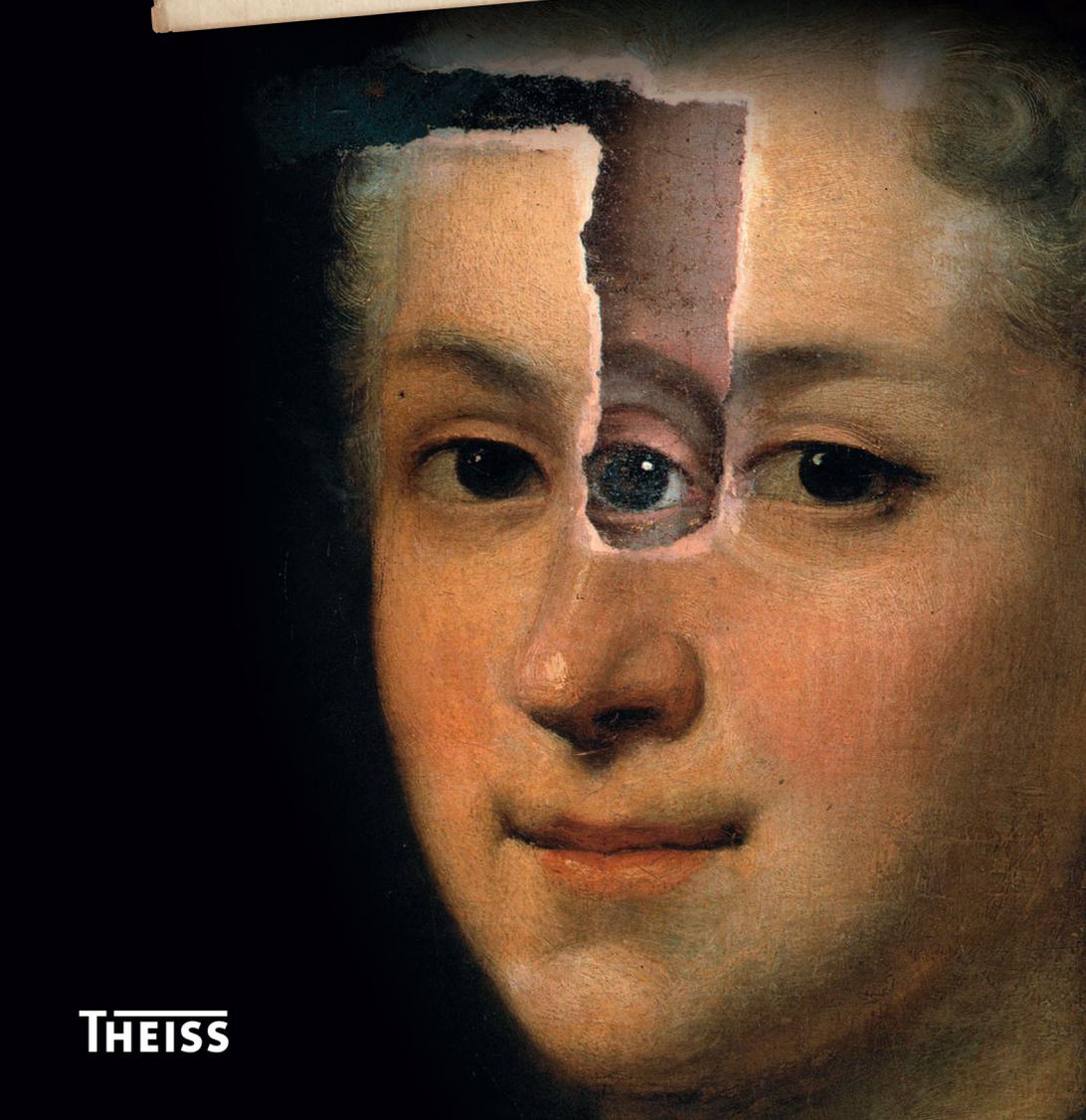


HENRY KEAZOR

**TÄUSCHEND ECHT!**

Eine Geschichte  
der Kunstfälschung

**THEISS**



HENRY KEAZOR

# Täuschend echt!

Eine Geschichte der Kunstfälschung

**THEISS**

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

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

Der Theiss Verlag ist ein Imprint der WBG.

