

FAZIT

Insgesamt legt Kress das Ergebnis einer eindrucks- vollen und ertragreichen Erschließungsarbeit vor. Seine Systematisierung des zuvor unüberschaubaren Diagramm- und Textmaterials nach „Trakta- ten“ („tracts“) und Handschriften, die in einer der Studie vorangestellten Liste ersichtlich wird, er- weist sich als äußerst praktikabel. Im Anhang folgt ein ausführlicher Katalog der Zeichnungen, Hand- schriften und Drucke. Das Buch enthält über 100, teils farbige, in den Bildunterschriften ausführlich kommentierte Abbildungen. Der Fußnotenappa- rat bleibt jedoch auch dann übermächtig, wenn anerkannt wird, dass hier viel Übersetzungsarbeit geleistet und jedes altdeutsche Zitat zusätzlich ins

Englische übertragen wurde. Es ist das große Ver- dienst dieser Studie, das gleichermaßen problema- tische wie beeindruckende diagrammatische Werk Paul Lautensacks in souveränem Zugriff zu- gänglich zu machen und nicht zuletzt zu der Frage anzuregen, unter welchen Umständen ein Maler und Diagrammatiker zum ‚Toren‘ werden kann.

DR. KATHRIN MÜLLER

Kunstgeschichtliches Institut
der Goethe-Universität,
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,
k.mueller@kunst.uni-frankfurt.de

Meisterfälscher oder Meisterbildhauer? Giovanni Bastianini vor Gericht

Anita Fiderer Moskowitz
**Forging Authenticity – Bastianini
and the Neo-Renaissance in
Nineteenth-century Florence.**
Florenz, Leo S. Olschki Editore
2013. 188 S., zahlr. Ill.
ISBN 978-88-222-6171-7. € 80,00

hingegen um (Teil-)Kopien eines älteren Werks zu Übungszwecken oder eine bewusste stilistische Angleichung, die den Wünschen des potenziellen Auftraggebers geschuldet sein kann, sollte man korrekterweise nicht von Fälschung sprechen. Doch wie lässt sich eine betrügerische Absicht im Einzelfall nachweisen? Wenn keine Signatur Kenntnisse über die Autorschaft ermöglicht oder schriftliche Zeugnisse die Entstehungszusammen- hänge aufklären, steht die Forschung vor einem schwer zu lösenden Problem.

PROTOTYPISCHER KUNSTFÄLSCHER?

Im Mittelpunkt solcher Debatten steht seit länge- rem der Florentiner Bildhauer Giovanni Bastiani- ni (1830–1868), der bereits zu Lebzeiten Berühmtheit erlangte, als er sich als Urheber eines vom Louvre als Bildnisbüste der Renaissance ange- kauften Werks zu erkennen gab. 13.600 Francs hatte der damalige Direktor, der Comte Alfred Émilien O’Hara de Nieuwerkerke, 1867 in das Porträt des Schriftstellers Girolamo Benivieni

Bei einer Fälschung handelt es sich nach heutigem Verständnis gemein- hin um ein Kunstwerk, das mit der Intention der Täuschung hergestellt oder nachträglich in diese Richtung verändert wurde. Vo- raussetzung ist dementsprechend die betrügerische Absicht bei der Fertigung des Werks, das dem Zweck dienen soll, den Betrachter über seine tat- sächlichen Entstehungszusammenhänge und sei- ne Urheberschaft zu täuschen. Handelt es sich

Abb. 1 Giovanni Bastianini,
Büste des Girolamo Benivieni,
1863. Terrakotta. Paris, Mu-
sée du Louvre (Moskowitz
2013, Abb. 2)

