegel/print/d-91871189.html (letzter Zugriff 19. April 2016). Auch auf seiner Website (s. o., Anm. 23, letzter Zugriff 10. September 2015) brüstete Driessen sich damit, „one of the most succesful [sic!] art forgers“ zu sein: „During his career his work has fooled museums, galleries and all the major auction houses in the world.“ Zu der unter dem Titel „The Art World Is Rotten: Giacometti Forger Tells All“ veröffentlichten englischen Version des angeführten *Spiegel*-Artikels, online unter <http://www.spiegel.de/international/world/art-forger-robert-driessen-reveals-how-he-made-giacometti-fakes-a-893132.html> (letzter Zugriff 19. April 2015), hatte Driessen unter dem Menüpunkt „Media“ sogar eigens einen Link gelegt. Weitere Links führten hier zu einer PDF-Version eines Artikels des *Discovery Channel Magazine* vom April 2014 mit dem Ti-

tel „Crimes against Creativity“, zu einem niederländischen Dokumentarfilm von RTL4 vom Mai 2014 sowie auf die ZDF-Mediathek mit dem im März 2014 erstmals ausgestrahlten Dokumentarfilm *F wie Fälschung – Meisterwerke* (aus der Reihe „Terra X“), in denen Driessen jeweils Thema war.

26 Driessen wurde im Juli 2015 vom Landgericht Stuttgart zu fünf Jahren und drei Monate Gefängnis verurteilt – vgl. u. a. den Bericht: „Urteil: Giacometti-Fälscher muss für mehr als fünf Jahre in Haft“, in: *Spiegel Online Kultur*, 22. Juli 2015, online unter <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/urteil-giacometti-faelscher-muss-fuer-mehr-als-fuenfjahre-in-haft-a-1044910.html> (letzter Zugriff 21. April 2016).

27 Vgl. Kat.-Nrn. V.1 und V.2.



Abb. 1
Christian Goller, *Bildnis eines Knaben*, Fälschung im Stil Lucas Cranachs d. Ä., datiert auf 1509, 32,5 x 25,5 cm, Privatbesitz.

Von der Abbildung zum Abbild. Cranachs Nachfolger sterben nicht aus

Michael Hofbauer

Cranach war ein ebenso fleißiger Maler wie Geschäftsmann. Effizienz und materieller Ausstoß seiner Werkstatt sind über die Renaissancezeit hinaus beispielhaft. Allein die Zahl von über 3.000 Cranach-artigen Gemälden,¹ die der Autor in einer Datenbank zusammengestellt hat,² lässt erahnen, wie produktiv die weit über Sachsen hinaus wirkende Werkstatt gewesen sein muss. Seit den Anfängen moderner Kunstgeschichtsforschung stand bei der Beurteilung von Werken Cranachs insbesondere die Frage der Händescheidung im Mittelpunkt und aufgrund der starken Nachfrage am Kunstmarkt ist dies bis heute unverändert so geblieben – auch wenn sich allgemein die Erkenntnis durchgesetzt hat, dass bei einer mitarbeiterstarken, arbeitsteiligen Manufaktur der eigenhändige Anteil des Meisters nicht von dem geschulter Mitarbeiter zu trennen ist.

Beliebte Motive, die über längere Zeiträume teils massenhaft gefertigt wurden, wie die sich erdolchende *Lucretia*, *ungleiche Liebespaare*, *Martin Luther* oder *Madonnen*, sind in gleichbleibender Ikonografie noch Jahrhunderte weiter produziert worden, ohne dass dabei eine Fälschungsabsicht unterstellt werden muss. Von den vorgenannten Motiven sind insgesamt weit über 650 Beispiele bekannt.

Eine *Madonna mit Kind*, ehemals in Passau, die heute in Innsbruck aufbewahrt wird und als Inbegriff eines katholischen („wundertätigen“) Bildes gilt, wurde bis in das 19. Jahrhundert hinein tausendfach kopiert.³ Als Inbegriff reformatorischer Identität wurden dagegen besonders die ab 1529 produzierten Luther-Porträts bis in das 20. Jahrhundert unverändert übernommen, zuletzt als Öldruck, Lithografie oder Lichtdruck, und auch die Schlangen-Signatur der Cranach-Werkstatt wurde als Markenzeichen bedenkenlos mitkopiert.

Während bei den vorgenannten, ikonenhaft wirkenden Werken weniger der monetäre Wert

einer Handelsware im Vordergrund stand, hat vor allem der deutsche Maler Franz Wolfgang Rohrich⁴ im 19. Jahrhundert mit den Motiven *Fürstin mit Kind*⁵ serienweise deckungsgleiche Pasticci im Stil der Cranach-Werkstatt geschaffen, um damit Geld zu verdienen. Geldverdienen stand bereits bei den ehemaligen Cranach-Mitarbeitern und deren unmittelbaren Nachfolgern im Vordergrund. Aus der Werkstatt ausgeschieden oder von dieser inspiriert, schufen sie Arbeiten, die schwer von den eigentlichen Cranach-Werken zu unterscheiden sind und deshalb gut zu verkaufen waren. Stellvertretend für zeitgenössische Epigonen sei Wolfgang Krodel d. Ä.⁶ genannt, dessen Werkstatt möglicherweise über mehrere Generationen hinweg Cranachs Bildsprache in das Erzgebirge importierte.⁷

Dank moderner Datenbanktechnik können heute über 80 Zuschreibungskategorien dokumentiert werden, die sich von mehr als 30 innerhalb des Werkstattpersonals zu verortenden Händen über zahlreiche außerhalb der Werkstatt tätige zeitgenössische Malerkollegen bis hin zu so genannten „Nachfolgern“ erstrecken. Gerade die Abgrenzung der letztgenannten Gruppe der „Nachfolger“ von den „Nachahmern“ mit Fälschungsabsicht ist nicht nur schwer, sondern führt immer wieder zu abweichenden Urteilen durch mit dem Gesamtwerk Cranachs vertraute Wissenschaftler. Grund dafür ist nicht zuletzt dessen an Serienproduktion erinnernde Werkstattpraxis. Unter 36 im Bild nachweisbaren Darstellungen des Sujets *Christus segnet die Kinder* lassen sich fünf annähernd übereinstimmende Motivgruppen ausmachen. Ein 2009 vor einer Auktion zurückgezogenes Motiv⁸ (Abb. 2) findet sich beispielsweise deckungsgleich in der St.-Anna-Kirche in Augsburg und im Kunstmuseum in Winterthur.

Die Darstellungen von *Christus als Kinderfreund* sind in etwa so zahlreich wie diejenigen mit *Christus und der Ehebrecherin*, von denen



Abb. 2

Urheber unbekannt, *Christus segnet die Kinder*, wahrscheinliche Fälschung im Stil Lucas Cranachs d. Ä., 90 x 124 cm, Auktion Fischer Luzern (2009). Dieses Werk sollte in unmittelbarem Zusammenhang mit bekannt gewordenen Ermittlungen gegen einen mutmaßlichen Kunstfälscher aus Niederbayern im Dezember 2014 von einer Kunstvermittlerin dem Verfasser vorgelegt werden.



Abb. 3

Links: Lucas Cranach d. Ä., *Christus und die Ehebrecherin*, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 29,9 x 19,6 cm. Rechts: Christian Goller (zugeschr.), *Christus und die Ehebrecherin*, Fälschung im Stil Lucas Cranachs d. Ä., 142 x 106 cm.



Abb. 4

Oben: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), *Herkules bei Omphale*. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 82 x 120 cm, signiert und datiert „1537“. Unten: Christian Goller (zugeschr.), *Herkules bei Omphale*. Fälschung im Stil Lucas Cranachs d. Ä., 79 x 120 cm.

ebenfalls 36 Werke im Bild belegbar sind. Darunter findet sich ein 2008 auktioniertes und zuvor unbekanntes Tafelgemälde, das im Wesentlichen einer vielfach publizierten Zeichnung⁹ aus dem Braunschweiger Museum folgt (Abb. 3).

Maltechnische und stilistische Ausführung lassen wenig Zweifel an derselben Urheberschaft wie vier der mit insgesamt 26 Motiven vertretenen Werkgruppe *Herkules bei Omphale* (Abb. 4).

Sowohl bei der Tafel mit Christus und der Ehebrecherin als auch bei den fraglichen Herkules-Tafeln erscheinen die Figuren in eigentümlich reduzierter Lasurtechnik, fahlen Farben und strichelnder Pinselführung. Die gesamte Bildfläche ist von einem netzartig gebrochenen Craquelé überzogen, wie es auch auf verschiedenen anderen fragwürdigen Gemälden zu finden ist.¹⁰ Allein aufgrund stilkritischer Begutachtung kann eine Zugehörigkeit dieser Gemälde zum direkten originalen Werkstattumfeld ausgeschlossen werden.

Die mutmaßliche Vorlage zu den letztgenannten Tafeln mit *Herkules bei Omphale* bildet eine 1537 entstandene Version in Braunschweig, die in leichter Abwandlung seit Beginn des 20. Jahrhunderts mehrfach in Auktionen angeboten und in Katalogen abgebildet war.¹¹ Offensichtlich handelt es sich bei allen genannten Werken trotz leichter stilistischer Abweichungen um Fälschungen von derselben Hand.

Mithilfe der seit 2007 generierten Datenbank www.cranach.net ließen sich im Jahr 2010 ca. 60 Tafeln zu einer Gruppe zusammenführen, die sich nicht nur in ihrer technischen Ausführung, sondern auch aufgrund wiederkehrender Auffälligkeiten ähnelten. Hierzu zählt auch das Bildnis eines Knaben (Abb. 1 und 5), das der Verfasser 2008 erworben hatte.¹² Bereits vor der Auktion war der Verdacht geäußert worden, dass es sich um eine Fälschung von der Hand des Restaurators und Malers Christian Goller handeln könnte.

Der Fälschungsverdacht konnte jedoch zunächst zerstreut werden, sowohl durch vorgelegte Gutachten¹³ als auch durch den Umstand, dass im Katalogtext eine Autorenschaft Gollers ausgeschlossen wurde. Zudem versicherte Christian Goller in zwei Telefonaten mit dem Autor, nicht



Abb. 5

Christian Goller, *Bildnis eines Knaben*, Fälschung im Stil Lucas Cranachs d. Ä., Tafelrückseite [Rückansicht von Abb. 1].

an der Herstellung von Fälschungen, insbesondere auch nicht an der des Knabenbildnisses beteiligt gewesen zu sein. Erst der mündliche Hinweis des Cranach-Kenners Dieter Koepplin sowie die Zusendung von dessen Stellungnahme auf eine Anfrage des Auktionshauses hin,¹⁴ die im Katalogtext nicht wiedergegeben war, führte zu weiteren Vergleichen mit auffälligen Werken. Im September 2009 tauchte bei einer Auktion in Nürnberg mit einem dornengekrönten Christuskopf ein Werk auf, das in mehrfacher Hinsicht technische Übereinstimmungen mit dem Knabenbildnis sowie weiteren Werken der „Goller-Gruppe“ aufwies (Abb. 6, unten rechts).¹⁵ Eine vor Ort angefertigte Infrarotreflektografie zeigte ähnliche grafologische Details wie die Unterzeichnung des Knabenbildnisses, mit der stiltypische Individualfloskeln der Hand Cranachs imitiert wurden (Abb. 7).¹⁶ Ebenfalls auffällig waren eine in rosafarbener Tempera ausgeführte Retusche an einer Druckstelle und eine nicht mit dem Bildträger korrespondierende Craquelébildung, wie sie auch auf dem Knabenbildnis sowie weiteren Werken der untersuchten Gruppe zu finden war.¹⁷ Die strichelnde



Abb. 6

Oben links: Lucas Cranach d. Ä.: (?), *Ecce Homo*, Öl auf Leinwand 38,5 x 29,3 cm. Oben rechts: Lucas Cranach d. Ä. (zugeschr.), *Ecce Homo*, Mischtechnik auf Holz, 27,5 x 20,7 cm. Unten links: Urheber unbekannt, *Ecce Homo* (Kopie nach Lucas Cranach d. Ä.), Öl auf Kupfer, 32 x 25 cm. Unten rechts: Christian Goller (zugeschr.), *Ecce Homo*, Fälschung im Stil Lucas Cranachs d. Ä., Mischtechnik auf Holz (übertragen), 33,0 x 27,2 cm.



Abb. 7
Christian Goller, *Bildnis eines Knaben*, Fälschung im Stil Lucas Cranachs d. Ä., Infrarotreflektografie mit gefälschter Unterzeichnung Cranachs d. Ä. in Form von Doppelsichelhäkchen.

Malweise und die vorgetäuschte Lasurtechnik stärkten die Vermutung, dass als Urheber der gesamten Werkgruppe, trotz dessen gegenteiliger Beteuerungen, Christian Goller anzusehen ist. Dies umso mehr, als bei zwei weiteren Fälschungen im Katalogtext dieselbe Provenienz „Andreas Seefellner, Obernzell, Bavaria“ aufgeführt war. Eine Person dieses Namens hat es zwar gegeben,¹⁸ eine Kunstsammlung in seinem Besitz konnte aber nicht nachgewiesen werden und ist für einen Dorfwirt des 19. Jahrhunderts auch äußerst unwahrscheinlich. Obernzell liegt indes 7 km entfernt von der Wirkungsstätte Christian Gollers in Untergriesbach bei Passau. Bezogen auf alle bis heute bekannten mutmaßlichen Cranach-Fälschungen der angesprochenen Gruppierung sind folgende acht Übernahme-schemata feststellbar:

1. Unveränderte Übernahme ganzer Bildmotive bei vielfigurigen Motiven (*Herkules bei Omphale*) sowie Serienbildnissen (*Martin Luther*), die im Œuvre Cranachs mehrfach nachweisbar sind.¹⁹
2. Hauptsächlichliche Übernahme mit leichten Variationen in Armhaltung und Fußstellung bei Serienmotiven der Cranach-Werkstatt (*Nackte Venus*).²⁰

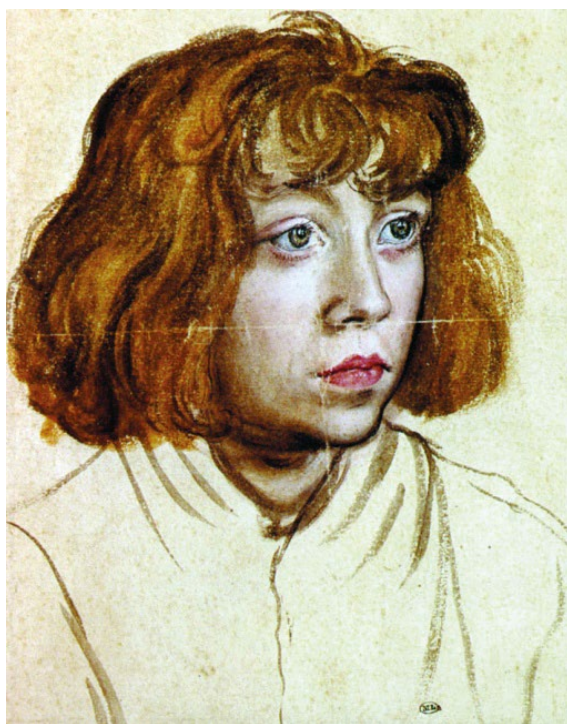


Abb. 8
Links: Lucas Cranach d. Ä., *Bildnis eines Knaben*, Aquarell und Deckfarben, Paris, Louvre, Inv. Nr. 19207. Rechts: Christian Goller, *Bildnis eines Knaben*, Fälschung im Stil Lucas Cranachs d. Ä.

3. Leichte Variationen von Gesamtmotiven (*Liegende Quellnymphe*) mit Formatänderung von Quer- zu Hochformat.²¹
4. Exakte Kopien verschollener Werke, die lediglich als historisches Bildmaterial in der Literatur überliefert sind.²²
5. Teilkopien in unveränderter Übernahme als „Fragment“.²³
6. Neuschöpfungen unter Verwendung variiert Übernahmen.²⁴
7. Pasticci unter Verwendung von vorlagenspezifischen Accessoires wie Ketten, Mützen, Kleidung.²⁵
8. „Ergänzende“ Neuschöpfungen unter Verwendung von grafischen Vorlagen wie Zeichnungen oder Holzschnitten.²⁶

Anhand der beiden Exponate *Bildnis eines Knaben* und *Christuskopf mit Dornenkrone* soll deren Motivfindung exemplarisch nachvollzogen werden, die der Fälscher mithilfe frei zugänglicher Literatur vorgenommen haben dürfte.

Das *Bildnis eines Knaben* entspricht mit Ausnahme des Mantels mit Stehkragen einer im Louvre aufbewahrten Zeichnung, die mehrfach publiziert wurde (Abb. 8).²⁷

Erstmals in Farbe zeigt sich die Pariser Zeichnung in Werner Schades Katalog aus dem Jahr 2003²⁸ und es fällt auf, dass gerade diese Publikation mehrere Werke abbildet, deren Motive später als Fälschungen im Kunsthandel angeboten wurden (*Parisurteil, Apollo und Diana, Köpfe dreier junger Frauen, Quellnymphe, Herkules bei Omphale, Simson bezwingt den Löwen, Venus, Luther als Mönch, Christus und die Ehebrecherin*). Es darf darüber spekuliert werden, ob dieser Katalog dem Fälscher als Quelle der Inspiration gedient haben könnte.

Da es sich bei der Katalogveröffentlichung von 2003 wohl um die einzige frei zugängliche farbige Bildquelle der Knabenzeichnung vor Auftauchen des danach angefertigten Gemäldes im Kunsthandel 2008 handelt, darf angenommen werden, dass die Übernahme aus Schades Publikation erfolgte, wengleich ein Kleidungsdetail, die Schabe (eine Art weiter Überrock), eindeutig einem anderen Bildnis entnommen ist, das aus einer weiteren Veröffentlichung stammen dürfte. Hierfür kommen zwar mehrere



Abb. 9

Lucas Cranach d. Ä., vermeintliches Bildnis Georg Spalatin, vermutlich jedoch: Bildnis des Georg Sibutus³³, Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 33 x 28,5 cm.

ältere Publikationen in Betracht,²⁹ in denen ein zum Knaben spiegelbildlich dargestellter junger Mann mit identischem Mantel abgebildet ist.³⁰ Da der durch Hjalmar Sander als Georg Burkhardt („Spalatin“) identifizierte junge Mann³¹ jedoch nur als Schwarzweißabbildung publiziert worden war und dem Fälscher detaillierte Kenntnis der (stark verputzten) Farbgebung unterstellt werden kann, kommt als direkte Vorlage nur ein 1993 erschienener Auktionskatalog in Betracht, in dem das zum Verkauf stehende Werk farbig wiedergegeben ist.³²

Obwohl die Tafel mit dem Knabenporträt keine Signatur trägt und deshalb nicht automatisch als Fälschung bezeichnet werden kann, trägt sie doch Botschaften, die geeignet sind, falsche Tatsachen vorzuspiegeln. Hierzu ist die Tafelrückseite zu betrachten, die eine natürlich gealterte Holzoberfläche mit Ausflüglöchern des Gemeinen Holzwurms (*Anobium punctatum*) aufweist und nicht mechanisch überarbeitet erscheint. Darauf steht neben einer alten Kittung oben mittig die Aufschrift ANNO ETATIS 14 / 1509. Diese mit sicherem Duktus aufgebrachte Inschrift aus Versalien suggeriert nicht nur aufgrund ihrer augenscheinlichen Zusammengehö-

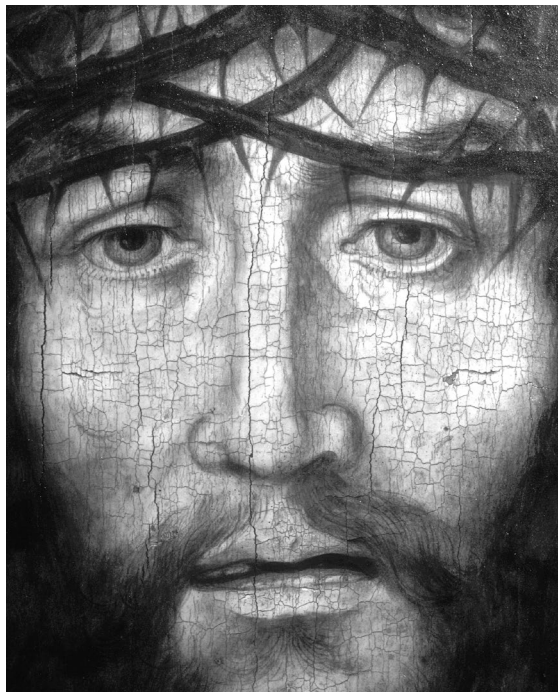


Abb. 10
Christian Goller (zugeschr.), *Ecce Homo*, Fälschung im Stil Lucas Cranachs d. Ä., Infrarotreflektografie mit gefälschter Unterzeichnung Cranachs d. Ä. in Form von Doppelsichelhäkchen.

rigkeit mit der trockenen, faserigen Holzoberfläche Authentizität, sondern auch durch die eindeutige Jahresangabe 1509 (Abb. 5).

Die Aufschrift ist in hohem Maß übereinstimmend mit derselben Aufschrift links und rechts des Kopfes auf dem originalen Spalatin-Bildnis (Abb. 9), sodass der Eindruck entstehen muss, es handele sich um dieselbe ausführende Hand. Bezeichnenderweise hat sich der Maler weiterer Fachliteratur bedient, um den Eindruck eines Cranach-Werkes zu erwecken. So zeigt sich im Infrarotreflektogramm eine Unterzeichnung, wie sie bei einem frühen Werk Cranachs d. Ä. zu erwarten wäre. Hier sind es vor allem sichelförmige Bögen und Häkchen-Doppelungen, mit denen auch Cranach d. Ä. summarisch mittels Tuschpinselzeichnung die Architektur der Binnenzeichnung zusammenfasste und Positionen von Lippen, Nase, Kinn und Kehlkopf festlegte (Abb. 7).

Mithilfe des von Ingo Sandner 1998 herausgegebenen Katalogs *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund*³⁴ wurde es dem Fälscher möglich, auch die nicht mit bloßem Auge

sichtbare Unterzeichnung unter der Malschicht zu imitieren, um bei einer zu erwartenden Infrarotuntersuchung weitere Zweifel zu zerstreuen. Entsprechendes lässt sich zur Wahl der Farbpigmente sagen. Eine Rasterelektronenmikroskop-Untersuchung (REM/EDX)³⁵ hatte natürliches Azurit im Pigment des blauen Hemdes sowie das für Cranach typische Bleizinnigelb in den weißlich-gelben Höhungen der Haare des Jungen nachgewiesen. Bleizinnigelb war nach der Renaissance in Vergessenheit geraten und fand erst nach dessen Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert bei Nachahmungen alter Meister erneut Verwendung. Im Ergebnis führte jedoch das Zusammenspiel aus alt wirkender Maloberfläche, altem Bildträger und zeittypischen Farbpigmenten zu der falschen Annahme, „dass es sich bei dem Gemälde nicht um eine Fälschung oder Kopie des 19. oder 20. Jahrhunderts handelt, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit um ein Gemälde aus der Cranach-Zeit“.³⁶

Der falsche *Christuskopf mit Dornenkrone* (Abb. 6, unten rechts) weist dieselben technischen Eigenschaften auf wie der *Knabenkopf*.³⁷ Auch er zeichnet sich durch eine genaue Kenntnis der Arbeitsweise Cranachs aus und zeigt eine Unterzeichnung, die zum Teil abweichend von der Malerei ist (vgl. Abb. 7 und 10).

Motivisch orientiert sich das lediglich mit einem weiteren Werk belegte Bildnis des Schmerzensmannes an einer 2004 aufgetauchten kleineren Version (Abb. 6, oben rechts),³⁸ die 2007 erstmals publiziert wurde.³⁹ Die in der Nachahmung leicht veränderte Zahnreihe, die etwas abweichende Dornenkrone, der frontale Blick sowie die weniger glatte Malweise können dennoch nicht über die direkte Abhängigkeit von der Vorlage hinwegtäuschen. Es ist also anzunehmen, dass die Fälschung nach 2004 entstanden sein muss, da der *Christuskopf* zuvor nicht publiziert worden war.

Gerade dieses Beispiel ist geeignet, den schmalen Grad zwischen den Begriffen „Kopie“, „in der Art des“ und „Fälschung“ aufzuzeigen, denn die Vorlage für die vorliegend rezente Fälschung dürfte gleichfalls eine Kopie darstellen, die allerdings aus der Cranach-Werkstatt selbst stammt. Als Vorlage könnte eine kürzlich aufgetauchte, in Privatbesitz befindliche Darstellung

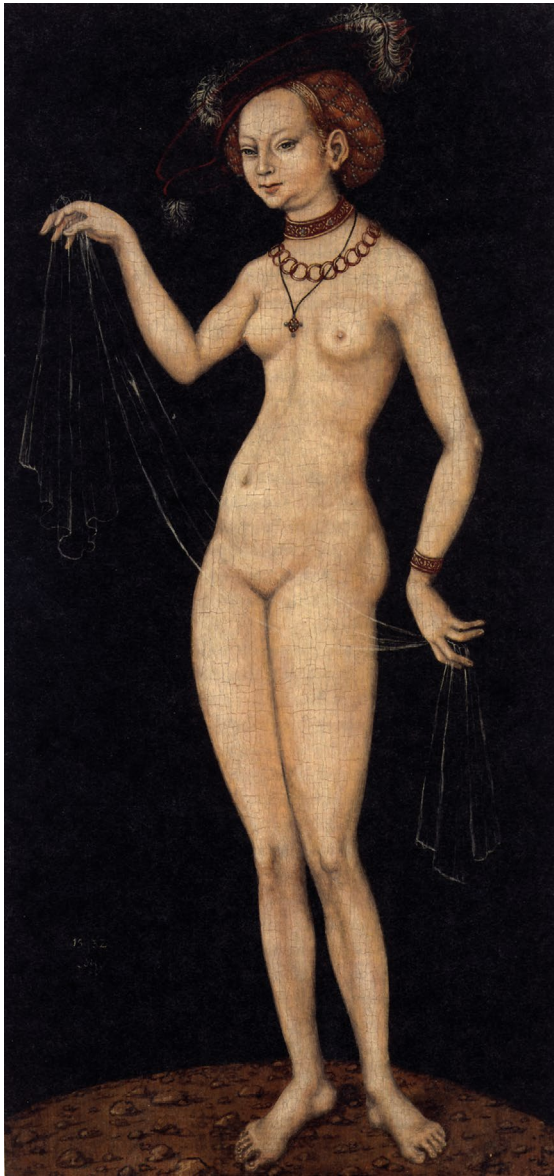


Abb. 11
Christian Goller, *Venus*, Fälschung im Stil Lucas Cranachs d. Ä., Privatbesitz, 48,0 x 24,0 cm, bezeichnet durch Schlange mit stehenden Flügeln und datiert auf 1532.

gedient haben, die sich lediglich durch das dort vorhandene rote Hemd Christi von den übrigen Fassungen unterscheidet (Abb. 6, oben links).⁴⁰ Bis heute ist dieses Werk nicht als aus der Cranach-Werkstatt stammend erkannt worden und erst die 2004 im Handel befindliche Werkstattkopie verweist auf dieselbe Herkunft beider Bilder. Von außerordentlicher Bedeutung ist der Fund auch deshalb, weil es sich um eine so genannte „Tüchleinmalerei“ handelt (also frühe Beispiele von Leinwandbildern), deren

Existenz zwar für die Werkstatt Cranachs d. Ä. mehrfach durch Quellen belegt werden konnte,⁴¹ die bis heute jedoch nur in zwei erhaltenen Werken nachweisbar ist.⁴² Ergänzt wird die Ecce-Homo-Gruppe, bestehend aus Vorlage, zeitgenössischer Kopie sowie rezenter Fälschung, durch eine weitere, wenn auch größere wortgleiche Kopie auf Kupferplatte,⁴³ die ab dem Ende des 16. Jahrhunderts entstanden sein könnte (Abb. 6, unten links). Als eine Fälschung, wie sie im Buche steht, kann lediglich die jüngste Christustafel (Abb. 6, unten rechts) bezeichnet werden, da publiziertes Bildmaterial als Arbeitsvorlage erst mit der Entwicklung des maschinellen Bilderdrucks in Halbtontechnik zum Ende des 19. Jahrhunderts in ausreichender Qualität zur Verfügung stand.

Doch nicht nur Fälscher bedienen sich am Fundus der in Büchern publizierten Originale. Hin und wieder wird die Fälschung selbst zum „schaugeborenen“ Original, das unerkannt Einzug in die Fachliteratur hält (Abb. 11). Die falsche *Venus* im Katalog der Ausstellung CRANACH⁴⁴ scheint in dümmlicher Pose entschlossen, sich für die Fachwelt zu „entblößen“. Vielleicht steht die römische Göttin für das erotische Verlangen eines jeden Fälschers nach Enttarnung, ohne die er den Ruhm eines wahren Künstlers nicht erleben darf?

Es liegt jedoch in der Natur der Sache, dass ein Fälscher sein „Coming-out“ nicht selbst initiieren kann. Und da im deutschen Recht der Begriff „Fälschung“ nicht als Straftatbestand vorgesehen ist, bedarf es des Nachweises einer Betrugshandlung mithilfe einer ermittelnden Staatsanwaltschaft. Im Fall des Knabenbildnisses (Abb. 1) lieferte ein umfassendes Geständnis des Einlieferers den Beweis für die Goller'sche Urheberschaft.

- 1 Hinzu kommen ca. 400 Zeichnungen sowie zahlreiche Druckgrafiken.
- 2 Vgl. <http://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CranachNet:Portal>
- 3 Max J. Friedländer/Jakob Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Basel und Stuttgart 1979, Nr. 393.
- 4 Franz Wolfgang Rohrich (1787–1834), Ausbildung ab 1809 (?) in Nürnberg als Historien- und Landschaftsmaler.
- 5 Christie's Amsterdam, Sale 3028 – Old Masters and 19th Century Art, 7. Mai 2013, Lot 129 (verkauft für 8.125 EUR).
- 6 Wolfgang Krodel d. Ä. (* um 1500; † Anfang Januar 1563) ist ab 1528 in Schneeberg (Erzgebirge) nachgewiesen. In der 1716 erschienenen Schneeberger Chronik von Christian Meltzer wird die Ausbildung der Brüder Wolf und Martin Krodel in der Cranach-Werkstatt erwähnt.
- 7 *Der verliebte Alte*, bezeichnet und datiert oben links W:K: 1528, Sotheby's London, 8. Juli 2010, Lot 102 (als Wolfgang Krodel, verkauft für 18.750 GBP) sowie Auferstehung Christi mit Stiftern, Epitaph für Johann Leupold († 1556) in der Marienkirche in Zwickau, bezeichnet WK und datiert 1559. Vgl. auch: Wilhelm Junius, „Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel“, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1921, S. 253ff.
- 8 *Christus segnet die Kinder*, Auktionshaus Fischer, Luzern, Auktion 406/II, 11. November 2009, Lot 1003 (zurückgezogen). Aus der Auktionsbeschreibung: „Während Prof. Dr. Dieter Koepplin das vorliegende Gemälde aufgrund der verschiedenen Restaurierungen weder als eine eigenhändige Arbeit Cranachs d. Älteren, Cranachs d. Jüngern noch seiner Werkstatt betrachten kann, erachtet Dr. Gunnar Heydenreich, der nicht zuletzt mit seiner Publikation ‚Lucas Cranach the elder, painting materials, techniques and workshop practice‘ zu den ausgewiesenen internationalen Experten gerechnet wird, das Gemälde als ein unter Beteiligung eines Werkstattarbeiters ausgeführtes Werk Cranachs des Älteren. Herr Dr. Werner Schade indessen betrachtet dieses Werk als eine eigenhändige Arbeit Lucas Cranachs des Älteren.“ Vgl. insbesondere Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach The Elder, Painting Materials, Techniques and Workshop Practice*, Amsterdam 2007, S. 230f.
- 9 Michael Hofbauer, *Cranach – Die Zeichnungen*, Heidelberg/Berlin 2010, S. 96/97, Nr. 14.
- 10 Christie's South Kensington, 10. April 2003, Sale 9607, Lot 142 (als „after Lucas Cranach d. Ä.“, verkauft für 5.500 GBP), Sotheby's London, 29. Oktober 2009, Lot 1 (als „after Hans Cranach“, verkauft für 34.850 GBP), Christie's London, 9. Dezember 2009, Lot 172 (als „Art des Hans Cranach“, Taxe 20–30.000 GBP, nicht verkauft), Christie's South Kensington, 29. Oktober 2004, Lot 84 (als „Style of Lucas Cranach the Elder“, verkauft für 10.000 GBP), Dorotheum, Wien, 2004 (nicht angeboten).
- 11 Sotheby's London, 25. Juni 1969, Lot 93 (als Cranach d. Ä., verkauft für 1.800 GBP), Sotheby's London, 6. Juli 2000, Lot 24 (als Cranach d. Ä., verkauft für 480.000 GBP), heute in Toulouse, Fondation Bemberg, Inv. Nr. P 70.
- 12 *Kopf eines Knaben nach rechts*, 32,5 x 25,5 cm, rückseitig mit Aufschrift „ANNO ETATIS 14 / 1509“. Auktion Dr. Nagel, Stuttgart, 18. September 2008, Lot 612, als Lucas Cranach der Ältere (Schule).
- 13 Gutachten von Prof. Dr. Christoph Krekel, Labor für Archäometrie und Konservierungswissenschaften, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, vom 30. April 2008.
- 14 Briefliche Mitteilung von Dieter Koepplin an Frau Dr. Held, Auktionshaus Dr. Nagel vom 9. Dezember 2007: „Ja, der 1509 von Cranach gemalte Spalatin war 26 Jahre alt, und nun reduzierte der Fälscher ‚ihres‘ Bildes das Alter auf 14 Jahre, weil dies wegen der zusätzlichen Benutzung einer Cranach-Zeichnung im Louvre (Photokopie beiliegend) passend erschien...“
- 15 *Christuskopf mit Dornenkrone*, 33,0 x 27,2 cm, Auktionshaus Weidler, Nürnberg, 1440. Auktion, 21. November 2009, Kat. 361, Nr. 1.
- 16 Vgl. Hofbauer, *Cranach*, S. 45.
- 17 Vgl. *Judith mit Schwert und Kopf des Holofernes*, Auktionshaus Wendl, Rudolstadt, 25. Oktober 2014, Lot 4431.
- 18 *Andreas Seefellner, Wirth*, aufgeführt in: *Königlich-Bayerisches Intelligenz-Blatt des Unterdonau-Kreises*, 1836, S. 709.
- 19 Hierzu zählen auch Fürstenbildnisse. Vgl. *Drei sächsische Kurfürsten*, Dorotheum, Wien, Auktion Alte Meister, 13. Dezember 2012, Lot 47 (als Cranach-Nachahmer).
- 20 *Venus*, dat. 1532, Auktionshaus Weidler, Nürnberg, 20. November 2003, Lot 320 (als Cranach d. Ä.). Vgl. insbesondere Anne Duden, „Schaugeboren“, in: Harald Marx und Ingrid Mössinger (Hrsg.), *Cranach, Katalog zur Ausstellung in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, erarb. von Karin Kolb. Köln 2005, S. 80–87, hier S. 83, mit Detailabbildung S. 85 sowie ganzseitiger Tafel 31.
- 21 *Liegende Quellnymphe*, Christie's London, 7. Juli 2010, Lot 125 (als Nachfolge Cranach d. Ä.).
- 22 *Bildnis einer lachenden jungen Frau*, Dorotheum, Wien, Auktion Alte Meister, 6. Oktober 2009, Lot 290 (als Werkstatt Cranach d. Ä.).

- 23 *Apollo und Diana*, Öl auf Holz, 72 x 50 cm, Auktionshaus Weidler, Nürnberg, im September 2014 im Freiverkauf angeboten, zuvor: ebd., Auktion 4. bis 6. September 2008 (angeboten als Lucas Cranach der Ältere und Werkstatt, Limit 3.000 EUR, verkauft für 112.000 EUR) und Auktion 17. bis 19. November 2011 (angeboten als rückseitig bezeichnet: Lucas Cranach der Ältere/Werkstatt, Einlieferer Nr. 63010, Katalognr. 360, Limit: 18.000 EUR).
- 24 *Mädchen mit Tod und Teufel*, Auktionshaus Schlosser, Bamberg, 17. November 2012, Lot 572.
- 25 *Bildnis Kaiser Karl V.*, Christie's Amsterdam, Sale 3050, Old Masters, 19th Century and Impressionist Art, 25./26. November 2014, Lot 86 (als „Circle of Lucas Cranach II“, Taxe 25–30.000 EUR), zurückgezogen am 20. November 2014 auf Betreiben des Autors.
- 26 *Christus und die Ehebrecherin*, Wendl, Rudolstadt, Kat. Nr. 4093, 8. März 2008.
- 27 Jakob Rosenberg, *Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä.*, Berlin 1960, S. 28 (Cranach d. Ä., mittlere Periode).
- 28 Ausst.-Kat. *Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne*, hrsg. von Werner Schade (Hamburg, Bucerius Kunst Forum, 6. April bis 13. Juli 2003) Ostfildern 2003, S. 28, Nr. 9 (Farbabbildung), S. 168 (Cranach d. Ä.).
- 29 Friedländer/Rosenberg, *Die Gemälde*, Nr. 23 oder Hugo Helbing (Hrsg.), *Antiquitäten, alte Möbel, Orientteppiche, Kunst- und Einrichtungsgegenstände, Gemälde alter und moderner Meister: aus dem Nachlass Elisabeth Freifrau von Lipperheide*, München, 1933, S. 6 (mit Abb. Tafel 1).
- 30 *Georg Spalatin*, Brustporträt, oben beschriftet: „ANNO ETATIS 26 – ANNO DOMINI 1509“.
- 31 Die Identität des Dargestellten wurde von Hjalmar Sander durch den Vergleich mit dem Cranach-Holzschnitt *Spalatin, das Kreuzifix verehend* von 1515 festgestellt – vgl. dazu Hjalmar Sander, „Zur Identifizierung zweier Bildnisse von Lucas Cranach dem Älteren“, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 4 (1950), S. 35–48.
- 32 Katalog zur 459. Auktion bei Hugo Ruef, München, 10. bis 12. November 1993, Lot 1098.
- 33 Bei dem jungen Gelehrten in Schaubе handelt es sich entgegen bisheriger Meinung möglicherweise nicht um Georg Burkhardt (Spalatin), sondern um Georg Sibutus Daripinus, von dem ein ebenfalls um 1509 zu datierender Holzschnitt der Cranach-Werkstatt existiert, der Sibutus neben großer Ähnlichkeit auch mit entsprechender Schaubе und Stehkragen zeigt.
- 34 Ingo Sandner (Hrsg.), *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund; Cranach und seine Zeitgenossen*, Regensburg 1998, S. 116.
- 35 „EDX“ ist hierbei die Abkürzung für „energy dispersive X-ray analysis“, also eine „energiedispersive Röntgenstrahlen-Analyse“.
- 36 Gutachten von Prof. Dr. Christoph Krekel, Labor für Archäometrie und Konservierungswissenschaften, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, vom 30. April 2008.
- 37 Bei der Wahl des Bildträgers ist jedoch ein entscheidender Fehler passiert, denn die Bildseite ist mittig dachförmig verdickt, sodass der umlaufende Malrandwulst nicht in einem Rahmen entstanden sein kann, wie er es vorgeben sucht.
- 38 Sotheby's London, 7. Juli 2004, Lot 31 (als Cranach d. Ä.).
- 39 Bodo Brinkmann (Hrsg.), *Cranach der Ältere*, Katalog Ausstellung Frankfurt am Main, London und Ostfildern 2007, S. 238f., Nr. 59.
- 40 Falls es sich bei der in Privatbesitz befindlichen Darstellung um das für „5 Florin vor meines Herrn Cunterfet, Hans Welsers Weib“ erworbene Leinwandbild handelt, erwähnt in der Augsburger „Rechenschafts“-Liste (einer von vermutlich mehreren über die von Cranach (?) in Augsburg gefertigten Gemälde, nachdem er 1550 seinem Kurfürsten dorthin gefolgt war), scheidet sie aus zeitlichen Gründen jedoch als Vorlage aus. Vgl. Claus Grimm, Johannes Erichson, Evamaria Brockhoff, *Lucas Cranach*, Ausstellungskatalog Kronach und Leipzig 1994, S. 385.
- 41 Vgl. *ibid.*
- 42 *Ecce homo mit rotem Gewand*, Privatbesitz, sowie *Christus und die Samariterin*, Kronach, Fränkische Galerie. Bei dem 2009 auf dem Kunstmarkt zurückgezogenen Leinwandbild mit *Christus segnet die Kinder*, das von Heydenreich, *Lucas Cranach The Elder*, S. 230f. als Cranach-Werkstattbild beschrieben wurde (vgl. Anm. 8), dürfte es sich um eine Fälschung handeln.
- 43 *Ecce homo*, auf Kupferplatte, 32 x 25 cm, vom Autor im französischen Kunsthandel entdeckt.
- 44 Duden, „Schaugeboren“, S. 83, mit Detailabbildung S. 85 sowie ganzseitig Tafel 31, S. 605, wo das Bild nochmals explizit als „Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt)“ aufgeführt wird.



Kat.-Nr. I.9 (siehe auch S. 95)

I. Im Spiegel der Bücher: Von der Fälschung im Allgemeinen zur Fälschung (in) der Kunst

„Fälschungen, wohin man sieht [...]“
(William Gaddis, *Die Fälschung der Welt*,
1955 / Frankfurt am Main 1998, S. 329)

Die Omnipräsenz des Fake

Fälschungen und Bücher weisen eine Parallele auf, die häufig nicht beachtet wird: Sie fungieren beide als Spiegel der Themen und Werte, die einer Gesellschaft wichtig sind: Gefälscht wird nur, was wertvoll ist, und als wertvoll wird erachtet, was einer Gesellschaft gerade wichtig ist. Eben dies wird von Büchern zum Thema gemacht und dort dann verhandelt, so dass ein Blick in ältere und neuere Publikationen Auskunft darüber geben kann, was eine Gesellschaft hinsichtlich der Themen und Werte jeweils gerade bewegt und bewegt. Mit dem hier gewählten Thema „Fälschungen und Bücher“ verschränken und durchdringen sich mithin zwei solcher „Spiegel der Gesellschaft“. In der Tat zeigt schon ein Blick auf einige Fälschungen im Allgemeinen gewidmete Bücher, dass man auf Fälschungen in den verschiedensten Lebensbereichen stoßen kann: „Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik“ nennt das von dem Tübinger Rundfunkjournalisten, Literaturkritiker und Schriftsteller Karl Corino herausgegebene Buch *Gefälscht!* (Kat.-Nr. I.1). Auf Fälschungen allein des Mittelalters fokussierte sich zwar ein 1986 vom Deutschen Institut für Erforschung des Mittelalters, „Monumenta Germaniae Historica“, in München veranstalteter internationaler Kongress – trotz seiner thematischen zeitlichen Beschränkung füllten die zwei Jahre später erschienenen Kongressakten (Kat.-Nr. I.3) dann jedoch insgesamt sechs Bände mit 3730 Druckseiten, verfasst von mehr als 150 Beiträgern. Allein diese Zahlen vermögen eine Ahnung von der Fülle der dort verhandelten Themenbereiche und erörterten Materialien zu geben. Angesichts dessen bestätigt sich, was der Luxemburger Kultur- und Medienwissenschaftler Martin Doll, Verfasser des 2012 erschienenen

Bandes *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens* (Kat.-Nr. I.8) schreibt: „Man kann Fälschungen [...] als Erkenntnisgegenstände betrachten [...]“ (S. 49). In eben diesem Sinn werden sie auch in dem von der Grazer Germanistin Anne-Kathrin Reulecke 2006 herausgegebenen Band *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten* (Kat.-Nr. I.7) gehandhabt, indem nach dem epistemischen Potential der Fälschung gefragt wird: Was zum Beispiel lehren uns Fälschungen über die Beschaffenheit und das Funktionieren der jeweils davon betroffenen Bereiche und Disziplinen? Noch eine weitere Perspektive nimmt der amerikanische Frühneuzeit-Historiker Anthony Grafton in seinem Buch *Forgers and Critics* (Kat.-Nr. I.4) ein, denn er rekonstruiert das Verhältnis zwischen den Kritikern, also den Experten, und den Fälschern im Verlauf der Geschichte als eine Art Wettrennen, das zugleich als Triebkraft wissenschaftlichen Fortschritts fungiert: Um die Experten täuschen zu können, müssen die Fälscher über deren Wissen verfügen; die Experten wiederum müssen daraufhin wieder ihr Wissen erweitern, um die Fälscher zu entlarven etc.

