



Henry Keazor; *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*; Darmstadt: wbg Theiss 2015; 256 S., 40 s/w-Abb.; ISBN 978-3-8062-3032-1; € 24,95

In seiner Monographie *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung* setzt sich der Heidelberger Kunsthistoriker Henry Keazor mit einem Phänomen auseinander, dass „oft genug nur aus aktuellem Anlass im Fokus der Wissenschaft steht“ (10). Wie der Verfasser zu Recht betont, ist eine systematisch-wissenschaftliche Aufarbeitung bisher oft rudimentär geblieben. Im weitgehend chronologisch aufgebauten Buch wird dem Leser deshalb anhand zahlreicher Beispiele von der Antike über das Mittelalter bis hin zur Neuzeit verdeutlicht, dass keine Epoche vom Phänomen der Kunstfälschung verschont geblieben ist, gerade weil immer wieder namhafte Künstler, Fachwissenschaftler, Museen und Auktionshäuser den Fälschern zum Opfer fielen und sogar Künstler selbst als Fälscher in Erscheinung traten. Henry Keazor plädiert aufgrund der Vielzahl von Fälschungsereignissen bei der wissenschaftlichen Einordnung für eine stetige Kontextualisierung unter dem Diktum „Always historicize!“ (9).

Bereits in der Einleitung geht er auf einige Klischees zum aktuellen Fall des Kunstfälschers Wolfgang Beltracchi ein (7), die insbesondere in der medialen Aufbereitung des Themas zum Vorschein kommen: Dazu gehört die Vorstellung von der angeblichen Kreativität des Fälschers sowie dessen angebliche Motivation: Dieser habe nicht einfach Gemälde von Expressionisten wie Heinrich Campendonk und Max Pechstein kopiert, sondern vielmehr neue Bilder in deren Stil „erfunden“ (7f.). Die Fälschungen seien außerdem nicht willkürlich gewesen, sondern es sei dem Fälscher darum gegangen, verlorene oder fehlende Werke der gefälschten Künstler erstehen zu lassen, um Leerstellen in deren Œuvre wieder zu füllen. Deshalb habe sich „Beltracchi in die Epoche, in die Person sowie in den kreativen Geist der von ihm gefälschten Künstler hineinversetzt, um auf diese Weise in deren Geist schaffen zu können“ (8). Zuletzt wird behauptet, Beltracchi habe vor allem gefälscht, um den Kunstmarkt bloßzustellen (8). Dazu gehört die These, der Kunstmarkt an sich beziehungsweise rein profitorientierte Händler und Experten seien schuld daran, dass Fälscher sich zu großangelegten Betrugsaktionen hinreißen ließen.

Keazor verdeutlicht jedoch anhand der gezeigten Beispiele, dass Fälscher entgegen der oben genannten Behauptungen oft selbst rein profitorientiert handelten. Jene haben sich zwar gerne als Opfer inszeniert mit der Intention, ihre vermeintliche moralische Überlegenheit über „gierige“ Händler und Experten vorführen zu wollen (8), nicht wenige wurden aber nach ihrer „Entdeckung“ zu gefragten Experten auf dem Kunstmarkt, den sie zuvor als amoralische Instanz verteufelt hatten (22). Aus der Expost-Perspektive wird außerdem immer wieder behauptet, Fälschungen seien wie im Falle Beltracchis aufgrund ihres Stils beziehungsweise



Abb. 1a: Han van Meegeren,
Partiturlesende Frau,
1935/36, Amsterdam, Rijks-
museum (30)