© 2015 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt  
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.

Redaktion: Susanne Mädger, Speyer

Satz: mmdesign, Mario Moths, Marl

Einbandabbildung: Detail des Gemäldes *Maria Josepha, Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen* von Louis de Silvestre (1675–1760) während der Restaurierung mit dem darüber gefälschten Porträt aus der Hand von Jules Allard.

Einbandgestaltung: Stefan Schmid Design, Stuttgart

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier  
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: [www.wbg-wissenverbindet.de](http://www.wbg-wissenverbindet.de)

ISBN 978-3-8062-3032-1

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-8062-3204-2

eBook (epub): 978-3-8062-3205-9

# Inhalt

Einleitung: Von Fakes, Hoaxes und „Foaxes“	7
<b>1. Falsche Antike</b>	
Fälschungen in der Antike?	44
Die <i>Tiara des Saitaphernes</i>	47
„Etruskische“ Skulpturen	55
<b>2. Falsches deutsches Mittelalter</b>	65
Dürer-Fälschungen zu Lebzeiten und in der Frühen Neuzeit	65
Lothar Malskat – Fälscher mittelalterlicher Wandmalereien	72
Fälschertypologie	89
<b>3. (Gefälschte) Renaissance</b>	93
Michelangelo als Fälscher – der <i>Schlafende Cupido</i>	93
Michelangelo gefälscht – das <i>David-Modello</i>	105
Giovanni Bastianini – Fälscher der Renaissance im 19. Jahrhundert	126
Renaissance-Fälschung im 20. Jahrhundert – Alceo Dossena	147
<b>4. Im Karussell von Fälschung und Original:</b>	
Einmal Barock und zurück	159
Fiktion ...	163
... und Realität	168
<b>5. Gefälschtes 19. Jahrhundert am Beispiel van Goghs</b>	172
Die Van-Gogh-Fälschungen des Otto Wacker	173
Das Fälscherduo Claude-Émile und Amédée Schuffenecker	187
Paul-Ferdinand Gachet – van Goghs Arzt als Fälscher	192
<b>6. <i>The Hall of Fake</i>: Fälscherberühmtheiten des 20. Jahrhunderts</b>	195
Shaun Greenhalgh – ein genialer Autodidakt	196
Han van Meegeren und Vermeer	199
Elmyr de Hory und die Klassische Moderne	216
<b>7. Wolfgang Beltracchi – Das Ende der Kunstfälschung?</b>	233
Literatur	247
Namenregister	253

# Einleitung: Von Fakes, Hoaxes und „Foaxes“

Der Fall Beltracchi |

Kommt man – zumal in Deutschland – aktuell auf das Thema der Kunstfälschung zu sprechen, so wird recht schnell der Fall Beltracchi thematisiert. Wolfgang und Helene Beltracchi wurden am 27. Oktober 2011 vom Kölner Landgericht im Rahmen eines von den Medien intensiv verfolgten Prozesses zu vier beziehungsweise sechs Jahren Gefängnis verurteilt. Der damit verbundene Fälschungsskandal wurde als einer der größten der deutschen Nachkriegszeit bezeichnet. Er sorgte auch international für Furore, da Beltracchis Fälschungen nicht nur in Deutschland, sondern über Händler auch in London und Paris vertrieben wurden. Über den internationalen Kunsthandel erreichten sie auch so prominente Opfer wie den amerikanischen Schauspieler und Komiker Steve Martin. Darüber hinaus sorgten die geschätzte Schadenssumme von mindestens 15 Millionen Euro und die Langzeitfolgen auf dem Kunstmarkt für Schlagzeilen. Dieser hatte sich in der Finanzkrise zunächst als derart robust erwiesen, dass es bereits erste Ratschläge gab, Geld lieber in wertbeständigen Kunstwerken als in unsicheren Aktien anzulegen.

In den zahlreichen zu dem Fall Beltracchi erschienenen Pressebeiträgen werden vier Aspekte besonders thematisiert. Die ersten drei Punkte betreffen die angebliche Kreativität der Beltracchis, der vierte bezieht sich auf deren scheinbare Motivation:

1. Es wird betont, Wolfgang Beltracchi habe nicht einfach Gemälde von Expressionisten wie Heinrich Campendonk und Max Pechstein oder

dem Surrealisten Max Ernst kopiert, sondern vielmehr neue Bilder in deren Stil „erfunden“.