I.1

Karl Corino (Hrsg.)

Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik / Universalgeschichte des Fälschens. 33 Fälle, die die Welt bewegten. Von der Antike bis zur Gegenwart. Universalgeschichte des Fälschens, Frankfurt a. M. 1996
UB Heidelberg, 2015 C 5473

Das Buch erschien erstmals 1988 als Publikation der Beiträge, die zwischen 1987 und 1988 im Rahmen einer Sendereihe des Hessischen Rundfunks ausgestrahlt worden waren, als Karl Corino Redakteur in der Literaturabteilung der Sendeanstalt war. Interessanterweise hat es inzwischen zwei Titel: Unter dem ersten

war das Buch 1988 erstmals erschienen, den zweiten erhielt es mit dem Cover der Neuauflage, deren Titelblatt gleichwohl weiterhin den alten Titel zeigt. Hintergrund ist wohl, dass der Verlag sich von dem neuen Titel einen besseren Verkauf versprach.

I.2

Peter Köhler

Fake. Die kuriosesten Fälschungen aus Kunst, Wissenschaft, Literatur und Geschichte, München 2015

UB Heidelberg, 2015 A 9764

Peter Köhlers Buch erschien im Gefolge einer ganzen Reihe von Publikationen, die 2015 zum Thema Fälschungen auf den Markt gekommen waren – angeregt auch durch die gehäuften Fälschungsskandale auf dem Kunstmarkt, wie zum Beispiel den seit 2010 hochkochenden Fall Beltracchi (Kat.-Nrn. V.7–V.18). Das Buch weist mehr oder weniger die gleichen Themenbereiche wie das von Karl Corino auf. Vergleicht man beide miteinander, so fällt zweierlei auf: Zum einen lässt sich eine Art „Kanonisierung“ beobachten: Bestimmte Fälschungsfälle werden in solchen Überblicksdarstellungen immer besprochen, da sie offenbar als unverzichtbar gelten. Zum anderen lässt sich gleichzeitig eine Tendenz zur quantitativen Steigerung beobachten: Behandelt Corino 33 Fälschungsfälle, so beschreibt Köhler bereits mehr als doppelt so viele, die dementsprechend aber auch knapper und cursorischer behandelt werden. Dass Fälschungen für ihn ein Spiegel der Gesellschaft darstellen, macht der Autor im Vorwort deutlich: „Jede Zeit hat die Fälscher und die Fälschungen, die sie verdient“ (S. 10).

I.3

Monumenta Germaniae Historica <München>
(Hrsg.)

Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica, München, 16.–19. September 1986, 6 Bde., Hannover 1988, 1990 (Schriften der Monumenta Germaniae Historica ; 33)

UB Heidelberg, 88 A 11288

Wie sehr aktuelle Ereignisse mit breiter öffentlicher Wirkung dazu beitragen, der Fälschungsthematik ein entsprechend großes Interesse zu sichern, wird an der Resonanz auf den von den Monumenta Germaniae Historica veranstalteten Kongress zum Thema Fälschungen im Mittelalter deutlich: „Ob es Umberto Eco's Typologie der Fälschung, ob es die Lust an der Wahrheit der Fälscher war, die dem Kongress selbst in norddeutschen Provinzzeitungen längere Meldungen bescherten, steht dahin, unvergessen in der Öffentlichkeit waren 1986 weder ‚Der Name der Rose‘ noch Kujaus ‚Hitler-Tagebücher‘“, erwägt der Heidelberger Mittelalterhistoriker Bernd Schneidmüller in seiner Rezension der Bände als mögliche Gründe für das große Presse-Echo, das dem Kongress beschert war (vgl. Bernd Schneidmüller, „Zwischen frommer Lüge und schnödem Betrug: Fälschungen im Mittelalter“, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Band 73, 1991, S. 215–232, hier S. 216).

I.4

Anthony Grafton

Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship, London 1990

UB Heidelberg, 90 A 12581

Anthony Grafton zeigt in seinem Buch, dass Fälschungen „as old as textual authority“ (S. 8) sind. Zudem macht er deutlich, dass eine übertriebene „Lagerbildung“, bei der die Fälscher einerseits und die sie entlarvenden Kritiker und Experten andererseits streng voneinander unterschieden werden können, an der Realität vorbeigeht, denn: Fälschen führt den Tugendhaften offenbar ebenso in Versuchung wie den Schwachen, und wer es am schärfsten verurteilt, fälschte häufig selbst (S. 49). Konkret bedeutet dies, dass der Fälscher nicht selten selbst zum Experten werden muss, wenn er Fälschungen verfertigen möchte, die andere Experten überzeugen. In der Tat mutieren immer wieder Experten zu Fälschern (vgl. zum Beispiel den im Beitrag von Henry Keazor, S. 18, beschriebenen Fall des Bibliophilen Thomas James Wise). Umgekehrt betätigen sich überführte Fälscher nach

ihrer Entlarvung zuweilen als Experten, die nun bei der Enttarnung von Fälschungen behilflich sind (z. B. Kat.-Nr. V.26a,b). Aufgrund dieser Dynamik kann es dann auch zu dem von Grafton rekonstruierten, den Fortschritt in der Wissenschaft befördernden Wettlauf zwischen Fälschern und Experten kommen. Nichtsdestotrotz betont Grafton jedoch: „In the end, forgery is a sort of crime“ (S. 37).

I.5

Federico Di Trocchio

Der große Schwindel. Betrug und Fälschung in der Wissenschaft, Frankfurt a. M./New York 1994

UB Heidelberg, 94 H 1234

Die bei Grafton – bei aller Annäherung von Fälscher und Experten – noch anzutreffende Unterscheidung zwischen beiden findet sich bei Federico Di Trocchio aufgelöst: „Betrügen war immer schon eine Kunst. Seit einiger Zeit ist es auch eine Wissenschaft. Ich schlage vor, sie Defraudistik oder [...] Wissenschaft der Fälscher zu nennen. [...] Die Wissenschaft der Fälscher lehrt Wissenschaftler, wie man andere Wissenschaftler betrügt“, schreibt der italienische Wissenschaftshistoriker im Vorwort seines Buches (S. 7).

I.6

Manfred Geier

Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos – Literatur – Wissenschaft, Reinbek bei Hamburg 1999

UB Heidelberg, 99 A 11113

Manfred Geier arbeitet in seinem Buch mit einem sehr breiten „Fake“-Begriff, den er auf verschiedene Phänomene der (Post-)Moderne wie künstliche Menschen und geklonte Lebewesen sowie virtuelle Realitäten anwendet, um dem Leser das Künstliche unserer heutigen Lebensrealität vor Augen zu führen, bei der sich das Nachgeahmte – ähnlich wie bei einer Kunstfälschung – als besser und „schöner als das Original“ präsentiert.

I.7

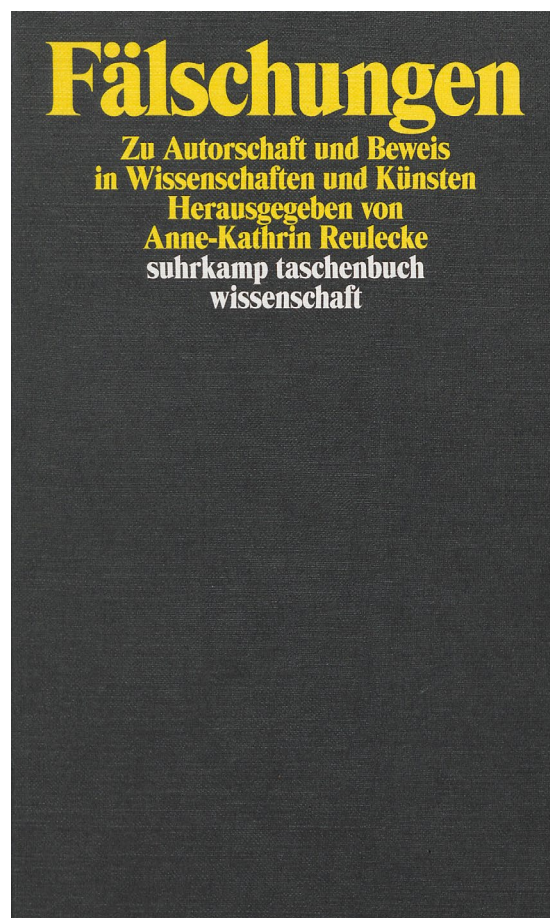
(Abb.)

Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.)

Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, Frankfurt a. M. 2006

UB Heidelberg, 2009 C 3280

Die Herausgeberin Anne-Kathrin Reulecke hat in ihrer Einleitung zu dem Buch selbst augenzwinkernd eine kleine „Fälschung“ eingebaut, wenn sie auf S. 31 auf das Buch von Wilhelm Bartschedel, *Kulturgeschichte der Fälschung* (Frankfurt am Main 1994), verweist: Das Buch existiert ebenso wenig wie der Autor, dessen Nachname eine Hommage an eine Figur aus dem literarischen Werk des Schriftstellers und Malers Wolfgang Hildesheimer darstellt. In seinem satirischen Hörspiel *Die Bartschedel-Idee* aus dem Jahre 1957 wird eine ganze Stadt mit der erfundenen Figur des „Christian Theodor Bartschedel“ gefoppt. Dieser taucht dann ein



Kat.-Nr. I.7

zweites Mal in Hildesheimers Text „Aus meinem Tagebuch“ im Rahmen der 1948 bis 1958 entstandenen und 1989 erstmals erschienenen *Lieblosen Legenden* auf, wo er dem – gleichfalls fiktiven – Quacksalber Gottfried Willibald Bartschedel gegenübergestellt wird. Mit seiner 1981 erschienenen „Biografie“ des Sir Andrew Marbot betätigte sich Hildesheimer gewissermaßen selbst als „Fälscher“, denn auch bei diesem englischen Edelmann und Kunsttheoretiker handelt es sich um eine zwar frei erfundene, bei Hildesheimer aber als real ausgegebene Figur (vgl. auch Kat.-Nr. I.30).

I.8

(Abb.)

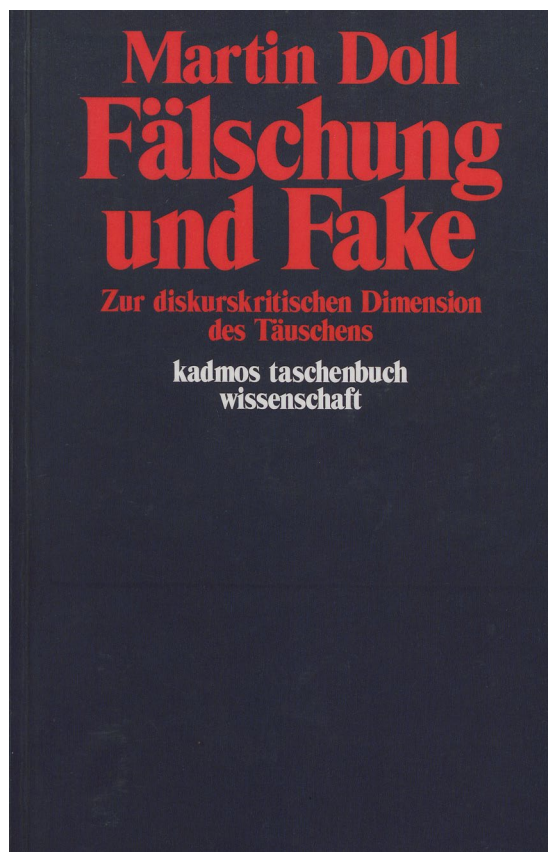
Martin Doll

Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012
UB Heidelberg, 2012 A 6803

Auch Martin Dolls Buch handelt nicht nur von „Fälschung und Fake“, sondern praktiziert diese auf humorvolle Weise auch selbst: Den im Berliner Kadmos-Verlag erschienenen Band zierte ein Cover, das in seiner Typografie (bis in die Groß- und Kleinschreibung hinein) und mit seinen Farben die klassische, von dem Designer und Journalisten Willy Fleckhaus Ende der 50er Jahre entworfene Umschlagsgestaltung der Suhrkamp-Reihe „Wissenschaft“ imitiert: Wäre Dolls Band in dem kleineren Taschenbuch-Format erschienen, würde man ihn fraglos zunächst für eine Publikation des Suhrkamp-Verlags (vgl. z. B. Kat.-Nr. I.7) halten.

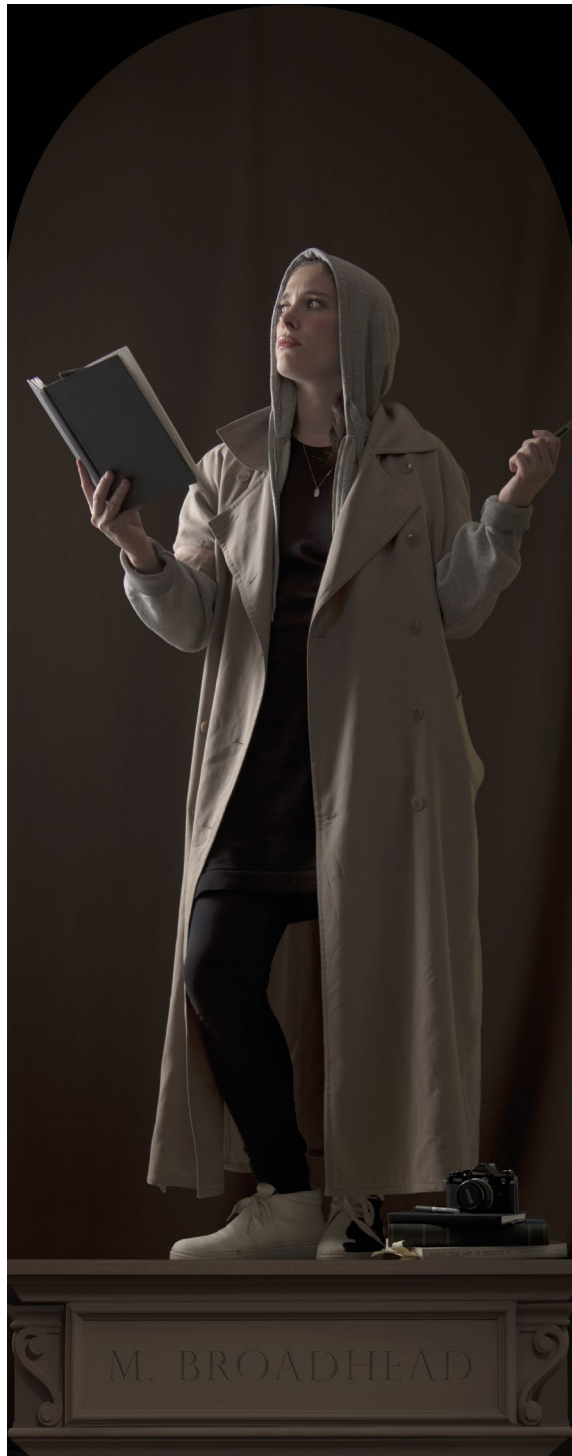
Die Geschichte(n) der Kunstfälschung

Ab Ende des 19. Jahrhunderts lag mit Paul Eudels 1884 erschienenem Band *Le truquage. Les contrefaçons dévoilées* (Kat.-Nr. I.42a) erstmals eine ausschließlich Fälschungen gewidmete Buchpublikation vor. Dieses Buch ist auch insofern ein Novum, als in ihm das Phänomen der Kunstfälschung erstmals eindeutig negativ gewertet wird: Eudel bezeichnet Fälschungen als „dauerhafte Gefahr für die ehrlichen Händler und die noch zu unerfahrenen



Kat.-Nr. I.8

Amateur-Sammler“ und beschimpft die Fälscher als „Parasiten“ (S. 2). Als eine Art englischsprachiger, erweiternder Aktualisierung dieser äußerst erfolgreichen Publikation gedacht und sicherlich auch angeregt durch den sensationellen Prozess um den Vermeer-Fälscher Han van Meegeren (Kat.-Nr. III.10), der 1946 zu Ende ging, legte 1948 der aus Wien stammende Kunsthistoriker Otto Kurz sein Buch *Fakes: A Handbook for Collectors and Students* (Kat.-Nr. I.10) vor. Im Unterschied zu Eudel jedoch, der mit Ausnahme chinesischen und japanischen Porzellans fast ausschließlich westliche Kunstobjekte diskutiert, thematisiert Kurz, neben chinesischen Bronzen und Keramiken, auch persische Silberobjekte und islamische Glaskunst als mögliche Betätigungsfelder für Fälscher. 1959 legte der Schriftsteller und Journalist Frank Arnau (zunächst Pseudonym und dann angenommener Name des 1894 bei Wien geborenen Deutsch-Schweizers Heinrich Karl/Harry Charles Schmitt) das Buch *Kunst der Fälscher – Fälscher der Kunst* vor (Kat.-Nr. I.11). Es fungiert dabei gewissermaßen als eine



Kat.-Nr. I.9 (siehe auch S. 90)

Art Scharnier hinsichtlich der Literatur über Fälschungen, denn Arnau behandelt – dem Titel gemäß – wie vor ihm Eudel und Kurz zunächst allgemeine Fälschungsfälle, ehe er sich sodann einzelnen Fälscherbiografien zuwendet. Im Unterschied zu Eudel und Kurz richtet er sich damit auch weniger an Experten und Sammler als vielmehr an ein allgemeines Publikum. Die damit eröffnete Fokussierung auf die Biografien einzelner Fälscher wird dann in den Büchern von Joachim Goll (1962) (Kat.-Nr. I.12), Susanna Partsch (2010) (Kat.-Nr. I.13), Thierry Lenain (2011) (Kat.-Nr. I.14), Jonathon Keats (2013) (Kat.-Nr. I.15) und Noah Charney (2015) (Kat.-Nr. I.16) fortgesetzt und verstärkt. Wie bei den Büchern von Corino und Köhler (Kat.-Nrn. I.1 und I.2) lässt sich dabei eine Art Kanonisierung beobachten: Mit Arnau's Buch wird eine sich im Laufe der Zeit stetig verlängernde Liste der Fälscher eröffnet, die offenbar in keinem dem Phänomen der Fälschung gewidmeten Buch fehlen dürfen. Auch im Ausstellungswesen fand die Fälschungsthematik ab den 50er Jahren, wohl noch in Gefolge des van Meegeren-Skandals (Kat.-Nrn. III.6–III.19), ein zunehmend größeres Echo, wie die Ausstellungskataloge *Fälschung und Forschung* von 1977 (Kat.-Nr. I.17) und *Fake? The Art of Deception* von 1990 (Kat.-Nr. I.18) zeigen.

Mittlerweile nehmen sich auch Künstler des Phänomens der Fälschung und ihrer Protagonisten an, wie die „Hall of Fake“ der britischen Künstlerin Maisie Broadhead (Kat.-Nr. I.9) zeigt.

I.9

(Abb. S. 90 u. 95)

Maisie Maud Broadhead: Hall of Fake

mit Han van Meegeren, Elmyr de Hory, Shaun Greenhalgh und Maisie Broadhead
Digitaldrucke, je 170 cm x 74 cm, 2010

2010 legte die englische Künstlerin Maisie Maud Broadhead einen „Hall of Fake“ (in Anspielung an die berühmte „Hall of Fame“) betitelten Zyklus von vier Darstellungen vor. In den vier Digitalbildern sind (wie die Namenstafeln unter den Figuren mitteilen) die Fälscher Han van Meegeren, Elmyr de Hory, Shaun Greenhalgh

sowie die Künstlerin selbst porträtiert (für die Fälscher hatten jeweils Familienmitglieder Broadheads Modell gestanden). Vorbild für die Nischen, in denen die Künstler stehen, ist die so genannte „Kensington Valhalla“, eine zwischen 1862 und 1871 in Auftrag gegebene Serie von lebensgroßen Porträts von Berühmtheiten der Kunstgeschichte, die im Südhof des 1852 gegründeten South Kensington Museums (heute: Victoria & Albert Museum) in London Aufstellung fanden. Damit bringt Broadhead ironisch augenzwinkernd zum Ausdruck, dass die von der herkömmlichen Kunstgeschichte ausgegrenzten und verachteten Fälscher durchaus auch einen Platz innerhalb des etablierten Künstlerkanons haben könnten. Sie betont dies zusätzlich dadurch, dass sie sich selbst in diese „Hall of Fake“ aufnimmt, obgleich sie durchaus keine Fälschungen produziert.

I.10

Otto Kurz

Fakes: A Handbook for Collectors and Students, London 1948

UB Heidelberg, C 4784-162/6

Im Schlusskapitel („Conclusion“) dieses Handbuchs ergreift der Autor die Gelegenheit, mit zwei gängigen Fälschermeythen aufzuräumen: mit der Legende vom „unschuldigen Fälscher“, der nichtsahnend oder unter Zwang niederträchtigen Kunsthändlern zuarbeitete, und mit dem „Mythos“ vom verkannten Genie, das sich gezwungen sehe, die eigenen Arbeiten unter dem Namen eines anderen, bereits berühmten Künstlers zu vertreiben. Fälscher wie Bastianini (Kat.-Nrn. II.33–II.38), dessen Renaissancefälschung *Chanteuse Florentine* Kurz abbildet, hatten dieses Motiv, das auch in der belletristischen Literatur zur Fälschung (vgl. die Beiträge von Aviva Briefel und Tina Öcal, sowie Kat.-Nr. I.28) bis heute immer wieder anzutreffen ist, für sich reklamiert und sich als unschuldige Opfer des Kunsthandels präsentiert. Kurz' Zurückweisung solcher Darstellungen als „legend“ und „myth“ (S. 316) erinnert zudem an das Buch *Die Legende vom Künstler*, das er gemeinsam mit dem gleichfalls aus Wien stammenden und 1938 nach

London emigrierten Psychoanalytiker Ernst Kris 1934 verfasste und in dem gängige Künstler-Anekdoten und -Biografien auf Stereotypen hin untersucht und als zu bestimmten Zwecken erzählte Fiktionen aufgedeckt wurden.

I.11

Frank Arnau

Kunst der Fälscher – Fälscher der Kunst. Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten, Düsseldorf/Wien ²1969

UB Heidelberg, 2014 C 231

Dieses Buch von Frank Arnau stellte mit Übersetzungen in zwölf Sprachen den größten Erfolg des äußerst produktiven Schriftstellers dar – sein Werk umfasst über 100 Bücher. Die Darstellung eines Truthahns auf dem Einband verweist auf die Inspiration für dieses 1957 erstmals erschienene Buch: Den spektakulären Prozess gegen den deutschen Maler Lothar Malskat in den Jahren 1954/55. Malskat hatte 1952 den Restaurator Dietrich Fey und sich selbst wegen Fälschung mittelalterlicher Wandmalereien in der Lübecker Kirche St. Marien angezeigt. Im Verlauf des Verfahrens hatte Malskat auch gestanden, im Jahre 1937 mittelalterliche Wandmalereien im Dom zu Schleswig gefälscht zu haben. Dabei hatte er in einen Schmuck-Fries eine Serie von Truthähnen hineingemalt, die als Spezies aber eigentlich erst nach der Entdeckung Amerikas im 16. Jahrhundert auch in Europa bekannt wurden. Zwar hatte Malskat hier nur Tiermalereien wiederholt, die der Restaurator August Olbers bei Restaurierungen Ende des 19. Jahrhunderts – als freilich sichtbar modernen – Eingriff hinzugefügt hatte, doch Malskats Truthahn-Bilder suggerierten nun, dass sie, wie die anderen gefälschten frühgotischen Wandbilder, tatsächlich bereits aus dem 13. Jahrhundert stammten und mithin zu bezeugen vermochten, dass die Deutschen im Mittelalter bereits Truthähne kannten. Im nationalsozialistischen Deutschland wurde dies zum willkommenen Anlass genommen, darüber zu spekulieren, dass demnach wohl die Wikinger bereits Amerika entdeckt und die Tiere nach Europa importiert haben müssten.

I.12

Joachim Goll

Kunstfälscher, Leipzig 1962

UB Heidelberg, 2015 C 5471

Joachim Goll war in der DDR häufig als Drehbuchautor für das Fernsehen tätig und schrieb auch immer wieder Vorlagen für Kriminalfilme. Wohl um sich von einem solchen, mit seinem Namen bereits assoziierten Ambiente abzusetzen, verwahrt sich Goll im Vorwort ausdrücklich gegen den Verdacht, den Band „aus Freude an der kriminalistischen Sensation“ geschrieben zu haben (S. 7). Ihm gehe es vielmehr darum, Licht in das Dunkel des Themas der Fälschung zu bringen und Aufklärungsarbeit zu leisten. Wie für viele in der DDR veröffentlichte (zumal: kunsthistorische) Bücher charakteristisch, versteht sich auch dieses als eine Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft: „Wie jedes Verbrechen, so wurzelt auch die Kunstfälschung in den gesellschaftlichen Verhältnissen. Nichts beweist dies klarer als das Emporwuchern der Fälschungen in jenen gesellschaftlichen Epochen, in denen alle Güter des Lebens zum Mittel der Bereicherung werden. Derartige Verhältnisse wecken die schlechtesten Instinkte und unterwerfen sich auch die Kunst. Fälschungen sind die unausbleibliche Folge“ (S. 9). Golls Absicht ist es daher, „die Verwerflichkeit solchen Tuns zu offenbaren“ (ebd.) und die dahinterstehenden Triebkräfte zu enthüllen. Er schließt mit den Worten: „So möge dieses Buch Klarheit verbreiten helfen über das, was echt und unecht ist und tatkräftige Abscheu säen gegenüber allem, was der Fälschung dient“ (ebd.).

I.13

Susanna Partsch

Tatort Kunst. Über Fälscher, Betrüger und Betrogene, München ²2015

UB Heidelberg, 2015 A 8

Ähnlich wie Anne-Kathrin Reulecke in dem von ihr herausgegebenen Buch (Kat.-Nr. I.7) baut auch Susanna Partsch einen – freilich sehr viel offenkundigeren – Fake in ihr Buch „über Fälscher,

Betrüger und Betrogene“ ein. Im Nachwort stellt sie unter dem signalhaften Motto: „Ein Buch über Fälschungen wäre ohne Fälschung kein wirkliches Buch über Fälschungen“, die erfundene Künstlerin und Autorin „Natascha Prunss“ und das ebenfalls von ihr erdachte Künstlerpaar „Sascha Raspunt“ und „Annuch Artspass“ (alles Anagramme des Namens „Susanna Partsch“) vor.

I.14

Thierry Lenain

Art forgery. The History of a Modern Obsession, London 2011

UB Heidelberg, 2011 C 6286

Der belgische Kunsthistoriker und Philosoph vertritt in seinem Buch die These, dass es sich bei der Kunstfälschung um ein Phänomen handle, das es erst seit der Frühen Neuzeit, konkret: erst seit der italienischen Renaissance gebe, in Antike und Mittelalter also noch unbekannt gewesen sei. Er verschränkt die Genese der Kunstfälschung stark mit dem Aufkommen des Künstlergenies im 16. Jahrhundert, um dann für den Beginn des 19. Jahrhunderts eine wahre „Besessenheit“ in Bezug auf Kunstfälschungen zu konstatieren – daher auch die im Untertitel verwendete Formulierung von der „modern obsession“. Aus der Antike uns überlieferte Berichte von Fälschungen (Kat.-Nr. II.1) sowie die von Grafton in seinem Buch zusammengetragenen Beispiele literarischer Fälschungen (Kat.-Nr. I.4) lassen eine solche Rekonstruktion allerdings als zweifelhaft erscheinen. Der Umschlag des Buches zeigt den während der 20er und 30er Jahre sehr aktiven belgischen Restaurator, Kopisten und Fälscher Josephus Maria Vander Veken.

I.15

Jonathon Keats

Forged. Why Fakes are the great Art of our Age, Oxford 2013

UB Heidelberg, 2014 C 1100

In seinem Buch versucht der US-amerikanische Konzeptkünstler und Kunstkritiker Jonathon Keats, die im Untertitel formulierte These zu

belegen, Fakes seien „the great Art of our Age“. Kennzeichnend für „große zeitgenössische Kunst“ ist in seinen Augen, dass ein Werk das Potenzial besitzt, zu provozieren und handfeste Skandale auszulösen. Da dies den als Originalen daherkommenden zeitgenössischen Werken nicht mehr gelänge, enttarnten Fälschungen allerdings schon, kommt Keats zu dem Urteil: „[...] forgeries are more real than the real art they fake“ (S. 25). Das Problem ist allerdings, dass Keats dies weniger an den von ihm vorgestellten sechs Fälschern zu demonstrieren versucht, die für ihn idealtypisch bestimmte Kategorien der Kunstgeschichte herausfordern (Malskat: Glaube; Dossena: Authentizität; van Meegeren: Autorität; Hebborn: Geschichte; de Hory: Identität; Keating: Kultur – zu ihnen vgl. auch Kat.-Nrn. I.11, III.6, III.1 und IV.10) als vielmehr anhand einer Reihe von „Hoaxen“, die es jedoch – im Gegenteil zu „echten“ Fälschungen, die gerade nicht enttarnt werden möchten – darauf anlegen, als eben solche „Scherze“ auch erkannt zu werden, um überhaupt zu funktionieren. Insofern bleibt unklar, inwiefern Fälschungen jenseits kurzlebiger Schlagzeilen „große Kunst“ sein sollen. Wo Keats von „großer Kunst“ spricht, ist die echte Fälschung in jedem Fall tatsächlich fern.

I.16

Noah Charney

The Art of Forgery. The Minds, Motives and Methods of Master Forgers, London 2015

UB Heidelberg, 2015 C 5551

Im Gegensatz zu Otto Kurz, der in seinem Buch *Fakes* (Kat.-Nr. I.10) betonte, es sei ihm nicht darum zu tun, „to explain the mind of the forger“ (S. 316), versucht der amerikanische Kunsthistoriker und Romanschriftsteller Noah Charney eine beträchtliche Anzahl von Fälschern mithilfe einer Klassifikation zu erfassen und zu ordnen, welche die ihnen anscheinend gemeinsamen Motive (Stolz, Rache, Ruhm etc.) erfasst. Das ambitionierte Unterfangen leidet jedoch unter einer Reihe von faktischen Fehlern, die das Buch durchziehen: So behauptet Charney in Bezug auf den Beltracchi-Fall (Kat.-Nrn. V.7–V.18), Alfred Flechtheim habe niemals Etiketten auf seinen

Gemälden angebracht, welche sie als Teile seiner 1906 begonnenen Kunstsammlung auswies. Dies habe Beltracchi als Fälscher entlarvt, da er eben solche Etiketten auf seine Fälschungen geklebt habe, um ihnen den Anschein zu geben, dass sie sich einst in Flechtheims Sammlung befunden hätten (S. 251). Tatsächlich jedoch verwendete der Kunstsammler Flechtheim solche Etiketten durchaus und die von Beltracchi gefälschten Aufkleber täuschten die Experten auch längere Zeit hindurch erfolgreich, bis aufgrund ihres Aussehens erste Zweifel an ihrer Echtheit wach wurden. Ferner schreibt Charney (S. 157), dass Beltracchis Campendonk-Fälschung *Rotes Bild mit Pferden* anlässlich einer Versteigerung bei Christie's im Rahmen einer naturwissenschaftlichen Untersuchung enttarnt worden sei – das Gemälde wurde jedoch nie bei Christie's versteigert (vgl. Stefan Koldehoff / Tobias Timm, *Falsche Bilder. Echtes Geld*, 2013, S. 272, Kat.-Nr. V.13) sowie auch erst nach seiner Versteigerung im Kölner Kunsthaus Lempertz, auf Betreiben der Campendonk-Expertin Andrea Firmenich, naturwissenschaftlich analysiert.

I.17

Heinz Althöfer (Bearb.)

Fälschung und Forschung. Ausstellung Museum Folkwang Essen, Oktober 1976 – Januar 1977; Skulpturengalerie Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz Berlin, Januar – März 1977, Berlin/Essen 1976

UB Heidelberg, 77 B 1099

Die Ausstellung kann als erster Rechenschaftsbericht des 1974 von Peter Bloch, Kunsthistoriker und damaliger Direktor der Berliner Skulpturensammlungen in den Staatlichen Museen Berlin, initiierten Fälschungsarchivs gesehen werden. In diesem Archiv wurde eine Kartei angelegt, in welche die bekannten Fälle von Kunstfälschung aufgenommen wurden. Dazu sammelte man die dazugehörigen Presseberichte, führte eine entsprechende Fotodokumentation und erstellte eine Bibliografie zur Erfassung der bis dahin vorliegenden wissenschaftlichen Literatur zur Kunstfälschung. Die Sammlung wurde von einer einzigen wissenschaftlichen

Fachkraft geführt. Bloch hoffte jedoch als Leiter des Projekts darauf, dass man das Archiv zu einer Art von Dienstleistungsbetrieb würde ausbauen können, was allerdings nicht gelang. Viele der in dem Fälschungsarchiv gesammelten Fälle sowie die aus der Arbeit mit dem Material gewonnenen Ergebnisse, zum Beispiel zu einer „Systematik der Fälschung“ flossen jedoch in den Katalog der Ausstellung *Fälschung und Forschung* ein, der damit das Potenzial des Archivs veranschaulicht (vgl. auch Kat.-Nr. 43a,b).

I.18

Mark Jones

Fake? The Art of Deception, London 1990

UB Heidelberg, 90 B 979

Die von Mark Jones kuratierte Ausstellung versucht – ähnlich wie die Publikationen von Eudel und insbesondere Kurz (Kat.-Nrn. I.10 und I.42) – dem Phänomen der Fälschung auf möglichst breiter Basis nachzuspüren. Im Unterschied zu den beiden genannten Büchern waren hier jedoch nicht nur Kunstobjekte verschiedenster Zeiten und Länder vertreten wie zum Beispiel gefälschte Artefakte aus der chinesischen und der japanischen Kulturgeschichte, sondern auch Fälschungen literarischer, politischer und technischer Zeugnisse.

Dichtung und Wahrheit: Die Autobiografien realer Fälscher und die Biografien erfundener Künstler

Da es den Autoren von Autobiografien stets darum geht, dem eigenen Lebenslauf einen Sinn zu geben, das heißt, ihn zu erklären und damit auch zu rechtfertigen, sind sie hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes mit Skepsis zu behandeln: Dass sich diese Selbstdarstellungen tatsächlich zwischen „Dichtung und Wahrheit“ bewegen, wird auch daraus ersichtlich, dass sich ihre Autoren gewisse Motive zu eigen machen, die es bereits in der fiktionalen Erzähl-Literatur des 19. Jahrhunderts über Fälscher gab (vgl. die Sektion „Das Bild des Fälschers in Romanen und Filmen“ sowie den Beitrag von Aviva Briefel) und die Otto Kurz schon

1948 (Kat.-Nr. I.10) als Klischees in Autobiografien entlarvt. Darüber hinaus lassen sich übergreifend bestimmte Motive immer wieder antreffen: Eric Hebborn, Wolfgang und Helene Beltracchi sowie Ken Perenyi (Kat.-Nrn. I.19, I.20/21 und I.23) – sie alle machen die Kunstexperten und den Kunstmarkt mit dafür verantwortlich, dass sie zu Fälschern wurden bzw. als solche tätig blieben. Perenyi suggeriert sogar, dass die Ermittlungen gegen ihn nicht zuletzt auch durch die von ihm betrogenen Auktionshäuser und Kunsthändler behindert und verschleppt worden seien, um auf diese Weise eine Schädigung des eigenen Rufes zu vermeiden. Er informiert daher auf der letzten Seite seines Buches selbstbewusst und ohne Scham oder Reue: „Ken Perenyi continues to paint his fakes“. In ähnlicher Weise präsentieren Hebborn und die Beltracchis sich in ihren Autobiografien stolz als Kunstfälscher, die souverän, talentiert und mit großem technischem Wissen agieren. Im Falle der Beltracchis wird dies noch durch einen 2014 von dem Berliner Literaturkritiker und Autor Jörg Magenau herausgegebenen Band mit Gefängnisbriefen des Paares sekundiert (Kat.-Nr. I.21), der nicht von ungefähr zeitgleich mit der Autobiografie erschien, und der als deren Fortsetzung und Vertiefung in chronologischer wie strategischer Hinsicht verstanden werden sollte: Wie die Lebensdarstellung dient auch die Veröffentlichung der zwischen den Beltracchis ausgetauschten Schreiben dazu, Verständnis und Sympathie für das Paar zu erwecken: Mochte dieses den Kunstmarkt auch mit Fälschungen getäuscht haben, so wird nun die Authentizität und Echtheit der in den Schreiben geäußerten Gefühle betont. Gewissermaßen noch einen Schritt weiter von der in solchen Autobiografien enthaltenen Fiktion geht die Gattung der erfundenen Künstler, die sowohl als literarische Strategie wie auch als „Hoax“ genutzt wird: Sowohl der in der 1998 erschienenen Biografie des britischen Schriftstellers William Boyd vorgestellte Künstler Nat Tate (Kat.-Nr. I.26) als auch insbesondere der 1958 in der Monografie des in Paris geborenen spanischen Schriftstellers Max Aub porträtierte Maler Jusep Torres Campalans (Kat.-Nr. I.25) wurden, obgleich von beiden Autoren erfunden, zunächst für reale Personen gehalten. In der im Jahr 2000 von dem belgischen Publizisten Koen Brams

herausgegebenen *Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute* (Kat.-Nr. I.24) wird den dort aufgeführten fiktiven Künstlern augenzwinkernd der ihnen ansonsten abgesprochene Realitätsgehalt wieder zuerkannt. Wie sehr sich diese Gattung erfundener Künstler letzten Endes wieder mit der realen Kunstfälschung verschränkt, wird anhand des angeblich seit 1990 wiederentdeckten deutschen Künstlers Karl Waldmann deutlich (Kat.-Nr. V.31), von dem in letzter Zeit geargert wird, dass er nur erfunden wurde, um gefälschte Collagen der 20er bis 50er Jahre vermarktbar zu machen.

I.19

Eric Hebborn

Drawn to trouble. The Forging of an Artist. An Autobiography, Edinburgh 1991
UB Heidelberg, 92 A 1417

Der Untertitel „The Forging of an Artist“ macht deutlich, dass Eric Hebborn sich trotz seiner Fälschertätigkeit durchaus als Künstler versteht (vgl. zu Titel und Untertitel des Buches auch den Beitrag von Henry Keazor, S. 21, Anm. 12). Tatsächlich hatte er an der Londoner Royal Academy studiert und auch bei einem Restaurator gearbeitet, bei dem er verschiedene Techniken gelernt hatte, die ihm bei der Anfertigung von Fälschungen nützlich waren. Wegen seines profunden Wissens sowie seines Talentes fühlte sich Hebborn den von ihm gefälschten großen Künstlern der Vergangenheit ebenbürtig und den Kunstexperten weit überlegen.

I.20

Helene Beltracchi / Wolfgang Beltracchi

Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014
UB Heidelberg, 2015 A 7456

Über den Schutzumschlag hinaus, der ein mit zwei markanten Strichen durchkreuztes *Selbstporträt nach Picasso* von Beltracchi zeigt, hat Wolfgang Beltracchi die zusammen mit seiner Frau vorgelegte Autobiografie auch im Inneren ausführlich mit privaten Fotografien sowie mit Abbildungen seiner Werke, darunter natürlich

insbesondere der Fälschungen, illustriert. Ergänzt wird die Ausstattung durch eigens für das Buch geschaffene Collagen und Zeichnungen, mit deren Hilfe Beltracchi dem Leser gegenüber für sich den Status eines Künstlers reklamiert.

I.21

Helene Beltracchi / Wolfgang Beltracchi / Jörg Magenau (Hrsg.)

Einschluss mit Engeln. Gefängnisbriefe vom 31.08.2010 bis 27.10.2011, Reinbek bei Hamburg 2014

UB Heidelberg, 2014 A 1868

Wurde der Status des Künstlers in der Autobiografie der Beltracchis (Kat.-Nr. I.20) für Wolfgang Beltracchi reklamiert, indem das Buch, wie es ausdrücklich auf der Titelseite heißt, „Mit Collagen und Zeichnungen von Wolfgang Beltracchi“ illustriert wurde, so werden die Beltracchis in der Ausgabe ihrer „Gefängnisbriefe“ nun beide als künstlerisch Tätige und damit (im Einklang mit dem Tenor ihrer Briefe) als Seelenverwandte präsentiert: „Mit Collagen von Helene und Zeichnungen von Wolfgang Beltracchi“ weist der Titel die jeweiligen Anteile aus. Helene Beltracchi hatte die Umschläge der Briefe, die sie an ihren Mann in der Justizvollzugsanstalt schickte, mit Collagen geschmückt. Eine von ihnen zierte den Schutzumschlag des Buches.

I.22

Arne Birkenstock

Beltracchi. Die Kunst der Fälschung, 2014 (DVD)

Universität Heidelberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte, PrT 1716 sep.

Arne Birkenstock, Sohn des die Beltracchis vor Gericht vertretenden Anwalts Reinhard Birkenstock, ist bereits seit den 90er Jahren als Fernseh- und Kino-Dokumentarfilm-Regisseur tätig. Einige seiner Filme erhielten renommierte Preise, darunter auch sein Film über Wolfgang Beltracchi, der 2014 mit dem Deutschen Filmpreis in der Kategorie „Bester Dokumentarfilm“ ausgezeichnet wurde. Aufgrund der engen

Verwandtschaft zwischen Arne und Reinhard Birkenstock wurde der Film zunächst mit besonderer Skepsis aufgenommen, da man dem Regisseur mangelnde Objektivität unterstellte. Der Film löste jedoch damit auch eine Debatte über die Vergabepraktiken von Filmkritikern in deutschen Feuilletonredaktionen aus, denn der Film wurde zunächst nicht von Filmkritikern, sondern von üblicherweise für Kunst und Kunstmarkt zuständigen Journalisten negativ rezensiert. In dem Maße, in dem sich in der Folge auch professionelle Filmkritiker damit befassten, fiel das Urteil zunehmend positiver aus (vgl. dazu: Rüdiger Suchsland: „Die Kunst der Fälschung: Wie ein Dokumentarfilm skandalisiert wird“, in: *Cinema Moralia, Tagebuch eines Kinogebers*, 82. Folge, 27.02.2014, online unter http://www.artehock.de/film/text/special/2014/cinema_moralia/02_27.html).