Erscheinungsbildes einfach zu enttarnen (10). Das diese Annahme ein Trugschluss ist, wird daraus ersichtlich, dass sich Kunstfälscher immer intensiver mit der Kunstgeschichte auseinandergesetzt haben (10), handwerklich wie stilistisch geschickt vorgehen, und gerade dort gezielt ansetzen, wo Wissenschaftler mit Unsicherheiten zu kämpfen hatten. Deshalb liefert der Verfasser anhand konkreter Fälschungsfälle auch den Schlüssel zum Verständnis, mit welchen Methoden man den Fälschern selbst auf die Spur kommen kann. Jene konnten immer wieder die Kunstgeschichte zu ihrem Vorteil nutzen, etwa wenn sie einzelne Elemente von verschiedenen Kunstwerken im Stil eines Pasticcios zu einem neuen Gemälde kombinierten, so beispielsweise zu sehen am Werk *Partiturlesende Frau* des Niederländischen Fälschers Han Van Meegeren, das sichtlich an Jan Vermeers *Brieflesende Frau* von 1663/64 angelehnt ist (Abb. 1a u. b).

Keazor setzt sich aufgrund der geschilderten Vielfalt des Phänomens mit der notwendigen Frage nach dem Charakter der Kunstfälschung, nach dem Verhältnis von Original, Kopie und Fälschung auseinander. Er führt mehrere Autoren an, die sich intensiver mit dem Problem der Ästhetik der Kunstfälschung beschäftigt haben, so den Kunsthistoriker Hans Tietze mit seinem Aufsatz *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung* (28) sowie den Philosophen Alfred Lessing. Jener plädiert in seinem Aufsatz *What is wrong with a Forgery?* für eine „rein ästhetische Betrachtungsweise des Kunstwerks“, ohne genau zu erklären, was man darunter



Abb. 1b: Jan Vermeer, *Brieflesende Frau*, 1663/64, Amsterdam, Rijksmuseum (31)

verstehen soll (30). Lessing stellt infrage, ob nicht auch die Fälschung ein Kunstwerk sei, wenn es doch zuerst von Experten und Publikum als echt beurteilt und als wertvoll erachtet, nach seiner Enttarnung jedoch als fehlerbehafteter Täuschungsversuch schnell verurteilt werde (29f.). Keazor entgegnet dieser Betrachtungsweise zu Recht David Humes Sichtweise auf die Ästhetik, der in seinen *Four Dissertations* zu dem Ergebnis kommt, dass „Schönheit keine Qualität ist, die Dingen an sich eigen sei.“ (30) Demzufolge könne es keine rein ästhetische Betrachtungsweise geben, da die Wahrnehmung von Schönheit stets an die Erfahrungen des Betrachters gebunden sind (30). Erfährt jener, dass ein zuvor für echt beurteiltes Bild eine Täuschung darstellt, wird er auch den Charakter des Bildes anders wahrnehmen: Diesen Gegensatz macht Keazor am Beispiel des Fälschers Han Van Meegeren deutlich, dessen Vermeer-Fälschungen bei näherer Betrachtung als Werke des 20. Jahrhunderts betrachtet werden müssen, denen jedoch die Authentizität der ursprünglichen Barockgemälde fehlt.

Dass auch die frühesten Epochen der Kunstgeschichte von dem Phänomen der Fälschung nicht verschont blieben, zeigt das erste Kapitel zur Kunst der Antike. Wie Keazor schreibt, ist umstritten, ob das Phänomen bereits in jener Epoche existierte, literarische Quellen lassen jedoch Rückschlüsse darauf zu (44). Die von Keazor aufgeführten prominenten Fälle beziehen sich daher auf Fälschungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, darunter eine vom Louvre angekaufte goldene Krone,



Abb. 2a: Israel Dov-Ber-Rouchomovskiy, *Tiara des Saitaphernes*, um 1895, Paris, Louvre, (48)

die sogenannte *Tiara des Saitaphernes* (Abb. 2a), die im Besitz des Königs der Skythen gewesen sein soll (47). Die Krone ist deshalb ein interessantes Beispiel, da sie handwerklich sehr überzeugend war, jedoch ikonographische, stilistische und motivische Widersprüche in sich vereint, die bei echten Experten und auch beim Publikum relativ schnell Zweifel an der Echtheit aufkommen ließen: Ihre Ikonographie war offenbar wahllos aus Lehrbüchern der Klassischen Archäologie zusammengestellt worden, dazu gehörte unter anderem die Wahl des Stoffes aus der *Ilias* des Homer, die recht ungewöhnlich schien und eher in der zeitgenössischen Kunst des 19. Jahrhunderts zu verorten war als in der Kunst des antiken Griechenlands (49).