2. Beim Fälschen sei er nicht willkürlich verfahren, sondern es sei ihm darum gegangen, verlorene oder fehlende Werke der gefälschten Künstler erstehen zu lassen, um Leerstellen in deren Œuvres wieder zu füllen und das zu erschaffen, was seiner Meinung nach dort nicht fehlen dürfe. Zu diesem Zweck habe Beltracchi sich in die Epoche, in die Person und in den kreativen Geist der von ihm gefälschten Künstler hineinversetzt, um auf diese Weise in deren Geist schaffen zu können.
3. Für den anschließenden Vertrieb der Fälschungen habe man sich besonders raffinierter und fantasievoll erdachter Herkunftsgeschichten bedient.
4. Schließlich habe Beltracchi vor allem gefälscht, um den Kunstmarkt bloßzustellen. Er habe zeigen wollen, wie geldgierig, vom Profit geblendet und dementsprechend fahrlässig man auf dem Kunstmarkt agiere. Insbesondere habe er so verdeutlichen können, dass es sich um ein System von täuschbaren und/oder käuflichen Experten sowie von Auktionshäusern handele, die aus Geldgier ihre Ware selbst nicht genau prüften und sich gerne täuschen ließen. Auf diese Weise hätten sich Verhältnisse etabliert, in denen man gar nicht mehr an der Entlarvung von Fälschungen interessiert sei, da man sonst den daran geknüpften Profit verlieren würde.

Trotz seiner Prominenz und Aktualität steht der Fall Beltracchi aus zwei Gründen am Ende dieses Buches. Der eine liegt in dessen im doppelten Sinne chronologischen Aufbau. Einerseits werden die besprochenen Beispiele nach der chronologischen Abfolge der einzelnen Fälscher geordnet – beginnend in der Frühen Neuzeit mit Michelangelo und endend mit Beltracchi; andererseits orientiert sich die Struktur auch an der Chronologie der gefälschten Epochen, beginnend mit Antikenfälschungen im ersten Kapitel. Dies harmoniert insofern mit der Künstlerchronologie, als Michelangelo auch mindestens ein Werk der Antike gefälscht hat. In diese doppelte Chronologie fügt sich der Fall Beltracchi am Schluss ein, denn er ist der historisch jüngste

Fall, und Beltracchi hat vor allem Werke der Moderne gefälscht. Der zweite Grund, weshalb der Fall Beltracchi erst am Schluss abgehandelt wird, liegt darin, dass an ihm wenig neu oder ungewöhnlich ist, wenn man ihn vor dem Hintergrund der Fälschungsgeschichte betrachtet. So bedeutet fälschen eben nicht, wie in der Presse meist nahegelegt, zwangsläufig kopieren. Vielmehr trifft man in der Geschichte der Kunstfälschung sehr häufig Fälle an, in denen der Fälscher im Stil eines anderen Künstlers neue Werke erfindet. Auch das Fälschen verlorener Werke und deren Einbettung in lückenhafte Werkverzeichnisse gab es bereits vor dem Fall Beltracchi, ebenso die fantasievolle Erfindung von Provenienzen und Herkunftsquellen.

Schließlich lässt sich auch die angebliche Motivation des Fälschers, den Kunstmarkt, die Experten und die Kunsthistoriker bloßstellen zu wollen, bereits zuvor antreffen. Eine solche Begründung ist schon deshalb in jedem Einzelfall auf ihre Plausibilität zu prüfen, weil sie immer wieder von Fälschern als nachträgliche Rechtfertigung vorgebracht wurde, während deren Beweggründe primär finanzieller Art waren – so auch im Fall Beltracchi. Wäre es ihnen tatsächlich um die Entlarvung der auf dem Kunstmarkt herrschenden Missstände oder der dort agierenden unfähigen Experten gegangen, hätten sie ihre Fälschungen irgendwann selbst entlarven müssen, anstatt so lange mit dem lukrativen Fälschen fortzufahren, bis sie überführt wurden.