I.23

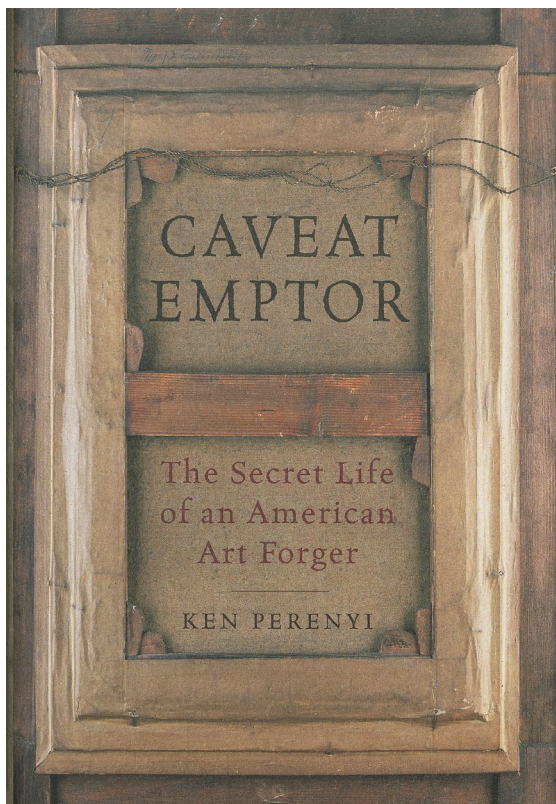
(Abb. S. 102)

Ken Perenyi

Caveat Emptor. The Secret Life of an American Art Forger, New York u.a. 2012

UB Heidelberg, 2015 C 5481

Die im Titel zitierte lateinische Formulierung „Caveat Emptor“ heißt übersetzt so viel wie „Der Käufer möge sich in Acht nehmen“/„Käufer, sei achtsam“. Damit wird ein bereits im Römischen Recht praktizierter Rechtsgrundsatz auf eine Formel gebracht, wonach der Käufer beim Erwerb einer Ware zu prüfen hat, ob diese frei von offenen Sach- und Rechtsmängeln ist. Perenyi überschreibt seine Lebenserinnerungen als Fälscher mit diesem Rechtsgrundsatz, um zum Ausdruck zu bringen, dass seine Fälschungsoffer aus seiner Sicht selbst schuld an ihrem Irrtum waren. Interessanterweise kam Perenyi angeblich durch die Lektüre von Lord Kilbrackens Monografie *Van Meegeren. A Case History* von 1967 (Kat.-Nr. III.14) zum Fälschen. „The van Meegeren book made a big impression on us“, schreibt Perenyi (S. 40): „In addition to revealing the Dutch artist as a mastermind, the book delved into the technical details of how van Meegeren created his fakes. [...] After I read the book, a plan began to take shape [...]“.



Kat.-Nr. I.23

I.24

Koen Brams

Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute, Frankfurt a. M. 2003

UB Heidelberg, 2002 A 13066

Der aus Belgien stammende Koen Brams, von Haus aus Psychologe, arbeitete zwischen 1991 und 2000 als Chefredakteur des niederländischen Kunstmagazins *De Witte Raaf* („Der weiße Rabe“). 2000 wurde er zum Direktor der 1948 gegründeten „Jan van Eyck Academy“ in Maastricht ernannt, eines Instituts für die Forschung und Produktion auf dem Gebiet der Bildenden Künste, der Kunsttheorie und des Designs. In dieser Zeit als Direktor stellte Brams seine *Enzyklopädie fiktiver Künstler* zusammen. Wie sehr er sich für von der klassischen Kunstgeschichtsschreibung abweichende Themen interessiert, lässt sich auch an seinen aktuellen Forschungsprojekten erkennen, die sich um eine alternative Darstellung der belgischen Kunst seit den 70er Jahren bemühen.

I.25

Max Aub

Jusep Torres Campalans, Paris 1961
UB Heidelberg, 85 A 8097

Max Aubs Buch erfindet mit seinem Protagonisten Campalans nicht nur einen Künstler und widmet ihm eine mit realen Personen ebenso wie mit manipulierten Dokumenten und frei erfundenen Begebenheiten arbeitende, „wissenschaftliche“ Biografie, sondern reflektiert zugleich über die Voraussetzungen für solche Lebensdarstellungen und deren Affinität zu künstlerischen Praktiken: Nachdem Aub ausgeführt hat, welche vielen verschiedenen Themen und Materialien er wird ausbreiten müssen, um das Leben Campalans' darstellen zu können, schließt er, dass die Person, deren Biographie zu schreiben ist, in Einzelteile zerlegt, aus verschiedenen Blickwinkeln in Erscheinung tritt, „un peu à la façon des peintres cubistes“ (S. 13). Da er seinen erfundenen Campalans nicht nur mit realen Künstlern des Kubismus wie Juan Gris oder Picasso intensiven Umgang pflegen lässt, sondern sich der fiktive Maler selbst auch als Kubist betätigt, erweisen sich die biografische Methode und der biografisch Porträtierte hier als ideal zueinander passend.

I.26

William Boyd

Nat Tate. An American artist, 1928–1960, London 2011 (Neuaufgabe der ursprünglich 1998 in Cambridge verlegten Erstausgabe)
UB Heidelberg, 2016 C 213

Anders als bei Max Aub fungieren hier schon Vor- und Nachname des erfundenen Künstlers als Hinweis auf dessen Fiktionalität, denn die beiden Bestandteile sind nichts anderes als die Anfangsbuchstaben zweier Londoner Museen: der „National Gallery“ und der „Tate Gallery“. In der Tat ließen sich offenbar auch nur wenige Personen lange von der tragischen Geschichte des angeblichen abstrakten Expressionisten täuschen, der einen Großteil seines Werks verbrannt und dann Selbstmord begangen haben

sollte. Obgleich Berühmtheiten wie der Schriftsteller Gore Vidal, der Picasso-Biograf John Richardson und David Bowie sich als Komplizen von Boyd betätigten, ahnten die meisten relativ schnell, dass das Ganze ein Hoax war, vielleicht auch, weil Bowie die Party anlässlich der Veröffentlichung des Buches auf den Vorabend des 1. April 1998 gelegt hatte.

Das Bild des Fälschers in Romanen und Filmen

Der 1946 erschienene Roman *Emmaus* der Schriftstellerin Marie Louise Doudart de la Grée (vgl. Kat.-Nr. I.27) fungiert als Schnittstelle zwischen dem Bild des Fälschers, wie es in (Auto-)Biografien auf der einen und in Romanen und Filmen auf der anderen Seite gezeichnet wird. Hierbei gibt es zwischen beiden Gattungen durchaus auch Beziehungen (vgl. die Sektion „Dichtung und Wahrheit: Die Autobiografien realer Fälscher und die Biografien erfundener Künstler“), denn Fälscher rekurrieren bei der Erzählung ihrer Lebensgeschichte häufiger auf Motive und Motivationen, die zuvor in der fiktionalen Literatur entwickelt wurden. Eben diese wurden in dem 2006 von der amerikanischen Literatur- und Filmwissenschaftlerin Aviva Briefel vorgelegten Buch anhand von Romanen und Erzählungen des 19. Jahrhunderts untersucht: Sie kann aufzeigen, dass dem Fälscher dort eine gewisse „Unschuld“ an seinen Taten attestiert wird: Entweder er ist nicht Herr seiner Sinne oder er wird von einem verschlagenen Kunsthändler betrogen oder aber er wird sogar direkt von diesem auf dämonische Weise verführt bzw. zum Fälschen gezwungen (vgl. dazu auch ihren Beitrag). Eben diese Muster findet man bis heute in Literatur und Film: Angefangen bei Walther Harichs Roman *Der Kunstfälscher* aus dem Jahre 1930 (Kat.-Nr. I.29) über Barbara A. Shapiros Buch *The Art Forger* von 2012 (Kat.-Nr. I.32) bis hin zu Lawrence Roecks fast gleichnamigem Film aus demselben Jahr (Kat.-Nr. I.35). Zuweilen nehmen sich die dabei entwickelten Szenarien recht exotisch aus: In Michael Grubers 2008 erschienenem Roman *The Forgery of Venus* (Kat.-Nr. I.31) muss der

Protagonist Chaz Wilmot nach dem Willen des Autors sogar eine durch Drogen provozierte, unkontrollierte Zeitreise in den Körper des spanischen Barockmalers Velázquez unternehmen, um Wilmot vom eingangs erhobenen Verdacht der Fälschung zu befreien, denn solcherart mit dem Körper von Velázquez verschmolzen, malt Wilmot ganze Bilder in das Œuvre des Meisters hinein.

Hinter diesen literarischen Versuchen, den Fälscher gewissermaßen vor sich selbst in Schutz zu nehmen, steht offenbar das Bestreben, das Reich der Kunst als ideal, hehr und rein erscheinen zu lassen: Die im Mittelpunkt stehenden Künstler dürfen daher nicht aus freien Stücken zu Fälschern werden, sondern müssen von dem als pragmatisch-zynische Gegenwelt gezeichneten Kunstmarkt erst dazu gezwungen werden. Eine Ausnahme stellt hier ein Roman wie der von James King aus dem Jahr 1999 dar (Kat.-Nr. I.33), in dem der Fälscher – ganz im Tonfall des realen Fälschers Eric Hebborn (Kat.-Nr. I.19) – seinen Stolz auf sein Handwerk nicht verbirgt. Ebenfalls in diese Richtung, wenngleich parodistisch gewendet, weist Wolfgang Hildesheimers Roman *Paradies der falschen Vögel* von 1953 (Kat.-Nr. I.30). Noch einmal ganz anders liegt schließlich der Fall bei der zwei Jahre vorher erschienenen Erzählung *Der Fälscher* des japanischen Schriftstellers Inoue Yasushi (Kat.-Nr. I.34): Im Mittelpunkt steht hier ein Fälscher, der nicht nur aus freien Stücken fälscht, sondern seine Fälschungen sogar selbst verkauft. Obgleich zu beachten ist, dass das Fälschen auch hier letzten Endes als etwas tendenziell Negatives angesehen wird und Inoue häufiger Helden präsentiert, die auch in Japan als befremdlich empfunden werden, könnte es dennoch sein, dass das in der Erzählung manifeste neutralere Verhältnis gegenüber dem Phänomen der Fälschung auch daher rührt, dass die ostasiatische Kunsttradition ein komplexeres Verhältnis zu Klassifikationen wie Original, Kopie und Fälschung hat. Die damit begünstigten begrifflichen, facettenreichen Zwischenräume und Mischformen, wie sie auch in *Der Fälscher* thematisiert werden, könnten auch darin begründet liegen, dass das Hauptgewicht hier eher auf die Adaption und

Aneignung alterwürdiger Vorbilder als auf Eigenschöpfung gelegt wurde.

I.27

Marie Louise Doudart de la Grée

Emmaus, Utrecht 1946

Privatbesitz

Die Schriftstellerin Marie Louise Doudart de la Grée hatte Han van Meegeren noch vor seinem 1947 eröffneten Prozess mehrfach besucht und Interviews mit ihm geführt, auf deren Grundlage sie zunächst den Roman und dann, 1966, eine Biografie des Fälschers veröffentlichte (vgl. dazu auch den Beitrag von Henry Keazor). Der Titel rekuriert auf die wichtigste Vermeer-Fälschung van Meegerens, das 1936/37 geschaffene *Emmaus-Mahl* (heute: Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), auf das sich auch der in der Frontispiz-Illustration van Meegerens dargestellte Christus bezieht.

I.28

Aviva Briefel

The Deceivers. Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century, Ithaca, N.Y. u. a. 2006

UB Heidelberg, 2006 C 4530

Der Titel *The Deceivers* („Die Betrüger“ / „Die Schwindler“) ist doppeldeutig, denn Briefel geht es in ihrem Buch nicht nur um die Fälscher von Kunstwerken: Sie nimmt deren Darstellung und Diskussion in der Literatur des 19. Jahrhunderts vielmehr zum Anlass, sich auch den Fragen der Identität zuzuwenden, die sich daran anknüpfen: Was zum Beispiel unterscheidet das „Echte“ grundsätzlich vom „Gefälschten“? Briefel gelangt so zu einem Blick auf die gesellschaftspolitischen Umstände der damaligen Zeit, in dem der Begriff des Betrugens und Täuschens nun auch auf die Selbstdarstellung des Individuums angewendet werden kann, das seine Umwelt durch die Zurschaustellung einer „ge-“ bzw. „verfälschten“ Identität ebenfalls betrügt und anlügt.

I.29

Walter Harich

Der Kunstfälscher, Baden-Baden 1930

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: 4.A.6582

Aufgrund des erstarkten Interesses am Phänomen der Kunstfälschung im Gefolge des Beltracchi-Skandals wurde Harichs 1930 erstmals erschienener Roman wiederentdeckt und 2013 von gleich zwei Verlagen neu auf den Markt gebracht.

I.30

Wolfgang Hildesheimer

Paradies der falschen Vögel, München 1953

UB Heidelberg, 2016 C 543

In seinem Roman parodiert Hildesheimer etablierte Fälscher-Topoi, indem er seinen Protagonisten – einen Fälscher, der seine Lebensgeschichte erzählt – als amoralischen, nicht an höheren Werten, sondern nur an Geld interessierten Künstler darstellt. Anders als in vorherigen literarischen Darstellungen ist er nicht das unschuldige Opfer verschlagener Kunsthändler, sondern vielmehr ein diese übervorteilender, zynischer Täter, der zudem stolz auf seine Profession ist: „Ich bin kein Maler. Ich bin Fälscher. Aber ein großer, ein genialer Fälscher, keiner von diesen kleinen Wald- und Wiesenfälschern, die sich einen Abschnitt aus der Kunstgeschichte zu Eigen machen und ihn auswendig lernen“, stellt dieser sich an einer Stelle des Romans (S. 73) dann auch selbst vor.

I.31

Michael Gruber

The Forgery of Venus, New York 2008

UB Heidelberg, 2015 C 5545

Michael Grubers im Roman *The Forgery of Venus* ausgebreitetes Szenario „löst“ eine im Kontext von Fälschungen häufig aufgeworfene Frage: Wie kann es einem Fälscher gelingen, sich so in den Stil bzw. sogar den Künstler einer

vergangenen Epoche hineinzusetzen, dass er diesen überzeugend imitieren kann? Thierry Lenain (Kat.-Nr. I.14) kritisierte 2011 (S. 278) entsprechende Erklärungsversuche von Frank Arnau aus dem Jahre 1959 (Kat.-Nr. I.11) als „dangerously close to a kind of unintentional science fiction: art as a time machine“. Eben eine solche Zeitreise macht Grubers Protagonist, wenn er in den Körper des spanischen Barockmalers Velázquez versetzt wird und unter diesen Umständen Hand an einige von dessen Hauptwerken (wie die *Las Meninas*) legt bzw. eigenständig ganze Bilder malt. Gruber „erklärt“ damit die für Kunsthistoriker heute noch immer überraschende „Modernität“, die Velázquez in einigen seiner Werke an den Tag legt.

I.32

Barbara A. Shapiro

The Art Forger. A Novel, Chapel Hill, NC 2012
UB Heidelberg, 2015 C 5546

Der Plot von Barbara Shapiros Buch ist auf den ersten Blick den Handlungsmustern einiger Romane und Erzählungen des 19. Jahrhunderts verwandt: Eine Künstlerin wird zur Helfershelferin bei einem Fälschungsbetrug, als sie ein Gemälde von Degas kopiert, das dann gegen die von ihr angefertigte Kopie ausgetauscht werden soll. Eine interessante Wendung nimmt die Erzählung, als die Künstlerin feststellt, dass es sich bei dem vermeintlichen Original selbst um eine Fälschung handelt.

I.33

James King

Faking. A Novel, Toronto 1999
UB Heidelberg, 2015 C 5547

James King hatte sich vor der Veröffentlichung des Buches einen Namen als Biograf berühmter historischer Persönlichkeiten gemacht – sein erster Roman spielt nun mit den Gattungsprinzipien klassischer Biografien, zum Beispiel, indem er die porträtierte Figur des Fälschers und Betrügers Tom Wainwright dadurch an Profil gewinnen lässt, dass er dessen Leben aus der

Perspektive von vier verschiedenen Personen (darunter Tom selbst) erzählt. Wie intensiv King sich für die Niederschrift mit historischen Fälschungsfällen befasst hatte, wird daraus ersichtlich, dass er einem anderen in dem Roman auftretenden Fälscher die eigentlich von Han van Meegeren geschaffene Vermeer-Fälschung des *Emmaus-Mahls* (vgl. Kat.-Nr. I.27) zuweist.

I.34

Inoue Yasushi

Der Fälscher. Erzählungen, Ausgewählt und aus dem Japan. übertr. von Irmela Hijiya-Kirschne-
reit, Frankfurt a. M. u. a. 1999
UB Heidelberg, 99 A 2562

In seiner 1953 erstmals auf Japanisch erschienenen Geschichte lässt Inoue Yasushi seinen Ich-Erzähler das Leben und Werk eines Fälschers rekonstruieren, das angesichts seines Talents und der damit realisierten Fälscher-Aktivitäten letzten Endes als ein tragisches Scheitern, da als Abstieg gesehen und beschrieben wird. Nichtsdestotrotz wird auch darüber reflektiert, dass eine gelungene Fälschung den Schöpfer des Originals und den Urheber der Fälschung in gewisser Weise miteinander verbindet. Zudem kommt der Ich-Erzähler zu dem Schluss, dass es in Bezug auf fernab der Zivilisation in einem Bergdorf aufbewahrte Fälschungen eigentlich egal sei, ob es sich dabei um Originale oder Fälschungen handele, da irgendwann ohnehin der Name des Künstlers vergessen sein werde und dann nur noch das Werk bleibe.

I.35

Fälscher und Fälschung im Film

Hans H. Zerlett: Venus vor Gericht (1941)
Fritz Kirchhoff: Verführte Hände (1949)
William Wyler: Wie klaut man eine Million? (How to steal a million: 1966)
Alan Rudolph: Wilde Jahre in Paris (The Moderns: 1988)
Helmut Dietl: Schtonk! (1992)
Lasse Hallström: Der große Bluff - Das Howard Hughes Komplott (The Hoax: 2006)
Lawrence Roeck: The Forger (2012)

Giuseppe Tornatore: *The Best Offer* (2013)
Carl von Karstedt: *Knoedler und der Chinese* [aus der Dokumentarfilm-Reihe „Kunst und Verbrechen“] (2015)
Orson Welles: *F wie Fälschung (F for Fake: 1973)*
Knut W. Jorfald: *Almost true: The Noble Art of Forgery* (1997)
DVDs, Plakate, Artikel
Privatbesitz

Im Film werden Fälschungen und Fälscher häufig zu komödiantischen Zwecken eingesetzt, zum Beispiel in William Wyllers *How to Steal a Million* aus dem Jahre 1966, in deren Mittelpunkt ein Kunstfälscher und die aus seinen Fälschungen erwachsenden Turbulenzen stehen. Die Form einer Komödie wird auch dann beibehalten, wenn die im Film erzählte Handlung auf tatsächliche Begebenheiten zurückgeht wie zum Beispiel im Falle von Helmut Dietls *Schtonk!* aus dem Jahre 1992, in dem der Skandal um die gefälschten Hitler-Tagebücher verlacht wird, oder Lasse Hallströms 2006 in die Kinos gekommenem *The Hoax*, einer Verfilmung von Clifford Irvings 1972 erschienenem gleichnamigen Roman, in dem er die Begebenheiten um die von ihm gefälschten Howard-Hughes-Biografie verarbeitete (vgl. dazu auch den Beitrag von Henry Keazor, S. 9 und Kat.-Nrn. IV.15–IV.18).

Als Hoax wird die Kunstfälschung in dem nationalsozialistischen, gegen Juden und moderne, als „entartet“ diffamierte Kunst Propaganda machenden Film *Venus vor Gericht* von 1941 eingesetzt, indem hier ein junger Bildhauer und NSDAP-Anhänger seinen Zeitgenossen ihren angeblich depravierten Kunstgeschmack anhand einer gefälschten Antike vor Augen führen möchte. Ganz dem Topos des „unschuldig“ fälschenden Malergenies huldigen demgegenüber Filme wie *The Forger* von 2012 oder insbesondere *Verführte Hände* von 1949, in dem die damals gerade zwei Jahre zurückliegende Geschichte Han van Meegerens (vgl. Kat.-Nrn. III.6–III.19) entsprechend zurechtadaptiert wird.

Als Anlass zu eher ernsthafteren Reflexionen über Echtes und Falsches, auch hinsichtlich menschlicher Gefühle, werden Fälscher und Fälschungen hingegen in Filmen wie Alan

Rudolphs *The Moderns* von 1988 sowie insbesondere in Giuseppe Tornatores *The Best Offer* aus dem Jahr 2013 genommen. Ein Klassiker des reflexiven Genres stellt der 1973 gedrehte Dokumentarfilm von Orson Welles *F for Fake* dar, der, in dem er den Fall des Fälschers Elmyr de Hory beleuchtet (vgl. dazu auch Kat.-Nrn. IV.24 und IV.25) und dabei zugleich grundsätzliche Fragen nach dem Wesen der Kunst und ihres Verhältnisses zur Wahrheit stellt. Ebenfalls dem de Hory-Fall gewidmet, aber vom Ansatz her investigativer gehalten, ist Knut W. Jorfalds Dokumentarfilm *Almost True: The Noble Art of Forgery* (alternativer Titel: *Masterpiece or Forgery? The Story of Elmyr de Hory*) aus dem Jahr 1997 (vgl. auch Kat.-Nr. IV.24). Carl von Karstedts 2015 im Fernsehen ausgestrahlte Dokumentation *Knoedler und der Chinese* (aus der vierteiligen, 2016 preisgekrönten Dokumentarfilm-Reihe *Kunst und Verbrechen*) wiederum zeugt sowohl vom anhaltenden Interesse an dem Thema als auch von der immer dichter werdenden Frequenz an bekannt werdenden Fälschungsfällen. Konkret geht es in dieser Dokumentation um den 2011 aufgedeckten Skandal um die Kunsthändlerin Glafira Rosales, die von ihr belieferte Galeristin Ann Freedman, Direktorin der bis dahin hochgeachteten New Yorker Galerie Knoedler, und die dort vertriebenen, von einem chinesischen Hobbymaler hergestellten Fälschungen.

„Das Auge ist der Richter“? Zur Diskussion der adäquaten Methoden bei der Aufdeckung von Fälschungen

In dem Maße, in dem Fälschungen zunehmend als Problem und Herausforderung erkannt wurden, wuchs auch die Diskussion darum, wie man sie am besten entlarven könnte. Bereits Paul Eudel liefert in seinem 1884 erstmals veröffentlichten Buch (Kat.-Nr. I.42a) eine Reihe von Fallbeispielen, die jedoch von Otto Kurz (Kat.-Nr. I.10) als zwar „highly entertaining and wittily told“ (S. 17), aber zu wenig faktenbezogen kritisiert werden. Kurz beginnt sein eigenes Buch daher mit einer Darstellung der verschiedenen naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden für

Gemälde, ehe er sodann sukzessive die verschiedenen Gattungen und Techniken der Kunstgeschichte im Hinblick auf die von ihm dokumentierten Fälschungen vorstellt.

Bei der Sichtung der im weiteren Verlauf erschienenen Literatur zu dem Thema wird deutlich, dass die von Eudel propagierte „Erfahrung“ oder das Vertrauen auf eine rein auf einem guten Auge basierenden Stilkritik, wie sie von dem englischen Kunsthistoriker Christopher Wright praktiziert wird (vgl. Kat.-Nr. I.39), nicht ausreichen, da auch erfahrene Kunstkenner fehlbar sind, wie insbesondere der Fall Jawlensky 1998 anschaulich demonstriert: Aus einem Konvolut von rund 600 im Jahre 1994 auf undurchsichtigen Wegen in den deutschen Kunsthandel gekommenen und dem russischen Expressionisten Alexej von Jawlensky zugeschriebenen Aquarellen und Zeichnungen wurde im Museum Folkwang Essen unter dem Motto „Das Auge ist der Richter“ eine Auswahl präsentiert, um anhand einer Gegenüberstellung der Blätter mit gesicherten Gemälden zu einer Entscheidung über den Status der Neuentdeckungen zu gelangen (vgl. Kat.-Nr. I.36). Diese waren freilich von dem Kunsthistoriker Michael Bockemühl und dem Museumsdirektor Georg W. Költzsch zuvor schon als authentisch akzeptiert und entsprechend gehängt worden. Aber: „Das Auge des Richters war blind“, titelte im Februar 1998 die Zeitung *Die Welt*, denn die ausgestellten Werke erwiesen sich als falsch. „Mit bloßem Kennerblick sind Original, Replik und Fälschung kaum zu unterscheiden. Gefragt sind mehr denn je die Archivare“, fasste *Der Spiegel* die Problematik im März 1998 zusammen und wies auf die Wichtigkeit einer ausgiebigen Provenienzforschung hin. Wie jedoch der Fall Drewe/Myatt zeigt (Kat.-Nrn. V.27–V30a,b), können selbst Provenienzen gefälscht werden, weshalb letzten Endes für eine Vielfalt anzuwendender Methoden zu plädieren ist, zu denen auch eine eingehende Überprüfung eines fraglichen Werks, auch und gerade im Hinblick auf dessen technische Faktur, gehört, wie sie von Ernst Schöller, Kriminalhauptkommissar a. D., praktiziert wurde und gelehrt wird (vgl. Kat.-Nr. I.37 sowie auch das Interview mit ihm in diesem Katalog). Dass zuletzt jedoch auch

dann noch immer Fragen offenbleiben können, zeigt die Londoner Ausstellung *A Closer Look. Deceptions and Discoveries* von 2010, in der Werke präsentiert wurden, über deren Status als Original oder Fälschung bislang keine eindeutigen Aussagen gemacht werden können. Wichtig erscheint zuletzt, dass aktuell der forschende Blick auch weg von der alleinigen Fixierung auf die Werke und stattdessen hin auf die Rezipienten, die sich von Fälschungen täuschen lassen, geht. So hat eine im Sommer 2015 an der Universität Heidelberg durchgeführte psychologische Untersuchung gezeigt, dass sich auch im Bereich der Fälschungen der so genannte, in der Psychologie aus anderen Zusammenhängen bereits bekannte „Rückschaufehler“ beobachten lässt, die eventuell mit dazu beitragen könnten zu erklären, weshalb Fälschungen immer wieder erfolgreich sein können (vgl. Kat.-Nr. I.40).

I.36

Georg W. Költzsch (Hrsg.) / Michael Bockemühl (Hrsg.)

Das Jawlensky-Symposium. Supplementband zum Katalog Jawlensky „Das Auge ist der Richter“, Dokumentation des Symposions im Museum Folkwang Essen am 2.2.1998 zu Fragen der Echtheit von Aquarellen und Zeichnungen, die Alexej von Jawlensky zugeschrieben wurden, Essen 2000

Universität Heidelberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte, M 3770/9

Die eigentlich als Demonstration des überlegenen Expertenblicks gedachte Veranstaltung geriet zum Debakel: Ursprünglich sollte auf dem Symposium, das begleitend zu einer Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen des Expressionisten Alexej von Jawlensky veranstaltet wurde, die Echtheit der dort gezeigten Exponate unter Beweis gestellt werden. Einen Tag nach der Ausstellungseröffnung wurde jedoch während des Symposiums anhand der angeblich echten Skizzenbücher, die aus der gleichen Quelle stammten wie die ausgestellten Aquarelle und Zeichnungen, nachgewiesen, dass diese lediglich Kopien von Illustrationen zeigten, welche aus zwei 1989 erschienenen Jawlensky-Büchern stammten.

I.37

(Abb.)

Ernst Schöller (Red.) / Galerie Albstadt (Hrsg.) / Graphikmuseum Pablo Picasso, Münster (Hrsg.)

Wa(h)re Lügen. Original und Fälschung im Dialog, Stuttgart 2007

UB Heidelberg, 2007 B 991

Die 2007 gestartete Wanderausstellung konfrontiert vor allem gefälschte Grafiken mit deren originalen Pendanten, um auf diese Weise auf Merkmale hinzuweisen, anhand derer Fälschungen erkannt werden können.



Kat.-Nr. I.37

I.38

Marjorie E. Wieseman

A Closer Look. Deceptions and Discoveries, London 2010

UB Heidelberg, 2010 C 2585

Ausstellung wie Katalog demonstrieren anhand einer Präsentation von verschiedenen Fallstudien die aktuell zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Untersuchungsmethoden und zeigen sowohl deren Möglichkeiten als auch deren gelegentliche Grenzen auf.

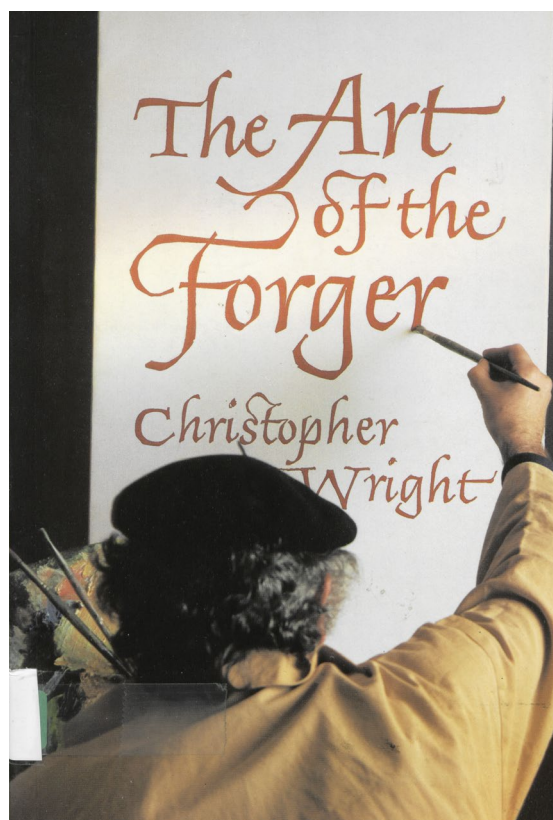
I.39

(Abb.)

Christopher Wright

The Art of the Forger, London u. a. 1984
UB Heidelberg, 84 A 8641

Der britische Kunsthistoriker Christopher Wright versucht in dem Buch, mithilfe ausgefeilter Forschungsmethoden zu beweisen, dass es sich bei dem 1960 vom Metropolitan Museum in New York gekauften und von Experten übereinstimmend dem französischen Barockmaler Georges de la Tour zugeschriebenen Gemälde *Die Wahrsagerin* um eine Fälschung des Malers und Restaurators Emile-Victor-Augustin Delobre aus den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts handelt. Zu diesem Zweck vergleicht er u.a. originale Signaturen des Malers mit gefälschten.



Kat.-Nr. I.39

I.40

Max Vetter / Henry Keazor / Lena Marschall

Dokumentation und Ergebnisse des Hindsight-Experiments im Mai 2015 an der Universität Heidelberg

Zwischen dem 27. April und dem 8. Mai 2015 wurden am Institut für Europäische Kunstgeschichte im Rahmen eines von dem Diplom-Psychologen Max Vetter von der Universität Heidelberg entwickelten Projektes rund 150 angehende Kunsthistoriker befragt. Ziel war es dabei, zu überprüfen, ob sich auch im Kontext von Fälschungserkennung der so genannte „Rückschaufehler“ beobachten lässt, das heißt das Phänomen, dass Menschen sich, nachdem sie den Ausgang von Ereignissen erfahren, systematisch falsch an ihre früheren Vorhersagen erinnern bzw. ihre Fähigkeit für solche künftigen Vorhersagen anschließend falsch, nämlich zu positiv, einschätzen. Auf die Kunstgeschichte angewendet würde das heißen: Nachdem man sich von einer Fälschung hat täuschen lassen, überschätzt man die eigene Fähigkeit, künftig Fälschungen als solche zu erkennen und wiegt sich in trügerischer Sicherheit in Bezug auf die eigenen, entsprechenden Fähigkeiten – sicherlich auch ein Grund, warum Fälschungen immer wieder erfolgreich sein können. Das Wissen um diesen Rückschaufehler sollte demgegenüber gerade bei kunstwissenschaftlichen Expertisen zu größerer Vorsicht vor der Selbstüberschätzung des Einzelnen ermahnen.

(Natur-)Wissenschaftliche Methoden der Fälschungsforschung

Mit dem technischen Fortschritt in den Naturwissenschaften erkannte man im Verlauf des 19. Jahrhunderts auch zunehmend die Möglichkeit, sich deren Methoden sowohl bei der Restaurierung als auch bei der Untersuchung von Kunstobjekten zunutze zu machen (vgl. dazu auch den Beitrag von Jilleen Nadolny). Die Person des Malers, Restaurators und Kunstexperten Simon Horsin-Déon, der in Paris als Restaurator für die französischen Nationalmuseen tätig war, zeigt freilich auch die Schattenseiten so gewonnenen Wissens – denn Horsin-Déon betätigte sich auch als jemand, der (wie rund 100 Jahre nach ihm Josephus Maria Vander Veken – vgl. das Titelbild von Kat.-Nr. I.14) selbst zweitklassige Gemälde so „aufpolierte“, dass sie anschließend als Spitzenwerke verkauft werden konnten. In seinem 1851 veröffentlichten Buch *De la*

conservation et de la restauration des tableaux (Kat.-Nr. I.41) informiert er seine Leser – neben Hinweisen zur seriösen Restaurierung – auch darüber, welche technischen Kniffe und Tricks bei Verfälschungen anzuwenden seien, weshalb sein Buch passagenweise geradezu wie ein Vorläufer von Eric Hebborns 144 Jahre später erschienenem *Art Forger's Handbook* (Kat.-Nr. III.3) anmutet. Eben vor solchen wie anderen Täuschungspraktiken warnt Paul Eudels 1884 erstmals erschienene Schrift *Le truquage. Les contrefaçons dévoilées* (Kat.-Nr. I.42a), mit der erstmals ein ausschließlich dem Thema Fälschungen gewidmetes Buch vorlag. Dieses war so erfolgreich, dass es bis in das frühe 20. Jahrhundert – in verschiedenen Sprachen (vgl. Kat.-Nr. I.42b) – immer neu und aktualisiert aufgelegt wurde: 1947 erschien das Buch zum Beispiel in einer zehnten und um sieben Kapitel erweiterten Neuauflage in Wien auf Deutsch unter dem Titel *Fälscherkünste* in einer Bearbeitung des österreichischen Kunsthistorikers Arthur Roessler. Freilich konnten selbst eine so rasche Folge von Aktualisierungen nicht mit der rasanten Entwicklung im Bereich der Kunstfälschung Schritt halten, so dass Maßnahmen als notwendig erachtet wurden, um schneller über die Methoden der Fälscher und zirkulierende Fälschungen zu informieren. 1898 wurde auf Initiative unter anderem des Züricher Kunsthistorikers Heinrich Angst der „Internationale Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren“ gegründet. Ab seinem Gründungsjahr erschienen die Sitzungsprotokolle und Beschlüsse der sich regelmäßig in verschiedenen europäischen Großstädten versammelnden Mitglieder, ab 1899 veröffentlichte der Verband zudem die „Mitt(h)eilungen des Museen-Verbandes, als Manuscript für die Mitglieder gedruckt und ausgegeben“ (Kat.-Nr. I.43) Hier informierten sich die Mitglieder gegenseitig über gerade akute Fälschungsfälle sowie den Kenntnisstand in Bezug auf ältere und noch aktive Fälschungsproduktionen. Um die einzelnen Werke leichter erkennbar und zudem auch miteinander in Verbindung zu bringen, wurden die Fälschungen mit Archivnummern versehen, Abbildungen von ihnen angefertigt und häufig auch zu Vergleichszwecken Illustrationen der ent-

sprechenden aussagekräftigen Originale gegenübergestellt (Kat.-Nr. I.43). Welche großen Fortschritte die naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden gemacht hatten, kann daran ersehen werden, dass sich ab 1884 mit den „Technischen Mitteilungen für Malerei“ eine eigene, bis 1943 erscheinende Zeitschrift diesem Themenbereich widmete (Kat.-Nr. I.44). Das dort entfaltete Wissen wurde 1922 von Max Doerner, einem Maler, Restaurator und Professor für Maltechnik an der Akademie der Bildenden Künste in München, in seinem Buch *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* zusammengefasst (Kat.-Nr. I.45a), das, wie Eudels Buch (Kat.-Nr. I.42a,b), zu einem bis heute beständig wiederaufgelegten Klassiker avancierte (Kat.-Nr. I.45b). Freilich konsultierten auch die Fälscher dieses wichtige Fachbuch immer wieder, um sich Wissen über historisch adäquate Materialien und Techniken anzueignen (vgl. auch den Beitrag von Henry Keazor). Einen entscheidenden weiteren Schritt machte die Forschung 1928 mit der Doktorarbeit des Restaurators und Chemiker Augustus Martinus de Wilds *Het natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen* („Naturwissenschaftliche Gemäldeuntersuchung“), die auch in englischer und deutscher Übersetzung erschien (Kat.-Nr. I.46). In diese Richtung weisen auch die bis in jüngste Zeit hinein erschienenen Publikationen, die sich ebenfalls der Erforschung historischer Maltechnik wie auch spezifisch den Methoden der Fälschungserkennung widmen (Kat.-Nrn. I.47 und I.48).

I.41

Simon Horsin-Déon

De la conservation et de la restauration des tableaux. Éléments de l'art du restaurateur ; historique de la partie mécanique de la peinture, depuis sa renaissance jusqu'à nos jours ; classification de toutes les écoles ; recherches et notices sur quelques grands maitres, Paris 1981 (Repr. d. Ausg. Paris 1851)

UB Heidelberg, 83 A 7152

Horsin-Déon war nicht nur Gemälderestaurator und Kunstexperte, sondern auch Maler und

Kunstsammler, was natürlich insofern eine problematischen Konstellation war, als er zweitklassige Gemälde „hoch“restaurieren bzw. bis zur Fälschung überarbeiten und dann als vermeintlich wertvollere Werke aus seiner Sammlung weiterverkaufen konnte. Seine Erfahrungen auf diesem Gebiet des Restaurierens an der Grenze zur Illegalität hat er in seinem Buch *De la conservation et de la restauration des tableaux* niedergeschrieben (vgl. dazu auch den Beitrag von Jilleen Nadolny, S. 49). Wie erfolgreich er mit diesem Titel war, kann man daran ersehen, dass nur zwei Jahre nach Erscheinen der französischen Erstausgabe bereits eine Übersetzung ins Deutsche sowie 1866 eine italienische Fassung erschien.

I.42a,b

Paul Eudel

a) *Le truquage. Les contrefaçons dévoilées*, Paris 1884

b) *Die Fälscherkünste*, Leipzig 1885

UB Heidelberg, Leser 1042 und C 2132

In Paul Eudels Buch wird das Phänomen der Kunstfälschung erstmalig eindeutig negativ belegt: Eudel bezeichnet Fälschungen als „dauerhafte Gefahr für die ehrlichen Händler und die noch zu unerfahrenen Amateur-Sammler“ (S. 2) und nennt Fälscher „Parasiten“. Anhand solcher Formulierungen wird auch deutlich, dass er sich bevorzugt an Sammler und Kunsthändler wendet, die er für die Risiken der Fälschung sensibilisieren möchte und denen er zugleich Ratschläge geben will, wie sie sich vor Fälschungsbetrug schützen können.

I.43a,b

Internationaler Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren (Hrsg.)

Mitt(h)eilungen des Museen-Verbandes, als Manuscript für die Mitglieder gedruckt und ausgegeben, Februar 1936, S. 32–49, Nr. 731 (a), März 1933, S. 48 (b)

Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Bode-Museum, Bloch-Fälschungsarchiv

Welch wichtige Informationen die „Mitt(h)eilungen“ enthielten, wird schon durch das folgende Beispiel deutlich: In der Ausgabe von 1936 (a) warnt der Kunsthistoriker Reinhold Otto Valentiner vor einer Fälschung, die wahrscheinlich von dem Fälscher Han van Meegeren (Kat.-Nrn. III.6–III.19) stamme und vier Jahre zuvor von dem Vermeer-Spezialisten Abraham Bredius noch als Original Vermeers veröffentlicht worden war. Nur ein Jahr später fällt Bredius, der Valentiners Warnung anscheinend nicht zur Kenntnis genommen hatte, auf spektakuläre Weise auf die Vermeer-Fälschung *Das Emmaus-Mahl* von van Meegeren herein (vgl. Kat.-Nr. III.7). Zwar sollten die „Mitt(h)eilungen“ nur ihren Mitgliedern zugänglich gemacht werden, um den Wissensvorsprung vor den Fälschern zu wahren (b): Bredius war jedoch ein solches Mitglied des „Verbandes“ und hatte damit Zugang zu der Zeitschrift.

I.44

Technische Mitteilungen für Malerei

Zeitschr. d. Deutschen Gesellschaft für Rationelle Malverfahren Adolf-Wilhelm-Keim-Gesellschaft in München, 27, 1911, Nr. 17
UB Heidelberg, C 6812-56 Folio

Die „Mitteilungen“ wurden ab 1886 von einer Gesellschaft herausgegeben, die nach dem deutschen Töpfer, Forscher und Erfinder der Silikatfarbe Adolf Wilhelm Keim benannt war. Dieser hatte es sich zur Aufgabe gemacht, sich öffentlich für die Verbesserung der Maltechnik einzusetzen sowie in der von ihm zwei Jahre zuvor gegründeten Zeitschrift über handelsübliche Mal- und Anstrichfarben zu informieren und über Missstände in der Farbenindustrie aufzuklären. Entsprechende Materialprüfungen nahm Keim in der „Versuchsstation und Auskunftsstelle für Maltechnik“ an der Akademie der Bildenden Künste München vor.

I.45a,b

Max Doerner

a) Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München, München ²1922

b) Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Wiesbaden ²⁵2015
UB Heidelberg, C 6812-69 und 2015 B 587

Doerner hatte sich während mehrerer Studienaufenthalte in Holland und Italien mit den Techniken der Alten Meister der Malerei auseinandergesetzt. Die daraus resultierenden Ergebnisse veränderten Ziel und Methodik der Restaurierung, da man sich nun darum bemühte, die originale Substanz eines beschädigten Kunstwerkes zu erhalten bzw. historisch adäquate Materialien bei seiner Restaurierung zu verwenden. 1937 gründete er die „Münchener Werkprüfungs- und Forschungsanstalt“, deren Leiter er auch wurde. Dieses heute nach ihrem Gründer „Doerner Institut“ genannte Labor ist inzwischen den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angegliedert, deren Bestände es betreut.

I.46

Angenit Martin de Wild

The scientific examination of pictures. An investigation of the pigments used by the Dutch and Flemish masters from the brothers Van Eyck to the middle of the 19th century, Transl. from the Dutch by L. C. Jackson, London 1929
UB Heidelberg, 2015 C 5543

De Wild, der in zweiter Generation als Restaurator arbeitete, strebte eine Professionalisierung und Verwissenschaftlichung der Restaurierung an. Die entsprechenden Grundlagen dazu legte er mit seiner Doktorarbeit im Fach Chemie, die er 1928 auf Niederländisch vorlegte. Schon im Folgejahr erschien eine Übersetzung ins Englische. (Vgl. dazu auch den Beitrag von Jilleen Nadolny, S. 49f.)