(1453–1542) investiert (Abb. 1), ein Werk eines Zeitgenossen wäre dagegen nur einige Hundert Francs wert gewesen. So verwundert es kaum, dass man in Paris dem in Frankreich unbekannten Bastianini zunächst keinen Glauben schenken wollte. Es entbrannte ein Streit beider Parteien darüber, ob ein zeitgenössischer Künstler überhaupt dazu in der Lage sei, ein solches Meisterwerk anzufertigen. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen wurde Bastianini von de Nieuwerkerke herausgefordert, eine weitere Büste zu fertigen, die sein Können unter Beweis stellen sollte. Hierzu kam es jedoch nicht, da der Bildhauer bereits im Juni 1868 starb. Bemerkenswert ist, dass in den zeitgenössischen Quellen zu den Vorkommnissen nie von dem Begriff der „contrefaçon“ (also „Fälschung“) die Rede ist, vielmehr will man nicht wahrhaben, dass ein zeitgenössischer Künstler den hohen künstlerischen Ausführungsgrad eines Werkes der Renaissance erreichen könne. Dennoch trug nicht zuletzt diese Begebenheit dazu bei, dass Giovanni Bastianini vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Inbegriff des Kunstfälschers wurde.

Dieses maßgeblich durch einen der besten Kenner italienischer Renaissance-Skulptur, John Pope-Hennessy, in seinem Aufsatz „The Forging of Italian Renaissance Sculpture“ (in: *Apollo* 99, 1974, 242–267) geprägte Urteil wurde in den vergangenen Jahren zunehmend in Frage gestellt und neu diskutiert. Eine erneute Betrachtung des in Verruf stehenden Bildhauers unternahm Anita F. Moskowitz, die sich seit Jahren mit Bastianini beschäftigt



und mehrere Aufsätze zu Einzelaspekten seines Œuvres vorgelegt hat (vgl. The case of Giovanni Bastianini. A fair and balanced view, in: *Artibus et historiae* 25, 2004/50, 157–185; The case of Giovanni Bastianini – II. A hung jury?, in: *Artibus et historiae* 27, 2006/54, 201–217; „Dell'anima trasmigrata.“ Giovanni Bastianini and Desiderio da Settignano, in: *Desiderio da Settignano*, hg. v. Joseph Connors/Alessandro Nova u.a., Venedig 2011, 265–276). In der hier zu besprechenden Monographie von 2013 widmet sie sich dem gesamten bildhauerischen Schaffen des Florentiners und informiert über die genauen Entstehungszusammenhänge und die jeweilige Rezeption seiner ihm aufgrund fehlender schriftlicher Quellen oft nur auf Basis der Stilkritik zugeschriebenen Werke. Die Autorin erhofft sich nähere Einsichten in die Künstlerpersönlichkeit und möchte zur Klärung der Frage beitragen, ob es sich bei Bastianini um einen Betrüger handelt oder nicht. Hierzu analysiert sie nicht nur Leben und Werk des Bildhauers, sondern ergänzt ihre Erkenntnisse gewinnbringend durch politische, wirtschafts- und kulturhistorische Aspekte.

Moskowitz beginnt ihre Ausführungen mit einem längeren Kapitel über die „Renaissance of the Renaissance“ in Florenz, in dem sie das bereits Ende des 18. Jahrhunderts in intellektuellen Kreisen aufkommende Interesse an der Kunst des Tre- und Quattrocento vorstellt. Sie schildert die Rückbesinnung auf die jüngere Vergangenheit und eine ruhmreiche Epoche italienischer Kunst vor dem Hintergrund des im 19. Jahrhundert erwachenden Nationalbewusstseins und des Risorgimento, welche schließlich 1861 zur Einheit Italiens führten. Mit der Lektüre von Reiseberichten der Grand Tour und kunsthistorischen Abhandlungen über die Renaissance, wie z.B. die Neuedition von Vasaris Viten durch Gaetano Milanesi, wuchs das Interesse an den Werken des 14. bis 16. Jahrhunderts.