„Always historicize!“

Es geht keineswegs darum, den Fall Beltracchi herunterzuspielen und gar zu verharmlosen. Ziel dieses Buches ist vielmehr, was der amerikanische Literaturkritiker und politische Theoretiker Frederic Jameson 1981 allen historischen Disziplinen ins Stammbuch geschrieben hat: „Always historicize!“ („Betrachte stets alles im historischen Kontext!“).

Gemeint ist damit keinesfalls die blinde Befolgung eines Prinzips, die im schlechtesten Fall sogar zum Selbstzweck werden könnte. Vielmehr lädt das „Always historicize!“ im Fall Beltracchi dazu ein, dessen Dimensionen besser einordnen und verstehen zu können, indem man seine Vorgeschichte untersucht. Das Ziel ist, zu erkennen, wie der Fälscher von früheren Fälschungsfällen lernen und profitieren konnte.

Eng damit verbunden ist die Frage, wo und inwiefern sich Dinge in der Geschichte wiederholen. Dieses auch als „history repeating“ bezeichnete Phänomen lässt sich gerade auf dem Feld der Kunstfälschung immer wieder beobachten. Im Extremfall hat es sogar schon dazu geführt, dass Objekte, die schon einmal als Fälschungen entlarvt worden waren, erneut als vermeintliche Originale auf den Kunstmarkt zurückfanden.

Angesichts dessen stellt sich die Frage nach den Vorsichtsmaßnahmen, die ergriffen werden müssten, um künftig Fälschungen zu verhindern oder sie zumindest zu erschweren. Ebenso ist zu hinterfragen, weshalb diese Maßnahmen nicht schon früher ergriffen wurden. Aus einer solchen Warte heraus wird dann deutlich, warum man den Fall Beltracchi keinesfalls unterschätzen sollte, denn er kombiniert und potenziert Strategien vorangegangener Fälschungsfälle. Zugleich kann er als eine Art Prüfstein dienen für einen Vergleich des Umgangs mit diesen früheren Fällen und mit dem Fall Beltracchi selbst. Zuweilen wurden die Fälschungen Beltracchis im Nachhinein als eigentlich leicht enttarnbar, da schlecht und „sehr flach“ gemalt abgetan. Eine solche Sichtweise verleitet dazu, sich in einer falschen Sicherheit zu wiegen. Gerade der historisierende Blick verdeutlicht hingegen, dass man sich Vergleichbares bisher nach fast jedem größeren Fälschungsskandal gesagt hat. Das hat das Auftreten neuer Fälschungsfälle jedoch keinesfalls verhindert – vielleicht ist sogar das Gegenteil der Fall. Eine historische Perspektive legt auch offen, dass sich die Kunstgeschichte mit dem Phänomen der Fälschung stets nur aus aktuellem Anlass, das heißt kurzfristig und gezwungenermaßen, auseinandergesetzt hat. Aufgrund dieses reaktiven Umgangs mit dem Phänomen versandeten vielversprechende Ansätze stets rasch. Wenn die entsprechenden Fälle ihre Tagesaktualität eingebüßt hatten und verblassten, schliefen das Bewusstsein für die Notwendigkeit einer Beschäftigung mit dem Thema und das Interesse daran wieder ein – bis sie vom nächsten Fälschungsfall wieder geweckt wurden. Ein Blick in die Geschichte der Fälschung zeigt auch, dass die Fälscher sich ihrerseits immer intensiver mit der Kunstgeschichte befasst und auseinandergesetzt haben, um ihre Fälschungen entsprechend wirkungsvoll konzipieren, fertigen und lancie-

ren zu können. Auf diese Weise entstand eine Schieflage der Kompetenz bezüglich Fälschungen zwischen Kunsthistorikern und Fälschern. Die Kunstgeschichte sollte sich künftig verstärkt mit dem Phänomen der Fälschung befassen, um für Fälschungen und deren vielfältige Spielarten stärker sensibilisiert und damit auch gegen sie gewappnet zu sein. Darüber hinaus kann man gerade in der Auseinandersetzung mit Fälschungen einiges über den Umgang mit Kunst und die an sie herangetragenen Erwartungen erfahren.