Ein ähnlich spektakulärer Fälschungsfall aus der Kunst des Altertums ist das Beispiel dreier etruskischer Skulpturen, denen das New Yorker Metropolitan Museum durch den Ankauf zwischen 1915 und 1921 zum Opfer fiel (Abb. 2b). Zu jener Zeit wurde gerade die berühmte Terrakotta-Statue des *Apollo von Veio* gefunden, die Assoziationen zu den vermeintlich echten Skulpturen hervorrief (56). Ikonographische und stilistische Ungereimtheiten waren auch in diesem Fall ausschlaggebend für einen längeren Prozess der Enttarnung. Im Fall der etruskischen Krieger fehlte es den Experten zunächst an handfesten Beweisen für eine gezielte Täuschung, allerdings wurde schließlich nachgewiesen, dass die Produktion solcher Skulpturen mit den etruskischen Brennöfen technisch nicht zu realisieren war (58f.).

Kapitel 2 widmet sich den Fälschungen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Zu den prominenten Künstlerbeispielen aus jener Epoche gehört Albrecht Dürer, der aufgrund seines Erfolgs bereits zu Lebzeiten früh imitiert, kopiert und auch gefälscht wurde und deshalb selbst Schutzmaßnahmen gegen seine Plagiate ergrei-



Abb. 2b: Alfredo Fioravanti/Alfonso Riccardi, *Großer etruskischer Krieger*, um 1920, New York, Metropolitan Museum of Art (56)

fen musste (65). Den ersten Urheberrechtsstreit der Kunstgeschichte führte er gegen den italienischen Kupferstecher Marcantonio Raimondi, der zunächst damit begonnen hatte, Dürers Holzschnitte mitsamt dem Monogramm zu reproduzieren (65f.). Ein Kompromiss in dem Rechtsstreit sah schließlich vor, dass Raimondi in Zukunft zwar weiterhin Dürers Werke reproduzieren, allerdings nicht mehr Dürers Monogramm aufnehmen durfte (66). Neben Raimondi wurde auch der Niederländer Hendrick Goltzius als Dürer-Fälscher bekannt, der eine Imitation in Form eines Kupferstiches auf den Markt brachte (Abb. 3a u. b). In jenem hatte er zwar sein Selbstporträt sowie sein Signet in die Komposition aufgenommen, allerdings machte er beides in einer Version des ausgeführten Stiches mithilfe von Brandflecken unkenntlich. Darüber hinaus räucherte er das Blatt, um es alt aussehen zu lassen (68). Goltzius selbst ließ den Schwindel schließlich aufdecken, um den Zeitgenossen sein eigenes Talent vor Augen zu führen (68).

Im dritten Kapitel fokussiert sich Keazor auf prominente Beispiele zur gefälschten Renaissance. Zu den prominentesten Fälschungsfällen der gesamten Kunstgeschichte gehört der Fall des sogenannten *Schlafenden Cupido* (93f.), einer Statue, die Michelangelo selbst als römisch-antike Fälschung angefertigt haben soll. Bleibt das Urteil über diesen Fall aufgrund der von Keazor geschilderten widersprüchlichen Quellenlage bei Vasari und anderen Autoren spekulativ, so verdeut-