I.47

Roger Hendrick Marijnissen

Paintings. Genuine, Fraud, Fake. Modern Methods of Examining Paintings, Brüssel 1985
UB Heidelberg, 2015 C 5472

Der Autor ist Kunsthistoriker und Archäologe und hat sich in seiner langjährigen Arbeit als

Abteilungsleiter am Königlichen Institut für Kulturerbe in Belgien mit der Pflege, Erhaltung und Erforschung insbesondere niederländischer Alter Meister befasst.

I.48

Sigrid Eyb-Green u. a. (Hrsg.)

The Artist's Process. Technology and interpretation. Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research Working Group, London 2012

UB Heidelberg, 2012 D 1499

Der Symposiumsband *The Artist's Process* nähert sich dem im Titel genannten künstlerischen Prozess über eine Vielzahl von historischen schriftlichen und bildlichen Quellen wie auch mittels technischer Untersuchungen. Das Spektrum der verhandelten Themen reicht dabei von mittelalterlichen Traktaten zur Kunsttechnik bis hin zur Malerei des frühen 20. Jahrhunderts.

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

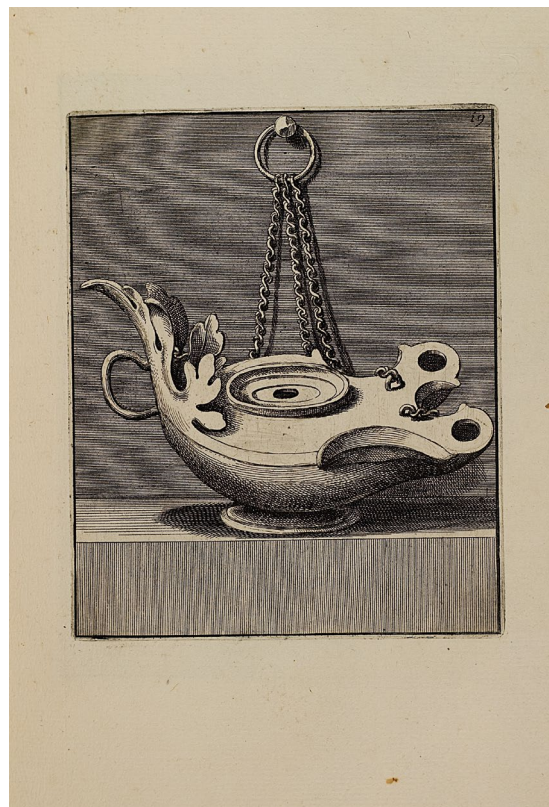
(Abb.)

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, Antikemuseum 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, Antikemuseum 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.-Nr. 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.

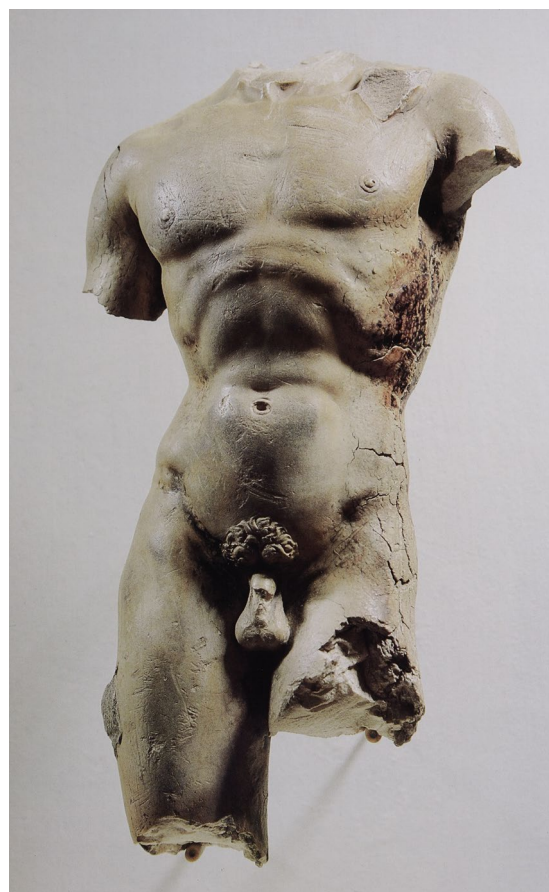
II.29

(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 enttarrte 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).

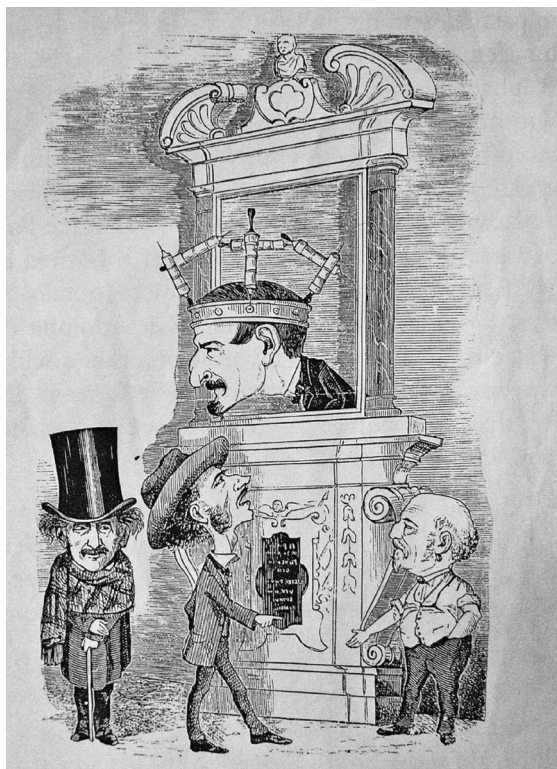
II.33

(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.

III. Schöner Schein: Barock – gefälscht

Eric Hebborn als Fälscher von Renaissance und Barock

Anders als bei anderen Fälschern wie zum Beispiel Giovanni Bastianini oder Han van Meegeren der Fall, wird Eric Hebborn weniger mit einzelnen spektakulären Fälschungen assoziiert, sondern vielmehr mit zwei von ihm verfassten Büchern: In ihnen schildert er seinen Werdegang zum Fälscher (Kat.-Nr. I.19/III.2) und gibt Einblicke in die Konzeption, Herstellung und den erfolgreichen Vertrieb von gefälschten Zeichnungen und Gemälden (Kat.-Nr. III.3). Hebborn war auf die Produktion von gefälschten Zeichnungen insbesondere der Frühen Neuzeit spezialisiert. Schenkt man seiner Autobiografie Glauben (was man jedoch, wie von ihm selbst angedeutet, nur bedingt tun sollte – vgl. dazu Kat.-Nr. I.19 sowie den Beitrag von Henry Keazor, S. 9f.), dann waren es Experten und Restauratoren, die ihn zum Fälschen brachten: Der britische Kunsthistoriker Anthony Bunt soll Hebborn gesagt haben, dass seine Zeichnungen stilistische Ähnlichkeiten zu denen des französischen Barockmalers Nicolas Poussin aufwiesen und Hebborn lernte angeblich später bei dem Restaurator George Aczel, Gemälde nicht „nur“ zu restaurieren, sondern auch so zu „verbessern“, dass diese für einen höheren Preis verkauft werden konnten. Obwohl Hebborns Karriere aufgrund seines künstlerischen Talents zunächst vielversprechend verlief – er studierte unter anderem an der renommierten Royal Academy in London und gewann mehrere Preise und Auszeichnungen –, soll er sich ab 1961 dem Fälschen zugewendet haben, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Seine bis dahin geknüpften Kontakte zu Experten und Kunsthändlern waren ihm dabei natürlich äußerst nützlich, denn sie ermöglichten es ihm, angeblich Tausende von gefälschten Gemälden, Zeichnungen und auch Skulpturen im Stil von Künstlern des 14. bis 20. Jahrhunderts erfolgreich als Originale an namhafte Sammlungen

und Museen zu veräußern. Der Verkauf wurde sicherlich auch dadurch zusätzlich erleichtert, dass Hebborn 1963 gemeinsam mit seinem damaligen Lebensgefährten David Graham Smith eine eigene Kunsthandlung, die „Pannini Galleries“, gründete, die zuerst in London und dann in Rom ansässig war. Über sie unterhielten die beiden Kontakte zu den angesehensten Galerien, Auktionshäusern und Experten wie zum Beispiel Christopher White, welche ihnen regelmäßig Werke abkauften. Nachdem Spezialisten wie Konrad Oberhuber einzelne Fälschungen Hebborns entlarvt hatten, wurde zunehmend deutlich, dass diese alle von der Galerie Colnaghi (Whites Arbeitgeber) angeboten worden waren und dorthin wiederum über Hebborns „Pannini Galleries“ gelangt waren. 1978 veröffentlichte die britische Journalistin Geraldine Norman, die zuvor den Fälscher Tom Keating entlarvt und mit einer Biografie bedacht hatte (Kat.-Nr. V.24) in der *Times* einen Artikel, in dem sie die Fälschungen mit Hebborns Namen in Verbindung brachte, obgleich dieser sich noch nicht zu den Fälschungen bekannte. Dies änderte sich erst in den 90er Jahren: 1990 beschwerte sich der Fälscher zunächst in einem Brief an den Kurator der Ausstellung *Fake? The Art of Deception* (Kat.-Nr. I.18), dass seine Fälschungen dort nicht vertreten seien, im Folgejahr legte er seine Autobiografie vor (Kat.-Nr. I.19/III.2), in der er nun alles gestand. Sekundiert wurde das Erscheinen des Buches von einem 1991 ausgestrahlten Dokumentarfilm der BBC, *Eric Hebborn: Portrait of a Master Forger*, in dem Hebborn selbst ausgiebig zu Wort kommt (Kat.-Nr. III.5). Als Motiv für seine Fälschungen gab Hebborn, neben seinem Scheitern als eigenständiger Künstler, Verachtung für die Experten an, die, aus seiner Sicht, nicht an der Kunst, sondern an ihrer Karriere und ihrem Profit interessiert seien und sich daher ebenso unwissend wie anmaßend verhielten, weshalb er sie habe herausfordern und bloßstellen wollen.

III.1

(Abb. S. 135)

Eric Hebborn

Künstler und Kenner, Zeichnungsfälschung nach Pieter Brueghel d. Ä.

Tusche auf Papier, 29 x 22 cm

Wien, Fälschermuseum

Das 2013 in den Handel gekommene Blatt studiert vor allem die Hauptfigur des Künstlers links auf der originalen Zeichnung Brueghels, lässt jedoch einige Details wie zum Beispiel die rechte Körperhälfte des Kritikers aus bzw. verändert sie (vgl. dessen bei Brueghel geöffneten und hier geschlossenen Mund).

III.2

Eric Hebborn

Drawn to Trouble. The Forging of an Artist. An Autobiography, Edinburgh 1991

UB Heidelberg, 92 A 1417

In seiner Autobiografie *Drawn to Trouble* schildert Eric Hebborn seinen Weg vom talentierten Nachwuchskünstler zum Fälscher, wobei jedoch nicht auszuschließen ist, dass er seine Darstellung mit erfundenen Episoden anreichert hat: Sowohl seine Schwester als auch sein zeitweiliger Lebensgefährte David Graham Smith bestreiten den Wahrheitsgehalt einzelner von Hebborn berichteter Ereignisse. (Vgl. dazu auch Kat.-Nr. I.19 sowie den Beitrag von Henry Keazor, S. 9f.)

III.3

Eric Hebborn

Art Forger's Handbook, London 1997

UB Heidelberg, 97 C 1544

In seinem „Fälscherhandbuch“ stellt Eric Hebborn der Abbildung eines Originals von Pieter Brueghel d. Ä. seine eigene Kopie zur Seite. Auf den folgenden Seiten zeigt er weitere Kopien dieses Originals aus den Händen renommierter Künstler. Indem er seine eigene Kopie damit

räumlich in deren Nachbarschaft rückt, deutet er seine Zugehörigkeit zu der Tradition der großen Künstler an und legitimiert zugleich seine eigene Kopie. Hebborn kopierte für seine Fälschungen allerdings üblicherweise nicht, sondern erfand neue Motive, die er im Stil des zu fälschenden Künstlers darbot.

III.4

Eric Hebborn

Il manuale del falsario, Vicenza 2004

Privatbesitz

Interessanterweise erschien Hebborns *Art Forger's Handbook* 1995 nicht, wie zu erwarten wäre, zuerst auf Englisch, sondern in einer italienischen Übersetzung. Erst 1997 – ein Jahr nach Hebborns Tod in Rom am 11. Januar 1996 infolge einer ihm drei Tage zuvor zugefügten Kopfverletzung – erschien dann die englische Originalversion.

III.5

Benham Gooder / Patrick Mark

Eric Hebborn. Portrait of a Master Forger (BBC 1991)

Screenshots

Der Film über Eric Hebborn, produziert im Rahmen der Kunstthemen gewidmeten BBC-Dokumentarserie „Omnibus“, lässt sowohl Hebborn als auch die von ihm geschmähten Experten und Kunsthändler zu Wort kommen. Daneben zeigt er auch den Fälscher bei der Arbeit: Zu sehen ist, wie Hebborn Zeichnungen im Stil Alter Meister ausführt.

Der Vermeer-Fälscher Han van Meegeren

Der niederländische Maler, Restaurator, Kunsthändler und Fälscher Han van Meegeren erscheint heute vielleicht als der Inbegriff all dessen, was am Thema Kunstfälschung populär sein



Kat.-Nr. III.1

kann, denn in seinem Leben mischen sich auf geradezu romanhafte Art und Weise künstlerischer Anspruch und mondäne Halbwelt, Ästhetik und Kriminalität, Verstrickungen in den Nationalsozialismus und Gerichts-drama: Ein gescheiterter Künstler, der sich in den 20er und 30er Jahren

des 20. Jahrhunderts der Avantgarde verweigert, da er dem Handwerk der Alten Meister nachtrauert, und beschließt, sich an der ihn missachtenden Kunstwelt zu rächen, indem er sie mit einer Vermeer-Fälschung hereinlegt; die Verführung durch das mit der Fälschung erzielte Geld,



Kat.-Nr. III.6

das es ihm ermöglicht, den bislang von ihm nur unter Schulden gepflegten mondänen Lebensstil zu finanzieren, damit verbunden der Verzicht auf die Rache an den Kunstexperten, für die es notwendig gewesen wäre, die Fälschung öffentlich zu machen; die stetige Anfertigung neuer, handwerklich zunehmend schwächer gearbeiteter und stilistisch immer weniger an Vermeer orientierter Fälschungen; der Verkauf einer dieser Vermeer-Fälschungen an den kunstsammelnden Nationalsozialisten Hermann Göring; die deswegen erfolgende Anklage van Meegerens wegen Vaterlandsverrat und Kollaboration nach dem Zweiten Weltkrieg, da die Spur des verkauften Bildes zu ihm führt; van Meegerens verzweifelter Geständnis, dass es sich bei dem Gemälde nicht um einen echten Vermeer, sondern um eine seiner Fälschungen gehandelt und dass er Göring damit betrogen habe; der Unglauben und die Skepsis, auf die er damit zunächst stößt, da niemand ihm glaubt und jeder meint, er bringe dies nur vor, um sich vor der Verurteilung zu retten; die von ihm zu erbringende Demonstration, unter der Aufsicht von Zeugen eine weitere Vermeer-Imitation zu malen, um so zu beweisen, dass er tatsächlich der Urheber des fraglichen Gemäldes wie anderer, von ihm eingestandener Vermeer-Fälschungen ist; der im Oktober 1947 eröffnete, aufsehenerregende Prozess (nun geführt aufgrund der Anklage wegen Fälschung und Irreführung) mit der Präsenz der von ihm über einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren gemalten Fälschungen im Gerichtssaal als sozusagen „stumme Zeugen“ der Anklage; und schließlich, nach dem im November 1947 gefällten, milden Urteil, van Meegerens baldiger Tod, der verhindert, dass er von der ihm nun entgegengebrachten Popularität noch profitieren kann, die zum einen darauf beruht, dass van Meegeren einen Nazi wie Göring hereingelegt hatte, zum anderen aber auch daher rührt, dass man in ihm ein verkanntes Maler-Genie sah, dem es gelungen war, sogar größte Experten zu täuschen. All dies hat dazu beigetragen, dass keinem anderen Fälscher so viele Bücher, Ausstellungen und auch Romane, Theaterstücke und Filme gewidmet wurden wie Han van Meegeren.

III.6

(Abb. S. 136)

Han Van Meegeren

Christuskopf, vorbereitende Studie für eine Vermeer-Fälschung

Bleistift auf Papier, 30 x 40 cm

Wien, Fälschermuseum

Seine erste und wichtigste Vermeer-Fälschung, eine 1936/37 ausgeführte Darstellung von Christus und zwei Jüngern beim gemeinsamen Mahl in Emmaus (heute: Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen – eine Abbildung davon ist auf dem Cover von Kat.-Nr. III.8 zu sehen), hatte van Meegeren seit 1932 durch technische Experimente und zahlreiche akribische Studien in der Art dieses Blattes vorbereitet.

III.7

Abraham Bredius

„A New Vermeer“, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Bd. 71, Nr. 416, November 1937, S. 210–211

UB Heidelberg, C 6051-12

Wie viele andere Kunsthistoriker ließ sich auch Abraham Bredius, führender Vermeer-Experte und Direktor des Den Haager Mauritshuis, einer bedeutenden Sammlung flämischer und holländischer Meisterwerke aus dem 17. Jahrhundert, von van Meegerens *Emmaus*-Fälschung täuschen. Im November 1937 veröffentlichte er in dem renommierten *Burlington Magazine* einen Aufsatz, in dem er die vermeintliche Neuentdeckung enthusiastisch feierte: Er begrüßte das von ihm auf Ende der 1650er Jahre datierte Bild als das „Meisterwerk Vermeers“, ja, als „die Krönung seines Werkes“. Damit hatte van Meegeren eigentlich sein Ziel erreicht: Seinen Erzfeind Bredius hätte er nun bloßstellen können. Da er jedoch an dem für 520.000 Gulden (was heute mehreren Millionen Dollar entspräche) verkauften *Emmaus-Mahl* einen mehr als die Hälfte umfassenden Anteil verdiente, entschied sich van Meegeren für die lukrative Seite des Fälschens und machte damit weiter, anstatt den Schwindel auffliegen zu lassen: Aus einem Hoax wurde ein Fake.

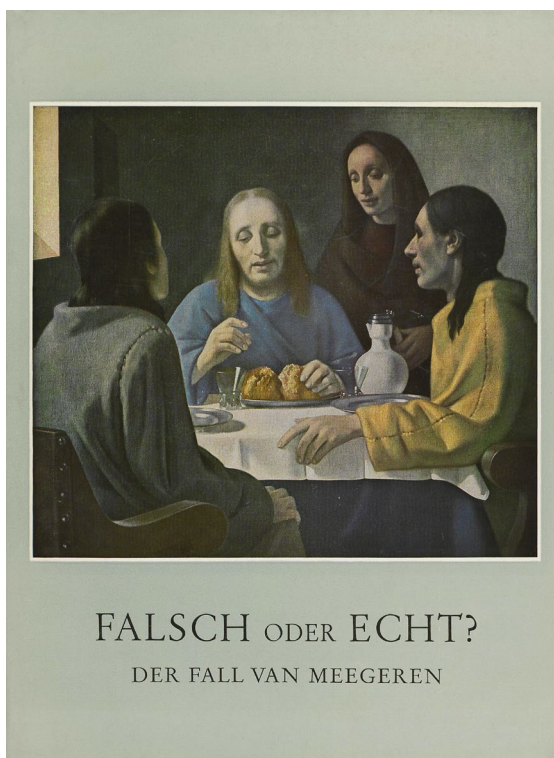
III.8

(Abb.)

Sepp Schüller

Falsch oder echt? Der Fall van Meegeren, Bonn 1953

UB Heidelberg, C 7126-7-178 Folio



Kat.-Nr. III.8

Der Aachener Kunsthistoriker Sepp Schüller legte mit seinem Band die früheste deutsche Auseinandersetzung mit dem Fälscher van Meegeren in Buchform vor. Der Titel „Falsch oder echt?“ lehnt sich interessanterweise auf das Engste an den Namen einer Ausstellung an, die ein Jahr zuvor, 1952, angeregt durch den Fall van Meegeren, am Stedelijk Museum in Amsterdam unter anderem von Maurits Michel van Dantzig (Kat.-Nr. III.11) organisiert wurde und die ebenfalls schon *Vals of echt?* hieß.

III.9

Frederik H. Kreuger

Han van Meegeren Revisited. His Art & List of Works, Rijswijk 2010

UB Heidelberg, 2011 C 2136

Der Niederländer Frederick H. Kreuger, von Beruf eigentlich Professor für Hochspannungstechnik, liefert neben einer Diskussion einzelner biografischer Aspekte auch ein Verzeichnis, in dem er nicht nur die Fälschungen van Meegerens, sondern auch die unter seinem eigenen Namen vorgelegten Werke erfasst. Darüber hinaus werden dort fragwürdige Neuzuschreibungen sowie mittlerweile zirkulierende Fälschungen der Originale wie der Fälschungen van Meegerens kritisch diskutiert. Ähnlich wie bei Elmyr de Hory (vgl. den Beitrag von Henry Keazor, S. 19) werden heute auch die Werke van Meegerens, und hierbei insbesondere seine Fälschungen (vgl. das Interview mit Diane Grobe, S. 60), von Sammlern stark nachgefragt, an die sich Kreugers Buch auch wendet. Sie möchte er vor eventuellen Fälschungen der Fälschungen schützen, wie sie inzwischen lanciert werden, da die „Originalfälschungen“ sehr begehrte sind.

III.10

Paul Coremans

Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hooghs. A Scientific Investigation, London 1949

UB Heidelberg, C 7126-7-168 Folio

Coremans hatte 1932 an der Freien Universität Brüssel in analytischer Chemie promoviert und wurde zehn Jahre später zum Leiter des Zentrallabors der belgischen Museen berufen. In van Meegerens Prozess fungierte er zusammen mit Angenitus Martinus de Wild und anderen (Kat.-Nr. I.46) als wissenschaftlicher Sachverständiger. Aus den im Zuge des Prozesses durchgeführten Untersuchungen Coremans' an den Fälschungen van Meegerens ging das 1949 publizierte Buch hervor, das seither als Standardwerk für die Überprüfung gefälschter Gemälde gilt (vgl. dazu auch den Beitrag von Jilleen Nadolny, S. 50). Coremans lieferte sich im Anschluss über Jahre hinweg eine hitzige Debatte mit seinem gleichfalls belgischen Kollegen Jean Decoen, der 1951 eine Gegenpublikation (*Back to the Truth*) vorlegte, in der er sich nicht nur von der Echtheit zweier Fälschungen van Meegerens (darunter des *Emmaus-Bildes*) überzeugt zeigt, sondern sie sogar als die größten Meisterwerke Vermeers verteidigt.

III.11

Maurits Michel van Dantzig

Pictology. An Analytical Method for Attribution and Evaluation of Pictures, Leiden 1973
UB Heidelberg, 73 B 5392

Ähnlich wie Coremans (Kat.-Nr. III.10), aber eher stilkritisch ausgerichtet, versucht der holländische Restaurator, Maler und Kunsthistoriker Maurits Michel van Dantzig in seinem mehr als zehn Jahre nach seinem Tod im Jahre 1960 posthum erschienenen Buch, aus einer Analyse der Fälschungen van Meegerens Lehren für eine zukünftige schnellere Erkennung von Fälschungen zu ziehen. Zu diesem Zweck stellte er unter anderem Tafeln zusammen, welche zum einen van Meegerens Anleihen bei originalen Vermeer-Gemälden sowie zum anderen deren Potpourri-artige Vermengung mit van Meegerens unter eigenem Namen vorgelegten Werken in seiner *Emmaus*-Fälschung demonstrieren.

III.12

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
UB Heidelberg, 2011 C 6125

Das Rotterdamer Museum Boijmans Van Beuningen, das 1937 van Meegerens Vermeer-Fälschung ankaufte, begann 1996 damit, sich offensiv mit dem Fall van Meegeren auseinanderzusetzen: Zunächst mit der Schau *Han van Meegeren (1889–1947) en zijn meesterwerk van Vermeer* („Han van Meegeren und sein Vermeer-Meisterwerk“), an die sich dann weitere Ausstellungen und Publikationen anschlossen. Der 2011 vorgelegte Band erwähnt im Vorwort den sich damals gerade abzeichnenden Skandal um die Fälschungen von Wolfgang Beltracchi (vgl. Kat.-Nrn. V.7–V.18) und nimmt diesen zum Anlass, den Fall van Meegeren noch einmal in historischer wie kunsttechnologischer Hinsicht aufzurollen, wobei der Kennerblick und Fälscherkunst einander gegenüberstellende Titel

(man denke an den Katalog *Das Auge ist der Richter* – Kat.-Nr. I.36) programmatisch ist.

III.13

Etienne Joseph Théophile Thoré (alias Thoré-Bürger)

„Van der Meer de Delft“, in: *Gazette des Beaux Arts*, 1. Oktober, 1866, S. 297–330/1. November 1886, S. 458–470, 1. Dezember 1886, S. 542–575
UB Heidelberg, C 4815 A

Aus heutiger Sicht erscheinen van Meegerens Vermeer-Fälschungen zum Teil als wenig überzeugend. Es ist jedoch zu bedenken, dass wir heute eine etwas andere Vorstellung von Vermeers Kunst haben als die Zeitgenossen van Meegerens, auf die hin er seine Fälschungen ausrichtete. Ein hierbei maßgeblicher Faktor war auch, dass man bis in die 30er Jahre vergleichsweise wenig über Leben und Werk des zuvor weitestgehend vergessenen Vermeer wusste. Der Barockmaler war erst 1866 durch einen Artikel des französischen Kunsthistorikers Etienne Joseph Théophile Thoré wiederentdeckt worden, der ihn aufgrund der spärlichen Informationen über sein Leben und wegen der Rätselfähigkeit einiger seiner Gemälde, „Sphinx de Delft“ nannte.

III.14

Lord Kilbracken (John Raymond Godley)

Van Meegeren. A Case History, London 1967
UB Heidelberg, 67 B 2840

Der in Großbritannien geborene John Raymond Godley, seit 1950 dritter Baron Kilbracken, war als Journalist tätig und setzte sich bereits 1951 mit dem Fall van Meegeren in dem Buch *Master Art Forger. The Story of Han van Meegeren* auseinander. 16 Jahre später kondensierte und ergänzte er das dort präsentierte Material noch einmal für einen Band, der – nicht zuletzt, weil er den Fall als eine Art „Krankengeschichte“ (vgl. den Untertitel *A Case History*) sowohl der kunstgeschichtlichen Methodik als auch der Person van Meegerens anlegte – zu einem Klassiker avancierte.

III.15

Luigi Guarnieri

La doppia vita di Vermeer. Romanzo, Mailand 2004

UB Heidelberg, 2015 C 4371

Im Zentrum des Romans des italienischen Schriftstellers Luigi Guarnieri steht die Nacherzählung der Biografie van Meegerens, um die er vignettenhaft Ausschnitte aus den Lebensläufen Jan Vermeers, Marcel Prousts und Herman Görings anordnet: Proust weist einem Gemälde Vermeers in einer Szene seines Romans *À la recherche du temps perdu* („Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“) eine wesentliche Rolle zu, Göring hatte 1942 eine Vermeer-Fälschung van Meegerens erworben. Guarnieri verweist in einer Anmerkung seines Buches auf die „umfangreiche Bibliographie“, mit der er bei seinen Recherchen gearbeitet habe. Er erwähnt dabei zwar Godleys Buch von 1951, nicht jedoch dessen spätere Publikation von 1967 (Kat.-Nr. III.14), nun bereits unter dessen 1950 verliehenem Adelstitel erschienen, bei der er sich tatsächlich sehr großzügig und zuweilen sogar über ganze Passagen hinweg so wörtlich bedient hat, dass man dies selbst noch durch die unterschiedlichen Sprachen (Ursprungssprache: Englisch, Zielsprache: Italienisch) hinweg bemerken kann.

III.16

Luigi Guarnieri

Das Doppelleben des Vermeer, München 2005

UB Heidelberg, 2005 A 3103

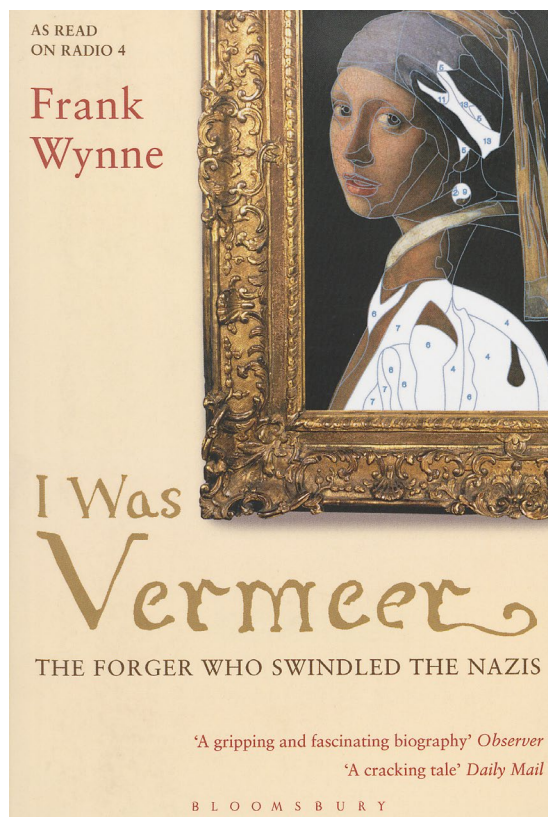
Selbst in der deutschen Übersetzung sind die wörtlichen Übernahmen aus Kilbrackens Buch (Kat.-Nr. III.14) angesichts paralleler Syntax und Wortwahl nachweisbar.

III.17

Frank Wynne

I was Vermeer: The Legend of the Forger Who Swindled the Nazis, London 2007

UB Heidelberg, 2015 C 4372



Kat.-Nr. III.17

Es ist sicherlich auch die – eigentlich eher geringe – Rolle Hermann Görings an dem Fall van Meegeren, die diesem immer wieder Aufmerksamkeit beschert hat. Göring hatte den Kauf zwar lediglich über einen seiner Mittelsmänner, den deutschen Bankier Alois Miedl, mithin also nicht selbst getätigt – dennoch suggeriert der Untertitel des von dem irischen Schriftsteller und Übersetzer Frank Wynne vorgelegten Buches, dass van Meegeren gleich eine ganze Anzahl an Nazis hereingelegt habe. Bei dem Titel *I was Vermeer* handelt es sich im Übrigen um die Übersetzung eines bereits bestehenden Buchtitels: Das 1966 von Marie-Louise Doudart de la Grée veröffentlichte Buch *Geen Standbeeld voor Han van Meegeren* war 1968 unter dem Titel *Ich war Vermeer* in Deutschland erschienen.

III.18

Edward Dolnick

The Forger's Spell. A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century, New York 2008

UB Heidelberg, 2008 C 3537

Auch das Buch des amerikanischen Schriftstellers Edward Dolnick setzt im Untertitel auf die Erwähnung der (wieder im Plural angegebenen) „Nazis“, die hier, noch direkter als bei Wynne (Kat.-Nr. III.17), zusammen mit der Erwähnung Vermeers sowie dem Verweis auf „den größten Kunstschwindel des 20. Jahrhunderts“ als entsprechende Reizworte dienen sollen. Während Wynne dem Leser die Erzählung einer „legend“ in Aussicht stellt, verspricht Dolnick „a true story“ (vgl. zu solchen Begriffen in der Biografik von Fälschern den Beitrag von Henry Keazor, S. 9).

III.19

Edward Dolnick

Der Nazi und der Kunstfälscher, Berlin 2014
UB Heidelberg, 2014 A 3134

Der deutsche Titel von Dolnicks Buch lässt Vermeer und „den größten Kunstschwindel des 20. Jahrhunderts“ aus und fokussiert dafür auf die Begriffe „Nazi“ und „Kunstfälscher“. Er suggeriert damit geradezu ein persönliches Verhältnis zwischen van Meegeren und Göring, obwohl sich diese jedoch, soweit bekannt, nie begegnet waren.

Galileo Galilei – gefälscht

Im Juni 2005 wurde dem renommierten New Yorker Antiquar Richard Lan, Spezialist für historische Bücher des Astronomen Galileo Galilei, von italienischen Besuchern eine besondere Ausgabe von Galileis 1610 erschienenem *Sidereus Nuncius* („Der Sternenbote“) angeboten. In dieser Schrift hatte Galilei die von ihm mithilfe eines selbst gebauten Teleskops beobachteten Mondphasen beschrieben und auch anhand von fünf Darstellungen illustriert. Die Ausgabe, die dem New Yorker Antiquar nun angeboten wurde, wich von den sonst bekannten Exemplaren insofern ab, als das Buch anstatt von fünf Radierungen auf den entsprechenden vier Seiten Tuschezeichnungen aufwies, die als Vorlagen für die Radierungen gedient zu haben schienen. Da es auch Druckfahnen-Versionen des *Sidereus Nuncius* gibt, in denen diese Stellen für die

Abbildungen noch leer belassen sind, war der Schluss naheliegend, dass es sich bei dem Band um ein solches Druckfahnen-Exemplar handeln könnte, in das Galilei jedoch die Zeichnungen mit eigener Hand eingetragen hatte. Diese „Entdeckung“ schien die von dem Kunsthistoriker Horst Bredekamp seit 1996 vertretene Sicht zu bestätigen, dass Galilei auch als Künstler zu betrachten sei, der künstlerische Aktivität als essentiellen Bestandteil des Erkenntnisgewinns gesehen habe. Nachdem das Buch im Februar 2006 in Berlin von elf Spezialisten auch materialtechnisch untersucht worden war und alle Tests bestanden hatte, veröffentlichte Bredekamp den Fund im Rahmen seiner 2007 erschienenen Studie *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand* (Kat.-Nr. III.23). Im Folgejahr schloss sich eine weitere naturwissenschaftliche Untersuchung an, dieses Mal unter der Beteiligung von vierzehn Spezialisten, die ebenfalls positiv ausfiel, woraufhin Bredekamp nicht nur 2009 eine zweite Auflage seines Buches vorlegte, sondern die Ergebnisse der Untersuchungen auch 2011 in den ersten beiden Bänden der englischsprachigen Reihe *Galileo's O* (erschieden zwischen 2011 und 2015) veröffentlichte (Kat.-Nr. III.25). Allerdings meldeten sich nun auch erste kritische Stimmen, die auf Unregelmäßigkeiten hinwiesen: Ein den *Sidereus Nuncius* als zum einstigen Bestand der Bibliothek des Galilei-Freundes Federico Cesi ausweisender Stempel (Abb. S. 143) weicht in einem Detail von dem sonst bekannten Erscheinungsbild ebenso ab wie die Maße der ersten Mond-Darstellung (Kat.-Nr. III.20): In den gedruckten Versionen ist deren Durchmesser vier Millimeter kleiner als der Durchmesser der übrigen Mondbilder, während das entsprechende Zeichnungspendant in der von Lan gekauften Ausgabe gegenüber den anderen Illustrationen keine Abweichungen aufweist. Wenn die Zeichnungen aber als Vorlagen für die Radierungen gedient hätten, müssten sie auch hinsichtlich der Maße mit diesen übereinstimmen. Ein entscheidender Hinweis kam schließlich von dem britischen Wissenschaftshistoriker Nick Wilding (Kat.-Nr. III.26), der entdeckte, dass Lans *Sidereus Nuncius* Eigenwilligkeiten im Druckbild aufweist, die identisch mit denen eines Faksi-

miles (Kat.-Nr. III.21) sind, das 1964 von der „Domus Galilaeana“, einem in Pisa ansässigen wissenschaftsgeschichtlichen Kultur- und Forschungsinstitut, anlässlich des 400. Geburtstags Galileis veröffentlicht worden war. Mehr und mehr erhärtete sich der Verdacht, dass es sich bei dem *Sidereus Nuncius* um eine extrem aufwändige Fälschung handelt: Der Fälscher hatte offenbar auf der Grundlage eines Digital-Scans des Faksimiles Druckplatten hergestellt, mit denen er das gesamte Buch auf geeignetem Papier neu gedruckt, die Stellen mit den Mondbildern frei gelassen und hier von einem entsprechend begabten Zeichner die Tuschezeichnungen hatte einfügen lassen. Um die Fälschung zusätzlich an Glaubwürdigkeit gewinnen zu lassen, wurde sie anschließend mit drei weiteren echten historischen Publikationen Galileis von 1655 in einem ebenfalls authentischen Bucheinband zu einem Band zusammengefügt. Diese Rekonstruktion der Abläufe wurde bei einer erneuten Untersuchung des Expertenstabs um Bredekamp im Oktober 2013 bestätigt und im dritten Band von *Galileo's O* 2014 veröffentlicht (Kat.-Nr. III.25). In derselben Reihe legte Bredekamp zudem 2015 sein acht Jahre zuvor erstmals erschienenenes Buch in einer dritten, um die Fälschung bereinigten und nun *Galileis denkende Hand: Form und Forschung um 1600* betitelten Auflage vor (Kat.-Nr. III.25). Als „Mastermind“ hinter der Fälschung konnte Marino Massimo De Caro ermittelt werden, ein italienischer Antiquar, Bibliothekar und Privatgelehrter, der, nachdem er im Juni 2011 zum Direktor der staatlichen „Biblioteca dei Girolamini“, der ältesten Bibliothek Neapels, berufen worden war, damit begonnen hatte, systematisch deren bedeutende Sammlung historischer Bücher zu plündern und Tausende davon illegal zu verkaufen. De Caro hat sowohl die Diebstähle als auch die Fälschung inzwischen gestanden und wurde zu sieben Jahren Haft verurteilt, die er mittlerweile als Hausarrest abbüßt. Als Motiv für die Fälschung gab De Caro zum einen Rache an Galilei-Experten an, die seine eigenen Forschungen (vgl. Kat.-Nr. III.24) stets missachteten, zum anderen aber auch seine Bewunderung für Bredekamps Forschungen.

III.20

(Abb., S. 143)

Marino Massimo De Caro

Buchfälschung nach Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius*, [Venedig 1610], 2003/2004, S. 9 verso/10 recto

Richard Lan, New York

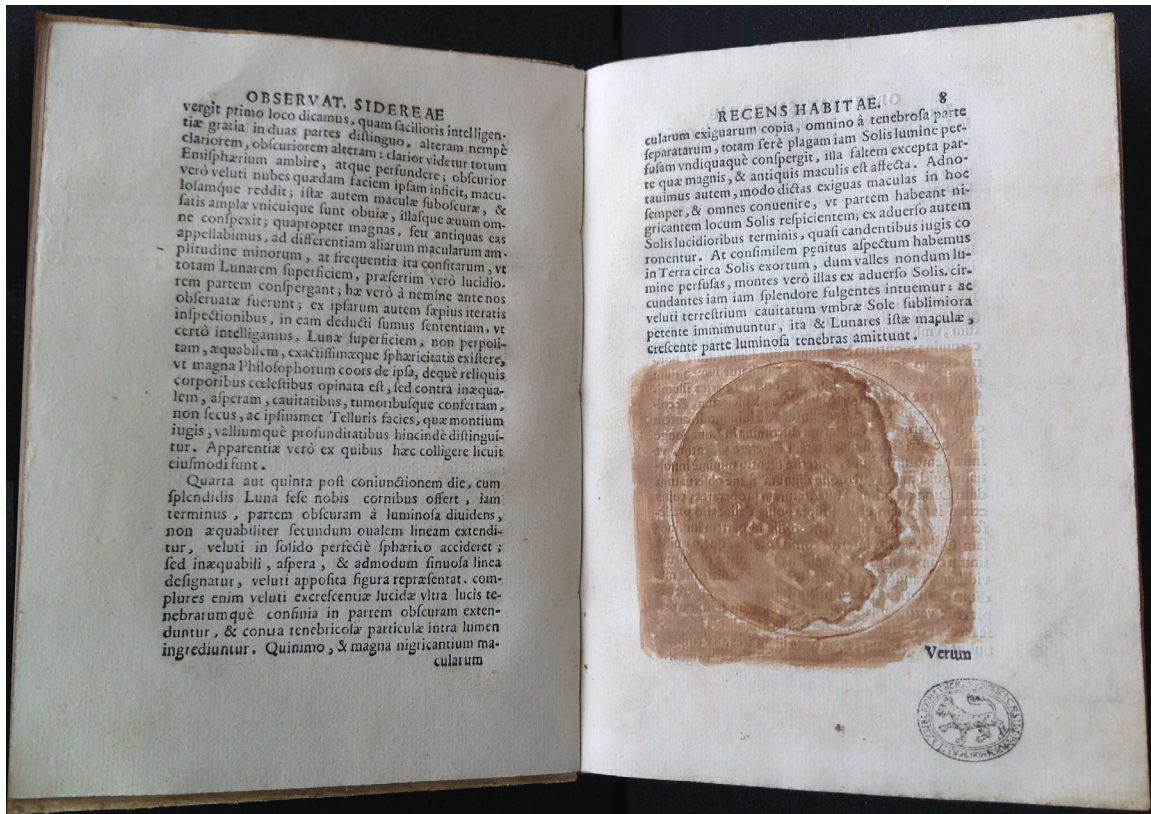
Marino Massimo De Caro gibt an, dass er 2003 auf die Idee kam, den *Sidereus Nuncius* zu fälschen; er verschaffte sich für den Druck geeignetes Papier und beauftragte einen angeblich in Buenos Aires ansässigen Restaurator und Maler damit, nach dem stilistischen Vorbild originaler, Galilei zugeschriebener Mondzeichnungen in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz die entsprechenden Fälschungen in das nachgedruckte Exemplar einzutragen. De Caro behauptet, dann noch selbst mit einem alten Kohlestift zarte Spuren über Darstellungen gelegt zu haben. Im Originaldruck weicht der auf S. 9 verso gezeigte Mond hinsichtlich seines Durchmessers (77 mm) um 4 mm von dem der anderen Mond-Bilder ab (81 mm), während in der Fälschung alle Mond-Durchmesser gleich groß sind. Ebenfalls verräterisch ist, dass sich das Bild des auf der Versoseite angedruckten Textes zu einheitlich und regelmäßig auf die hier aufgeschlagenen Seiten durchdrückt – etwas, das sich bei einem Originaldruck des 17. Jahrhunderts unregelmäßiger ausnehmen müsste. Auf einer der vorangehenden Seiten (S. 8 recto, Abb. S. 143) ist zudem ein ebenfalls verräterischer, da zu vollständiger Stempel Cesis angebracht (echte Stempel weisen Fehlstellen in dem Rand links von dem Maul des Luchses auf), der hier vielleicht nicht zufällig dicht unter dem Wort „verum“ (Wahrheit, Wirklichkeit) angebracht wurde, um indirekt die Echtheit des Ganzen zu suggerieren.