VERSUCHUNGEN DES KUNSTMARKTS

Kenntnisreich führt Moskowitz den Leser durch jene ereignisreiche Zeit und vermittelt ein Bild des im 19. Jahrhundert florierenden Kunstmarkts. Da die Menge an disponiblen Originale aus früheren Epochen zur Jahrhundertmitte hin stark zurückging, sah er sich mit einer stetig wachsenden Nachfrage nach solchen Werken ausgesetzt. Möglichkeiten, diesen Bedarf zu decken, bestanden darin, alte Fragmente ergänzend zu restaurieren oder sich Arbeiten im Stil der Neo-Renaissance anzufertigen zu lassen. So war beispielsweise das Interesse an exakten oder leicht variierten Kopien bekannter Werke Donatellos oder Antonio Rossellinos groß. Anhand zahlreicher Beispiele belegt Moskowitz die Praxis vieler Sammler, sich Werke im Stil eines berühmten Vorbilds zu bestellen und damit erst eine Auftragslage zu schaffen, die es für einen zeitgenössischen Künstler attraktiv machen konnte, seinen Stil bestmöglich der vergangenen Epoche anzugeleichen: „It is not entirely surprising that during this period a rather fuzzy line had developed between original works of art, copies, replicas, casts, and evocations of historical styles in newly created sculptures“ (16).

Moskowitz betont dementsprechend den Umstand, dass nach dem Verständnis der Käufer des 19. Jahrhunderts ein um moderne Teile ergänztes

Fragment, eine freie Kopie oder eine Reproduktion eines früheren Kunstwerks nicht als minderwertige Fälschungen betrachtet wurden. Die Autorin postuliert, dass die Beurteilung der Werke auch vor dem jeweiligen kulturellen Hintergrund gesehen werden müsse: „Modern notions of copyright and intellectual property rights clearly were not as strong a part of the general culture of the period, which tended to look upon copies, replicas, and even outright forgeries with a more benign eye than we do today“ (25).

Nach Moskowitz liegt genau hierin das Problem bei der Bewertung der Werke Bastianinis. Erst mit dem Verlust der ursprünglichen Entstehungszusammenhänge und einer oft erst später erfolgten falschen Attribution durch Händler oder Sammler (bisweilen wissentlich, zum Teil aus mangelnder Kenntnis) wurden seine Werke im Nachhinein zu Fälschungen, mit dem Vorzeichen bewusster Täuschung. Es schien daher an der Zeit, Giovanni Bastianini und sein gesamtes Œuvre, also sowohl die im Stile des 15. und 16. Jahrhunderts gefertigten als auch die offensichtlich dem 19. Jahrhundert entstammenden Werke wie beispielsweise Porträts von Zeitgenossen wie Eleonora Pandolfini Nencini (1784–1857), einer genauen Betrachtung zu unterziehen (Abb. 2).

MORALISCHE ENTLASTUNG DES KÜNSTLERS

Moskowitz rekonstruiert im Hauptteil ihrer Arbeit zunächst Bastianinis Biographie und seine Lebensumstände; sie beschreibt seine Lehrjahre bei Francesco Inghirami, Pio Fedi und Girolamo Torrini sowie die von 1848 bis 1866 währende Zusammenarbeit mit dem Antiquitätenhändler Giovanni Freppa. Die finanziellen Möglichkeiten, die dieser Bastianini bot, müssen dem aus mittellosen Verhältnissen stammenden Bildhauer höchst lukrativ erschienen sein. Moskowitz zeichnet ausführlich die künstlerische Entwicklung Bastianinis nach und analysiert die ihm von ihr zugeschriebenen Werke. Günstiger als die von ihr gewählte thematische Gruppierung und zusammenfassende Begründung wäre hier der konventionelle Weg eines Werkkatalogs mit einzelnen Unterkapiteln gewe-



Abb. 2 Bastianini, Eleonora Pandolfini Nencini. Marmor, vor 1859. Florenz, Privatsammlung (Moskowitz 2013, Abb. 46)

sen. Eine solche Gliederung wäre übersichtlicher und würde das Nachschlagen bei Fragen zu konkreten Werken erheblich erleichtern sowie einzelne Zu- oder Abschreibungsvorschläge besser nachvollziehbar machen. Auch in Hinblick auf eine bessere Übersicht der chronologischen Abfolgen und Ereigniszusammenhänge wäre dies hilfreich gewesen.