Damit eng verknüpft ist die 1965 bezeichnenderweise von einem Philosophen aufgeworfene Frage, was eigentlich problematisch an einer Fälschung ist: Weshalb, so Alfred Lessings provokante Fragen in seinem Aufsatz, kann man eine Fälschung nicht einfach als ein weiteres kreatives Erzeugnis akzeptieren? Wieso stört sie? Und was genau daran stört?

#### Fälscher und Kritiker: *The Fake as More* |

Vor der Beschäftigung mit einzelnen Fälschungsfällen müssen zunächst die verschiedenen Begriffe und Konzepte in den Blick genommen werden, die sich mit dem Phänomen der Fälschung verbinden. Wie wenig einfach und eindeutig dieses entgegen der landläufigen Meinung tatsächlich ist, zeigt sich an einer seiner besonderen Spielarten, dem sogenannten „Hoax“. Der aus dem Englischen stammende Begriff lässt sich am treffendsten mit „Täuschung“, „Betrug“, „Falschmeldung“ und „Schwindel“ übersetzen. Ein Hoax kann harmlos, das heißt als Scherz intendiert sein, er kann jedoch zuweilen auch ungeahnte Konsequenzen haben, insbesondere wenn er nicht als solcher erkannt wird.

Ein Paradebeispiel für einen solchen Hoax ist der 1973 erschienene Aufsatz *The Fake as More (Die Fälschung als Mehr)* von Cheryl Bernstein. Ihre Ausstellungsbesprechung wurde in einer *Idea Art* betitelten Anthologie zu amerikanischen Theorien der Konzeptkunst publiziert. Die Verfasserin von *The Fake as More*, die junge Kunsthistorikerin Bernstein, wird zu Beginn mit einer kurzen Biografie eingeführt. Sie erörtert in ihrem Text die Bedeutung eines Künstlers namens Hank Herron, der in einer New Yorker Galerie selbst angefertigte Kopien aller von Frank Stella zwischen 1961 und 1971 gemalten Bilder ausgestellt hatte. Stella (geb. 1936) hatte ab 1960 damit begonnen, seine Malereien auf ver-

schieden geformten Bildträgern auszuführen und damit eine ganze Reihe von neuen Werkserien initiiert. Bernstein diskutiert insbesondere die Konsequenz des Umstands, dass Herron Stellas Gemälde einfach nur kopiert hatte, statt etwas Neues zu schaffen. Ihr zufolge hat er damit gleich in mehrfacher Hinsicht einen „Fake“, eine Fälschung, geliefert. Zum einen hat er die Werke Stellas mittels unrechtmäßiger Raubkopien vervielfältigt; zum anderen hat er gewissermaßen eine Kunstausstellung gefälscht, denn üblicherweise gibt es bei solchen Anlässen Neues zu sehen, während Herron einfach nur Bekanntes und zudem nicht einmal Originales präsentierte. Nichtsdestotrotz sieht sie in Herrons Verfahren auch eine Emanzipationsbewegung gegenüber Stellas Originalen. Herron habe lediglich deren äußeres Erscheinungsbild kopiert, sie dann jedoch mit seinem Ausstellungskonzept versehen und ihnen dadurch eine neue Bedeutung gegeben. Auf diese Weise sei doch etwas Neues und damit ein „Mehr“ entstanden. Zudem habe Herron gewissermaßen die Zeit und die darin stattfindende Entwicklung des Künstlers außer Kraft gesetzt, indem er dessen Werke aus einer zehnjährigen Schaffenszeit innerhalb eines einzigen Jahres kopierte. Eine solche Überlegung spielt auch bei einigen Van-Gogh-Fälschungen eine Rolle, in die der Fälscher ungewollt Charakteristika des späteren Werkes von van Gogh einbringt, obwohl er sie für früher entstanden ausgibt. Anders als van Gogh selbst, weiß der Fälscher von dessen weiterer Entwicklung, und dieses Wissen fließt zum Teil ungewollt in seine Fälschungen ein, sodass die Fälschung zu einer Art Konzentrat des künstlerischen Stils eines Malers werden kann. Eventuell auch deshalb war Wolfgang Beltracchi in der Lage, den, wie es in der Kunstkritik zunächst hieß, „schönsten Campendonk aller Zeiten“ zu malen. Beltracchi hatte den Überblick über dessen Werk und Entwicklung und konnte all dies in einem einzigen Bild summieren und konzentrieren.