III.21

Galileo Galilei

Il Sidereus Nuncius, Riproduzione anastatica dell'editio princeps. Ripr. facs. dell'ed. Venetiis apud Thomam Baglionum, 1610, Pisa 1964

UB München, 8 12-5520



Kat.-Nr. III.20

Als Grundlage für seine Fälschung des *Sidereus Nuncius* verwendete De Caro konkret ein 1964 anlässlich des 400. Geburtstags Galileis veröffentlichtes Faksimile des Buches. Obwohl in dem Faksimile als Vorlage ein Exemplar von 1610 angegeben wird, das sich heute in der Biblioteca Nazionale von Florenz befindet, konnte der amerikanische Buchhistoriker Paul Needham im dritten Band von *Galileo's O* (vgl. Kat. Nr. III.25, S. 20) nachweisen, dass tatsächlich als Vorlage ein Exemplar verwendet wurde, das sich heute im „Osservatorio Astronomico di Brera“ in Mailand befindet. Warum in dem Faksimile eine falsche Quelle angegeben wird, blieb bislang ungeklärt.

III.22

Horst Bredekamp

„Galileo Galilei als Künstler“, in: Bogomir Ecker / Bettina Sefkow: Übergangsbogen und Überhöhungsrampe. Naturwissenschaftliche und künstlerische Verfahren. Symposium I und II, Hamburg 1996, S. 54–63
UB Heidelberg, 2016 C 549

Der Band versammelt die zu wissenschaftlichen Aufsätzen ausgearbeiteten Vorträge, die zwei Jahre zuvor auf zwei Symposien der Hochschule für bildende Künste in Kooperation mit der Hamburger Kunsthalle gehalten worden waren. In Bredekamps Aufsatz sind bereits all die Zutaten enthalten, derer sich der Fälscher De Caro dann sieben Jahre später bei der Konzeption seiner Fälschung (Kat.-Nr. III.20) bedienen sollte: Galileo als Künstler, dessen Tuschezeichnungen der Mondoberfläche „Meisterwerke“ (S. 60) darstellen, die in Beziehung zu dem 1610 erschienenen *Sidereus Nuncius* gesetzt werden.

III.23

Horst Bredekamp

Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand, Berlin 2009
UB Heidelberg, 2009 A 4589

Gegenüber der Erstauflage von 2007 schien der Autor mit noch größerer Gewissheit davon ausgehen zu können, dass der *Sidereus Nuncius* Lans „die zur Korrektur bestimmten Druckfah-

nen enthält“ (S. X). Ihm zufolge konnte damit die Vermutung, in den Zeichnungen sei „Galilei selbst am Werk gewesen, [...] in eine tentative Gewißheit überführt werden“ (ebd.).

III.24

Marino Massimo De Caro

Galileo Galilei. *Le sue idee, il suo mondo, la collezione*, 2 Bde., [Verona] 2007
UB Heidelberg, 2016 D 949

Nachdem De Caro 2003 den Plan zu der Fälschung gefasst und sie 2005 in den Markt eingeschleust hatte, legte er 2007 noch eine Monografie zu Galileo vor, mit der er zum einen seinen Status als ernsthafter Galileo-Forscher zu reklamieren versuchte, zum anderen wollte er seiner Fälschung des *Sidereus Nuncius* eine noch höhere Glaubwürdigkeit verleihen: In der Bibliografie seines Buches listet er unter sämtlichen, zwischen 1610 und 1683 erschienenen Ausgaben auch 24 Exemplare der Erstausgabe 1610 auf, in denen, wie in dem gefälschten *Sidereus Nuncius*, die gedruckten Monddarstellungen noch fehlen und zitiert einen Brief Galileis, in dem dieser solche Ausgaben erwähnt.

III.25

Horst Bredekamp

Galileo's O, 4 Bde., Berlin 2011–2015
Band 1: Galileo's *Sidereus nuncius*. A Comparison of the Proof Copy (New York) with other Paradigmatic Copies, 2011
Band 2: Galileo Makes a Book: The First Edition of *Sidereus nuncius* Venice 1610, 2011
Band 3: A Galileo Forgery: Unmasking the New York *Sidereus Nuncius*, 2014

Band 4: Horst Bredekamp: Galileis denkende Hand: Form und Forschung um 1600, 2015
UB Heidelberg, 2014 B 386

Betrachtet man die Bände im Rückblick, so lässt sich ein ähnliches Phänomen wie bei den Publikationen zu den gefälschten etruskischen Monumentalskulpturen (Kat.-Nrn. II.9 und II.10) beobachten: Innerhalb der gleichen Publikationsreihe werden Ergebnisse veröffentlicht, welche zunächst für die Echtheit der untersuchten Gegenstände sprechen, auf die dann jedoch Studien folgen, welche – in der gleichen Forschungskonstellation – die tatsächliche, auf anderem Weg nachgewiesene Fälschung der Objekte bestätigen müssen.

III.26

Nick Wilding

Faussaire de Lune. *Autopsie d'une imposture, Galilée et ses contrefacteurs*, Paris 2016
UB Heidelberg, 2016 C 1060

Nick Wilding, der zusammen mit dem amerikanischen ehemaligen Professor für Astronomie und Wissenschaftsgeschichte an der Harvard University, Owen Gingerich, ab 2009 bzw. 2012 erste Zweifel an der Echtheit des *Sidereus Nuncius* von Lan äußerte, beschreibt in diesem Buch die Geschichte, wie die Fälschung entlarvt wurde. Darüber hinaus legt er nicht nur dar, welche zusätzlichen, die Fälschung verrätenden Indizien er inzwischen sammeln konnte, sondern er berichtet zudem über weitere, ebenfalls von De Caro in den Markt geschleuste Galileo-Fälschungen.

IV. Fälschungen der Klassischen Moderne und ihr Echo in Literatur und Medien

In Werkkataloge aufgenommene bzw. eingeschmuggelte und sodann enttarnte Fälschungen provozieren zuweilen bemerkenswerte Reaktionen, die von Abstoßung bis Aneignung reichen. Dies zeigen insbesondere die Fälle der von Otto Wacker ab Mitte der 20er Jahre vertriebenen Van-Gogh-Fälschungen und die des Fälschers Elmyr de Hory nach dem Zweiten Weltkrieg. Wacker gelang es, mit Hilfe geschickt geknüpfter Kontakte zu etablierten Van-Gogh-Experten wie Julius Meier-Graefe und Jacob-Baart de la Faille, die wahrscheinlich von seinem Vater, dem Maler und Restaurator Johann Heinrich (Hans), und/oder seinem Bruder Leonhard Wacker gemalten Fälschungen in renommierten Kunsthandlungen wie derjenigen Paul Cassirers in Berlin zu platzieren. Er ging dabei sehr raffiniert vor, indem er zunächst einmal Sammler und sogar Personen aus dem engsten Umfeld des 1890 verstorbenen und bereits ab 1901 in Deutschland sehr nachgefragten Künstlers (wie zum Beispiel dessen Neffen Vincent Willem van Gogh) ansprach und sie um Leihgaben für eine Ausstellung bat, mit der er im Dezember 1927 seine eigene Galerie in Berlin eröffnete (Kat.-Nr. IV.1). Dort mischte er unter die originalen Leihgaben die von ihm zum Verkauf angebotenen Fälschungen, für die er eine Provenienz erfand, die ihn vor unbequemen Fragen schützen sollte: Angeblich stammten die bislang unbekannteren Werke alle aus der Sammlung einer russischen Adelsfamilie, die in die Schweiz habe emigrieren müssen und dabei ihren Besitz an Van-Gogh-Zeichnungen und -Gemälden illegal aus Russland herausgeschmuggelt habe. Um nun den in Russland verbliebenen Teil der Familie zu schützen, der sonst wegen der Flucht und des Schmuggels in Lebensgefahr geraten könne, dürfe Wacker keine weiteren Informationen preisgeben. Das Ganze ging so lange gut, bis im Januar 1928 vier Gemälde aus dem Besitz Wackers in direkter Nachbarschaft zu originalen Van-Gogh-Gemälden gezeigt werden sollten – und dabei durch ihren abweichenden,

die Expressivität des Malers übersteigernden Stil auffielen. Zwar kam es erst ab dem Frühjahr 1932 zu einem Gerichtsverfahren gegen Wacker, doch fühlten sich einige Experten wie der Van-Gogh-Spezialist Jacob-Baart de la Faille schon vorher genötigt, zu handeln, um ihren Ruf zu wahren. De la Faille begann deshalb unmittelbar ab 1928 damit, die Fälschungen Wackers und weitere Van-Gogh-Fälschungen in eigenen Beiträgen und Katalogen publik zu machen (Kat.-Nrn. IV.4 und IV.5). Der nach neun Prozesstagen am 19. April 1932 mit einer Verurteilung Wackers zu einem Jahr Gefängnis wegen Betrugs zum Teil in Tateinheit mit fortgesetzter schwerer Urkundenfälschung vorerst endende Prozess (s. u.) war gleich in doppelter Hinsicht bemerkenswert: Zum einen, weil in ihm – wie 15 Jahre später beim Prozess gegen Han van Meegeren (Kat.-Nrn. III.6–III.19) – die Fälschungen als sozusagen „stumme Zeugen“ im Gerichtssaal anwesend waren und diesen vorübergehend in eine Ausstellungshalle verwandelten, zum anderen, weil die Experten in dem Verfahren eine eher unrühmliche Rolle spielten, da sie permanent ihr Urteil in Bezug auf den Status von Wackers Bildern als Originale oder Fälschungen änderten. Nicht zuletzt wohl auch deshalb sowie in Anbetracht des 1947 zu Ende gegangenen Van-Meegeren-Skandals reagierte die Forschung dann auch noch im gleichen Jahr mit entsprechenden Vorschlägen, wie solche Fälschungen künftig schneller erkannt werden könnten (Kat.-Nr. IV.6). Mittlerweile sind einige, wenngleich bei weitem nicht alle Sammlungen dazu übergegangen, recht offensiv mit den von ihnen erworbenen Van-Gogh-Fälschungen umzugehen (Kat.-Nr. IV.7).

Während der Fall Wacker in der Literatur kein allzu großes Echo fand, war dem ungarischen Fälscher Elmyr de Hory ein so beeindruckendes mediales Nachleben beschert, wie es nicht einmal Han van Meegeren mit seinen zahlreichen Biografien und Ausstellungen er-

fuhr (Kat.-Nrn. III.8–III.19). Auch de Horys ab Ende der 40er Jahre geschaffene Fälschungen Klassischer Moderne (Kat.-Nr. IV.10) wurden oftmals über Bücher lanciert, indem zum Beispiel – ähnlich wie später bei Drewe und Myatt (Kat.-Nr. V.30a,b) – Kataloge manipuliert wurden: Aus diesen wurden die seinerzeit oftmals eingeklebten Fotografien von dort vorgestellten Werken (vgl. zum Beispiel Kat.-Nr. V.11) herausgetrennt und gegen Aufnahmen von thematisch passenden Fälschungen de Horys ausgetauscht. Nach seiner spektakulären Entlarfung im Jahr 1967 schrieb der britische Schriftsteller Clifford Irving über ihn eine Biografie (Kat.-Nr. IV.13), die 1972 noch einmal eine große Aufmerksamkeit erfuhr, als Irving seinerseits als Fälscher einer angeblichen Autobiografie, nämlich des amerikanischen Multimillionärs, Unternehmers, Filmproduzenten und Luftfahrtpioniers Howard Hughes, enttarnt wurde (Kat.-Nrn. IV.15–IV.18). Dies regte den amerikanischen Regisseur Orson Welles zu seinem im folgenden Jahr herausgebrachten Dokumentarfilm *F for Fake* an, in dem er ausgehend von den Hauptfiguren de Hory und Irving grundsätzliche Fragen nach dem Wesen der Kunst und ihrem Verhältnis zur Wahrheit aufwarf (Kat.-Nr. IV.24). 1991 provozierte eine Neuauflage von Irvings De-Hory-Biografie erneut Aufmerksamkeit, als sich herausstellte, dass sie zum Vehikel für die Etablierung gefälschter Fälschungen de Horys auf dem Kunstmarkt gemacht werden sollte (vgl. dazu Kat.-Nr. IV.14 sowie den Beitrag von Henry Keazor, S. 19f.).

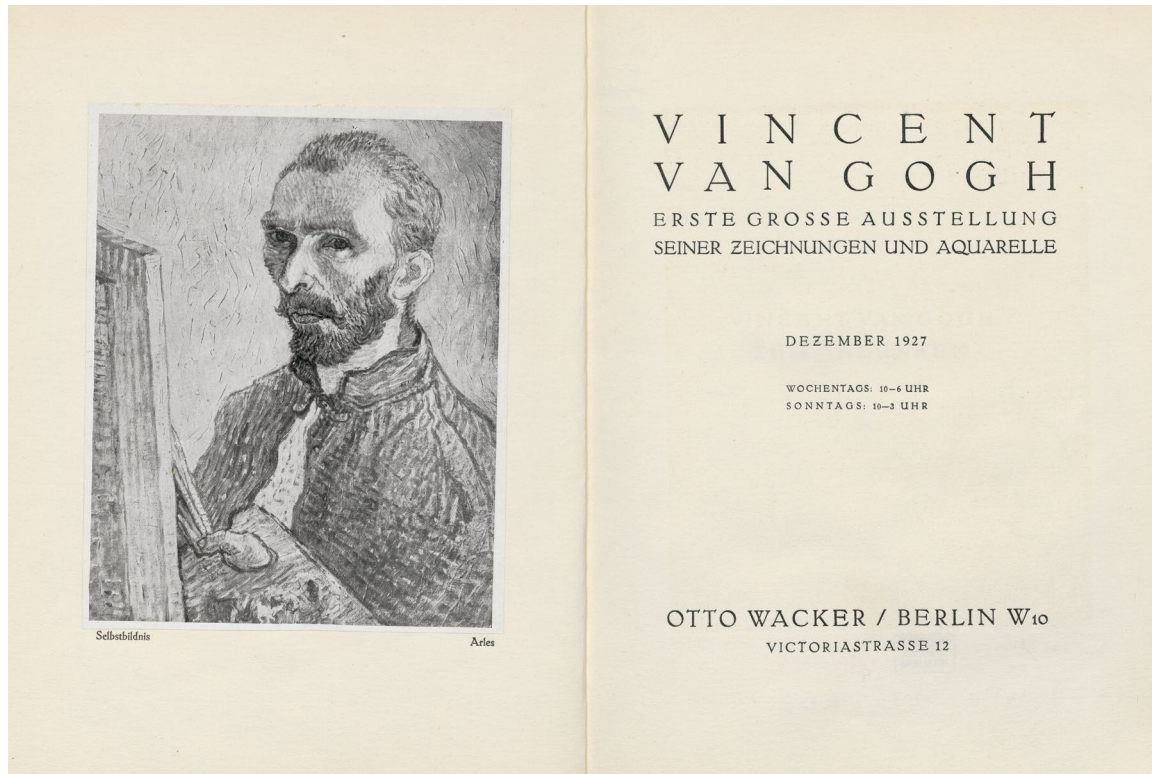
Jenseits des Films fanden die Fälle von de Hory und Irving auch Eingang in Comics (Kat.-Nr. IV.12 und Abb. S. 153/154) und selbst Gestalten des De-Horys-Falls wie dessen Hehler Fernand Legros wurden von Comic-Zeichnern wie dem berühmten Belgier Hergé im Rahmen seines letzten Projektes, dem nie vollendeten *Tim und Struppi*-Band *Tintin et l'Alph-Art*, zum Vorbild für eine sinistere Figur verwendet (Kat.-Nr. IV.23).

Wurde de Hory von Irving zum „greatest art forger of our time“ erklärt (Kat.-Nr. IV.13), so könnte er seine diesbezügliche Nachfolge in dem britischen Fälscher Shaun Greenhalgh ge-

funden haben. Denn dieser täuschte nicht nur, wie de Hory, namhafte Museen mit Fälschungen von Werken der Klassischen Moderne (wie einer 1994 von Greenhalgh auf den Kunstmarkt gebrachten Faun-Skulptur, die angeblich von Paul Gauguin stammte), sondern er verstand sich zudem darauf, so unterschiedliche Gattungen wie Gemälde, Statuen, Reliefs und Kunsthandwerk zu fälschen. Die entsprechenden Werke deckten darüber hinaus eine äußerst lange Zeitspanne und einen sehr weiten Kulturkreis ab: Während einige Fälschungen scheinbar aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend stammten (so zum Beispiel die angeblich ägyptische Amarna-Prinzessin aus der Zeit um 1350 v. Chr.: Kat.-Nr. IV.26), gaben andere sich als Werke von modernen Künstlern wie Otto Dix, Man Ray, Brancusi oder Henry Moore aus. Beim Vertrieb der Fälschungen machte Greenhalgh mit seinen betagten Eltern gemeinsame Sache, die daher nach ihrer Entlarfung im Jahre 2006 ebenfalls angeklagt und verurteilt wurden. Angesichts all dessen verwundert es nicht, dass Greenhalgh bzw. er und seine Eltern als „the most diverse art forger known in history“ (Metropolitan Police London) bzw. als „possibly the most diverse forgery team in the world, ever“ bezeichnet wurden. 2015 legte Greenhalgh seine Autobiografie vor, der er durch ein überraschendes Geständnis medienwirksam hohe Aufmerksamkeit zu verschaffen wusste (Kat.-Nr. IV.26 sowie den Beitrag von Henry Keazor, S. 16f.).

Das System Otto Wackers und seine gefälschten van Goghs

Im Alter von 20 Jahren trat Wacker zunächst ab 1918 zusammen mit seiner Schwester als „spanischer Tänzer“ auf, gründete jedoch bereits ein Jahr später zusammen mit einem Schwager eine „Kunsthandelsgesellschaft“, über die er rasch Kontakte zu anderen, bereits etablierten Kunsthändlern knüpfte. Ab 1924 gab er den Tanz vorerst auf und spezialisierte sich ganz auf den Handel mit der Kunst van Goghs. Da dessen Œuvre in den 20er Jahren noch als weitestgehend unübersichtlich galt, gelang es Wacker,



Kat.-Nr. IV.1

hier angeblich bislang unbekannte Werke einzuschleusen. Die Rolle der Familie bei dem ganzen Betrug konnte nie vollständig geklärt werden: Als man im Zuge der Van-Gogh-Ermittlungen das Atelier des Vaters durchsuchte, entdeckte man dort Kopien nach zwei Selbstbildnissen van Goghs. Auch in der Wohnung des Bruders Leonhard Wacker konnte man zwölf Bilder beschlagnahmen, von denen angenommen wurde, dass sie zu Fälschungszwecken hergestellt worden waren. Wie eng Leonhard in das Geschäft seines Bruders eingebunden war, wird schon daran deutlich, dass er angeblich mehr als die Hälfte der insgesamt 33 Wacker'schen Van-Gogh-Gemälde „restauriert“ hatte und von seinem Bruder immer wieder höhere Geldsummen überwiesen bekam. Vor Gericht wurde Wacker zu einer Haftstrafe von einem Jahr und sieben Monaten sowie zu einer Geldstrafe von 30.000 Mark oder 300 weiteren Tagen Gefängnis verurteilt. Die Verteidigung wie auch die Staatsanwaltschaft waren nach Verkündung des ersten Urteils in Berufung gegangen, woraufhin am 6. Dezember 1932 ein neues und härteres Urteil auf der Grundlage inzwischen neu zu Tage getretener Beweise gefällt wurde. Nach der Ur-

teilsverkündung verliert sich Wackers Spur. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg findet sie sich wieder – Wacker trat in der DDR erneut als Tänzer auf. Er starb am 13. Oktober 1970 im Alter von 72 Jahren in Ost-Berlin.

IV.1

(Abb.)

Jacob-Baart de la Faille / Otto Wacker

Vincent van Gogh. Erste grosse Ausstellung seiner Zeichnungen und Aquarelle, Berlin 1927
UB Heidelberg, 2015 D 3215 RES

Der belgisch-niederländische Van-Gogh-Spezialist Jacob-Baart de la Faille war von Haus aus eigentlich promovierter Jurist und kein Kunsthistoriker. Wacker schmeichelte sich bei diesem seinerzeit führenden Experten unter anderem dadurch ein, dass er ihn bat, das Vorwort zu dem Katalog *Vincent van Gogh. Erste grosse Ausstellung seiner Zeichnungen und Aquarelle* zu schreiben. Von de la Faille unbemerkt, zierte ein gefälschtes Selbstporträt van Goghs das Frontispiz (vgl. Kat.-Nr. IV.4, wo dieses Porträt dann unter den von de la Faille später publizierten Fälschungen erscheint: Abb. S. 149).

IV.2

Julius Meier-Graefe

Vincent van Gogh der Zeichner, Berlin 1928
UB Heidelberg, C 7129-5-18 Folio

Auch bei dem seinerzeit führenden deutschen Van-Gogh-Spezialisten Julius Meier-Graefe, der den holländischen Maler ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland bekannt gemacht hatte, machte sich Wacker beliebt, indem er dessen Publikation in seinem eigenen Verlag herausbrachte. In diesem war kurz zuvor auch der Ausstellungskatalog erschienen (vgl. Kat.-Nr. IV.1).

IV.3

Jacob-Baart de la Faille

L'œuvre de Vincent van Gogh, 4 Bde., Paris 1928
UB Heidelberg, C 7129-5-12 Folio

Da sich de la Failles Katalog vor allem an Sammler und Kunsthändler richtet, enthielt er Tafeln, auf denen die verschiedenen Original-Signaturen van Goghs studiert und verglichen werden können (vgl. S. 15, Abb. 7). In einer überarbeiteten Version wurde der Katalog 1970 noch einmal veröffentlicht – dieser gilt bis heute als eines der Hauptreferenzwerke zum Œuvre van Goghs.

IV.4

Jacob-Baart de la Faille

„33 Bilder, angeblich von van Gogh“, in: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, 27, Heft 3, 1929 [1928/29], zwischen S. 125 und S. 126
UB Heidelberg, C 4821-7 Folio

Als sich der Fälschungsverdacht gegenüber den Van-Gogh-Werken aus Wackers Sammlung erhärtete und öffentlich zu werden drohte, beschloss de la Faille, um seinen Ruf als führender Experte fürchtend, möglichst rasch die als Fälschungen entlarvten 33 Bilder vorab, das heißt noch vor der Veröffentlichung des zwei Jahre später folgenden ausführlicheren Katalogs (Kat.-Nr. IV.5), publik zu machen. Unter den

Bildern findet sich nun auch das 1927 von de la Faille noch nicht beanstandete Selbstporträt van Goghs, welches das Frontispiz des ersten Wacker-Katalogs (Kat.-Nr. IV.1; Abb. S. 147) zierte.

IV.5

Jacob-Baart de La Faille

Les faux van Gogh, Paris 1930
UB Heidelberg, C 7129-5-24 Folio

Nachdem de la Faille die 33 Fälschungen Wackers bereits 1928 im Eilverfahren publiziert hatte, nutzte er die Gelegenheit, davon ausgehend nach weiteren Van-Gogh-Fälschungen zu fahnden und diese zu einem eigenen Katalog zusammenzustellen. Neben wissenschaftlichen Interessen diente dies zugleich auch dazu, von seinem, de la Failles, eigenem Versagen im Fall Wacker abzulenken: Der Katalog umfasst insgesamt 174 gefälschte Werke, innerhalb derer die Wacker-Bilder gewissermaßen als zu vernachlässigende Größe „untergehen“. Wacker reichte übrigens eine einstweilige Verfügung gegen de la Faille ein und drohte ihm mit der gerichtlichen Durchsetzung von Schadenersatzforderungen, sollte sich der Experte weiterhin negativ über die von ihm vertriebenen Gemälde äußern.

IV.6

Maurits M. van Dantzig

Vincent? A New Method of Identifying the Artist and His Work and Unmasking the Forger and his Products, Amsterdam 1947
UB Heidelberg, 2014 D 387

Der holländische Restaurator, Maler und Kunsthistoriker Maurits Michel van Dantzig versucht in diesem Buch anhand des Malstils van Goghs erstmals seine stilkritisch-quantifizierende Methode zu demonstrieren, die er dann 1973 anhand des Van-Meegeren-Falls unter dem Namen „Pictology“ in einer posthum veröffentlichten Studie systematisch vorstellte (Kat.-Nr. III.11). Van Dantzig gibt an, innerhalb von van Goghs Œuvre drei stilistische Hauptphasen unterscheiden zu können, die jeweils durch eine Kombina-

33 BILDER, ANGEBLICH VON VAN GOGH,

die der Verfasser des Oeuvre-Kataloges, J. B. de la Faille, aufgenommen hat und nachträglich für falsch erklärt.
Die Nummern unter den Bildern sind die Katalognummern.

Wir kommen auf die Angelegenheit im nächsten Heft ausführlich zurück.



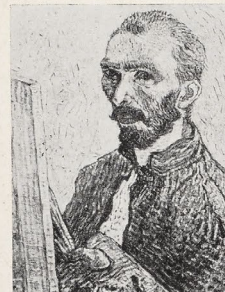
325



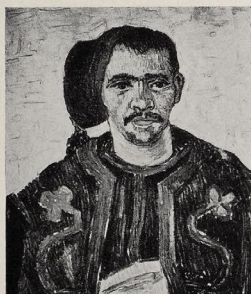
385



521



523



539



577



614



616



639



685



590



691



442



729



741



812

tion bestimmter Charakteristika definiert seien. Einige diese Eigenschaften wie zum Beispiel die Pinselstrichführung ließen sich durch das ganze Werk des Malers verfolgen – kenne man sowohl diese sich verändernden als auch die gleichbleibenden Merkmale, habe man gute Voraussetzungen, Originale von Fälschungen zu unterscheiden, bei denen diese Charakteristika nicht überzeugend imitiert wurden. Van Dantzig's Ansatz wurde in jüngerer Zeit von Projekten aufgegriffen, die van Goghs Bilder mit Hilfe einer Computeranalyse von Digitalaufnahmen nach festen Stilcharakteristika untersuchen.

IV.7

Zur Aktualität der Fälschungsproblematik bei van Gogh

Van Gogh – echt / falsch. Zwei Selbstbildnisse der Sammlung Emil Bührle; Ausstellung in der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich, 11. Oktober 2005 bis 27. Februar 2006, Zürich 2005

UB Heidelberg, 2014 S 90

Ausstellung und Katalog der Stiftung Sammlung E. G. Bührle zeigen, dass van Goghs Gemälde bereits unmittelbar nach seinem Tod und von Personen aus seinem engsten Umkreis gefälscht wurden, wobei hier insbesondere Claude-Émile Schuffenecker, ein Freund Paul Gauguins, und sein Bruder Amédée, ein Bilderhändler und Makler, zu nennen sind. Letzterer kaufte 1897/98 der gleichfalls mit Gauguin befreundeten jungen französischen Hobbymalerin Judith Gérard eine Kopie ab, die sie nach einem 1888 von van Gogh gemalten Selbstporträt angefertigt hatte. Etwas mehr als zehn Jahre später, um 1910, sah Gérard ihre Kopie bei einer Van-Gogh-Ausstellung in einer angesehenen Galerie als angebliches Original van Goghs wieder: Ihre die Kopie verdeutlichende Signatur („d'après Vincent – Judith“) hatte man entfernt und stattdessen im Hintergrund Blumen hinzugefügt, die aus einem anderen Porträt van Goghs stammten, das sich damals in Claude-Émile Schuffeneckers Sammlung befand: Es scheint also, als hätten die Gebrüder Schuffenecker das Bild verfälscht, um es als Original ausgeben zu können. Als solches

erwarb es der Zürcher Industrielle und Kunstsammler Emil Georg Bührle 1948, obgleich er aus der 1939 erschienenen Neuauflage von de la Failles Werkverzeichnis van Goghs (Kat.-Nr. IV.5) schon hätte erfahren können, dass es sich vermutlich um eine Fälschung handelt: De la Faille zitiert dort nämlich die Betrugsdarstellung Gérards. Als der Sammler 1952 vom Fälschungsverdacht erfuhr, versuchte er vergeblich, den Kauf vor Gericht wieder rückgängig zu machen: Einem Sammler wie Bührle, so die Argumentation des Gerichts, hätte die Publikation von 1939 bekannt sein können und müssen.

IV.8

Stefan Koldehoff

Van Gogh. Mythos und Wirklichkeit, Köln 2003

UB Heidelberg, 2003 A 2686

Stefan Koldehoffs Buch *Van Gogh: Mythos und Wirklichkeit* bietet die bislang systematischste Aufarbeitung des Falls Otto Wacker. Dessen Darstellung bildet zugleich auch den Kern dieser Studie, die vor allem zum Ziel hat, die Mythen und Legenden zu dekonstruieren, welche im Laufe der Zeit um die Person, das Leben und um das Schaffen van Goghs gestrickt wurden. Wie Koldehoff zeigt, wurden diese Mythen auch von Personen in die Welt gesetzt, die direkt an dem Fall Wacker beteiligt waren, wie zum Beispiel Julius Meier-Graefe, um den Künstler besser vermarkten zu können: Der Fälscher-Skandal kann mithin auch als direkte Reaktion auf diese Mythenbildung gesehen werden.

IV.9

Henk Tromp

A Real Van Gogh. How the Art World Struggles With Truth, Amsterdam 2010

UB Heidelberg, 2010 C 3792

De la Failles Entschluss, die Wacker-Gemälde als Fälschungen zu veröffentlichen, einerseits (Kat.-Nr. IV.4 und IV.5) und der ihm dabei entgegengebrachte Widerstand seitens der Kunsthändler, Sammler, Kritiker und Kunsthistoriker

andererseits nimmt Henk Tromp zum Ausgangspunkt, um aufzuzeigen, dass eine solche Interessenkollision zwischen Wahrheit auf der einen und Lukrativität auf der anderen Seite seither im internationalen Kunsthandel immer wieder zu problematischen Situationen geführt hat.

Elmyr de Hory – „the greatest art forger of our time“

Das Schillernde und Mysteriöse an der Figur Elmyr de Horys kann schon daran ersehen werden, dass – im Unterschied zu anderen Fälschern – vieles an seiner Biografie unüberprüfbar und rätselhaft ist und bleiben wird: Sein Biograf Clifford Irving verließ sich bei deren Niederschrift auf de Horys eigene Aussagen, die jedoch, wie sich in der Zwischenzeit gezeigt hat, mehr als unzuverlässig sind: Schon de Horys wirkliches Geburtsdatum und sein echter Name sind ungewiss, ebenso die Irving zu Protokoll gegebene Herkunft als Einzelkind wohlhabender, großbürgerlicher Eltern, bei der es sich wohl um eine Wunschfantasie des späteren Fälschers handelt. Dementsprechend mit Vorsicht zu behandeln sind auch de Horys Darstellungen, wie er zum Fälschen gekommen sei – eine Freundin hielt angeblich eine seiner Zeichnungen für ein Werk Picassos und kaufte sie ihm für entsprechend viel Geld ab (vgl. Abb. S. 153) – und wie seine Fälscherkarriere verlaufen ist. Auch de Horys späterer Wohnort, die Aussteiger-Insel Ibiza, und seine Bekanntschaften mit Stars und Politikern haben ein Übriges dazu getan, dass de Hory, mehr als jeder andere Fälscher, mit Glamour und Showbusiness assoziiert wird. Selbst sein Freitod im Jahre 1976 auf Ibiza gab Anlass zu Legenden und Verschwörungstheorien: Niemand anderes als Irving behauptete beispielsweise, de Hory einige Zeit danach zufällig wiedergesehen zu haben. Sicher ist nur, dass de Hory im Laufe seines Lebens mehrere Male als Fälscher entlarvt wurde, stets jedoch weitermachen konnte. Erst im Jahr 1967 kam er in ernstere Bedrängnis: De Hory hatte damals an den Multimilliardär und Direktor der General American Oil Company, Algur Hurtle Meadows, über seine Hehler Fer-

nand Legros und Réal Lessard zahlreiche Bilder verkauft, die fünf Abgesandte der „Art Dealers Association of America“ als Fälschungen entlarvten. Da de Hory die Fälschungen aber nicht nachgewiesen werden konnten, wurde er lediglich zu zwei Monaten Gefängnis wegen anderer ihm zur Last gelegter Vergehen verurteilt und für ein Jahr von Ibiza verbannt. Nach seiner Rückkehr traf er dort dann Irving, der ihn in seiner Biografie (Kat.-Nr. IV.13) zum „greatest art forger of our time“ aufbaute.

IV.10

(Abb.)

Elmyr de Hory

Stierkampfzene, Fälschung im Stile Picassos
Gouache, auf Papier, 33 x 21,5 cm
Wien, Fälschermuseum

Das 2004 erworbene Aquarell auf Papier folgt motivisch wie stilistisch bis in Details hinein einer Serie von 26 Aquatinta-Illustrationen Pablo Picassos – man vergleiche etwa die pfropffartige Kopfform des Toreros und die als Punkte gege-



Kat.-Nr. IV.10

benen Köpfe des Publikums. Picasso hatte die Illustrationen 1957 für das zwei Jahre später neu aufgelegte, ursprünglich 1796 erschienene Buch *La Tauromaquia* des Stierkämpfers José Delgado y Gálvez, genannt „Pepe Illo“, geschaffen. De Horys Zeichnung ist – ebenso wie die Kaltnadelradierung, die Picasso für das Cover des Buches entworfen hatte – auf 1959 datiert. Die Fälschung macht sich also insofern für einen potentiellen Käufer interessant, als sie vorgibt, einen der sonst nicht erhaltenen Entwürfe für diese Serie darzustellen, der von den endgültigen Illustrationen noch abweicht, jedoch bereits klare Bezüge zu ihnen aufweist.

IV.11

Anita Beloubek-Hammer

Pablo Picasso. Frauen, Stiere, Alte Meister, Graphik und Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts (Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Berlin. Kulturforum, Sonderausstellungshalle 13. September 2013 – 12. Januar 2014), Berlin 2013
UB Heidelberg, 2013 B 731

Picasso verspürte eine lebenslange Faszination für den Stierkampf, er thematisierte ihn immer wieder in seinen Werken und wird von daher eng mit ihm assoziiert. Im vorliegenden Fall empfand er es sicherlich auch als eine Herausforderung, dass bereits der spanische Maler Francisco de Goya 1815 das Buch *La Tauromaquia* von Pepe Illo illustriert hatte. Die Fälschung (Kat.-Nr. IV.10, Abb. S. 151) macht sich nicht nur die enge Assoziation Picassos mit dem Stierkampf im Allgemeinen und dem Stil Picassos im Besonderen zunutze, um als mögliches Original zu überzeugen, sondern arbeitet zusätzlich mit einer gefälschten Künstlersignatur.

IV.12

(Abb. S. 153 und 154)

Elmyr de Hory im Comic

J. J. Birch / SV, „Elmyr de Hory“, in: Carl Sifakis, *The Big Book of Hoaxes*, New York 1996, S. 14–17

UB Heidelberg, 2015 D 2907

In der Populärkultur angekommen war de Hory allerspätestens 1996 mit der Comic-Version *Elmyr de Hory* des amerikanischen Comic-Zeichners J. J. Birch (einem Pseudonym für Joseph Brozowski) und des amerikanischen Autors Steve Vance, welcher der Erzählung von Irvings De-Hory-Biografie folgt. Der von dem amerikanischen Kriminalreporter und Schriftsteller Carl Sifakis herausgegebene Band *The Big Book of Hoaxes* erzählt in kurzen Schwarz-Weiß-Comics berühmt gewordene Fälle von Lügengeschichten, Streichen, Scherzen und Fälschungen – vom *Hauptmann von Köpenick* bis hin zu Kunstfälschungen und Medienirrtümern wie Orson Welles' berühmtem Hörspiel *Der Krieg der Welten* von 1938. De Hory befindet sich in der Sektion „The Art of the Hoax“ mit Clifford Irvings gefälschter Howard-Hughes-Biografie (Kat.-Nr. IV.15) in ebenso guter wie bezeichnender Gesellschaft.

IV.13

Clifford Irving

Fake! The Story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time, New York 1969
UB Heidelberg, 2015 C 5550

Elmyr de Hory hatte sich Clifford Irving angeblich 1967 auf Ibiza anvertraut und ihm seine Lebensgeschichte erzählt. Angesichts des Umstands, dass Irving jedoch auch später die angebliche Autobiografie von Howard Hughes mehr oder weniger frei erfunden hatte (Kat.-Nrn. IV.15–IV.18), ist Skepsis in Bezug auf das gebotene, was er über de Hory schreibt – zumal dieser selbst (s. o.) nicht eben zu den vertrauenswürdigsten Informanten gezählt werden kann. Möglicherweise hatten sich hier auch einfach zwei Fälscher gefunden, die einander nützlich sein konnten, denn Irving machte de Hory durch die Biografie nicht nur zu einer Berühmtheit, sondern wurde dadurch auch selbst berühmt. Interessanterweise verklagte einer der Hehler de Horys, Réal Lessard, Irving 1973 wegen angeblicher Verleumdung und druckte in seiner eigenen, 1988 erschienenen Autobiografie *L'amour du faux* (Kat.-Nr. IV.22) eine angebliche Erklärung de Horys ab, in der dieser den Darstellungen Irvings widerspricht.



IV.14

Ken Talbot

Enigma! The new story of Elmyr de Hory, the most successful art forger of our time, retold and presented by Ken Talbot, London 1991
 UB Heidelberg, 98 C 635

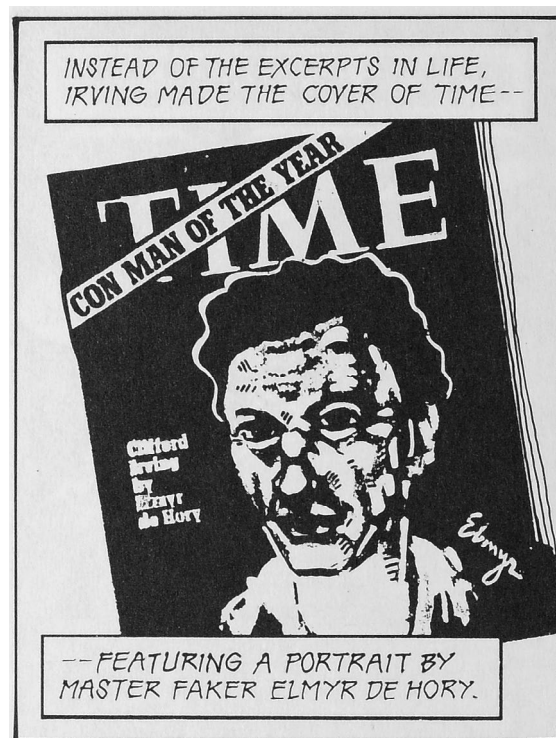
Als der Londoner Buchmacher Ken Talbot unter dem Titel *Enigma! Clifford Irvings De-Hory-Biografie* (Kat.-Nr. IV.13) 1991 angeblich „neu erzählte“, nutzte er sie in Wirklichkeit als Vehikel, um in seinem Besitz befindliche, angeblich von de Hory stammende Werke aufzuwerten: Bei den Bildern, die er in den Band zusätzlich aufgenommen hatte, handelt es sich wahrscheinlich gar nicht um Fälschungen de Horys, wie Ken Talbot behauptet, sondern wohl um von anderer Hand ausgeführte Kopien von geringer Qualität nach bekannten Meisterwerken der Klassischen Moderne. Indem Talbot sie jedoch als Illustrationen in das ansonsten weitestgehend nur nachgedruckte Buch Irvings einfügt und diesen die Neuauflage mit einer (in Wahrheit wohl gefälschten) Eingangsnotiz ausprobieren lässt, erweckt Talbot den gewünschten Eindruck, dass es sich bei seinen „falschen Fälschungen“ de Horys um „echte Fälschungen“ von dessen Hand handeln würde (vgl. dazu auch den Beitrag von Henry Keazor, S. 19f.).

IV.15

Clifford Irving

Howard Hughes. The Autobiography. The most famous unpublished book of the 20th century ... until now, London 2008
 UB Heidelberg, 2016 C 1057

1970 entwickelten Clifford Irving und ein alter Freund von ihm, der amerikanische Kinderbuchautor Richard Suskind, auf Palma de Mallorca den Plan, eine gefälschte Autobiografie des US-amerikanischen Unternehmers Howard Robard Hughes zu schreiben und an einen Verlag zu verkaufen. Sie waren überzeugt davon, dass der als Eremit lebende, öffentlichkeitsscheue Hughes nicht den Versuch unternehmen würde,



Kat.-Nr. IV.12b

dagegen zu protestieren. Gegenüber einem Verlag, an den sie das Projekt für 100.000 Dollar verkauften, behaupteten sie, Hughes habe gerade Irving mit der Aufgabe betraut, da er ihn für dessen De-Hory-Biografie (Kat.-Nr. IV.13) sehr bewundere. Als jedoch Hughes' Anwalt Klage gegen den Verlag erhob und herauskam, dass der für Hughes vorgesehene und auf einen Scheck für „H. R. Hughes“ geschriebene Betrag von 765.000 Dollar von Irvings Ehefrau Edith unter dem Namen „Helga R. Hughes“ abgehoben worden war, flog der Schwindel auf: Die Irvings gestanden und wurden gemeinsam mit Suskind wegen Betrugs im Rahmen einer kriminellen Vereinigung zu mehrmonatigen Gefängnisstrafen verurteilt.

IV.16

Lewis Chester / Stephen Fay / Magnus Linklater
Hoax. The Inside Story of the Howard Hughes-Clifford Irving Affair, New York 1972
 UB Heidelberg, 2014 C 452

Noch im Jahr des Skandals selbst legten die drei englischen Journalisten Stephen Fay, Lewis Ches-



Kat.-Nr. IV.19

ter und Magnus Linklater ihre Rekonstruktion der Ereignisse um die gefälschte Howard-Hughes-Autobiografie vor.

IV.17

Clifford Irving / Richard Suskind

What really happened. His untold story of the Hughes affair, New York 1972

UB Heidelberg, 2016 C 211

In der Vorbemerkung des Bandes kritisiert Clifford Irving das von den Journalisten Stephen Fay, Lewis Chester und Magnus Linklater vorgelegte *Hoax*-Buch (Kat.-Nr. IV.16) dafür, angeblich lediglich ein „compendium of newspaper clippings, misquotations, and muddled journalistic fantasies“ zu präsentieren. Noch im gleichen Jahr veröffentlichte er daher gemeinsam mit seinem Komplizen Richard Suskind seine eigene Version der Ereignisse, um die angeblichen Fehler in der bisherigen Darstellung zu korrigieren: Deren Titel *What really happened* ist daher auch als Reaktion auf das Buch der Journalisten zu verstehen, denen so unterstellt wird, nicht korrekt zu schildern, was „wirklich“ passiert war.

IV.18

Clifford Irving / Richard Suskind

Project Octavio. The Story of the Howard Hughes Hoax, London 1977

UB Heidelberg, 2015 C 5549

Fünf Jahre nach der amerikanischen Erstveröffentlichung (Kat.-Nr. IV.17) wurde die Darstellung von Clifford Irving und Richard Suskind in England unter dem Titel „Project Octavio“ veröffentlicht. Diesen Codenamen hatten die beiden Autoren in den Besprechungen mit dem Verlag der geplanten Hughes-Biografie benutzt, um diesbezüglich absolute Geheimhaltung zu wahren. 1981 schob Irving dann noch eine Ausgabe unter dem Titel *The Hoax* nach, die 2006 unter dem gleichen Titel von Lasse Hallström verfilmt wurde (Kat.-Nr. I.35).