Davon abgesehen, bietet der Text aber neben neuen Erkenntnissen eine fachkundig geführte Diskussion und kontextbezogene Darstellung des Œuvres. Detailliert beschreibt Moskowitz die teils verworrenen Auftrags- und Entstehungsgeschichten der Skulpturen und Plastiken, unter denen die Porträtabüsten historischer und zeitgenössischer Persönlichkeiten den größten Teil ausmachen, und ermittelt die jeweiligen Vorbilder und Inspirationsquellen. Noch wichtiger erscheint im Kontext der Untersuchung aber die Tatsache, dass Bastianini in keinem Fall eine betrügerische Absicht bei der Herstellung seiner Werke nachgewiesen werden kann. Vielmehr entwirft die Autorin das Bild

eines nur unzureichend ausgebildeten, aus schlechten wirtschaftlichen Verhältnissen stammenden Bildhauers, der sich hinsichtlich der weiteren Vermarktung seiner Skulpturen und Plastiken leichtgläubig zeigte und ihren Verbleib nach der Vollendung nicht mehr hinterfragte.

Erst als der teure Ankauf der in Florenz als Arbeit Bastianinis bekannten Benivieni-Büste publik wurde und der Künstler den dafür gezahlten Preis erfuhr (er selbst hatte 1864 beim Verkauf lediglich 300 Francs dafür erhalten), wurde er hellhörig und sah sich um seine Leistung betrogen. Wie Moskowitz herausarbeitet, zog dieser Fall weite Kreise, nun entlarvten beispielsweise Cristiano Banti und Giovanni Costa ihre teuer erworbene Savonarola-Büste (Abb. 3) als Arbeit Bastianinis. Interessanterweise akzeptierten die Käufer diesen neuen Umstand schnell und bemühten sich nicht etwa, den Bildhauer als Betrüger bloßzustellen und das Geld für ihre Büste zurückzuverlangen (69ff.). Dies scheint zu belegen, dass es erst die Zwischenhändler waren, die behaupteten, es handle sich um Werke aus der Renaissancezeit.

Moskowitz rekonstruiert Fall für Fall und trägt Fakten zusammen, die Bastianini entlasten. Bemerkenswert bleibt die technische und stilistische Vielfalt des Künstlers, welche die Autorin mit seinem ausgeprägten bildhauerischen Gestaltungsvermögen und seinem Talent, bestmöglich auf die unterschiedlichen Kundenwünsche einzugehen, erklärt (88). Genau hierin liege dann letztlich sein Erfolg begründet, der sich auch in den zahlreichen Repliken seiner Skulpturen zeige. Bastianini war in Florenz ein angesehener Bildhauer, der Ehrenämter innehatte und auch öffentliche Aufträge erhielt. Moskowitz kann individuelle stilistische Kriterien herausarbeiten, die sie dann zur Einordnung der Arbeiten ohne gesicherte Urheberschaft heranzieht. So kann auch die jüngst von Louis Waldman und Francesco Caglioti vorgetragene Zuschreibung der Büste des Pietro Talani (Abb. 4), die seit Jahrzehnten als Werk Bastianinis galt, an Gregorio di Lorenzo (um 1436–1504) untermauert werden (100).

FÄLSCHUNGSFORSCHUNG

Bastianini adaptierte zwar offensichtlich in zahlreichen Werken individuelle Stilmerkmale bekannter Bildhauer des 15. oder 16. Jahrhunderts und ließ sich durch Werke eines Mino da Fiesole, Antonio Rossellino oder Francesco Laurana zu neuen Bildfindungen anregen, er erarbeitete jedoch auf dieser Basis durchgängig eigenständige Werke. Direkte Kopien oder aus Motiven bekannter Skulpturen zu neuen Kompositionen zusammengesetzte Arbeiten schließt Moskowitz aufgrund fehlender gesicherter Vergleichsstücke aus seinem Œuvre aus. So scheidet auch das von Pope-Hennessy als Beleg für Bastianinis Fälschertum herangezogene Madonnenrelief aus der Eremitage in St. Petersburg aus seinem Werkstattkontext aus (102). Entgegen der Auf-

fassung der Autorin handelt es sich hier jedoch wohl ebenfalls um ein Werk des 19. Jahrhunderts, das, wie auch weitere Varianten des Reliefs, nach einer Komposition des 15. Jahrhunderts gefertigt wurde. Diese für Fälscher durchaus übliche und wenig arbeitsintensive Vorgehensweise lässt sich für Bastianini, wie im Übrigen auch das Fälschen alter Signaturen, nicht mit Sicherheit belegen (106).