Bernstein ging es in ihrem Aufsatz darum, hinter Herrons Akt des Kopierens und des Ausstellens dieser Kopien ein „radikal neues und philosophisches Element“ freizulegen: Durch ihn habe sich der Maler nicht nur von den Originalen Stellas emanzipiert, sondern generell von den Geboten des Kunstbetriebs, die beständig neue formale und stilistische Entwicklungen vom Künstler forderten. Bei Herrons Werk sei

das Aussehen der einzelnen, lediglich kopierten Bilder zweitrangig, und es gehe vielmehr um den ihnen zugrundeliegenden intellektuellen Prozess. Herron verweigere sich den herkömmlichen Erwartungen an Kunstwerke – Innovation, Individualität und Kreativität – und suche das Neue gerade im Konzeptuellen, in der Idee, auf der das Kunstwerk basiert. Insofern erkennt Bernstein der von Herron begangenen Fälschung dann auch einen Mehrwert zu: *The Fake as More*. Der Aufsatz erschien nicht ohne Grund in einem der Konzeptkunst gewidmeten Band.

Der Aufsatz hatte insofern große Nachwirkungen, als der Begriff des „Fake“ hier ausnahmsweise einmal vom Verdikt des Negativen befreit worden war. Die Leser des Textes von Bernstein mögen von Herrons Werk an den amerikanischen Künstler Richard Pettibone (geb. 1938) erinnert worden sein, der schon in den 1960er-Jahren damit begonnen hatte, die Werke berühmter Kollegen wie Robert Rauschenberg (1925–2008) oder Andy Warhol (1928–1987) einfach zu kopieren. Wie seiner Künstlerkollegin Elaine Sturtevant (1924–2014), die ab 1965 Werke Warhols wiederholte, ging es Pettibone bei seiner zunächst als „Appropriation-Art“, später auch als „Fake-Art“ bezeichneten Kunst darum, sich vom klassischen Originalitäts- und Innovationsbegriff der Moderne zu emanzipieren. Durch die reine Wiederholung von bereits existierenden bekannten Werken wollten sie beim Betrachter eine Reflexion über das Verhältnis von Original und Kopie und damit verbunden über die Natur von Kreativität provozieren: Ist Kreativität nur dem Maler des Originals zuzuerkennen oder kann es auch als ein kreativer Akt angesehen werden, wenn ein nachfolgender Künstler sich dazu entschließt, das Original noch einmal zu wiederholen? Es geht bei dieser Kunstströmung also keinesfalls darum, das Publikum mit einer Kopie oder Fälschung zu täuschen, sondern es wird im Gegenteil das Nachahmen, Imitieren, Kopieren eines bereits bestehenden Kunstwerks als eigenwertiger Teil einer ästhetischen Strategie offengelegt. Seine Wirkung bezieht ein solches Werk gerade aus dem Wissen des Betrachters um den Wiederholungscharakter. Ganz in diesem Sinne hatte Pettibone bereits 1968 damit begonnen, eine zwischen 1967 und 1971 realisierte Werkserie Frank Stellas in unmittelbarer zeitlicher Folge maßstabsverkleinert zu kopieren. Eventuell sollte

die in dem Text geschilderte Ausstellung Herrons hierauf anspielen, denn in Bernsteins Artikel wird an keiner Stelle erklärt, wie es dem Maler gelungen sein soll, Kopien der gesamten zehnjährigen, zum Teil recht großformatigen Produktion des zudem äußerst aktiven Frank Stella in einer einzigen Galerie unterzubringen.