IV.19

(Abb. S. 155)

Clifford Irving, „Betrüger des Jahres“, porträtiert vom „greatest art forger of our time“

„Time-Magazine“, 21. Februar 1972; auf dem Cover: Clifford Irving als „Con Man of the Year“, illustriert mit einem Porträt Elmyr de Horys

UB Heidelberg, ZST 4345 B RES

Nachdem Irving am 28. Januar 1972 die Fälschung der Hughes-Autobiografie gestanden hatte, setzte ihn das *Time-Magazine* nur drei Wochen später – und zu Jahresbeginn 1972! – als „Con Man of the Year“, als „Betrüger des Jahres“, auf die Titelseite. Das abgebildete Porträt Irvings stammte dabei interessanterweise von niemand anderem als von Elmyr de Hory.

IV.20

Sigmar Polke

Original + Fälschung. Kunsthalle Tübingen, 8. Dezember 2007 bis 24. Februar 2008; [anlässlich der Ausstellung „Sigmar Polke – Original + Fälschung, 1973“], Tübingen 2007

UB Heidelberg, 2015 D 2365

2007 zeigte die Kunsthalle Tübingen erneut eine erstmals 1974 am Städtischen Kunstmuseum in Bonn ausgestellte Werkgruppe der Künstler Sigmar Polke und Achim Duchow, um an die Wichtigkeit dieser Ausstellung für die Karriere insbesondere Polkes zu erinnern. Schon der Titel „Original + Fälschung“ sollte den Besucher der Bonner Schau dafür sensibilisieren, dass es bei den gezeigten 24 Haupt- und 14 Kommentarbildern darum ging, den in der Kunst häufig betonten Topos der „Originalität“ zu persiflieren: Die Hauptbilder gehen oftmals auf von den Künstlern verfremdete konkrete Vorbilder zurück, die Referenzbilder arbeiten immer wieder mit montierten Zeitungs- und Buchausschnitten und kommentieren die Hauptbilder. Da es Polke und Duchow darum ging, Begriffe wie „Inspiration“ und „Innovation“ durch den deutlichen Rückgriff der Hauptbilder auf vorhandene „Originale“ infrage zu stellen, verwiesen sie immer wieder

(dem Ausstellungstitel entsprechend) auch auf das Phänomen der Fälschung. Daher erscheint auch als Detail des Kommentarbildes Nr. 13 ein Foto de Horys aus dem Jahre 1955, das Irvings Biografie (Kat.-Nr. IV.13, S. 75) entstammt.

IV.21

Emma Lavigne

Pierre Huyghe (Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Paris, Centre Pompidou, Galerie Sud: 25. September 2013 – 6. Januar 2014), Paris 2013
UB Heidelberg, 2015 D 2366

Hatte es de Hory bereits mit Polkes Ausstellung *Original + Fälschung* in den Bereich der etablierten Kunst geschafft, so ging der französische Künstler Pierre Huyghe 2013 noch einen Schritt weiter, indem er nun eine Fälschung de Horys zum Angelpunkt einer seiner Installationen machte: Huyghe hatte sich bewusst eine Modigliani-Fälschung de Horys gekauft, die er dann für sein 2007 entstandenes Werk „De Hory Modigliani“ kopierte. Ähnlich wie Polke (Kat.-Nr. IV.20) stellt Huyghe, wenn er nicht das Werk eines etablierten Künstlers, sondern das eines Fälscher kopiert (und es sich damit wieder aneignet), Fragen nach dem Wesen von Kunst und Kreativität: Besteht der kreative Akt darin, ein solches Werk als Erster geschaffen zu haben? Oder darin, es zu fälschen? Oder darin, sich dazu zu entschließen, die Fälschung zu wiederholen, also in der bloßen Idee?

IV.22

Réal Lessard

L'amour du faux. La vérité sur l'affaire Legros, Paris 1988
UB Heidelberg, 2015 C 6021

Der Franko-Kanadier Réal Lessard stieß Ende der 50er Jahre zu de Hory und dessen Hehler Fernand Legros hinzu, mit dem ihn schon bald eine enge Beziehung verband. Nach der Entlarvung der Fälschungen de Horys 1967 zerstritten sich Lessard und Legros und brachten

einander gegenseitig ins Gefängnis. In seiner Autobiografie stellt Lessard sich als durch Legros verführtes und missbrauchtes Malergenie da, wobei er sich die Rolle zuweist, die de Hory in der Biografie Irvings (Kat.-Nr. IV.13) spielt: Lessard zufolge hat er den Großteil der üblicherweise de Hory zugewiesenen Fälschungen gemalt. Hinter der Behauptung steht eventuell auch das Kalkül, sich auf diese Weise als eben jenes Künstler- und Fälschergenie präsentieren zu können, als das de Hory üblicherweise gefeiert wird, um so seine heutige Tätigkeit zu bewerben: Lessard lebt heute von dem Verkauf von angeblich täuschend echten Werken im Stile der Meister der Klassischen Moderne (Dufy, Derain, Matisse, Braque, Van Dongen, Modigliani, Picasso, Vlaminck, Léger, Chagall ...).

IV.23

De Horys Hehler Fernand Legros im Comic

Hergé. Tintin and Alph-Art (1978–1983), Tournai 1986
UB Heidelberg, 2015 D 2363 ML

Der belgische Comic-Zeichner Hergé (bürgerlich: Georges Prosper Remi) ließ sich für seinen vierundzwanzigsten, unvollendet gebliebenen *Tim-und-Struppi*-Band *Tintin et l'Alph-Art* bei der Figur des sinistren Gurus Endaddine Akass, der hinter einem großangelegten, den Kunsthandel unterwandernden Fälschungsverbrechen steht, durch die Figur und das Aussehen des De-Hory-Komplizen und Hehlers Fernand Legros inspirieren.

IV.24

De Hory im Film

Orson Welles. F for Fake (1973)
Knut W. Jorfald: Almost true: The Noble Art of Forgery (1997)
Privatbesitz

Die beiden Dokumentarfilme kreisen zwar beide um die Person Elmyr de Hory, tun dies je-

doch auf je sehr unterschiedliche Art und Weise, welche die ganze Bandbreite des Dokumentarfilm-Genres aufzeigt: Während Welles ein (lange Zeit unverstandenes) rasantes Montage-Geflecht aus Filmzitatens, dokumentarischen Aufnahmen und Spielszenen vorlegt, das Fragen nach dem Verhältnis von Kunst (Film) und Wahrheit stellt, recherchiert Jorfald in seinem eher konventionell angelegten Film akribisch die dokumentarischen Spuren Elmyr de Horys. Beide Filme porträtieren de Hory dabei als einen Menschen, der nicht nur in der Kunst, sondern gewissermaßen sein ganzes Leben gefälscht hat.

IV.25

Claudia Thieme

F for Fake. And the Growth in Complexity of Orson Welles' Documentary Form, Frankfurt a. M. u. a. 1997

UB Heidelberg, 2015 C 6653

Thiemes Buch stellt eine ausführliche Würdigung der mit *F for Fake* (Kat.-Nr. IV.24) vorgelegten künstlerischen Leistung Welles' dar und zeigt zugleich auf, dass der Film sich gewissermaßen die Technik des von ihm thematisierten Phänomens – Fälschung – zu eigen macht, um mit deren Hilfe den Zuschauer dazu zu bringen, scheinbar offensichtliche Zusammenhänge skeptisch zu hinterfragen und stattdessen neue Verknüpfungen zu erkennen.

IV.26

Shaun Greenhalgh

A Forger's Tale. London 2015

Privatbesitz

Als jüngster in der Reihe der „Jahrhundertfälscher“ kann Shaun Greenhalgh gelten. Seine Autobiografie erschien 2015 in nur zwei kleinen Auflagen und präsentiert sich damit sowie mit den eigens für den Band angefertigten Zeichnungen Greenhalghs nach seinen berühmtesten Fälschungen geradezu als Sammlerstück. In dem Buch gesteht Greenhalgh nicht nur die zuvor bereits bekannten Fälschungen (wie zum Beispiel die einer angeblich aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend stammenden ägyptischen Statuette, der so genannten *Amarna Princess*), sondern er reklamiert für sich auch überraschenderweise die Fälschung eines Frauenportraits, der so genannten *Bella Principessa*, das zuvor als originales Werk Leonardo da Vincis diskutiert wurde und wird (vgl. dazu auch den Beitrag von Henry Keazor, S. 16–18) – was Greenhalghs Buch natürlich sofort nach dem Erscheinen eine enorme Aufmerksamkeit seitens der Medien bescherte.

V. Fälschungen und Bücher: Gestern, heute – morgen?

Wie mit dem Einleitungszitat zu Sektion I, „Fälschungen, wohin man sieht“, aus William Gaddis' Roman *Die Fälschung der Welt* von 1995 angesprochen, ist die Fälschung allgegenwärtig – und dies, wie der in der Sektion II eröffnete Blick auf die Antike zeigt, in räumlicher wie in zeitlicher Hinsicht: Kunstfälschungen sind nicht nur omnipräsent, sondern es scheint sie auch schon so lange zu geben, wie Kunst mit bestimmten Werten belegt wurde.

Fälschungen sind aber nicht nur hinsichtlich Raum und Zeit omnipräsent, Fälscher schleusen auch – unabhängig voneinander – gleichzeitig oder in dichter Folge mit ähnlichen, jeweils auf Bücher rekurrierenden Methoden ihre Werke in den Kunstmarkt ein. Als Motiv nennen sie nicht selten ihre Verachtung den Kunstkritikern und Kunsthändlern gegenüber. So etwa Han van Meegeren (Kat.-Nrn. III.6–III.19) oder auch der 1984 verstorbene britische Maler und Restaurator Tom Keating, der bis zu 2.000 gefälschte Gemälde nach über 100 verschiedenen Künstlern auf den Markt gebracht hatte. Da Keating nachweisen konnte, tatsächlich immer wieder absichtlich kleine Fehler in seine Fälschungen eingebaut zu haben, die dazu gedacht waren, die Sorgfalt der Experten bei der Begutachtung der Gemälde auf den Prüfstand zu stellen, und da er sich zudem gesundheitlich in einem schlechten Zustand befand, wurde der nach seiner Verhaftung im Jahre 1977 eröffnete Prozess gegen ihn bald wieder eingestellt. Im gleichen Jahr erschien die von der Journalistin Geraldine Norman und ihrem Ehemann Frank aufgezeichnete Biografie Keatings (Kat.-Nrn. V.24 und V.25), die diesem auch zu einer eigenen, 1982 und 1983 ausgestrahlten Fernsehserie verhalf, in der Keating publikumswirksam die Maltechniken berühmter Künstler erklärte (Kat.-Nr. V.26). Währenddessen war in Deutschland der Maler, Drucker und Galeriebesitzer Wolfgang Lämmle bereits damit beschäftigt, Druckgrafik- und Malereifälschungen – unter anderem nach Vorlagen, die er Büchern entnommen hatte – nach Künstlern des

19. und 20. Jahrhunderts anzufertigen und zu vertreiben (Kat.-Nrn. V.19–V.23). 1988 flog er damit auf und wurde zu einer Bewährungs- sowie einer Steuerstrafe verurteilt (vgl. auch das Interview mit Ernst Schöller S. 63–68). Während seines Gerichtsverfahrens waren unterdessen in Großbritannien das Fälscherduo John Drewe und John Myatt und in Deutschland Wolfgang Beltracchi aktiv: Myatt malte im Auftrag von Drewe Fälschungen nach Meistern der Klassischen Moderne, Drewe fälschte und manipulierte dazu passend Galerie- und Ausstellungskataloge so, dass sie den Eindruck erweckten, die Bilder seines Komplizen seien bereits Jahrzehnte zuvor in ehrwürdigen Galerien gezeigt worden und von daher garantiert echt (Kat.-Nrn. V.30a,b). Da Drewe diese gefälschten Kataloge sodann in die Archive eben dieser Galerien sowie in die Bestände von Kunstbibliotheken einschmuggelte, war die Täuschung geradezu perfekt, weshalb Myatts Fälschungen auch zunächst keinen Argwohn erweckten. Beltracchi, der ab Mitte der 80er Jahre mit seinen Fälschungen nach Künstlern wie Johannes Molzahn und Heinrich Campendonk begonnen hatte (Kat.-Nrn. V.8 und V.16), sollte später ebenfalls ein geschicktes System entwickeln, um seinen Fälschungen eine vermeintlich ehrwürdige Provenienz zu geben. Während Drewe dazu Kataloge selbst fälschte, verstand Beltracchi es zudem, seine Fälschungen unter anderem in seinerzeit gerade im Entstehen begriffene Werkverzeichnisse der von ihm gefälschten Künstler einzuschleusen (Kat.-Nr. V.17). Bald nachdem er mit dieser Art von Fälschungen begonnen hatte, tauchte ein angeblich im Gefolge des Berliner Mauerfalls in einer Garage bei Dresden entdecktes Konvolut aus surrealistisch-konstruktivistischen Collagen auf, die von einem 1958 verschwundenen deutschen Künstler namens Karl Waldmann stammen sollen (Kat.-Nr. V.31). Die seit Anfang der 90er Jahre immer wieder ausgestellten und verkauften Werke, die Waldmann als seit den 20er Jahren aktiven Künstler an der Schnittstelle zwi-

schen Bauhaus-Ästhetik, russischem Konstruktivismus, politischer Widerstandskunst, Surrealismus und sogar bereits feministisch-ökologischen Themen ausweisen, gerieten jedoch schon bald nach der Jahrtausendwende unter Fälschungsverdacht: Waldmann, so die Vermutung, scheint es als Person nie gegeben zu haben; der Künstler wurde eigens dazu erfunden, um Collagen, die zwar mit Material aus Büchern der 30er und 40er Jahre arbeiten, jedoch eventuell erst in jüngerer Zeit gefertigt wurden, mit einer wertsteigernden Geschichte zu umgeben. Nur wenige Jahre bevor diese Werke erstmals in Paris ausgestellt wurden, brachte der deutsche Kunsthistoriker und Dalí-Experte Ralf Michler eine Reihe von gefälschten Dalí-Zeichnungen auf den Markt, die den Eindruck erwecken sollten, originale, von Dalí angefertigte Vorlagen für sehr bekannte Druckgrafiken des spanischen Künstlers zu sein, die Michler wenige Jahre zuvor im Rahmen eines gemeinsam mit dem Dalí-Spezialisten Lutz Löpsinger erstellten Werkverzeichnisses katalogisiert hatte (Kat.-Nr. V.3). Anfang der 2000er Jahre wurde der Betrug entdeckt – just in dem Moment, in dem das Trio aus Herbert Schulte, Lothar Senke und Robert Driessen begann, über 1.000 Fälschungen nach dem Schweizer Bildhauer Alberto Giacometti in Umlauf zu bringen. Der Fall konnte erst 2015 mit der Verhaftung und Verurteilung des niederländischen Kunstfälschers Robert Driessen abgeschlossen werden. Seine Komplizen, der Mainzer Kunsthändler Herbert Schulte und der aus der DDR stammende gelernte Lokführer Lothar Senke Reichsgraf von Waldstein, waren bereits vier Jahre zuvor zu Freiheitsstrafen verurteilt worden. Um den von ihnen vertriebenen Giacometti-Fälschungen mehr Glaubwürdigkeit zu verleihen, hatte Senke eigens ein Buch mit dem Titel *Diegos Rache* geschrieben und veröffentlicht (Kat.-Nr. V.1), in dem erzählt wurde, wie Diego, der Bruder von Alberto, angeblich zahlreiche von Giacomettis Werken heimlich vor dessen selbstzerstörerischem Zugriff gerettet habe, die später in den Besitz von Senke übergegangen seien. Deutlich wird also: Es wird immer weiter gefälscht, und: Bücher spielen bei der Konzeption, der Herstellung und dem Vertrieb von Fälschungen nach wie vor eine wichtige Rolle.

Diegos (angebliche) Rache: Der Fall Giacometti

Zwischen 1998 und 2008 fälschte der Niederländer Robert Driessen im Auftrag des Mainzer Kunsthändlers Herbert Schulte und dessen Komplizen Lothar Senke mehr als 1.000 Skulpturen des Schweizer Bildhauers und Malers Alberto Giacometti. Driessen versah die von ihm geschaffenen Imitate mit gefälschten Signaturen und stattete sie darüber hinaus mit irreführenden Gießermarken aus, die suggerierten, die entsprechenden Skulpturen seien in jenen Gießereien entstanden, in denen Giacometti die Ausführung seiner Werke stets vornehmen ließ (vgl. hier im Katalog S. 72, Abb. 4). Erleichtert wurden solche Fälschungen durch den Umstand, dass Giacometti immer wieder ein und dasselbe Werk zeitgleich von verschiedenen Gießern ausführen ließ. Angesichts der Rekordpreise, welche die Figuren Giacomettis erzielen – sein 1947 entstandener *L'Homme au doigt* wurde im Mai 2015 für 141 Millionen Dollar verkauft –, ist ein die verschiedenen Güsse ordnendes und zudem zwischen zu Lebzeiten, posthum entstandenen und gefälschten Skulpturen unterscheidendes Werkverzeichnis umso dringlicher. Es liegt aber, da bei den in Paris und Zürich ansässigen Giacometti-Stiftungen aktuell noch in Arbeit, bislang noch nicht vor. Obwohl die Unübersichtlichkeit über Giacomettis Werk dem Vorhaben des Fälschertrios zupass kam, sahen Schulte und Senke angesichts der großen Zahl der „Giacometti“-Skulpturen, die sie in den Markt zu schleusen beabsichtigten, die Notwendigkeit, den von ihnen vertriebenen Fälschungen eine plausible Geschichte zu verleihen. Um zu erklären, woher das große Kontingent an Figuren angeblich stammte, verfasste und publizierte Senke, der sich „Reichsgraf von Waldstein“ nennt, eigens ein Buch mit dem Titel *Diegos Rache*, in dessen Mittelpunkt Giacomettis jüngerer Bruder steht (Kat.-Nr. V.1). Dieser hatte Alberto bei der Arbeit im Atelier geholfen und handwerkliche Vorarbeiten wie beispielsweise Gipsabgüsse und Skulpturengerüste ausgeführt. Von diesen historischen Tatsachen ausgehend, fabuliert Senkes Buch, dass Diego angeblich eine hohe Zahl an Figuren vor dem perfektionistischen Zerstö-

rungswahn seines Bruders aus der Werkstatt gerettet habe, indem er sie in getreuen, „meisterlichen“ (Kat.-Nr. V.1, S. 11) Gipsabgüssen kopierte. Anschließend habe er diese Gipse von den auch von Alberto stets beauftragten Firmen wie Susse oder Rudier (vgl. hier die Abb. auf S. 72) in Bronze gießen lassen. Passend zu dieser Herkunftslegende fälschte Driessen eine hohe Zahl von Gegenständen, die angeblich von der Hand Diego Giacomettis stammen sollten, der ab 1950 als Designer zu arbeiten begonnen und um die 5.000 Möbel-Objekte und Skulpturen geschaffen hatte, die er an Freunde und Bekannte verkaufte. Nach ihrer Überführung (vgl. das Interview mit Ernst Schöller S. 74f.) wurde Schulte im April 2011 zu sieben Jahren und vier Monaten Haft verurteilt, Senke erhielt sogar neun Jahre Gefängnis. Die von ihnen vertriebenen bzw. noch gelagerten gefälschten Skulpturen wurden 2012 vernichtet. Driessen, der auch Skulpturen und Bilder weiterer Künstler gefälscht hatte, bot noch bis 2015 auf einer eigenen Website „original Giacometti reproductions“ zum Verkauf an, obwohl er bereits 2014 festgenommen worden war. Er wurde zu einer Haftstrafe von fünf Jahren und drei Monaten verurteilt, die er in den Niederlanden verbüßen wird.

V.1

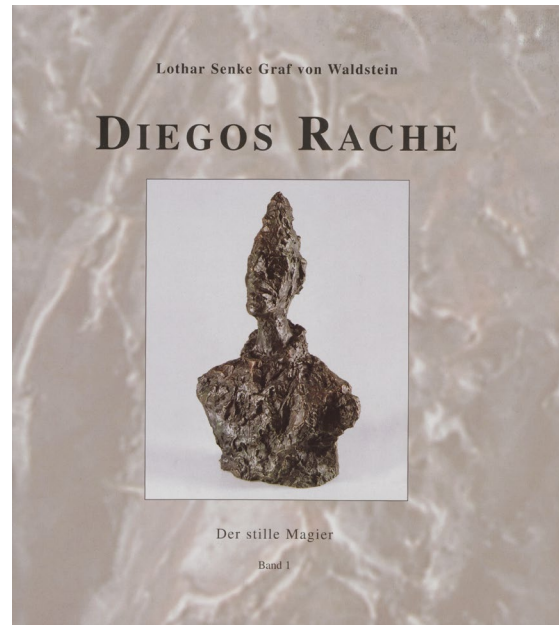
(Abb.)

Lothar Senke Graf von Waldstein

Diegos Rache. Der stille Magier, Band 1, Mainz 2004

Privatbesitz

Das im Selbstverlag erschienene Buch ist selbst im antiquarischen Buchhandel nur selten zu finden, da es eigentlich nicht für den Verkauf vorgesehen war: Kunden, die bei Schulte und Senke gefälschte Giacomettis kauften, erhielten den Band zusammen mit einem Zertifikat, sozusagen als „Echtheitsnachweis“ (vgl. dazu auch das Interview mit Ernst Schöller S. 73). Der Band zeigt, wie unverfroren Senke vorging: Er beschränkt sich nicht darauf, die Herkunft der von ihm vertriebenen Fälschungen zu legitimieren, sondern wertet zudem offiziell als Originale vertriebene Giacometti-Skulpturen als „posthume Massenproduktion“ (S. 62) und „wertlose“



Kat.-Nr. V.1

(S. 79) „Kopien‘ vom fremder Hand“ (S. 11) ab. Albertos Ehefrau Annette habe diese aus Geldgier nach dem Tod ihres Mannes in Auftrag gegeben, während es sich bei den von Senke vertriebenen Figuren um Unikate handele, die umso wertvoller seien, als es sich bei ihnen um sonst nicht erhaltene Werke Giacomettis handele. Indem es Diego gelungen sei, diese vor dem Zugriff seiner Schwägerin zu retten, habe er sich zugleich an ihr gerächt. Die zweite Hälfte des Buches nutzt Senke zu polemischen Attacken auf zwei Giacometti-Experten aus der Schweiz (Reinhold Hohl) und Frankreich (Véronique Wiesinger), welche einzelne der angeblich von Diego Giacometti überlieferten Stücke zuvor bereits als Fälschungen entlarvt hatten.

V.2

Markus Brüderlin (Hrsg.)

Alberto Giacometti. Der Ursprung des Raumes. [Ausstellung Kunstmuseum Wolfsburg, 20.11.2010 bis 6.3.2011; Museum der Moderne Mönchsberg, Salzburg, 26.3. bis 3.7.2011], Ostfildern 2010

UB Heidelberg, 2011 B 56

Die in Deutschland und Österreich gezeigte Ausstellung setzte sich zum Ziel, anschaulich zu machen, wie Giacometti es verstand, sei-

ne Figuren mit einem ihnen eigenen Raum und auch einer ihnen eigenen Zeitlichkeit zu versehen. Driessens Fälschungen wird eben diese Wirkung abgesprochen (vgl. das Interview mit Ernst Schöller S. 73f.).

Vom Experten zum Fälscher: Ralf Michler und die gefälschten Dalí-Zeichnungen

Bemerkenswert an dem Fall Michler ist weniger, dass ein zweibändiges Werkverzeichnis zu Salvador Dalí als Ausgangspunkt für eine Serie von Fälschungen diente, als vielmehr, dass hier Experte und Fälscher identisch waren: Gemeinsam mit Lutz Löpsinger hatte Ralf Michler 1994 und 1995 ein Werkverzeichnis erstellt, das gerade dazu dienen sollte, das Vertrauen in einen durch Fälschungen verunsicherten Handel mit Dalí-Grafiken wieder herzustellen. Löpsinger starb unmittelbar nach Erscheinen des zweiten Bandes, sein Kollege Michler geriet in finanzielle Nöte und tat sich deshalb mit einem Fälscher zusammen, der auf der Grundlage des Werkverzeichnisses und nach den Hinweisen Michlers Zeichnungen herstellte, die vorgaben, originale Arbeiten Dalís zu sein, nach denen die Grafiken ausgeführt waren (vgl. dazu auch das Interview mit Ernst Schöller, S. 68–72). Im direkten Gegensatz zu jemandem wie Tom Keating (Kat.-Nrn. V.24–V.26) hatte Michler den Weg vom Experten zum Fälscher eingeschlagen.

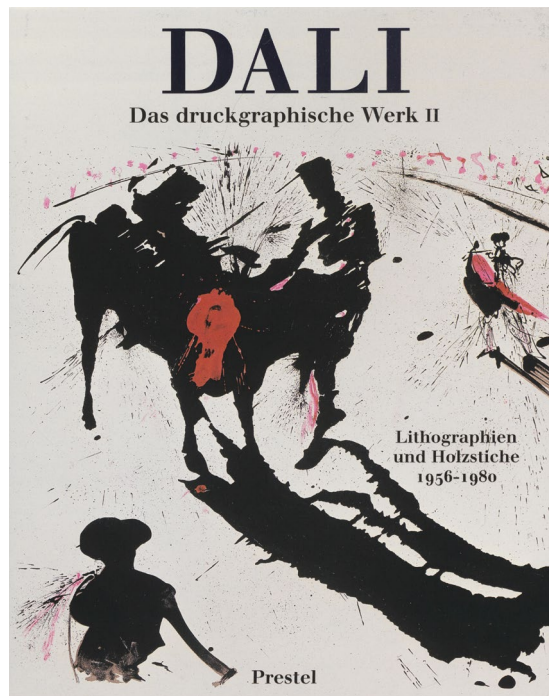
V.3

(Abb.)

Ralf Michler / Lutz W. Löpsinger (Hrsg.)

Salvador Dalí. Das druckgraphische Werk, 2 Bde., München 1994/1995
UB Heidelberg, 94 B 136

Der von Ralf Michler und Lutz Löpsinger herausgegebene Katalog ist nicht nur das erste Werkverzeichnis der Druckgrafik Dalís, er gilt auch bis heute als das maßgebliche Referenzwerk. Selbst der ein Jahr später erschienene und von Dalí selbst autorisierte *Official Catalog of Graphic Works of Salvador Dalí* des Gründers des amerikanischen Dalí-Archivs, Albert Field,



Kat.-Nr. V.3

lehnt sich an das 1994 auf Deutsch und 1995 auch auf Englisch erschienene Verzeichnis von Michler und Löpsinger an.

V.4

Ralf Michler

Fälschung nach Salvador Dalí: „St.-Jacques-de-Compostelle“ (aus der Serie von Kaltnadelradierungen mit dem Titel „Les Hippies“), 1969/70, 39,5 x 31,5 cm (M/L 382)

Aquarell und Tusche auf Papier, 56,2 x 49 cm, signiert und datiert „Dalí 1969“, nach 1995
Stuttgart, Landeskriminalamt Baden-Württemberg

1969 zeigte der mit Dalí befreundete französische Verleger Pierre Argillet dem Künstler eine Serie von Fotografien, die er in Indien von dort hin gereisten Hippies gemacht hatte. Er beauftragte Dalí damit, eine Serie von nachträglich kolorierten Kaltnadelradierungen zu schaffen, die durch die Fotografien inspiriert sein sollten. Das Blatt zeigt eine Gruppe von Jakobspilgern, die in einer unwirklichen und von surrealen Figuren bevölkerten Landschaft von einer ebenfalls fantastisch anmutenden Gestalt empfangen werden. Die Fälschung ist zum einen daran er-



Kat.-Nr. V.6

kennbar, dass Dalí die Komposition wohl spiegelverkehrt angelegt haben würde, hätte er das Blatt ausgeführt, da die gezeichneten Motive durch das Druckverfahren gespiegelt werden – stattdessen sind Zeichnung und Grafik hier jedoch seitengleich. Zum anderen weist die Strichführung gelegentlich Unsicherheiten auf, wo die Linien in der Grafik demgegenüber sehr entschieden geführt sind. Schließlich erscheint auch die Signatur nicht ganz überzeugend gelungen.

V.5

Ralf Michler

Fälschung nach Salvador Dalí: „Theseus“ (aus der Serie von Mixed-Media-Grafiken „Mythologie“), 1963/65, 50 x 40 cm (M/L 122)

Aquarell und Tusche auf Papier, 63,6 x 47,3 cm, signiert und datiert „Dalí 1963“, nach 1995 Stuttgart, Landeskriminalamt Baden-Württemberg

Ebenfalls für seinen Freund und Verleger Pierre Argillet (Kat.-Nr. V.4) schuf Dalí zwischen 1963 und 1965 eine Serie von Grafiken, in

denen er Motive der griechischen Mythologie interpretierte. Ausgangspunkt der einzelnen Szenen waren dabei oftmals aus spontanen Handbewegungen heraus entstandene Farbspuren und -kleckse, die der Künstler dann als Inspiration für das jeweils zu entwickelnde Thema nutzte. Dies kann hier am Beispiel des von einer 8-förmigen Farbbahn dominierten Kampfes zwischen Theseus und dem Minotaurus gut gesehen werden. Gerade in diesem Punkt bleibt die Fälschung allerdings hinter dem Original zurück, denn bei ihr fehlt den gezogenen Farbspuren die Spontaneität: Sie erscheinen zu kontrolliert und zuweilen geradezu eher nachgemalt als wirklich frei ausgeführt. Zudem fällt auch hier die Signatur auf.

V.6

Ralf Michler

Fälschung nach Salvador Dalí: „Bullfight“, No. 1 (aus der Farblithografie-Serie „Bullfight“), 50 x 65 cm, 1966 (M/L 1152)

Aquarell und Tusche auf Papier, 50,2 x 70 cm, signiert und datiert „Dalí 1966“, nach 1995

(Abb.)

Stuttgart, Landeskriminalamt Baden-Württemberg

Das Blatt gibt vor, die Vorzeichnung zu der Lithografie zu sein, die auf dem Umschlag des zweiten Bandes des Werkverzeichnisses (Kat.-Nr. V.3) abgebildet ist. Fälschungen wie diese wurden beim Verkauf von einer durch Michler ausgestellten Echtheits-Expertise begleitet. Bei genauerem Hinsehen lassen sich an der Zeichnung aber verdächtige, da für Dalí ungewöhnliche Spuren von Bleistiftvorzeichnungen sowie auffällige Abweichungen von der gewohnten Signatur des Künstlers beobachten.

Aus Büchern heraus und in Bücher hinein: Wolfgang Beltracchi

Wie bei vielleicht sonst keinem anderem Fälscher spielten Bücher für Wolfgang Beltracchi eine zentrale Rolle bei der Konzeption, Ausführung und Lancierung von Fälschungen sowie dann auch – nach Beltracchis Entlarvung, Verhaftung und Verurteilung zu sechs Jahren Gefängnis – bei der Vermarktung seiner Geschichte (Kat.-Nrn. I.20/I.21): Er hatte zunächst in den 70er Jahren, damals noch unter seinem eigenen Nachnamen „Fischer“, die Werke unbekannter Maler der Frühen Neuzeit durch sogenannte „Aufrestaurierungen“ verfälscht, indem er die entsprechenden Bilder, zum Beispiel durch die Einfügung von Figuren, attraktiver gemacht hatte. Später, ab den 80er Jahren, verlegte er sich auf die Totalfälschung von seinerzeit noch weniger bekannten deutschen Meistern der Frühen Moderne wie zum Beispiel Johannes Molzahn (Kat.-Nr. V.8) und Heinrich Campendonk (Kat.-Nr. V.16). Hierbei bezog Fischer, der ab 1993 unter dem Familiennamen seiner Frau Helene Beltracchi arbeitete, seine Inspirationen aus Büchern und Katalogen: Durch sie lernte er Lebensumstände, Biografie und Werk der von ihm gefälschten Maler kennen, beobachtete Lücken in ihrem Œuvre, in die er hineinfälschen konnte, wählte konkrete Vorlagen für seine Fälschungen aus und suchte sich die entsprechenden Experten, die mit den Fälschungen getäuscht werden sollten. Diese Spezialisten stellten nicht nur ah-

nungslos die entsprechenden Echtheitszertifikate aus, sie gewährten den Fälschungen auch über ihre Werkkataloge Eingang in den Kunstmarkt und die kunstgeschichtliche Forschung. Selbst die Idee, Fotodokumente zu fälschen, um damit zu belegen, dass sich die entsprechenden Bilder angeblich bereits vor dem Zweiten Weltkrieg im Besitz von Helene Beltracchis Großvater Werner Jägers befunden hätten, will Beltracchi bei der Lektüre von Ausstellungskatalogen gekommen sein.

Nach ihrer Entlarvung und Verurteilung publizierten Beltracchi und seine Frau zwei Bücher mit ihren Biografien und ihrer im Gefängnis geführten Korrespondenz (Kat.-Nrn. I.20/I.21), die als Rechtfertigungen des von ihnen über Jahrzehnte begangenen Betrugs angelegt sind. Just in Büchern wurden die Fälschungen Beltracchis auch entlarvt (Kat.-Nr. V.9), sein Fall aufgearbeitet (Kat.-Nr. V.13) und nach den Konsequenzen für alle davon betroffenen Bereiche (Kunstmarkt, Kunstgeschichte, Rechtsprechung, Kriminalistik, Kunsttechnologie, Sozialpsychologie, Wahrnehmungstheorie) gefragt (Kat.-Nr. V.14).

V.7

Johannes Molzahn

Beatrice III

Öl und Goldrelief auf Leinwand, signiert und datiert „Molzahn 30“, 112,5 x 90 cm, 1930

Johannes-Molzahn-Centrum® in 34131 Kassel

1892 in Duisburg geboren, absolvierte Molzahn eine Berufsausbildung zum Fotografen, war parallel dazu jedoch auch als Maler aktiv. Durch seine vielfältigen Kontakte stand er dem 1919 gegründeten und zunächst von Walter Gropius geleiteten Bauhaus nahe, so zum Beispiel über seine Freundschaft zu dem Maler, Bildhauer und Bühnenbildner Oskar Schlemmer. Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten erschwerten politische Willkür und die Diffamierung seiner Werke als so genannte „entartete Kunst“ sein Leben, weshalb er 1938 in die USA emigrierte. Von dort kehrte er 1959 nach Deutschland zurück, wo er 1965 starb. Das 1930 geschaffene Gemälde *Beatrice III* ist

in seiner Komposition aus ineinandergreifenden, sich dynamisch schlängelnden und schwingenden Farbbahnen sowie der Kombination von Ölmalerei mit Goldapplikation typisch für die Porträtkunst Molzahns jener Jahre.

V.8

Wolfgang Beltracchi

Porträt „Oskar Schlemmer“, Fälschung nach Johannes Molzahn

Öl und Goldrelief auf Leinwand, 85 x 60 cm, signiert und datiert „Molzahn 30/I“, 1985

Johannes-Molzahn-Centrum® in 34131 Kassel

Molzahn verband eine besonders enge Freundschaft mit den Künstlerkollegen Otto Mueller und Oskar Schlemmer. Als Mueller 1930 starb, malte Molzahn mehrere Werke zum Gedächtnis des Freundes (Kat.-Nrn. V.10 und V.11). Es waren wohl diese Bilder, die Beltracchi auf die Idee brachten, in das Œuvre Molzahns ein Porträt von dessen anderem engen Freund, Schlemmer, hineinzufälschen. Betrachtet man seine Fälschung gemeinsam mit einem Original Molzahns (Kat.-Nr. V.7), fallen – jenseits oberflächlicher Parallelen – deutliche Unterschiede hinsichtlich Technik, Stil und Raffinesse in Konzeption und Ausführung auf: Molzahn interpretiert die Züge der Porträtierten in einer Spannung, bei welcher dem Eindruck einer Zerlegung der Gesichter in dynamisch geformte Farbflächen die zeitgleiche Wahrnehmung dieser Flächen als die Physiognomien plastisch modellierende Formen gegenübersteht. Beltracchis Fälschung projiziert diese Farbflächen hingegen nur auf das Porträt, ohne jene dynamische und plastische Wirkung zu erzielen wie das Original Molzahns. Dies liegt wohl auch darin begründet, dass Beltracchi sich bei der Konzeption seiner Fälschung sehr eng an jenen Farb- und Formverteilungen orientierte, wie er sie bei Molzahns *Gedächtnis Otto Mueller* von 1930 (Kat.-Nr. V.11) beobachten konnte: Anstatt das dahinterstehende Prinzip zu analysieren und es sich so anzueignen, appliziert Beltracchi das in dem Vorbild Beobachtete bis in die Umriss- und die Farbwahl hinein einfach auf sein Schlemmer-Porträt. Auch handwerklich zeigen sich

Unterschiede: Wo Molzahn die konzentrischen Kreise akkurat mit Zirkeln und Kämmen zog, führte Beltracchi sie freihändig und damit ungleichmäßig und unpräzise aus.

V.9

Christian Gries

Johannes Molzahn (1892–1965) und der „Kampf um die Kunst“ im Deutschland der Weimarer Republik, Diss., Augsburg, 2 Bde., 1996, Band 2 (Werkverzeichnis der Gemälde von Johannes Molzahn)

UB Heidelberg, 99 P 19

Der Leiter des Johannes-Molzahn-Centrums in Kassel, der Molzahn-Experte Hans Peter Reisse, entlarvte bereits in den 90er Jahren einige der Molzahn-Fälschungen Beltracchis. Aufgrund stilkritischer Beobachtungen skeptisch geworden, ließ Reisse das Bild vom Münchner Doerner-Institut (Kat.-Nr. I.45) naturwissenschaftlich untersuchen und fand so seinen Fälschungsverdacht bestätigt. Der Kunsthistoriker Christian Gries nahm das Bild im Rahmen seiner Molzahn gewidmeten Doktorarbeit 1996 unter der Katalognummer „F10“ in sein Verzeichnis entlarvter Molzahn-Fälschungen auf. Allerdings nahmen Kunstmarkt und Forschung die von Gries veröffentlichten Ergebnisse nicht unmittelbar zur Kenntnis.

V.10

Barbara Lepper (Hrsg.)

Johannes Molzahn. Das malerische Werk; 7. Juli bis 18. September 1988, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1988

UB Heidelberg, 2015 C 5544

1985 lanciert, schaffte es Beltracchis Molzahn-Fälschung bereits drei Jahre später prominent in einem entsprechenden Ausstellungskatalog platziert zu werden, wodurch das Gemälde – in Unkenntnis, dass es sich um eine Fälschung handelte – als vermeintliches Original „geadelt“ wurde.

V.11

Eberhard Knoch (Hrsg.)

Johannes Molzahn. Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik; 18. August – 15. September 1973, Rathaus Charlottenburg, Berlin 1973

UB Heidelberg, 2016 S 46 ML

Beltracchi orientierte sich bei der Konzeption und Ausführung seiner Fälschungen nicht nur an den (ihm nicht immer zur Verfügung stehenden, da in Museums- und Privatbesitz befindlichen) Originalen Molzahns, sondern auch an Abbildungen aus Katalogen wie demjenigen zu einer 1973 organisierten Ausstellung. Da dessen Farbabbildungen jedoch nicht ganz originalgetreu waren, weisen einige der Fälschungen Beltracchis im Vergleich zu den Originalen eine abweichende Farbgebung auf, was den Molzahn-Experten Hans Peter Reisse und Christian Gries (Kat.-Nr. V.9) auffiel und bei ihnen für Argwohn sorgte.

V.12

Siegfried Salzmann / Ernst-G. Güse / Barbara Lange (Hrsg.)

Johannes Molzahn. Das druckgraphische Werk. Wilhelm-Lehmbruck-Museum d. Stadt Duisburg, 21. Mai – 3. Juli 1977; Duisburg 1976

UB Heidelberg, 85 A 7729

Zuweilen sind die von Beltracchi bei der Konzeption seiner Fälschungen angewandten Verfahren geradezu schlicht: Seine 1985 geschaffene Fälschung *Energie entspannt* zum Beispiel erfindet nicht etwa eine neue Komposition im Stil Molzahns, sie fasst lediglich die von diesem 1919 in dem Holzschnitt *Energien entspannt* vorgelegte Komposition farbig (vgl. S. 11f., Abb. 3–5). Durch die Hinzufügung der Farbe betont Beltracchi lediglich etwas, das in dem Holzschnitt bereits angelegt ist: Die Auseinandersetzung Molzahns mit künstlerischen Positionen, wie sie in Frankreich von Robert und Sonja Delaunay und in Italien von dem Futuristen Umberto Boccioni in ihren Werken vertreten wurden.

V.13

(Abb.)

Stefan Koldehoff / Tobias Timm

Falsche Bilder, echtes Geld. Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente, Berlin 2012

UB Heidelberg, 2015 A 7461

Mit dem bald nach der Verurteilung Beltracchis am 27. Oktober 2011 vor dem Landgericht Köln erschienenen Buch legten die beiden Journalisten Stefan Koldehoff (Kulturredakteur beim Deutschlandfunk in Köln) und Tobias Timm (Feuilleton-Autor für *Die Zeit*) eine erste Darstellung des Falls Beltracchi vor. Die für die Zweitausenddreizehnter aktualisierte Studie wurde 2012 mit dem französischen „Prix Annette Giacometti“ und dem „Otto-Brenner-Preis“ ausgezeichnet. Der erstgenannte Preis ist nach der Ehefrau Alberto Giacomettis [Kat.-Nr. V.1] benannt. Er wird an Personen verliehen, die durch Ausstellungen oder Veröffentlichungen dazu beitragen, in der Öffentlichkeit das Bewusstsein für das Problem der Kunstfälschung zu



Kat.-Nr. V.13

scharfen. Der Otto-Brenner Preis ist ein deutscher Journalistenpreis, der von der Otto-Brenner-Stiftung, der Wissenschaftsstiftung der IG Metall, verliehen wird.

V.14

Henry Keazor / Tina Öcal (Hrsg.)

Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute, Berlin 2014
UB Heidelberg, 2014 A 4165

Die Studie vereint Beiträge von Spezialisten aus den Bereichen Kunstgeschichte, Rechtswissenschaft, Kriminalistik, Kunsttechnologie, Kunstmarkt, Sozialpsychologie und Wahrnehmungstheorie, um nicht nur den Fall Beltracchi, sondern auch dessen Folgen für die jeweiligen Bereiche zu beleuchten.

V.15

Lilli Weissweiler

„Die Welt als Negativ. Über die Fotografie ‚Erinnerung‘ (2012) von Steffen Junghans“, in: Rundbrief Fotografie, Bd. 21, 2014, Nr. 3 (N.F. 83), S. 5–7

UB Heidelberg, ZST 4050 C

2012 schuf der Fotograf Steffen Junghans das Bild *Erinnerung*, für das er eine der von Wolfgang und Helene Beltracchi gefälschten historischen Fotografien nachstellte. So wie die Beltracchis eine Aufnahme inszeniert hatten, in der vorgeblich die Großmutter Helene Beltracchis, in Wirklichkeit jedoch Helene Beltracchi selbst, vor den gefälschten Gemälden Wolfgang Beltracchis posierte, um deren vermeintliche Echtheit zu beweisen, so re-inszenierte Junghans nun wiederum dieses Foto mit einer Schauspielerin. Um den damit vollzogenen Aneignungsprozess zu verdeutlichen, konzipierte er seine Aufnahme allerdings als scheinbares Negativ des Originalfotos: die Haare der Darstellerin färbte er weiß, ihr Gesicht färbte er schwarz. Das Bild geriet offenbar so überzeugend, dass ein Anwalt Helene Beltracchis dem Fotografen eine Unterlassungsaufforderung ins Haus schickte: Das Foto verletze die Persönlichkeitsrechte seiner Man-

dantin. Tatsächlich war Helene Beltracchi auf dem Foto jedoch gar nicht zu sehen. Trotz der Unterschiede zwischen dem verschwommenen Originalfoto und dem gestochen scharfen „Negativ“ war Letzteres offenbar für „echt“ gehalten worden.