Unter Einbeziehung all dieser Beobachtungen und der kulturhistorischen Umstände insze-

niert Moskowitz ihr Schlusskapitel als Gerichtsprozess. Sorgfältig wähgt sie Pro- und Contra-Argumente einer möglichen Betrugsabsicht ab, die Bastianini entweder als Schöpfer von begehrten Meisterwerken oder von Meisterfälschungen erscheinen lassen könnten. Erst hier gibt sie einen chronologischen Forschungsüberblick und zeigt die Entwicklung der Wahrnehmung Bastianinis in der Literatur auf. Diese unübliche Vorgehensweise scheint dem Wunsch geschuldet zu sein, den Leser zunächst so objektiv wie möglich über die Geschehnisse zu informieren. Erstmals wurde der Bildhauer von Paul Eudel mit dem Thema Fälschungen in Verbindung gebracht (*Le Truquage. Les contrefaçons dévoilées*, Paris 1884), wobei auch hier die Schuld bei den Kunsthändlern gesehen



Abb. 3 Bastianini, Büste des Girolamo Savonarola, vor 1864. Terrakotta, bemalt. London, Victoria & Albert Museum (Moskowitz 2013, Abb. 13)



Abb. 4 Gregorio di Lorenzo zugeschr., Büste des Pietro Talani, 1493–97. Marmor. Washington, D.C., National Gallery of Art (Moskowitz 2013, Abb. 158)

wird, die das Werk in der Hoffnung auf einen größeren Gewinn älter machten als es war. Ausführlich diskutiert Moskowitz dann die kunsthistorische Forschungsgeschichte, weist auf Fehler in der Überlieferung hin und zeigt auf, welch dauerhafte Wirkung Fehlinterpretationen haben können und welch weitreichende Auswirkungen der Bastianini einseitig als Betrüger diffamierende Aufsatz John Pope-Hennessys auf die nachfolgende Forschung hatte.

Das Buch von Moskowitz befreit die Forschung nicht in jedem Fall von den Schwierigkeiten einzelner umstrittener Zuschreibungsfragen und kann letztlich auch die Frage, ob Bastianini des Fälschens zu beschuldigen sei oder ob er unschuldig war, nicht abschließend klären – zu dünn

ist die Beweislage. Dennoch ist den Forschungen der Autorin ein neuer Blick auf Bastianini zu verdanken, dessen Werk lange Zeit zu negativ bewertet wurde. Neben umfassenden Werkanalysen und einer Einbettung der Ergebnisse in historische Zusammenhänge bietet die reich bebilderte Monographie einen zentralen Beitrag zum besseren Verständnis jener Zeit, ihrer ästhetischen Vorstellungen, ihres Umgangs mit Kopien und Reproduktionen sowie des Kunstmarktgesc- hens im 19. Jahrhundert. Die Beobachtungen können zudem dem aktuellen Forschungsdiskurs zur Wertigkeit von Original, Kopie und Fälschung neue Impulse geben (vgl. u.a. *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Inter-*

disziplinäre Fälschungsforschung heute, hg. v. Henry Keazor/Tina Öcal, Berlin 2014; *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne*, hg. v. Birgit Ulrike Münch, Petersberg 2014; *A Galileo Forgery. Unmasking the New York Sidereus Nuncius* [Galileo's O, Bd. 3], hg. v. Horst Brede- kamp, Berlin 2014).

BIRGIT LANGHANKE, M.A.
Staatsgalerie Stuttgart,
Urbanstr. 35, 70182 Stuttgart,
b.langhanke@staatsgalerie.de