Abb. 3a: Hendrick Goltzius,
Beschneidung Christi (im
Stil Dürers), 1593/94 (66)

licht das Beispiel eines David-Modellos (Abb. 4a u. b), dass das Werk des Künstlers selbst nach seinem Tod zum Fall des gezielten Kunstbetrugs wurde (105f.). In diesem Fall rekurrierte der Kunstfälscher Michel de Bry in den 1980er Jahren gezielt auf das Wissen des amerikanischen Kunsthistorikers Frederick Hartt. Dass jener kein ausgewiesener Experte auf dem Gebiet der Skulptur, sondern der Malerei war, gehörte in das Kalkül des Betrügers und seiner Komplizen (106). Wie Keazor weiter ausführt, hat der Fälscher dieses angebliche David-Modello selbst mit Brandspuren präpariert, da er den Kunsthistoriker mit dem in der Geschichte der Kunstfälschungen bewährten Mittel einer erfundenen Provenienz täuschen wollte: So kalkulierte de Bry, dass der Kunsthistoriker bei seinen Recherchen zu dieser Fälschung auf eine historische Quelle mit der Brandschilderung des Palazzo Vecchio in Florenz stoßen würde, aus dessen Inventar das David-Modello angeblich stammte (110). De Bry sollte mit diesem Täuschungsversuch wie in den meisten Fällen kein bleibender Erfolg beschieden sein, da die technische Ausführung des Modello in Marmorstück (*gesso*) sehr ungewöhnlich war (105). Außerdem konnte nachgewiesen werden, dass in diesem Fall ein Abguss vorlag, wohingegen das Modello normalerweise von Hand gefertigt wurde (113).



Abb. 3b: Albrecht Dürer, *Beschneidung Christi*, um 1504 (67)

In Kapitel 5 geht Keazor auf das gefälschte 19. Jahrhundert ein: Am Beispiel van Goghs zeigt der Autor, dass nicht unbedingt ein großer zeitlicher Abstand zwischen Fälschung und Original liegen muss, da dieser bereits kurz nach seinem Tod massiv von Fälschungen betroffen war (172ff.). Keazor bringt gleich drei Fälscher ins Spiel, die sich auf den Maler spezialisiert hatten: Der Berliner Kunsthändler Otto Wacker und seine Familie (173ff.), das Fälscher-Duo Claude-Émile und Amédée Schuffenecker sowie van Goghs Arzt Paul-Ferdinand Gachet (192ff.). Otto Wacker hatte sich auf die Adaption bekannter Van-Gogh Motive wie der Zypressenlandschaften oder der Selbstbildnisse verlegt und versuchte seine Bilder anhand fingierter Provenienzen am zeitgenössischen Berliner Kunstmarkt der 1920er Jahre zu positionieren (172ff.). Er behauptete sogar, seine van Gogh-Bilder stammten aus einer russischen Adelsfamilie, die sich im Schweizer Exil befand. Von seinem Bruder Leonard stammt ein angebliches Selbstporträt van Goghs. Diesen Fälschungen saß sogar der prominente Kunstkritiker und van Gogh-Experte Julius Maier-Graefe auf.

In Kapitel 6, dem *Hall of Fake* genannten vorletzten Teil des Buches, widmet sich Keazor noch einmal gesondert drei berühmten Fälschern des 20. Jahrhunderts (195ff.).



Abb. 4a: Anonym, angebliches David-Modello Michelangelos, 19. Jh. (?), mit Eingriffen des 20. Jh., Verbleib unbekannt (106)