V.16

Wolfgang Beltracchi

Katze in Berglandschaft, Fälschung im Stil Heinrich Campendonks

Öl auf Leinwand, 54.4 x 67.5 cm, signiert und datiert „Campendonk 1914“, 1985

Kunsthandel

Ende 1985 begann Wolfgang Beltracchi damit, Fälschungen im Stile des rheinischen Expressionisten Heinrich Campendonk zu malen, die ihm zwar über Jahrzehnte hinweg wachsende Gewinne eintrugen, 2010 jedoch zum Verhängnis werden sollten, als das angeblich von Campendonk, in Wirklichkeit aber 2005 von Beltracchi ausgeführte Gemälde *Rotes Bild mit Pferden* als Fälschung entlarvt wurde und die Spur zu ihm und seiner Frau zurückverfolgt werden konnte. Hinsichtlich Motivik, Farbgebung und Datierung orientierte sich Beltracchis Fälschung *Katze in Berglandschaft* an dem originalen Campendonk-Gemälde *Der sechste Tag* (Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum). Die von ihm damit beabsichtigte Suggestion einer zeitlichen Nähe der beiden Bilder wurde dann 1989 von der Campendonk-Spezialistin Andrea Firmenich aufgegriffen, die beide Gemälde in ihrem Katalog (Kat.-Nr. V.17) auf hintereinander folgenden Farbtafeln abbildete.

V.17

Andrea Firmenich

Heinrich Campendonk (1889–1957). Leben und expressionistisches Werk mit Werkkatalog des malerischen Œuvres, Recklinghausen 1989

UB Heidelberg, 90 A 1313

Die aus der im gleichen Jahr abgeschlossenen Dissertation der Verfasserin hervorgegangene Monografie lässt Schlüsse auf die verschiedenen

Verfahrenstechniken Beltracchis zu: So lancierte er seine Fälschungen offenbar zu einem Zeitpunkt, als Firmenichs Arbeit an der Monografie bereits so weit vorangeschritten war, dass sie die Fälschung *Katze in Berglandschaft* als Katalognummer „439 Ö“ als vermeintliches Original in ihr Verzeichnis aufgenommen hatte. Trotz der Bedeutung, die sie dem Bild beimaß – sie hatte es auf einer der ganzseitigen Farbtafeln positioniert, die sie besonders herausragenden Werken vorbehalten hatte – konnte sie wohl aus Zeitgründen nichts mehr dazu schreiben. Dies mag aber auch darin begründet liegen, dass viel von dem, was Firmenich auf S. 117/118 über Campendonks *Der sechste Tag* schreibt, teilweise auch auf die Fälschung Beltracchis beziehbar ist, für die er sich (Kat.-Nr. I.20, S. 220) in der Tat an *Der sechste Tag* orientierte. Zudem verwendete Beltracchi Firmenichs Katalog nach dessen Erscheinen auch zur strategischen Planung seiner nachfolgenden Fälschungen, denn dem Werkverzeichnis konnte er nun bequem entnehmen, welche Werke Campendonks als verschollen galten. Wirft man einen Blick auf die Katalognummern „461 Ö“ und „426 Ö“, so stößt man mit den dort als hinsichtlich „Maße, Signatur und Verbleib unbekannt“ verzeichneten Werken Campendonks „Else Laske-Schüler gewidmet, 1914“ und „Rotes Bild mit Pferden, 1914“ auf gleich zwei nebeneinander stehende verschollene Werke, die Beltracchi dann 1997 und 2005 in Form von Fälschungen in den Kunstmarkt schleuste – das *Rote Bild mit Pferden* sollte dann 2010 zu seiner Entlarvung führen.

V.18

Christa Neher / Hans Otmar Neher (Hrsg.)

Katalog zur Ausstellung *Blickpunkte – „Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert“*, Band 1: Deutsche Kunst bis 1950, Essen 1987

UB Heidelberg, 2016 C 544

Auch die 1985 gemalte Campendonk-Fälschung *Gelber Akt mit Reh in Berglandschaft* nahm Firmenich in ihr 1989 erschienenen Verzeichnis auf, als Katalognummer „460 Ö“ mit der Angabe „auf 1914 zu datieren“. Bereits zwei Jahr vorher war das Gemälde in der Essener Ausstellung

Blickpunkte – Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert zu sehen gewesen. Beltracchi versuchte hierbei, Beziehungen zu seiner Campendonk-Fälschung *Katze in Berglandschaft* herzustellen, indem er das dort im Hintergrund rechts positionierte Motiv der neben einem Reh hockenden Frauengestalt zum zentralen Sujet machte.

Vom Original zur Fälschung: Der Fall Wolfgang Lämmle

Der Fälscher Wolfgang Lämmle (zu ihm vgl. auch den Beitrag von Henry Keazor, S. 11f., sowie das Interview mit Ernst Schöller, S. 63–68) ließ sich bei seinen in den 90er Jahren geschaffenen Grafikfälschungen nicht nur durch Bücher inspirieren, er verwendete diese auch als direkte Vorbilder: Im vorliegenden Fall griff Lämmle auf das 1920 von Kurt Pfister und Richard Seewald veröffentlichte Buch *Deutsche Graphiker der Gegenwart* zurück, da sich in diesem – neben acht Reproduktionen – auch 23 Originalgrafiken von Künstlern wie Lovis Corinth, Max Liebermann, Käthe Kollwitz, Karl Schmidt-Rottluff, Heinrich Campendonk oder Max Pechstein befinden. In einem mehrstufigen Verfahren kopierte Lämmle die jeweils zu fälschenden Motive per Fototechnik auf eine Folie, bearbeitete diese und stellte auf dieser Grundlage Vorlagen her, mit denen er dann vermeintliche Originale nachdrucken konnte. Da er zum Teil jedoch Druckvorlagen in Kunststoff anfertigte und damit zum Beispiel Holzschnitten entnommene Motive nachdruckte, lassen sich bei einer genauen Betrachtung Unterschiede zwischen Original und Fälschung beobachten (vgl. dazu auch das Interview mit Ernst Schöller, S. 64)

V.19a–c

(Abb. S. 169)

Die Stufen des Werkprozesses bei Wolfgang Lämmle

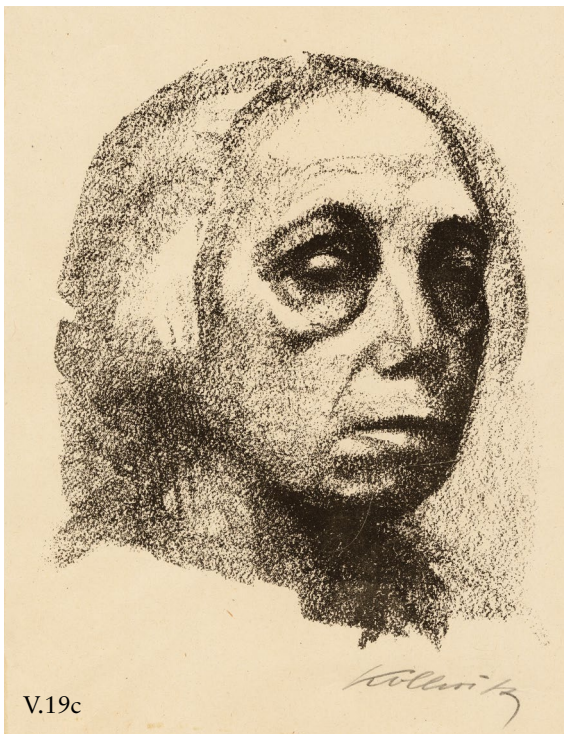
- Folie mit Positiv-Kopie nach Käthe Kollwitz, Selbstbildnis, 1920, aus Pfister, Kopierfolie, 29,5 x 25 cm, 1988
- Folie mit Negativ-Kopie nach Käthe Kollwitz, Selbstbildnis, 1920, aus Pfister, Kopierfolie, 32 x 26 cm, 1988



V.19a



V.19b



V.19c



V.20

Kat.-Nr. V.19a-c, V.20

c) Gefälschte Lithografie nach Käthe Kollwitz, signiert „Kollwitz“, 42 x 30,5 cm, 1988
Stuttgart, Landeskriminalamt Baden-Württemberg

Lämmle kopierte jeweils das gewünschte Motiv – in diesem Fall eine Original-Lithografie von Käthe Kollwitz – auf eine Folie, bearbeitete diese und fertigte auf dieser Grundlage eine Druckvorlage an, die es ihm sodann erlaubte, vermeintliche Originalgrafiken herzustellen. Allerdings verraten Details wie zum Beispiel die am rechten Auge der Porträtierten gegenüber dem Original (Kat.-Nr. V.20) fehlenden Nuancen in den Hell-Dunkel-Schattierungen sowie insbesondere ein über der Kinnpartie liegendes, versehentlich mitgedrucktes Haar die Fälschung.

V.20 (Abb. S. 169 unten rechts)

Kurt Pfister / Richard Seewald

Deutsche Graphiker der Gegenwart, Leipzig
1920 (hier: Käthe Kollwitz, Selbstbildnis, Originallithografie, 32 x 14 cm, 1920)
UB Heidelberg, 2015 D 2200 RES

Kurt Pfister, Schriftsteller, Ministerialbeamter, Historiker, Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler, veröffentlichte 1920 gemeinsam mit dem Maler und Schriftsteller Richard Seewald eine Zusammenstellung zeitgenössischer Grafiker, um das künstlerische Spektrum vom Impressionismus bis hin zum Expressionismus zu dokumentieren. In der Einleitung zu seinem Buch charakterisiert er diese beiden Strömungen als über ihre Gegensätze hinweg miteinander verbundene, führende künstlerische Bewegungen Deutschlands (S. 10): „Im Impressionismus und Expressionismus stauen sich bewusst und mit agitatorischer Heftigkeit die beiden entscheidenden Strömungen des Jahrhunderts: die sinnliche und die dichterische; die realistische und die romantische; die gegenständliche und die phantastische [...]“. Das Besondere an dem in einer Auflage von 600 Exemplaren publizierten Buch war, dass es neben acht Reproduktionen auch 23 Originalgrafiken eben dieser Künstler bot; auch Seewald steuerte zu dem Buch einen Original-Holzschnitt bei.

V.21

Wolfgang Lämmle

Fälschung nach Karl Schmidt-Rottluff, „Frauenkopf“

Gefälschter Holzschnitt, 42,5 x 31 cm, signiert und datiert „S. Rottluff 1916“, 1992

Stuttgart, Landeskriminalamt Baden-Württemberg

Gerade anhand der Fälschung nach Schmidt-Rottluffs 1916 geschaffenen Holzschnitt *Frauenkopf* lassen sich die Unterschiede zwischen dem Original und der mithilfe einer Kunststoff-Druckvorlage ausgeführten Fälschung gut beobachten: Wo das Original aufgrund der Sprödigkeit und der Maserung des Holzes immer wieder Feinheiten und Nuancierungen in der Farbverteilung aufweist, fehlen der Fälschung aufgrund der Glätte und Weichheit des Kunststoffs eben diese Charakteristika. Auch die Farbverteilung ist einheitlicher.

V.22

Wolfgang Lämmle

Fälschung nach Heinrich Campendonk, „Tiere“
Gefälschter Holzschnitt, 25 x 32,7 cm, ca. 1992
Stuttgart, Landeskriminalamt Baden-Württemberg

Fast zeitgleich mit Wolfgang Beltracchi, der ab Mitte der 80er Jahre seine gefälschten Campendonk-Gemälde (Kat.-Nr. V.16) in den Kunstmarkt schleuste, fertigte Lämmle gefälschte Campendonk-Grafiken an, die ebenfalls den Weg in den Kunsthandel fanden.

V.23

Wolfgang Lämmle

Fälschung nach Max Pechstein, „Weib vom Manne begehrt“

Gefälschter Holzschnitt, 33 x 25 cm, ca. 1992
Stuttgart, Landeskriminalamt Baden-Württemberg

Wolfgang Beltracchi fälschte ab Mitte der 80er Jahre auch den Expressionisten Max Pechstein,

war damit aber, wie die Grafikfälschungen Lämmles zeigen, keineswegs allein.

The Fake's Progress: Der Fälscher und Hoaxer Tom Keating

Im Vergleich zum Werdegang des Dalí-Fälschers Ralf Michler (Kat.-Nr. V.3) nimmt sich die Laufbahn des britischen Fälschers Tom Keating geradezu wie deren Umkehrung aus. Denn während dieser vom Experten zum Fälscher mutierte, betätigte sich Keating nach seiner 1977 wegen Betrug erfolgten Verhaftung als Experte: Zwischen 1982 und 1983 nutzte er sein nach dem Zweiten Weltkrieg erworbenes Wissen dazu, dem britischen Fernsehpublikum die Maltechniken Alter und Moderner Meister zu demonstrieren (Kat.-Nr. V.26) – und hatte damit großen Erfolg. Wie andere Fälscher auch, bezog Keating sein Wissen über Kunstrestaurierung und -fälschung aus Büchern. Obgleich Keating bereits 1970 entlarvt worden war, erfolgte seine Verhaftung erst 1977 – in eben diesem Jahr wurde er selbst Protagonist eines Buches, als das Journalisten-Ehepaar Geraldine und Frank Norman seine Autobiografie aufzeichnete.

V.24

Frank Norman / Geraldine Norman (Hrsg.)

The Fake's Progress. Being the Cautionary History of the Master Painter & Simulator Mr Tom Keating as Recounted with the Utmost Candour & without Fear or Favour to Mr Frank Norman; together with a Dissertation upon the Traffic in Works of Art by Mrs Geraldine Norman, London 1977

UB Heidelberg, 2016 C 547

Der in barockem Stil formulierte Titel spielt – ebenso wie die historisierende Typografie der Seite – auf William Hogarths 1734 veröffentlichte Kupferstichserie *The Rake's Progress* („Der Werdegang eines Wüstlings“) an. In ihr wird die Geschichte vom Niedergang des anfänglich wohlhabenden Tom Rakewell erzählt, der, charakterlich schwach, von falschen Freun-

den umgeben und gefährlichen Verlockungen erliegend, verarmt und krank im Irrenhaus endet. Die Normans bezeichnen die von ihnen erzählte Lebensgeschichte Keatings daher auch als „cautionary history“ (eine der Warnung dienende Geschichte), um augenzwinkernd an den moralischen Unterton von Hogarths Stichserie anzuknüpfen. Von diesem wird links zudem der Kupferstich *Time smoking a picture* von 1761 („Die Zeit räuchert ein Bild“) abgebildet, mit dem der Künstler seinen Zeitgenossen ihre – in seinen Augen – irrwitzige Vorliebe für alte und mit der Zeit nachgedunkelte italienische Gemälde vor Augen hält. Da diese unter anderem durch dicke Firnisse (siehe das links stehende Gefäß mit „varnish“, also Firnis) zustande kommenden Effekte nicht selten als Beleg für die Echtheit eines Bildes verstanden wurden, prangert Hogarth hier auch die verfälschenden Praktiken korrupter Kunsthändler an, welche die britischen Gentlemen mit künstlich gedunkelten Fälschungen betrogen: Ein Thema, das wunderbar zu der in dem Buch erzählten Geschichte des „Master Painter & Simulator“ Keating passt.

V.25

Geraldine Norman (Hrsg.)

The Tom Keating Catalogue. Illustrations to "The Fake's Progress", London 1977

UB Heidelberg, 2016 C 548

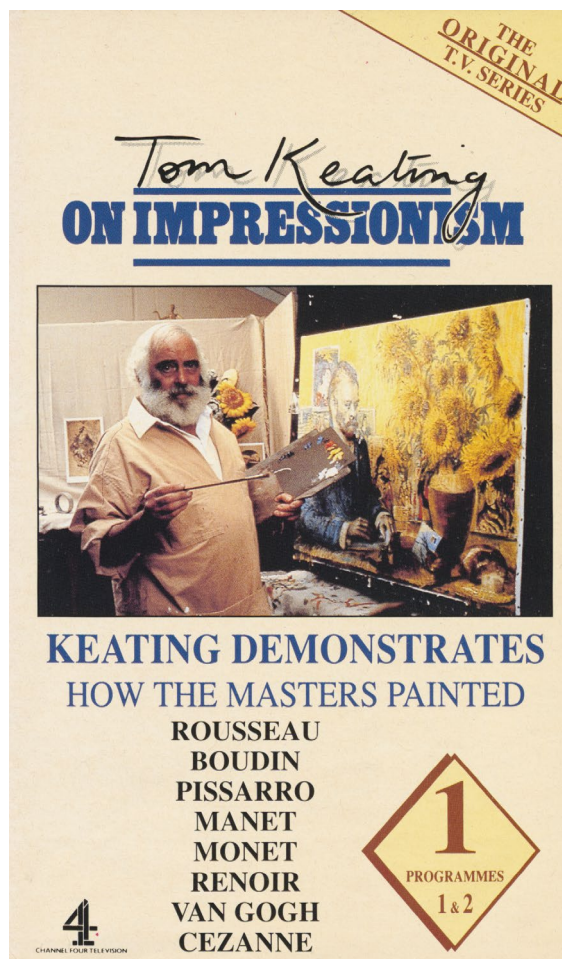
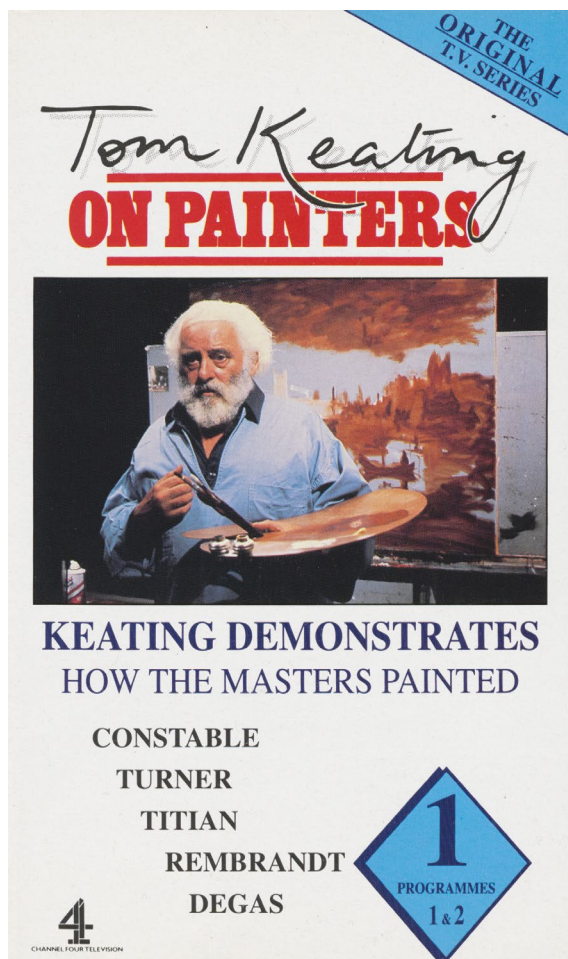
Keating spezialisierte sich insbesondere auf gefälschte Zeichnungen im Stil des britischen Landschaftsmalers und Grafikers Samuel Palmer aus dem 19. Jahrhundert, von denen eine auch den Umschlag des illustrierten Werkverzeichnisses von Keating schmückt. Tatsächlich war es eine ganze Serie solcher Fälschungen, welche 1970 Auktionatoren misstrauisch werden ließen, was in der Folge zu Keatings Entlarvung führte.

V.26a,b

(Abb. S. 172)

Der ehemalige Fälscher als Experte und Fernsehstar

a) Tom Keating on Painters: Keating demonstrates how the Masters painted, 1982



Kat.-Nr. V.26a (links) und b (rechts)

b) Tom Keating on Impressionism: Keating demonstrates how the Masters painted, 1983 Videokassetten, Channel Four Television Privatbesitz

Ähnlich wie ab 2010 der Fälscher John Myatt und dann ab 2014 auch Wolfgang Beltracchi erhielt Tom Keating eine eigene Serie im britischen Fernsehen, in der er zwischen 1982 und 1983 einem breiten Publikum die Maltechniken Alter und Moderner Meister erklärte.

Kunstfälschung und Provenienzfälschung: Das Duo John Drewe und John Myatt

Während die Fälschungen Wolfgang Beltracchis Kataloge infiltrierten (Kat.-Nrn. V.10, V.17 und V.18), legte der Brite John Drewe zwischen 1985 und 1995 direkt Hand an die

entsprechenden Ausstellungskataloge an: Er tauschte dabei nicht nur manipulierte Seiten aus diesen Publikationen aus, sondern druckte zuweilen die in Galerie-Archiven und Bibliotheken verwahrten Exemplare komplett nach (Kat.-Nr. V.30a,b) und ersetzte dort dann die originalen Kataloge durch seine künstlich gealterten Fälschungen. In beiden Varianten verfuhr er so, um auf diese Weise Katalogeinträge zu Fälschungen, die sein Partner John Myatt kurz zuvor in seinem Auftrag gemalt hatte, in die Archive und Bibliotheken zu schmuggeln. Bot Drewe diese sodann zum Verkauf an, konnte er auf die in den Katalogen vermeintlich gut dokumentierte längere Vorgeschichte der Fälschungen verweisen, die scheinbar Jahrzehnte zuvor bereits in bedeutenden Galerien ausgestellt worden waren. Wie erfolgreich das Verfahren war, kann daran ersehen werden, dass Myatts Fälschungen nie technischen Tests unterzogen wurden, die sie – da Myatt sorglos mit

modernen Materialien arbeitete – nicht bestanden hätten. Drewe, der eigentlich mit Nachnamen „Cockett“ hieß, sich aber 1965 umbenannt hatte, verschaffte sich unter anderem Zugang zu Archiven und Bibliotheken, indem er sich von „Dr. John Cockett“ entsprechende Empfehlungsbriefe ausstellen ließ, die auf Papier der Firma „Cybernetic Systems International“ getippt waren, einem von Drewe erfundenen Unternehmen (Kat.-Nr. V.29). Mit den Fälschungen verdiente er um die 1,8 Millionen Britische Pfund. Er flog 1995 auf, als er seine Lebenspartnerin Bat-Sheva Goudsmid wegen einer anderen Frau verließ und verräterisches Material im Haus seiner früheren Freundin zurückließ, die es fand und der Polizei übergab. Nach Abbüßung einer Haftstrafe von sechs Jahren zwischen 1999 und 2005 wurde Drewe 2012 erneut, dieses Mal zu acht Jahren Gefängnis, verurteilt, weil er eine 71-jährige pensionierte Musiklehrerein um ihre Lebensersparnisse in Höhe von 700.000 Britischen Pfund betrogen hatte. John Myatt, der 1999 zu einem Jahr Gefängnis verurteilt worden war, unterstützt seit seiner Entlassung als Sachverständiger die Aufklärung von Fälschungsfällen, hat Ausstellungen seiner Bilder und tritt seit 2010 in einer Reihe von britischen Dokumentarfernsehshows auf, die das direkte Vorbild für die seit 2014 auf 3Sat gezeigte Serie *Der Meisterfälscher* mit Wolfgang Beltracchi sind.

V.27

Laney Salisbury / Aly Sujo

Provenance. How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, New York 2010

UB Heidelberg, 2016 C 546

Das amerikanische Journalistenehepaar Laney Salisbury und Aly Sujo schloss das Manuskript zu dem Buch 2008 ab, unmittelbar danach starb Sujo. Salisbury veröffentlichte das Buch im Folgejahr alleine und widmete es ihrem verstorbenen Ehemann. Das Buch stellt keine wissenschaftliche Aufarbeitung des Falls Drewe und Myatt dar, sondern nimmt sich strecken-

weise fast wie eine romanhafte Nacherzählung der Ereignisse aus.

V.28

Carolin Faude-Nagel

Kunstfälschung & Provenienzforschung. Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt, Mainz 2013

UB Heidelberg, 2014 A 964

Die Studie von Carolin Faude-Nagel ging aus einer Magisterarbeit hervor, die sie am Institut für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz geschrieben hatte. Auch wenn Provenienzforschung in jüngerer Zeit durch Fälle wie den „Fall Gurlitt“ verstärkt mit Beutekunst, Raubkunst oder so genannter „entarteter Kunst“ assoziiert wird, arbeiten Kunsthandel und Kunstgeschichte tatsächlich spätestens schon seit dem 18. Jahrhundert nach diesem Verfahren, bei dem der Weg eines Kunstwerks durch verschiedene Sammlungen zurückverfolgt wird. In ihrer Studie untersucht Faude-Nagel drei Fälschungen Beltracchis auf die überlieferten, teilweise gefälschten Hinweise zu deren Provenienz und kommt zu dem Ergebnis, dass man gleich bei der Lancierung der Bilder durch eine eingehendere Untersuchung auf Ungereimtheiten hätte stoßen müssen, welche die Fälschungen verraten. Wie der Fall von Drewe und Myatt jedoch zeigt, gibt es Fälle, in denen selbst üblicherweise zur Provenienz-Recherche herangezogene Dokumente gefälscht sein können.

V.29

„Dr. John Cockett“ (= John Drewe)

Gefälschtes Empfehlungsschreiben für John Drewe vom 27. Februar 1989 (Kopie)

London, Victoria & Albert Museum

Um sich Zugang zu den Archiven und Bibliotheken renommierter Institutionen zu verschaffen, schrieb John Drewe sich unter seinem eigentlichen Nachnamen „Cockett“ selbst Empfeh-

lungsbriefe. In dem vorliegenden Schreiben weist sich „Dr. Cockett“ als Mitglied der fiktiven Computerfirma „Cybernetic Systems International“ aus: Dies passt zu dem Umstand, dass Drewe sich seit seiner Jugend immer wieder erfolgreich als promovierter Physiker ausgab, obwohl er keinerlei Physikstudium oder gar einen entsprechenden Dokortitel vorweisen konnte.

V.30a,b

Ausstellungskataloge – echt und von John Drewe gefälscht

a) The Hanover Gallery (Hrsg.): Paintings by Vuillard, Courbet, Utrillo, Soutine, De Vlaminck, Dufy, Gris, Braque, Masson, Miró, Sutherland, Giacometti, Bacon, Freud, Adler, Richards and Bombois, July 4 – August 11, London Hanover Gallery [1950?]

London, Victoria & Albert Museum

b) John Drewe: Gefälschter Katalog nach: The Hanover Gallery: Paintings by Vuillard, Courbet, Utrillo, Soutine, De Vlaminck, Dufy, Gris, Braque, Masson, Miró, Sutherland, Giacometti, Bacon, Freud, Adler, Richards and Bombois, July 4 – August 11, London, Hanover Gallery [1950?] 1993

London, Victoria & Albert Museum

In der Londoner „Hanover Gallery“ wurde von Juli bis August 1950 eine Ausstellung mit Werken von Künstlern des 19. und des 20. Jahrhunderts gezeigt. Wohl um 1993 druckte John Drewe den Katalog unter Verwendung einer anderen Typografie und in einem anderen Format komplett nach und tauschte dabei einige der dort genannten Bilder gegen die Fälschungen seines Komplizen John Myatt aus. Diese fügte er nicht nur in Form von Katalogerwähnungen ein, sondern dokumentierte sie zudem mithilfe von Illustrationen – der originale Katalog ist demgegenüber unbehindert. Drewe alterte seinen gefälschten Katalog daraufhin künstlich und schmuggelte ihn in das Archiv des Londoner Victoria & Albert Museum ein, während er den originalen Katalog an sich nahm. Vergleicht man seine Fälschung mit

dem Original, so gewinnt man den Eindruck, dass Drewe zwar den Versuch unternahm, den von ihm hergestellten Katalog in seinem Erscheinungsbild „altmodisch“ erscheinen zu lassen (er sollte ja vorgeblich aus den 50er Jahren stammen), dass er aber ganz bewusst keine historisch korrekte Kopie des ursprünglichen Kataloges anstrebte. Es scheint demgegenüber fast so, als sei es ihm vielmehr darum gegangen, den Katalog – trotz seines vermeintlichen Alters – für die Augen seiner Zeitgenossen ästhetisch attraktiv zu machen, eventuell mit dem Hintergedanken, ihn dadurch auch überzeugender wirken zu lassen.

Karl Waldmann: Ein erfundener Künstler mit einem „echten“ Werk?

Im November 1989 soll ein Journalist in Berlin unmittelbar nach dem Fall der Mauer auf dem so genannten „Polenmarkt“ am Reichpietschufer und am Potsdamer Platz einige Collagen und Fotomontagen entdeckt haben. Sie führten ihn nach Dresden, wo noch Tausende weiterer solcher Werke gelagert waren. Alle waren undatiert, die meisten trugen angeblich nur das Signaturkürzel „KW“, nur einige wenige sollten mit dem vollen Namen, „Karl Waldmann“, signiert gewesen sein. 1990 dann angeblich zum ersten Mal im Kontext der Ausstellung *Berlin, Berlin* in Straßburg ausgestellt, fanden diese Collagen seither ein wachsendes Interesse seitens ausstellender Galerien und Museen sowie Käufern. Begründet ist diese Nachfrage nicht nur alleine in den mit den Collagen interpretierten Motiven, sondern vor allem in der mysteriösen Figur ihres angeblichen Urhebers. Denn von einem „Karl Waldmann“ lässt sich bislang in Künstlerarchiven keine Spur finden. „Seinen“ Werken nach zu schließen scheint es sich um einen Künstler zu handeln, der sich in den 20er Jahren im Umkreis des Bauhauses und der russischen Avantgarde bewegte, erst gegen die faschistische Diktatur in Deutschland und dann gegen die des Kommunismus in der Sowjetunion agierte. Er erwies sich zudem als ein Gegner des Kolonialismus und – sogar

schon in den 30er Jahren – als ein Befürworter des Feminismus und sogar auch schon des Naturschutzes. Diese maßgerecht auf unsere heutigen Ideale zugeschnittenen Charaktereigenschaften stimmen allerdings ebenso argwöhnisch wie die abenteuerliche Entdeckung seiner Werke 1989. Hinzu kommen Widersprüche in deren Schilderung: Mal war derjenige, der dem Journalisten die Collagen zeigte, der Neffe, mal war es ein entfernter Cousin Waldmanns. Hinzu kommt, dass die für die Collagen verwendeten Materialien (Buchdeckel und -seiten, Verpackungen, Zeitungsausschnitte) aus zu verschiedenen Kontexten zusammengestellt zu sein scheinen, als dass sie einem Künstler zum angenommenen Entstehungszeitraum (zwischen 1920 und 1958) hätten zur Verfügung stehen können. Auch eine Begutachtung der Werke selbst nährt schließlich die Zweifel: Zum einen erweisen sich bei einigen von ihnen die Schnittkanten des collagierten Materials als zu wenig vergilbt, zum anderen kommt ein im Februar 2006 von Marcel Fleiss, einem der wichtigsten Galeristen für die klassische Avantgarde, in Auftrag gegebenes naturwissenschaftliches Gutachten zu dem Schluss, dass eine angeblich aus den dreißiger Jahren stammende Collage Spuren von optischen Aufhellern enthält, die es in der damaligen Papierherstellung noch nicht gab und die frühestens zwei Jahrzehnte später in Gebrauch kamen. Das Ganze wird umso verwirrender, als eine 2015 von der Papiertechnischen Stiftung in Heidenau vorgenommene Analyse der chemischen Zusammensetzung der verwendeten Papiere und der Klebstoffe von drei Collagen zu dem Ergebnis kam, dass diese „keine Hinweise auf eine Entstehungszeit [...] nach 1958“ ergeben hätten. Im Verbund jedoch mit der bislang nicht möglichen Nachweisbarkeit eines Künstlers mit dem Namen „Karl Waldmann“ sowie in Anbetracht der mystifizierenden Art und Weise, wie die verschiedenen Autoren sich in einer 2010 von Waldmanns Haupthändler Pascal Polar herausgegebenen Publikation (Kat.-Nr. V.31) äußern, erscheinen Zweifel an der Existenz Karl Waldmanns berechtigt: Eventuell gehört er eher in Koen Brams' *Enzyklopädie fiktiver Künstler* (Kat.-Nr. I.24) als in ein Museum.

V.31

Jean-Philippe Cazier

Les collages de Karl Waldmann, Paris 2010
UB Heidelberg, 2011 C 5486

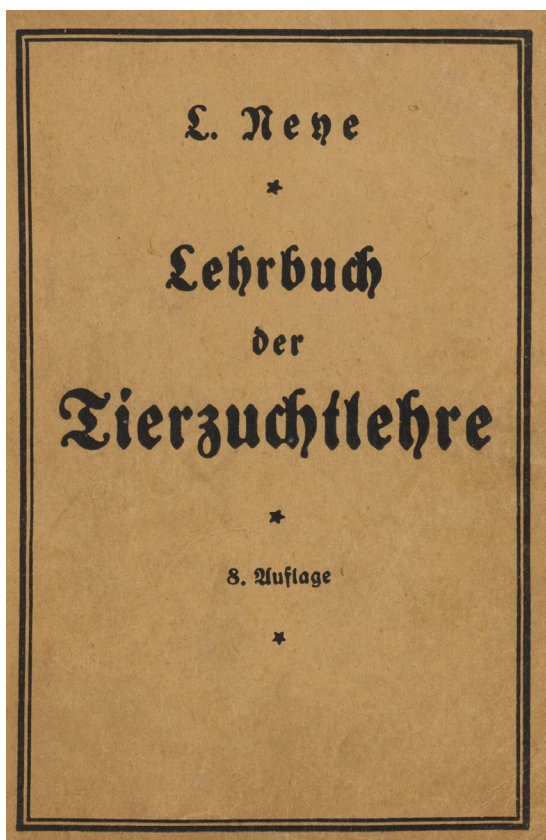
Das Buch stellt die wenigen bekannten Fakten zu Karl Waldmann zusammen und präsentiert etwas mehr als 90 seiner Werke in Farbabbildungen. Schon die Überschriften einiger Beiträge (so zum Beispiel von Waldmanns Hauptverkäufer Pascal Polar: „L'existence de Personne“, was sich sowohl als „Die Existenz von Irgendjemandem/einer Person“ als auch als „Die Existenz von Niemandem“ übersetzen ließe) und Mottos (so von Michel Foucault: „Die Spur des Autors findet sich lediglich in der Einzigartigkeit seiner Abwesenheit“) scheinen mit der Möglichkeit zu spielen, dass es sich bei Karl Waldmann um eine fiktive Gestalt handeln könnte. Andererseits werden jedoch immer wieder auch Gegenargumente dafür ins Feld geführt, dass die ihm zugeschriebenen Werke nicht original sein könnten: Polar (S. 148) weist zum Beispiel darauf hin, dass sich 1989, als die Collagen entdeckt wurden, noch niemand für den Konstruktivismus interessiert habe, so dass es unwahrscheinlich sei, dass sie aus lukrativen Erwägungen heraus gefälscht worden seien. Freilich stimmt dies nicht: 1989 war zum Beispiel bereits die große und vielbeachtete, 1990 bis 1991 in Eindhoven, Madrid und Paris gezeigte Retrospektive des russischen Konstruktivisten El Lissitzky in Vorbereitung.

V.32

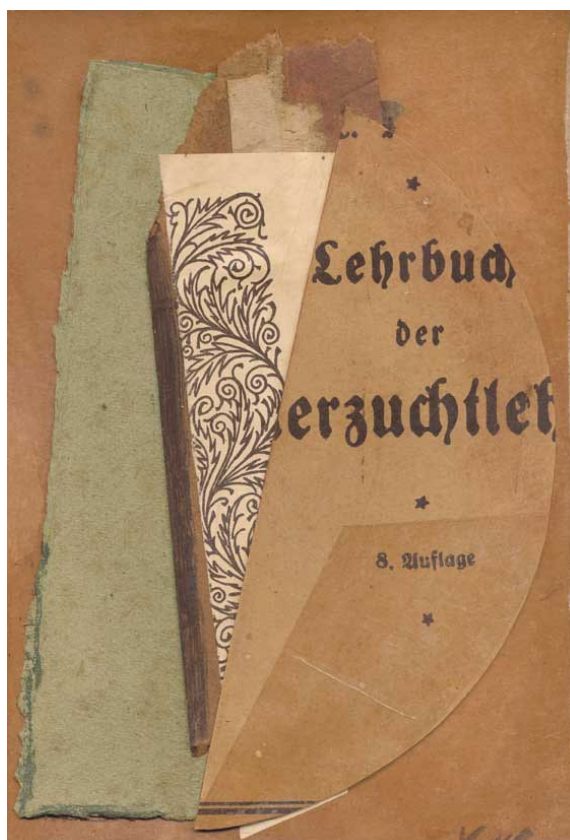
Haus der Kunst <München>

Plastiken aus der Großen Deutschen Kunstausstellung 1941 im Haus der Deutschen Kunst zu München, München 1942
UB Heidelberg, C 6050-16-71 Gross

Eine „Karl Waldmann“ zugeschriebene Collage mit der Inventarnummer „1069“ (Kat.-Nr. V.31, S. 68), die von April bis Juni 2015 in der Brüsseler „Galerie Polar“ im Rahmen der Ausstellung *Press Art – Art works on newspapers and book*



Kat.-Nr. V.33



covers gezeigt wurde, nutzt als Grundlage eine Mappenhülle aus dem Jahr 1942, in der Fotografien von Skulpturen aufbewahrt waren, die 1941 im „Haus der Deutschen Kunst“ im Rahmen der nationalsozialistischen *Großen Deutschen Kunstausstellung* zu sehen waren. Diese wurde ab 1937 als „positiver“ Gegenpart zu der Diffamierungsschau *Entartete Kunst* abgehalten. Die in den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* gezeigten, als „vorbildlich“ ausgewählten Werke wurden anschließend als in großen Mappen gesammelte Fotografien vertrieben. Der Maler, Bildhauer, Grafiker und Medailleur Richard Klein, einer der bevorzugten Künstler Adolf Hitlers, entwarf ein Plakat zum so genannten „Tag der Deutschen Kunst“, der erstmals am 15. Oktober 1933 zur Grundsteinlegung des „Hauses der Deutschen Kunst“ in München organisiert wurde. Die Motive des Plakats zeigen eine behelmte Athena als Schutzgöttin der Künste, den Parteiadler, der ein eichenlaubumkränzt Hakenkreuz in den Fängen hält, sowie eine lodernde Fackel als Zeichen von Triumph und Erleuchtung. Dieses Signet

wurde in der Folge zum Zeichen der *Großen Deutschen Kunstausstellung* sowie zum Erkennungszeichen nationalsozialistischer Kunst schlechthin.

V.33

(Abb.)

Die Identifizierung von „Karl Waldmanns“ Arbeitsmaterial

a) Guido Krafft: Die Tierzuchtlehre, Berlin 1906
Universität Heidelberg, Campusbibliothek Bergheim, WS ZA 50500 K89

b) Louis Neye: Lehrbuch der Tierzuchtlehre, Langensalza 1938
Privatbesitz

Die von dem Brüsseler Galeristen Pascal Polar geschaltete Website <http://www.karlwaldmannmuseum.com/> warnt nicht nur (unter „actualités“, Menüpunkte „Fakes“ bzw. „Faux“) vor angeblichen Fälschungen der Werke Karl Waldmanns, sondern versucht auch, bei vielen der als „Originale“ geführten Werke die ursprünglichen Bücher- und Zeitschriftenkontexte zu re-

cherchieren, aus denen die Collagen-Bestandteile zusammenkomponiert wurden. Allerdings lassen sich dabei auch falsche Identifikationen beobachten: So wird für die Collage mit der Inventarnummer „0583“ angegeben, dass sie als Grundlage das Cover eines Buches verwendet, bei dem es sich um die 1906 erschienene, achte Auflage der *Tierzuchtlehre* von Dr. Guido Krafft handele bzw. (so inkorrekt in den erläuternden Beschriften) um sein *Lehrbuch der Rinderzuchtlehre*. Eine solche *Tierzuchtlehre*,

geschrieben von Krafft und 1906 in der achten Auflage erschienen, existiert zwar (a) – sie stellt aber nicht die Grundlage dar, auf welcher die Collage erstellt wurde, wie ein Vergleich der Cover zeigt. Tatsächlich wurde hierfür das Buch *Lehrbuch der Tierzuchtlehre* von Louis Neye verwendet, das 1938 in der achten Auflage erschien (b). Dies würde auch eher zu den sonst Waldmann zugeschriebenen, ab 1920 zu datierenden Collagen passen, die mehr mit zeitgenössischem (b) als älterem Material (a) arbeiten.

Zu den Autoren und Autorinnen

Dr. Aviva Briefel ist Professorin für „English and Cinema Studies“ am Bowdoin College (Brunswick, Maine, USA). Sie ist die Autorin der Bücher *The Deceivers: Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century* (2006) und *The Racial Hand in the Victorian Imagination* (2015) sowie Mitherausgeberin des Bandes *Horror after 9/11: World of Film, Cinema of Terror* (2011).

Diane Grobe wurde 1974 in Erfurt (Thüringen/ Deutschland) geboren. Nach einer kaufmännischen Ausbildung und dem erfolgreichen Abschluss als Business Manager zog es sie 1995 nach Wien, wo sie unter anderem für die Vereinigten Bühnen Wien, verschiedene Werbeagenturen und TV-Sender arbeitete sowie freiberuflich als Malerin tätig war. Im November 2005 eröffnete sie gemeinsam mit Christian Rastner in Wien das Fälschermuseum, ein Unikum in der europäischen Museumslandschaft, das sie seither auch leitet.

Dr. Michael Hofbauer ist Kunsthistoriker und Diplom-Designer, Gründer der Forschungsdatenbank *cranach.net* sowie Herausgeber des digitalen Werkverzeichnisses zu Lucas Cranach *Corpus Cranach*. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der Bildkunst der Frühen Neuzeit und deren Entstehung im Werkprozess. Durch seine eigene langjährige Tätigkeit als Zeichner im Bereich der wissenschaftlichen Illustration kann er praktische Erfahrungen bei stilkritischen sowie technischen Bewertungen von Kunstwerken mit einbeziehen. Der von ihm geprägte Begriff der „Zeichenphänomenologie“ beschreibt die Möglichkeit eidetischer Wahrnehmung bei der Bewertung von Kunstwerken.

Prof. Dr. Henry Keazor, Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Musikwissenschaft und Philosophie in Paris und Heidelberg; Promotion ebd. 1996. Bis 1999 Stipendiat und Assistent am Institut für Kunstgeschichte in Florenz, dann: Wissenschaftlicher Assistent am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt/Main. Habilitation 2005,

danach Gastprofessor am Institut für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2006–2008 Heisenberg-Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 2008–2012: Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes. Seit Herbst 2012: Professur für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Forschungen zur französischen und italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts, zur zeitgenössischen Architektur sowie zur Kunst-Fälschung. Ferner Publikationen zum Verhältnis von Kunst und Medien und zu Musikvideos.