Und an dieser Stelle tritt die Frage nach der Abgrenzung von „Fake“ und „Hoax“ wieder in den Vordergrund. Eine derartige Ungereimtheit sollte den wachsamem Leser nämlich darauf hinweisen, dass es sich bei dem ganzen Text *The Fake as More* um einen Hoax beziehungsweise um eine Fälschung handelt. Tatsächlich gibt es weder den Maler Hank Herron noch die Autorin Cheryl Bernstein. Beide waren von der amerikanischen Kunsthistorikerin Carol Duncan und ihrem Mann Andrew Duncan erfunden worden; das Ganze hatten sie in Komplizenschaft mit dem Herausgeber Gregory Battcock realisiert. Die Duncans hatten eigentlich damit gerechnet, dass ihre Fälschung recht schnell enttarnt würde, denn sie hatten, über die offenen Fragen zur Realisierbarkeit von Herrons Ausstellungskonzept hinaus, einige humorvolle Anspielungen sowie entstellte Zitate von damals gerade aktuellen französischen Philosophen in den Text eingebaut. Ziel ihres Hoaxes war es, mittels der Kunstfigur Cheryl Bernstein deutliche Kritik an damals üblichen Rezensionen zu üben. Diesen warfen die Duncans vor, eine um sich selbst kreisende Kunst, welche existierende Kunst, wie im Fall Herrons oder der Appropriation Art, einfach wiederholt, nur auf Theorien zu beziehen. Stattdessen hätten die Rezensenten nach Meinung der Duncans auch den gesellschaftlichen Kontext, also das Publikum, mit in die Betrachtung einbeziehen müssen. Da jedoch niemand Anstoß an der ebenfalls um sich selbst kreisenden, gedanklich abgehobenen Rezension der vermeintlichen Cheryl Bernstein nahm, sahen sich die Duncans in ihrer Kritik bestätigt. Niemand nahm den Text als das, was er eigentlich sein sollte: ein Hoax beziehungsweise eine Parodie. Es sollte 13 Jahre dauern, bis der Kunsthistoriker Thomas Crow in seinem 1986 erschienenen Essay *The Return of Hank Herron* das Ganze aufdeckte – und auch dies anscheinend nur, weil Carol Duncan ihn zuvor in Bezug auf den Hoax ins Vertrauen gezogen hatte. Mit diesem nachträglichen Wissen erscheint der Titel *The Fake as More* geradezu

programmatisch, denn er bezieht sich nun nicht mehr nur auf den fiktiven Herron, sondern auch auf den Text selbst. Dieser erzielt gerade dadurch einen Mehrwert, dass er von einer Erfindung ausgeht, und zwar nicht nur bezüglich der besprochenen Bilder und des rezensierten Malers, sondern auch bezüglich der Verfasserin der Kritik. Vielleicht verhinderte gerade das Auftreten des Begriffs „Fake“ im Titel des Textes, dass der Beitrag als Erfindung und „Fälschung“ erkannt wurde. Ähnlich wie in Edgar Allan Poes Erzählung *The Purloined Letter* (*Der entwendete Brief*, 1844), in der ein gesuchtes Schriftstück gerade dadurch raffiniert versteckt wird, dass man es offen auf dem Schreibtisch platziert, wo es niemand erwartet, mag es den Lesern von *The Fake as More* ergangen sein. Es wird ihnen undenkbar erschienen sein, dass ein Artikel, in dessen Titel der Begriff „Fake“ so prominent auftritt und der zudem das Phänomen der Fälschung thematisiert, selbst ein „Fake“ sein könnte.

Solche in kritischer Absicht erdachten Hoaxes wurden in der Vergangenheit immer wieder erfolgreich lanciert und machten auf Missstände wie mangelnde Aufmerksamkeit beispielsweise in Zeitschriftenredaktionen oder Verlagslektoratoren aufmerksam. Dabei gehen Hoax und Fälschung eine enge Verbindung miteinander ein. Doch obwohl ein Hoax meistens mit dem Mittel der Fälschung arbeitet, ist er nicht mit ihr identisch. Während der Witz des Hoaxes gerade darin besteht, dass er irgendwann enttarnt wird, um die so Geprüften im Fall ihres Versagens wachzurütteln und sie aus ihrer Routine herauszureißen, besteht das Ziel der Fälschung meistens darin, gerade nicht aufgedeckt zu werden. Allerdings können Hoaxes, wenn sie nicht als solche erkannt werden, den Charakter von Fakes annehmen. Umgekehrt können auch Fakes die Funktion von Hoaxes bekommen, sofern sie dazu verwendet werden, Missstände in der Kunstwelt zu überprüfen und aufzudecken. Vereinzelt können Hoax und Fake sogar so miteinander verschmelzen, dass zur adäquaten Bezeichnung dieser Situation ein neuer Begriff wie der des „Foax“ verwendet werden müsste. Ein „Foax“ verbindet nicht nur „Hoax“ und „Fake“ miteinander, sondern erinnert zudem seiner Lautung und Schreibweise nach an das französische Wort für „Fälschung“ – „faux“.