An erster Stelle steht der englische Fälscher und Autodidakt Shaun Greenhalgh (196f.), der von allen bekannten Fällen als einzige Person aus allen Kunstepochen Fälschungen anfertigte. Auch bei ihm kamen Zweifel an der Echtheit der dem British Museum überreichten Artefakte auf (198), unter anderem aufgrund ikonographischer Ungeheimheiten und eines orthographischen Fehlers in einem assyrischen Relief. Diese Fehler führten zur Überführung Greenhalghs (196), der Auktionshäuser und Museen in Millionenhöhe geschädigt hatte. An zweiter Stelle steht der bereits erwähnte Niederländer Han van Meegeren, der vom Gedanken geprägt war, Rache an seinen Kritikern zu üben, schließlich jedoch auch aus materiellen Überlegungen heraus fälschte. Jene sahen in ihm einen rückwärtsgewandten Maler ohne wirkliches Talent (200ff.). Als Fälscher ging van Meegeren deshalb sehr sorgfältig vor: Er experimentierte zunächst mit alten Farben und Materialien und versuchte sich in einer Technik Bilder künstlich altern zu lassen, indem er sie im Ofen behandelte, um das charakteristische Craquelé alter Bilder zu erzeugen (203). Van Meegeren konzentrierte sich zudem auf verloren geglaubte Bilder aus einer nicht gesicherten römischen Phase Vermeers und gab sie schließlich für Originale aus (202). Erst nach Kriegsende 1945 wurde ihm zum Verhängnis, dass er in Zusammenhang mit NS-Raubkunst gebracht wurde (210). Um nicht als NS-Kollaborateur auf der Anklagebank zu landen, musste er seine Identität

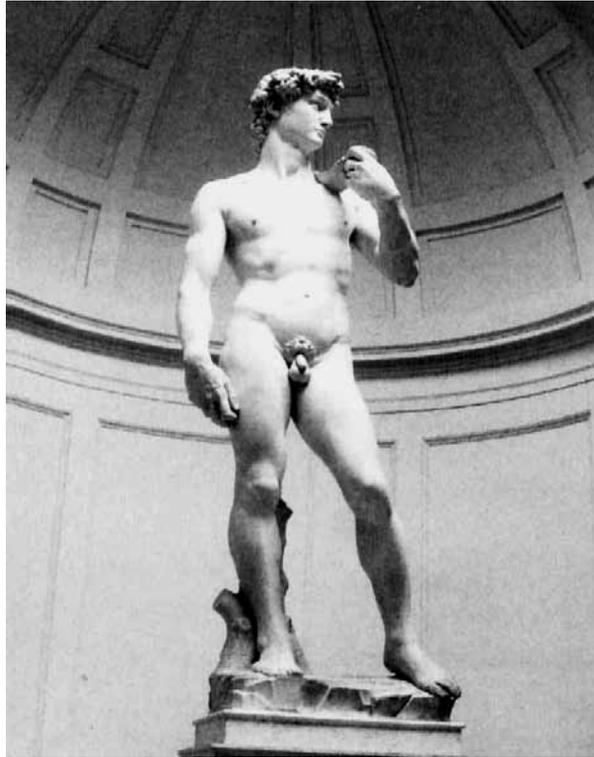


Abb. 4b: Michelangelo, *David*,
1501/04, Florenz, Galleria
dell'Accademia (107)

als Fälscher zwangsweise offenlegen. Mit Hermann Göring hatte schließlich sogar ein prominenter NS-Funktionär zu den Kunden der Vermeer-Fälschungen gehört (210). Van Meegeren fertigte unter Polizeiaufsicht eine Fälschung an, die ihn endgültig enttarnen sollte. Dies brachte ihm zwar eine Verurteilung wegen Betrugs ein, sein Wirken wurde jedoch in der niederländischen Öffentlichkeit umgedeutet zum Widerstand gegen das NS-Regime, da er Göring erfolgreich hinters Licht geführt hatte. Seine tatsächlichen Sympathien mit dem NS-Regime blieben davon unberührt (210).

Im letzten Kapitel geht Keazor noch einmal gesondert auf den Fall Beltracchi ein: Jener hat sich gerade auf diejenigen Künstler der Klassischen Moderne konzentriert, von denen er glaubte, sie seien in der Kunstgeschichte unterrepräsentiert oder zu stark in Vergessenheit geraten wie etwa der Düsseldorfer Maler Johannes Molzahn. Wie Keazor schreibt, hatte Beltracchi mit dem Bild *Energie entspannt* „erstmal ein kunsthistorisch interessantes Werk“ geliefert, dessen Reiz als Fälschung darin bestand, dass Beltracchi darin „ins Visuelle übersetzt“ hat, was „seitens der Kunstgeschichte über den Maler herausgefunden worden, aber in keinem bis dahin bekannten Werk so anschaulich zu Tage getreten war (238).“ Dazu gehörte die Beschäftigung Molzahns mit dem italienischen Futurismus, insbesondere mit Umberto Boccioni sowie mit dem Werk des Malerpaars Robert und Sonia Delaunay.