Dr. Jilleen Nadolny ist eine in Kunstmaterialien und -Techniken spezialisierte Kunsthistorikerin und Diplom-Restauratorin (MA „Art History“ und „Diploma in Art Conservation“, New York University, USA). Sie promovierte im Jahr 2000 am Courtauld Institute der University of London mit einer interdisziplinären Doktorarbeit über die Materialien und die Techniken mittelalterlicher Malerei. Ihre Dissertation umfasste dabei sowohl eine wissenschaftliche Objektanalyse als auch eine Interpretation historischer Textquellen. Dr. Nadolny arbeitete 2003 bis 2009 als „Associate Professor“ an der Universität Oslo und begann 2010 ihre Tätigkeit als „Principal Investigator“ bei „Art Analysis & Research Ltd.“, einem in London ansässigen privaten Forschungszentrum, das auf die materielle Untersuchung von Kunst und hierbei insbesondere von Gemälden spezialisiert ist. Ihre Forschungsinteressen und Publikationen liegen in den Bereichen der Geschichte der Kunstfälschung und deren wissenschaftlicher Untersuchung, der kunsttechnologischen Erforschung von Kunstwerken, der Geschichte und Ethik der Restaurierung, der Erforschung der Malerzünfte sowie der Geschichte der Materialität der Kunst.

Tina Öcal ist Stipendiatin der Baden-Württemberg-Stiftung im Rahmen des European Liberal Arts Network (ELAN) an den Universitäten Heidelberg und Bristol. Nach ihrem Studium der Malerei, Zeichnung und Kunsttheorie in Wiesbaden schloss sie ihr Studium der Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Soziologie an

der Universität Frankfurt mit einer Masterarbeit über James Turrell und Anselm Kiefer ab. Im Rahmen ihrer am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg entstehenden Dissertation befasst sie sich mit dem Phänomen der Kunstfälschung ausgehend vom Florentiner Ottocento.

Ernst Schöller, Kriminalhauptkommissar a. D., war von 1980 bis 2014 beim Landeskriminalamt Baden-Württemberg, Inspektion Wirtschafts-

kriminalität / Kunst und Kulturgutschutz, tätig. Er ist Initiator und Mitveranstalter der Ausstellungsreihe *Wa(h)re Lügen* im Pablo Picasso Museum Münster, der Städtischen Galerie Albstadt, im Schloss Britz in Berlin und in der Landesvertretung des Landes Baden-Württemberg in Brüssel. Seit 1998 ist er Referent an der Uni Bern/CH als Mitveranstalter des Seminars Erkennen von Fälschungen im Bereich der künstlerischen Druckgrafik. Seit 2016 lehrt Ernst Schöller als Dozent an der Kunstakademie in Stuttgart.

Literaturverzeichnis

Die von der Universitätsbibliothek Heidelberg im Kontext von arthistoricum.net gemeinsam mit dem Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg angebotene datenbankgestützte „Bibliographie FAKE“ zum Themenkomplex der Kunstfälschung führt sowohl gedruckt als auch online verfügbare Literatur über eine Suchmaske zusammen und ermöglicht sodann auch eine Volltextsuche in den digital vorliegenden Titeln. Deren Bestand wird durch eine im Rahmen dieses Projekts vorgenommene Neudigitalisierung bislang noch nicht online stehender Texte erheblich ausgebaut:
<http://biblio.ub.uni-heidelberg.de/fake/>

Die mit * gekennzeichneten Titel wurden in der Ausstellung als Exponate gezeigt.

Alle im Literaturverzeichnis aufgeführten digitalen Quellen sind vor Drucklegung des Bandes im April 2016 auf ihre Richtigkeit überprüft worden.

*Almeroth, Thomas, Kunst- und Antiquitätenfälschungen, München 1987

*Althöfer, Heinz (Bearb.), Fälschung und Forschung. Ausstellung Museum Folkwang Essen, Oktober 1976 – Januar 1977; Skulpturengalerie Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz Berlin, Januar – März 1977, Berlin / Essen 1976

Anon., Flint Jack, in: *All the Year Round*, 9. März 1867, S. 259–164

Anon., *Forgeries of Modern Pictures*, in: *Art Journal* 6, 1854, S. 344

Anon., *In a Studio-No I*, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* 117, April 1875, S. 481–507

Anon., Nachruf auf Giovanni Bastianini, in: *Times*, 9. Juli 1868, S. 10

Anon., *Objets d'Art et de haute Curiosité provenant en grande Partie de la précieuse Collection de M. de Nolvos (Hotel Drouot, Salle No 1, 19. und 20. Januar 1866)*, Paris 1866

*Arnau, Frank, *Kunst der Fälscher – Fälscher der Kunst. Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten*, 2. Aufl., Düsseldorf / Wien [1957] 1969

*Aub, Max, *Jusep Torres Campalans*, Paris 1961

Balzac, Honoré de, Pierre Grassou, in: Ders., *Das Haus zur ballspielenden Katze / Pierre Grassou*, übersetzt von Otto Flake, Berlin 1965, S. 125–164

Barstow, Nina, *The Romance of Art: The Forgeries of Bastianini*, in: *Magazine of Art*, No. 9, 1886, S. 503–508

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

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

*Beltracchi, Helene / Wolfgang Beltracchi / Jörg Magenau (Hrsg.), *Einschluss mit Engeln. Gefängnisbriefe vom 31.08.2010 bis 27.10.2011*, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2014

*Beltracchi, Helene / Wolfgang Beltracchi, *Selbstporträt*, Reinbek bei Hamburg 2014

Beltracchi, Helene / Wolfgang Beltracchi, *Faussaires de génie. Autoportrait* (übersetzt von Céline Maurice), Paris 2015

*Benjamin, Chaya, *The Secret of the Tiara. The Work of Goldsmith Israel Rouchomovsky*, in: *The Israel Museum Journal*, 15, 1997, S. 104/105

Bensi, Paolo, *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

Berenson, Bernard, *To the Editor of the Times*, in: *Times*, 4. April, 1903, S. 13

*Birch, J. J. (= Joseph Brozowski) / SV (= Steve Vance): „Elmyr de Hory“, in: Carl Sifakis (Hrsg.), *The Big Book of Hoaxes*, New York 1996, S. 14–17

- *Birkenstock, Arne, Beltracchi. Die Kunst der Fälschung, 2014 (Film)
- *Bothmer, Dietrich von / Joseph Veach Noble, An inquiry into the forgery of the Etruscan terracotta warriors in the Metropolitan Museum of Art, New York 1961
- *Boyd, William, Nat Tate. An American Artist, 1928–1960, London 2011 (Neuaufgabe der ursprünglich 1998 in Cambridge verlegten Erstausgabe)
- *Brams, Koen, Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute, Frankfurt a. M. 2003
- *Bredenkamp, Horst, „Galileo Galilei als Künstler“, in: Bogomir Ecker / Bettina Sefkow: Übergangsbogen und Überhöhungsrampe. Naturwissenschaftliche und künstlerische Verfahren. Symposium I und II, Hamburg 1996, S. 54–63
- *Bredenkamp, Horst, Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand, 2. Aufl., Berlin 2009
- *Bredenkamp, Horst, Galileo's O, 4 Bde., Berlin 2011–2015:
Band 1: Galileo's Sidereus nuncius. A Comparison of the Proof Copy (New York) with other Paradigmatic Copies, 2011
Band 2: Galileo Makes a Book: The First Edition of Sidereus nuncius Venice 1610, 2011
Band 3: A Galileo Forgery: Unmasking the New York Sidereus Nuncius, 2014
Band 4: Horst Bredenkamp: Galileis denkende Hand: Form und Forschung um 1600, 2015
- *Bredius, Abraham, „A New Vermeer“, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Bd. 71, Nr. 416, November 1937, S. 210–211
- *Briefel, Aviva, The Deceivers. Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century, Ithaca, N.Y u. a. 2006
- *Caro, Marino Massimo De, Buchfälschung nach: Galileo Galilei, Sidereus Nuncius, [Venedig 1610], 2003/2004
- *Caro, Marino Massimo De, Galileo Galilei. Le sue idee, il suo mondo, la collezione, 2 Bde., [Verona] 2007
- Catterson, Lynn, Stefano Bardini: Forming the Canon of Fifteenth-Century Italian Sculpture, in: Center 35 (June 2014–May 2015), Washington 2015, S. 60–63
- Catterson, Lynn, American collecting, Stefano Bardini & the Art of Supply in late 19C Florence, in: Discovering the Italian Trecento in the 19th Century, Sonderheft der Zeitschrift „Predella“ [im Druck]
- Catterson, Lynn, Introduction, in: Lynn Catterson (Hrsg.), The Art of the Deal: Dealers and the Global Art Market from 1860 to 1940, Leiden [im Druck]
- Catterson, Lynn, Stefano Bardini & the Taxonomic Branding of Marketplace Style. From the Gallery of a Dealer to the Institutional Canon, in: Images of the Art Museum, (selected papers from the conference “Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology”, Florenz, 26.–28. September 2013, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut) Berlin [im Druck]
- *Cazier, Jean-Philippe, Les collages de Karl Waldmann, Paris 2010
- Chaptal, Jean-Antoine, 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
- *Charney, Noah, The Art of Forgery. The Minds, Motives and Methods of Master Forgers, London 2015
- *Chester, Lewis / Stephen Fay / Magnus Linklater, Hoax. The Inside Story of the Howard Hughes-Clifford Irving Affair, New York 1972
- Collins, Wilkie, A Rogue's Life [1856], New York 1985
- *Coremans, Paul, Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hooghs. A Scientific Investigation, London 1949
- *Corino, Karl (Hrsg.), Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik / Universalgeschichte des Fälschens. 33 Fälle, die die Welt bewegten. Von der Antike bis zur Gegenwart. Universalgeschichte des Fälschens, Frankfurt a. M. 1996

- *Dantzig, Maurits Michel van, Vincent? A New Method of Identifying the Artist and His Work and Unmasking the Forger and his Products, Amsterdam 1947
- *Dantzig, Maurits Michel van, Pictology. An Analytical Method for Attribution and Evaluation of Pictures, Leiden 1973
- Davy, Humphry, 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
- *Dietl, Helmut: Schtonk!, 1992 (Film)
- *Doerner, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München [1921], 2. Aufl., München 1922
- *Doerner, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 25. Aufl., Wiesbaden 2015
- *Doll, Martin, Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012
- *Dolnick, Edward, The Forger's Spell. A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century, New York 2008
- *Dolnick, Edward, Der Nazi und der Kunstfälscher, Berlin 2014
- *Doudart de la Grée, Marie Louise, Emmaus, Utrecht 1946
- Doudart de la Grée, Marie Louise, Geen standbeeld voor Han van Meegeren, Amsterdam 1966 (Deutsch: Ich war Vermeer, Gütersloh 1968)
- Doudart de la Grée, Marie Louise, Het fenomeen: Gedramatiseerde documentaire over het leven van de kunstschilder Han van Meegeren, Den Haag 1974
- *Drewe, John, Gefälschter Katalog nach: The Hanover Gallery: Paintings by Vuillard, Courbet, Utrillo, Soutine, De Vlaminck, Dufy, Gris, Braque, Masson, Miró, Sutherland, Giacometti, Bacon, Freud, Adler, Richards and Bombois, July 4–August 11, London, Hanover Gallery [1950?] 1993
- Duden, Anne, Schaugeboren, in: Harald Marx / Ingrid Mössinger (Hrsg.), Cranach, Katalog zur Ausstellung in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, erarb von Karin Kolb. Köln 2005, S. 80–87
- *Edsel, Robert M. / Bred Witter: The Monuments Men. Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History, London / New York 2009
- Erdmann, Otto Linné, [„Analyse“] in: Otto Jahn, Ueber ein antikes Gemälde im Besitze des Malers Ch. Ross in München, Leipzig 1853, S. 5–7
- *Eudel, Paul, Le truquage. Les contrefaçons dévoilées, 2. Aufl., Paris 1884 (später auch erschienen unter dem Titel: Trucs et truqueurs: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées)
- *Eudel, Paul, Die Fälscherkünste, Leipzig 1885
- *Eyb-Green, Sigrid (Hrsg.) u. a., The Artist's Process. Technology and interpretation. Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research Working Group, London 2012
- Fabbroni, Giovanni, Antichità, Vantaggi, e Metodo Della Pittura Encausta, Rom 1797
- *Faude-Nagel, Carolin, Kunstfälschung & Provenienzforschung. Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt, Mainz 2013
- *Fiderer Moskowitz, Anita, Forging Authenticity, Florenz 2013
- *Firmenich, Andrea, Heinrich Campendonk (1889–1957). Leben und expressionistisches Werk mit Werkkatalog des malerischen Œuvres, Recklinghausen 1989
- Foresi, Alexandre, Tour de Babel, ou, Objets d'Art faux pris pour vrais et vice versa, Paris / Florenz 1868
- Foresi, Mario, A proposito dell'anime di Mino e di Donatello trasmigrate in scultori moderni, in: Illustrazione Toscana 6, 1928, S. 16–20
- Foresi, Mario, Di un valoroso scultore e delle vicende delle sue opere celebri (Giovanni Bastianini), publiziert als eigenständiger Auszug aus: Rassegna Nazionale, August 1911, S. 397–414, Florenz 1911

- Foresi, Mario, Lo scultore Giovanni Bastianini e della sorte prodigiosa delle opere sue, in: *Emporium*, Bergamo 1919, S. 90–102
- Forgy, Mark, *The Forger's Apprentice. Life with the World's Most Notorious Artist*, Leipzig 2012 (Print on demand)
- Friedländer, Max J. / Jakob Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Basel / Stuttgart 1979
- Friedländer, Max J., On Forgeries [1942], in: Ronald D. Spencer (Hrsg.), *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford 2004, S. 39–43
- *Galilei, Galileo, *Il Sidereus Nuncius*, Riproduzione anastatica dell'editio princeps. Ripr. facs. dell'ed. Venetiis apud Thomam Baglionum, 1610, Pisa 1964
- Gash, Jonathan, *The Sleepers of Erin* [1983], London 2013
- *Geier, Manfred, *Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos – Literatur – Wissenschaft*, Reinbek bei Hamburg 1999
- Genies, Bernard, Les Bonnie & Clyde du pinceau: la plus incroyable arnaque du monde de l'art, in: *L'Obs*, 11. Oktober 2015 (online unter: <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20151009.OBS7356/les-bonnie-clyde-du-pinceau-la-plus-incroyable-arnaque-du-monde-de-l-art.html>)
- Gentilini, Giancarlo, *Giovanni Bastianini (1830–1868). Scultore tra rievocazione e contraffazione del Quattrocento fiorentino* (unpublizierte Dissertation, Università degli Studi di Pisa 17. April 1986)
- Gingerich, Owen, The Curious Case of the M-L Sidereus nuncius, in: *Galileana*, 6, 2009, S. 141–165
- *Goll, Joachim, *Kunstfälscher*, Leipzig 1962
- Gorris, Lothar / Sven Röbel, *Geständnis eines ewigen Hippies*, in: *Der Spiegel*, 10, 5. März 2012 (online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-84251252.html>)
- *Grafton, Anthony, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, London 1990
- *Greenhalgh, Shaun, *A Forger's Tale*, London 2015
- *Gries, Christian, *Johannes Molzahn (1892–1965) und der „Kampf um die Kunst“ im Deutschland der Weimarer Republik*, Diss., 2 Bde., Augsburg 1996
- *Gruber, Michael, *The Forgery of Venus*, New York 2008
- *Guarnieri, Luigi, *Das Doppelleben des Vermeer*, München 2005
- Guamán Poma de Ayala, Felipe, *El primer nueoa corónica y buen gobierno*, als Manuskript hrsg. von John Murra und Rolena Adorno, Mexiko 1980
- *Guarnieri, Luigi, *La doppia vita di Vermeer. Romanzo*, 4. Aufl., Mailand 2004
- *Hallström, Lasse, *The Hoax*, 2006 (Film)
- Hamlin, Jesse, *Master (Con) Artist/Painting forger Elmyr deHory's copies are like the real thing*, in: *SFGate*, 29. Juli 1999 (online unter: <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Master-Con-Artist-Painting-forger-Elmyr-de-2917456.php>)
- *The Hanover Gallery, *Paintings by Vuillard, Courbet, Utrillo, Soutine, De Vlaminck, Dufy, Gris, Braque, Masson, Miró, Sutherland, Giacometti, Bacon, Freud, Adler, Richards and Bombois*, July 4–August 11, London Hanover Gallery, [1950?] – vgl. dazu auch die unter „Drewe, John“ aufgeführte Fälschung dieses Kataloges
- *Harich, Walter, *Der Kunstfälscher*, Baden-Baden 1930
- *Hartt, Frederick, *Florentine Art Under Fire*, Princeton 1949
- *Hartt, Frederick, *David by the Hand of Michelangelo. The Original Model Discovered*, London / New York 1987
- *Hebborn, Eric, *Drawn to Trouble. The Forging of an Artist. An Autobiography*, Edinburgh 1991
- *Hebborn, Eric, *Art Forger's Handbook*, London 1997
- *Hebborn, Eric, *Il manuale del falsario*, Vicenza 2004
- *Hergé, Tintin and Alph-Art (1978–1983), Tournai 1986

- Heydenreich, Gunnar, Lucas Cranach The Elder. *Painting Materials, Techniques and Workshop Practice*, Amsterdam 2007
- *Hildesheimer, Wolfgang, *Paradies der falschen Vögel*, München 1953
- Hofbauer, Michael, *Cranach – Die Zeichnungen*, Heidelberg / Berlin 2010
- *Horsin-Déon, Simon, *De la conservation et de la restauration des tableaux. Eléments de l'art du restaurateur ; historique de la partie mécanique de la peinture, depuis sa renaissance jusqu'à nos jours ; classification de toutes les écoles ; recherches et notices sur quelques grands maitres*, Paris, 1981 (Repr. d. Ausg. Paris, 1851)
- *Internationaler Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren (Hrsg.), *Mitt(h)eilungen des Museen-Verbandes*, als Manuscript für die Mitglieder gedruckt und ausgegeben, erschienen 1889–1939
- *Irving, Clifford / Richard Suskind, *Project Octavio. The Story of the Howard Hughes Hoax*, London 1977
- *Irving, Clifford / Richard Suskind, *What Really Happened. His Untold Story of the Hughes Affair*, New York 1972
- *Irving, Clifford, *Fake. The Story of Elmyr de Hory, the Greatest Art Forger of Our Time*, New York 1969
- *Irving, Clifford, *Howard Hughes. The Autobiography: The Most Famous Unpublished Book of the 20th Century ... Until Now*, London 2008
- *Jones, Mark, *Fake? The Art of Deception*, London 1990
- *Jorfald, Knut W., *Almost True: The Noble Art of Forgery*, 1997 (Film)
- Junius, Wilhelm, *Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodell*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Bd. 14, 1921, S. 253–261
- Kaempffert, Waldemar, *The Best-Paying Crime*, in: *McClure's Magazine* 44, no. 1, November 1914, S. 69–79
- *Karstedt, Carl von, *Knoedler und der Chinese* (aus der Dokumentarfilm-Reihe „Kunst und Verbrechen“), 2015 (Film)
- *Keats, Jonathon, *Forged. Why Fakes are the great Art of our Age*, Oxford 2013
- *Keazor, Henry / Tina Öcal (Hrsg.), *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin 2014
- Keazor, Henry, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Wiesbaden 2015
- Kemp, Martin / Pascal Cotte, *La bella principessa di Leonardo da Vinci. Ritratto di Bianca Sforza*, Florenz 2012
- Kemp, Martin / Pascal Cotte, *Leonardo da Vinci. „La Bella Principessa“*. The Profile Portrait of a Milanese Woman (auch geführt unter dem Titel: *The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci: La Bella Principessa*), London 2010
- Kemp, Martin, Blog-Eintrag unter dem 29. November 2015, 8:37 Uhr auf <http://martinkempsthisandthat.blogspot.fr/>
- *Kilbracken, Lord (John Raymond Godley), *Van Meegeren. A Case History*, London 1967
- *King, James, *Faking. A Novel*, Toronto 1999
- *Kirchhoff, Fritz, *Verführte Hände*, 1949 (Film)
- *Knoch, Eberhard (Hrsg.), *Johannes Molzahn. Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*; 18. August–15. September 1973, Rathaus Charlottenburg, Berlin 1973
- *Köhler, Peter, *Fake. Die kuriosesten Fälschungen aus Kunst, Wissenschaft, Literatur und Geschichte*, München 2015
- *Koldehoff, Stefan / Tobias Timm, *Falsche Bilder, echtes Geld. Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012
- *Koldehoff, Stefan, *Van Gogh. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 2003
- *Költzsch, Georg W. / Michael Bockemühl (Hrsg.), *Das Jawlensky-Symposion. Supplementband zum*

- Katalog Jawlensky „Das Auge ist der Richter“, Dokumentation des Symposions im Museum Folkwang Essen am 2.2.1998 zu Fragen der Echtheit von Aquarellen und Zeichnungen, die Alexej von Jawlensky zugeschrieben wurden, Essen 2000
- *Kondakov, Nikodim Pavlovich / Ivan Tolstoi / Salomon Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale*, Paris 1891
- *Kreuger, Frederik H., *Han van Meegeren Revisited. His Art & List of Works*, Rijswijk 2010
- *Kurz, Otto, *Fakes: A Handbook for Collectors and Students*, London 1948
- Lämmle, Wolfgang / Hugo Wegenast, *Mein Leben soll duften*, Vaihingen / Enz 2000
- Lämmle, Wolfgang, *Wolfgang Lämmle* (unter <https://vimeo.com/11124573> 2010 hochgeladenes Video)
- *La Faille, Jacob-Baart de / Otto Wacker, *Vincent van Gogh. Erste grosse Ausstellung seiner Zeichnungen und Aquarelle*, Berlin 1927
- *La Faille, Jacob-Baart de, „33 Bilder, angeblich von van Gogh“, in: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, 27, Heft 3, 1929 [1928/29], S. 125–126 (unter „Auktionsnachrichten“)
- *La Faille, Jacob-Baart de, *L'œuvre de Vincent van Gogh*, 4 Bde., Paris 1928
- *La Faille, Jacob-Baart de, *Les faux van Gogh*, Paris 1930
- *Lammertse, Friso / Nadja Garthoff / Michel van de Laar / Arie Wallert, *Van Meegeren's Vermeers. The Connoisseur's Eye and the Forger's Art*, Rotterdam 2011
- Lancaster, Marie-Jacqueline, *Brian Howard: Portrait of a Failure*, London 2005
- *Lavigne, Emma, *Pierre Huyghe* (Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Paris, Centre Pompidou, Galerie Sud: 25. September 2013–6. Januar 2014), Paris 2013
- *Lenain, Thierry, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London 2011
- *Lepper, Barbara (Hrsg.), *Johannes Molzahn. Das malerische Werk*; 7. Juli bis 18. September 1988, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1988
- *Lessard, Réal, *L'amour du faux. La vérité sur l'affaire Legros*, Paris 1988
- Lewis, Randy, *Fabulous Forgeries: Newport Gallery Shows Works by Artist Who Faked Out Experts for Years*, in: *Los Angeles Times* (4. März 1985; online unter: http://articles.latimes.com/1985-03-04/local/me-24165_1_forgers)
- Mantz, Paul, *Musée Rétrospectif. La Renaissance et les temps modernes*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 9, 1865, S. 326–349
- *Marijnissen, Roger Hendrick, *Paintings. Genuine, Fraud, Fake. Modern Methods of Examining Paintings*, Brüssel 1985
- Maurier, George du, *A Legend of Camelot: Pictures and Poems* (ursprünglich im Magazin „Punch“ veröffentlichte Serie), London / New York 1898 (online verfügbar unter: https://archive.org/details/gri_33125014434233)
- *Meier-Graefe, Julius, *Vincent van Gogh der Zeichner*, Berlin 1928
- *Michler, Ralf / Lutz W. Löpsinger (Hrsg.), *Salvador Dalí. Das druckgraphische Werk*, 2 Bde., München 1994/1995
- Michler, Ralf / Lutz W. Löpsinger (Hrsg.), *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Prints*, 2 Bde. München 1994/1995
- **Monumenta Germaniae Historica* <München> (Hrsg.), *Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica*, München, 16.–19. September 1986, 6 Bde., Hannover 1988, 1990 (Schriften der Monumenta Germaniae Historica ; 33)
- Mount, Harry, *£100 million Leonardo – or checkout girl from Bolton? How British forger claims he fooled world with picture of shopworker called Sally*, in: *Daily*

- Mail, 30. November 2015 (online unter: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3338889/100-million-Leonardo-checkout-girl-Bolton-British-forgery-claims-fooled-world-picture-shopworker-called-Sally.html#ixzz3x7ZqoBla>)
- Mrugalla, Edgar, König der Kunstfälscher. Meine Erinnerungen, Berlin 1993
- Nadolny, Jilleen, 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
- Nadolny, Jilleen / 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
- Nadolny, Jilleen, A history of early scientific examination and analysis of painting materials ca. 1780 to the mid-twentieth century, in: Joyce Hill Stoner / Rebecca Rushfield (Hrsg.), *Conservation of Easel Paintings*, New York 2012, S. 336–340
- Nadolny, Jilleen / Nicholas Eastaugh, The analytical results of a group of Beltracchi forgeries and some historical context to their reception, in: Henry Keazor / Tina Öcal, *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin 2014, S. 59–77
- Nadolny, Jilleen, 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
- *Neher, Christa / Hans Otmar Neher (Hrsg.), *Katalog zur Ausstellung „Blickpunkte – Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert“*, Band 1: Deutsche Kunst bis 1950, Essen 1987
- Noel, Edwin, Beltracchi-Posts: https://www.facebook.com/EDWIN.NOEL.0000/photos_stream?ref=page_internal (inzwischen deaktiviert)
- <https://www.instagram.com/edwinn8el/> (inzwischen deaktiviert), <https://www.instagram.com/p/7Tg-OqDqa5/>, <https://www.instagram.com/p/7jF58IjqRp/> (inzwischen deaktiviert)
- Noel, Edwin, Beltracchi (Rap), <https://www.youtube.com/watch?v=Ckf0P2JrQFk> (aktuell nur noch eingeschränkt verfügbar). Seinem Manager zufolge (Auskunft vom 5. April 2016) hat Noel eine Vielzahl seiner Links deaktiviert, da er ab sofort unter dem Künstlernamen „Sizay“ firmiert.
- *Nobili, Riccardo, *A Modern Antique. A Florentine Story*, London 1908
- *Nobili, Riccardo, *The Gentle Art of Faking*, London 1922 (Reprint 2001)
- *Norman, Frank / Geraldine Norman (Hrsg.), *The Fake's Progress. Being the Cautionary History of the Master Painter & Simulator Mr Tom Keating as Recounted with the Utmost Candour & without Fear or Favour to Mr Frank Norman; together with a Dissertation upon the Traffic in Works of Art by Mrs Geraldine Norman*, London 1977
- *Norman, Geraldine (Hrsg.), *The Tom Keating Catalogue. Illustrations to "The Fake's Progress"*, London 1977
- *Norton, Paul F., The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo, in: *The Art Bulletin*, Vol. 39, No. 4 (December, 1957), S. 251–257
- Öcal, Tina, Forgeries as cross-cultural objects of the contact zone. Giovanni Bastianini and the art market in Florence during the Risorgimento (Vortrag gehalten am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 5. April 2013)
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ort 1940 (Englisch: *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, New York 1947 bzw.: übersetzt von Harriet de Onís, Durham / London 1995)
- *Parronchi, Alessandro, *Il Cupido dormiente di Michelangelo*, Florenz 1971
- *Parronchi, Alessandro, *Opere giovanili di Michelangelo*, Teil IV: *Palinodia Michelangiolesca*, Florenz 1992

- Partington, Wilfred, *Forging Ahead. The True Story of the Upward Progress of Thomas James Wise, Prince of Book Collectors, Bibliographer Extraordinary, and Otherwise*, New York 1939
- *Partsch, Susanna, *Tatort Kunst. Über Fälscher, Betrüger und Betrogene* [2010], 2. Aufl., München 2015
- *Paul, Eberhard, Die ‚Tiara des Saitaphernes‘. Hintergründe eines Kunstfälschungs-Skandals, in: *Antike Welt*, 25, 3, 1994, S. 266–272
- *Paul, Eberhard, *Gefälschte Antike. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Wien / München 1982
- *Perenyi, Ken, *Caveat Emptor. The Secret Life of an American Art Forger*, New York u. a. 2012
- Perusini, Giuseppina, *Simon Horsin-Déon e il restauro in Francia alla metà del XIX secolo (Reihe Documenti, Storia e Teoria del Restauro, No. 18)*, Florenz 2013
- Petrini, Pietro, *Della pittura degli antichi, discorsi*, Florenz 1873
- *Pfister, Kurt / Richard Seewald, *Deutsche Graphiker der Gegenwart*, Leipzig 1920
- *Pinotti, Gianna, *Michelangelo ritrovato. Il „Cupido dormiente con serpi“ di Mantova. Un percorso tra iconologia e storia*, Mantua 2005
- *Polke, Sigmar, *Original + Fälschung. Kunsthalle Tübingen, 8. Dezember 2007–24. Februar 2008; [anlässlich der Ausstellung „Sigmar Polke – Original + Fälschung, 1973“]*, Tübingen 2007
- *Pope-Hennessy, John, *The Forging of Italian Renaissance Sculpture*, in: *Apollo*, 99, 1974, S. 242–267
- Pratt, Mary Louise, *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession* 91, New York 1991, S. 33–40
- *Quintus Horatius Flaccus, *Satyren* [übersetzt von Christoph Martin Wieland], 2. Aufl., Leipzig 1794
- Rauterberg, Hanno, „Der gefälschte Mond“, in: *Die Zeit*, Nr. 1/2014 (online unter: <http://www.zeit.de/2014/01/faelschung-zeichnungen-galileo-galilei-horst-bredenkamp>)
- *Reulecke, Anne-Kathrin (Hrsg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt a. M. 2006
- *Richter, Gisela, *Etruscan terracotta warriors in the Metropolitan Museum of Art, with a report on structure and technique by Charles F. Binns*, New York 1937
- Ridolfi, Cosimo, *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
- *Rijn, Michel van, *Hot Art. Cold Cash*, London 1993
- Roberts, W., *The Curiosities of Art: Copies*, in: *Magazine of Art* 26, 1902, S. 306–309
- Robinson, John Charles, *On Spurious Works of Art*, in: *Nineteenth Century* 38, November 1891, S. 677–698
- Rød, Johannes, *Fake Fakes in the Forger's Oeuvre*, 4. Dezember 2010 (online unter: <https://elmyrstory.wordpress.com/2010/12/04/fake-fakes-in-the-forger%E2%80%99s-oeuvre/>)
- *Roock, Lawrence, *The Forger*, 2012 (Film)
- *Rolle, Renate / Wilhelm Herz, *Betrachtungen zur ‚Tiara des Saitaphernes‘*, in: Frank M. Andraschko / Wolf-Rüdiger Teegen (Hrsg.), *Gedenkschrift für Jürgen Driehaus*, Mainz 1990, S. 251–263
- *Rudolph, Alan, *The Moderns*, 1988 (Film)
- *Salisbury, Laney / Aly Sujo, *Provenance. How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art*, New York 2010
- *Salzmann, Siegfried / Ernst-G. Güse / Barbara Lange (Hrsg.), *Johannes Molzahn. Das druckgraphische Werk (auch geführt als: Johannes Molzahn. Werkverzeichnis der Druckgraphik)*. Wilhelm-Lehmbruck-Museum d. Stadt Duisburg, 21. Mai–3. Juli 1977, Duisburg 1976
- Sartain, John, *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

- Schaefer, Iris / Caroline von Saint-George / Katja Le-
werentz: Die Entdeckung einer Monet-Fälschung!, in:
VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kultur-
gut, 1/2009, S. 7–19
- Schiller, Henry Carl, „Who Painted the Great Murillo
de la Merced?“, in: Blackwood's Edinburgh Magazine
108, August 1870, S. 135–165
- Schmidle, Nicholas, „A Very Rare Book. The mystery
surrounding a copy of Galileo's pivotal treatise“, in:
The New Yorker, 16. Dezember 2013 (online unter:
[http://www.newyorker.com/magazine/2013/12/16/
a-very-rare-book](http://www.newyorker.com/magazine/2013/12/16/a-very-rare-book))
- *Schöller, Ernst (Red.) / Galerie Albstadt (Hrsg.) /
Graphikmuseum Pablo Picasso, Münster (Hrsg.),
Wa(h)re Lügen. Original und Fälschung im Dialog,
Stuttgart 2007
- *Schüller, Sepp, Falsch oder echt? Der Fall van Mee-
geren, Bonn 1953
- *Senke, Lothar Graf von Waldstein, Diegos Rache.
Der stille Magier, Bd. 1, Mainz 2004
- *Shapiro, Barbara A., The Art Forger. A Novel, Cha-
pel Hill, NC 2012
- Silverman, Peter / Catherine Whitney, Leonardo's
Lost Princess: One Man's Quest to Authenticate an
Unknown Portrait by Leonardo da Vinci, New Jersey
2010
- Sontheimer, Michael, Aus einem Guss, in: Der Spie-
gel, Nr. 15, 8. April 2013 (online unter: [http://www.
spiegel.de/spiegel/print/d-91871189.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-91871189.html); englische
Version: „The Art World Is Rotten“: Giacometti For-
ger Tells All, online unter: [http://www.spiegel.de/
international/world/art-forger-robert-driessen-reveals-
how-he-made-giacometti-fakes-a-893132.html](http://www.spiegel.de/international/world/art-forger-robert-driessen-reveals-how-he-made-giacometti-fakes-a-893132.html))
- Spielmann, Marion Harry, Art Forgeries and Coun-
terfeits. A General Survey, part I, in: Magazine of Art
27/28, 1903, S. 403–410
- Spielmann, Marion Harry: Art Forgeries and Coun-
terfeits: A General Survey, part VI, in: The Magazine
of Art, Januar 1904, New Series, Vol. 2, S. 36–42
- *Steinmann, Ernst, Michelangelo im Spiegel seiner
Zeit, Leipzig 1930
- Stewart, Susan, Crimes of Writing: Problems in the
Containment of Representation, Durham 1991
- *Talbot, Ken, Enigma! The New Story of Elmyr de
Hory, the Most Successful Art Forger of Our Time,
Retold and Presented by Ken Talbot, London 1991
- *Technische Mitteilungen für Malerei, Zeitschrift der
Deutschen Gesellschaft für Rationelle Malverfahren
Adolf-Wilhelm-Keim-Gesellschaft in München, er-
schienen 1884–1944
- *Thieme, Claudia, F for Fake. And the Growth in
Complexity of Orson Welles' Documentary Form,
Frankfurt a. M. u. a. 1997
- *Thoré, Etienne Joseph Théophile (alias Thoré-Bür-
ger), „Van der Meer de Delft“, in: Gazette des Beaux
Arts, 1. Oktober, 1866, S. 297–330 / 1. November
1886, S. 458–470, 1. Dezember 1886, S. 542–575
- *Tornatore, Giuseppe, The Best Offer, 2013 (Film)
- *Trocchio, Federico di, Der große Schwindel. Betrug
und Fälschung in der Wissenschaft, Frankfurt a. M. /
New York 1994
- *Tromp, Henk, A Real Van Gogh. How the Art World
Struggles With Truth, Amsterdam 2010
- *Türr, Karina, Fälschungen antiker Plastik seit 1800,
Berlin 1984
- *Van Gogh – echt / falsch. Zwei Selbstbildnisse der
Sammlung Emil Bührle; Ausstellung in der Stiftung
Sammlung E. G. Bührle, Zürich, 11. Oktober 2005–
27. Februar 2006, Zürich 2005
- Varry, Dominique, Dévoiler les faux, 15. Juni 2011
(online unter: [http://dominique-varry.enssib.fr/node/
34](http://dominique-varry.enssib.fr/node/34))
- *Vasari, Giorgio, Das Leben des Michelangelo, her-
ausgegeben von Alessandro Nova, neu übersetzt von
Victoria Lorini, kommentiert von Caroline Gabbert,
Berlin 2009
- Vos Raaijmakers, Mariette de, La Musa Polimnia di
Cortona: una pittura pseudoantica commissionata da
Marcello Venuti, in: Paola Barocci / Daniela Gallo
(Hrsg.), L'Accademia etrusca [Cortona, Palazzo Ca-
sali, 19 maggio–20 ottobre 1985], Mailand 1985,
S. 69–72

- Wallagh, Bob, *De echte van Meegeren*, Amsterdam 1947
- Wallert, Arie / 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
- *Warren, Jeremy, *Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's ‚Giovanni delle Bande Nere‘ in the Wallace Collection*, in: *The Burlington Magazine*, 147, November 2005, S. 729–741
- *Weisser, Ludwig, *Bilder-Atlas zur Weltgeschichte nach Kunstwerken alter und neuer Zeit*, Text von Heinrich Merz, 1. Band, 1. Abtheilung: Alte Geschichte, 2. Aufl., Stuttgart 1860
- *Weissweiler, Lilli, *Die Welt als Negativ. Über die Fotografie ‚Erinnerung‘ (2012) von Steffen Junghans*, in: *Rundbrief Fotografie*, Bd. 21, 2014, No. 3 (N. F. 83), S. 5–7
- *Welles, Orson, *F for Fake*, 1973 (Film)
- *Wiesemann, Marjorie E., *A Closer Look. Deceptions and Discoveries*, London 2010
- Wild, Angentius Martinus de, *Het Natuurwetenschappelijk Onderzoek van Schilderijen* (Diss., Technische Hogeschool, Delft, 1928), 's-Gravenhage 1929 (*Englisch: *The Scientific Examination of Pictures. An Investigation of the Pigments Used by the Dutch and Flemish Masters from the Brothers Van Eyck to the Middle of the 19th Century*, Transl. from the Dutch by L. C. Jackson, London 1929; Deutsch: *Naturwissenschaftliche Gemäldeuntersuchung*, München 1931)
- Wilding, Nick, *Rezension der beiden ersten, von Horst Bredekamp herausgegebenen Bände von Galileo's O*, in: *Renaissance Quarterly*, 65, No. 1 (2012), S. 217f.
- *Wilding, Nick, *Faussaire de Lune. Autopsie d'une imposture, Galilée et ses contrefacteurs*, Paris 2016
- *Wright, Christopher, *The Art of the Forger*, London u. a. 1984
- *Wyler, William, *How to steal a million*, 1966 (Film)
- *Wynne, Frank, *I was Vermeer: The Legend of the Forger Who Swindled the Nazis*, London 2007
- *Yasushi, Inoue, *Der Fälscher. Erzählungen*, Ausgewählt und aus dem Japan. übertr. von Irmela Hijya-Kirschner, Frankfurt a. M. u. a. 1999
- Zannoni, Giovanni Battista, *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
- *Zerlett, Hans H., *Venus vor Gericht*, 1941 (Film)
- Nicht namentlich gezeichnete Internetquellen:
- Urteil: *Giacometti-Fälscher muss für mehr als fünf Jahre in Haft*, in: *Spiegel Online Kultur*, 22. Juli 2015 (online unter <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/urteil-giacometti-faelscher-muss-fuer-mehr-als-fuenf-jahre-in-haft-a-1044910.html>)
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Beltracchi

Bildnachweis

Frontispiz Elmyr de Hory, Picasso-Fälschung. Quelle: Wien, Fälschermuseum sowie Schreibmaschinen-Exponat (Foto: Susann Henker)

Beitrag H. Keazor

Abb. 3 Expressionismus: Die zweite Generation 1915–1925. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf und Staatliche Galerie Moritzburg Halle, hrsg. von Stephannie Barron, München 1989, Kat.-Nr. 148, S. 116

Abb. 4 Siegfried Salzmann / Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), Johannes Molzahn. Werkverzeichnis der Druckgraphik (ebenfalls geführter Titel: Johannes Molzahn. Das druckgraphische Werk), Duisburg 1976 (zugleich: Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum), Nr. 13, S. 51

Abb. 5 Wolfgang und Helene Beltracchi, Selbstporträt, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 216

Abb. 9 Martin Kemp / Pascal Cotte, Leonardo da Vinci. „La Bella Principessa“. The Profile Portrait of a Milanese Woman (auch geführt unter dem Titel: The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci: La Bella Principessa), London 2010, S. 25

Beitrag A. Briefel

Abb. 1 M. H. Spielmann, „Art Forgeries and Counterfeits. A General Survey, part I“, in: Magazine of Art 27/28 (1903), S. 403–410, hier: S. 405

Abb. 2 Adolf Rieth, Vorzeit gefälscht, Tübingen 1967, Abb. 37, S. 71

Beitrag T. Öcal

Abb. 1 Musée du Louvre © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte / Musée du Louvre, Paris

Abb. 3 © Archivio Stefano Bardini: AFEB Nr. 1169

Abb. 4 © Archivio Stefano Bardini: Inv. Bd. Nr. 4897, Negativ Nr. 271736001

Abb. 6 © Victoria & Albert Museum, London

Beitrag J. Nadolny

Abb. 1 John K. Sartain (Hrsg.), On the Antique Painting in encaustic of Cleopatra discovered in 1818, Philadelphia 1885, Frontispiz

Abb. 2 Ebenda, S. 16 recto [Abbildung gegenüber S. 16, unpaginiert]

Abb. 3 Otto Jahn, Ueber ein antikes Gemälde im Besitze des Malers Ch. Ross in München, Leipzig 1853, Tafel

Abb. 4 Ebenda, S. 5

Abb. 5 Paul Coremans, Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hooghs. A Scientific Investigation, trans. A. Hardy / C. Hutt, London 1949, Tafel 7

Interview D. Grobe

Abb. 1–3 Wien, Fälschermuseum

Interview E. Schöller

Abb. 1–4 LKA Baden-Württemberg, Stuttgart

Beitrag M. Hofbauer

Abb. 1–11 www.cranach.net

Katalog Sektion I

Kat.-Nr. I.9 Maisie Broadhead

Katalog Sektion II

Kat.-Nr. II.5 Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie, Antikenmuseum und Abguss-Sammlung

Kat.-Nr. II.6 Pietro Santo Bartoli, *Le antiche lucerne. Sepolcrali figurate. Raccolte dalle cave sotterranee, e grotte di Roma*, Rom 1691, Taf. 19

Kat.-Nr. II.7 Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie, Antikenmuseum und Abguss-Sammlung

Kat.-Nr. II.10 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, Plate X

Kat.-Nr. II.12 Heidelberg, Privatsammlung

Kat.-Nr. II.20, II.21 Heidelberg, Privatsammlung

Kat.-Nr. II.29 Frederick Hartt, *David by the Hand of Michelangelo. The Original Model Discovered*, London / New York 1987, Figure 56**Katalog Sektion III**

Kat.-Nr. III.1, III.6 Wien, Fälschermuseum

Kat.-Nr. III.20 Richard Lan, New York

Katalog Sektion IV

Kat.-Nr. IV.10 Wien, Fälschermuseum

Kat.-Nr. IV.12a,b J. J. Birch / SV, „Elmyr de Hory“, in: Carl Sifakis, *The Big Book of Hoaxes*, New York 1996, S. 14, 22**Katalog Sektion V**

Kat.-Nr. V.6, V.19 LKA Baden-Württemberg, Stuttgart

Kat.-Nr. V.33 Karl Waldmann Museum ©, Nr. 583 (<http://www.karlwaldmannmuseum.com/fr/photo?nr=0583>)

Bei allen abgebildeten Buchcovern handelt es um Reproduktionen der Cover der jeweils ausgestellten Bücher.