Das Beispiel Beltracchis macht wiederum deutlich, dass Fälscher zunächst oft mit einem Wissensvorsprung gegenüber dem Experten ausgestattet sind, besser über die Kunstgeschichte informiert zu sein als der Experte über das Problem der Fälschung. Die Vortäuschung einer erfundenen Provenienz ist im Fall Wolfgang Beltracchis, dem Fall Otto Wackers und anderen Fällen nicht unähnlich. Beltracchis Idee, seine Bilder mit der Provenienz seines verstorbenen Großvaters zu versehen, der sogenannten Sammlung ‚Jägers‘ und anhand gefälschter Stempel des Kunsthändlers Alfred Flechtheim eine Authentizität der Herkunft seiner Fälschungen zu suggerieren, mutet im Nachhinein absurd an. Jedoch haben diese Faktoren sowie der vermeintlich authentische Stil des Gemäldes aufgrund der kunsthistorischen Recherchen des Fälschers (242ff.) zumindest über einen gewissen Zeitraum eine erfolgreiche Täuschung des Publikums garantiert. Bei Beltracchi wie bei anderen Fälschern führte jedoch bekanntlich gerade die fingierte Provenienz seiner Bilder aus der erfundenen Sammlung ‚Jägers‘ zur Enttarnung durch die Wissenschaft. Nicht zuletzt machte ihm die chemische Untersuchung der von ihm benutzten Farben einen Strich durch die Rechnung, deren Zusammensetzung zu Zeiten der gefälschten Kunstwerke noch nicht existierte (244).

Anhand dieses Falls geht Keazor im Schlusskapitel auf die Frage ein, ob die Kunstfälschung aufgrund des wissenschaftlichen Fortschritts an ihr historisches Ende gelangt sei. Keazor verneint diese Frage völlig zu Recht, da man nach Aufdeckung eines spektakulären Falles immer wieder an das Ende der Kunstfälschung geglaubt habe (245). Keazor plädiert deshalb in seinem Schlusswort noch einmal an die Verantwortung der Experten, in Zukunft mehr Sorgfalt walten zu lassen, um neuen Generationen von Fälschern die Arbeit zu erschweren.

LAURENS VAN ROIJEN
Regensburg



Ralf von den Hoff, Felix Heinzer, Hans W. Hubert und Anna Schreurs-Morét (Hrsg.); *Imitatio heroica*. Heldenangleichung im Bildnis (Helden – Heroisierungen – Heroismen 1); Würzburg: Ergon Verlag 2015; 220 S., 84 s/w-Abb. u. 6 Farbtaf.; ISBN 978-3-95650-095-4; € 48

Der hier zu besprechende, schmale Band, „dessen Beiträge aus einer gleichnamigen Tagung hervorgegangen sind“ (7), ist der erste einer acht Publikationen umfassenden Reihe, die mutmaßlich im Jahr 2018 als abgeschlossen gelten darf. Herausgeber der als „Monographien und Sammelbände“ (7) konzipierten Schriftenreihe sind Ronald G. Ash, Barbara Korte und Ralf von den Hoff im Auftrag des

der hier zu besprechende, schmale Band, „dessen Beiträge aus einer gleichnamigen Tagung hervorgegangen sind“ (7), ist der erste einer acht Publikationen umfassenden Reihe, die mutmaßlich im Jahr 2018 als abgeschlossen gelten darf. Herausgeber der als „Monographien und Sammelbände“ (7) konzipierten Schriftenreihe sind Ronald G. Ash, Barbara Korte und Ralf von den Hoff im Auftrag des