Dass Fälschungen, wenn auch von den Fälschern nicht primär bezweckt, aufklärerische und den wissenschaftlichen Fortschritt befördernde Auswirkungen haben können, hat bereits der amerikanische Historiker Anthony Grafton in seinem 1990 erschienenen Buch *Forgers and Critics (Fälscher und Kritiker)* dargelegt. Grafton deutet dort das Verhältnis zwischen den Kritikern, also den Experten, und den Fälschern als eine Art von Wettlauf, bei dem die Kritiker den Fälschern stets mehr oder weniger dicht auf den Fersen sind. In Bezug auf die Historiker, Experten und Kritiker, die gezwungen waren und sind, Fälschungen zu entlarven und sich gegen sie zu wappnen, schreibt er in *Forgers and Critics*: „Alle aber entwickelten ihre interpretativen Theorien als unmittelbare Reaktion auf die Herausforderung, die er [der Fälscher] bedeutete. Und so erweist es sich, daß ein Fälscher der erste wirklich moderne Theoretiker zur kritischen Interpretation von Historikern ist – ein Paradox [...].“ Auch in Bezug auf ihre jeweiligen Grenzen sieht Grafton deutliche Parallelen: „Fälschung und Kritik haben auch eine fundamentale Begrenzung gemeinsam. Der Kritiker kann seiner Zeit und seinem Ort ebenso wenig entrinnen wie der Fälscher. Der Fälscher stülpt seiner Neuerschaffung der Vergangenheit nicht nur seine persönlichen Werte, sondern auch die Meinungen und sprachlichen [in der Kunst: stilistischen] Eigenarten seiner historischen Zeit über, und darum wird sein Werk irgendwann einmal nicht mehr glaubwürdig sein.“

## Der Piltdown-Hoax

Von geschickt konzipierten und platzierten Fälschungen ist jedoch immer wieder eine Faszination ausgegangen, die zur Folge hatte, dass die Bereitschaft, an die Echtheit der Fälschung zu glauben, größer war als die Beweiskraft des Zweifel weckenden empirischen Materials. Dies soll hier an einem historischen Beispiel verdeutlicht werden, das – ausnahmsweise – nicht der Kunstgeschichte, sondern der Archäologie entnommen ist. Obwohl oder vielleicht sogar gerade, weil es sich in einer anderen, gleichwohl ebenfalls historisch ausgerichteten und mit konkreten Objekten und Artefakten arbeitenden Disziplin abgespielt hat, ist es gut dazu geeignet, Verlauf und Dynamik eines Fälschungs-

vorganges mit allen damit verbundenen Interessen und Motivationen zu illustrieren.

Im Dezember 1912 stellten Arthur Smith Woodward, der Konservator der Geologischen Abteilung des British Museums in London, und Charles Dawson, ein sich für Geologie und Altertumskunde begeisterter Rechtsanwalt, auf einer Versammlung der Geologischen Gesellschaft von London einen Fund vor, der spektakulär schien: 1908 war Dawson ein Fragment gezeigt worden, das ein Arbeiter beim Abbau einer Kiesgrube im englischen Piltdown (Sussex) entdeckt hatte und das Dawson als fossilisiertes linkes Scheitelbein eines menschlichen Schädels identifizierte. Obgleich er nach diesem ersten Fund sofort nach weiteren Objekten an der Fundstelle suchte, fand er nichts. Erst 1911 entdeckte er ein weiteres Stück des Schädels, zusammen mit Zähnen und Knochen eines Nilpferds. Im Juni 1912 organisierte Dawson ein Picknick in der Kiesgrube von Piltdown, zu dem er auch Woodward und den Jesuitenpater und Paläontologen Teilhard de Chardin einlud. Bei diesem Aufenthalt entdeckten sie ein weiteres Stück des Schädels und den Backenzahn eines Elefanten. Die eigentlich spektakuläre und die Serie dieser Funde krönende Entdeckung machten Dawson und Woodward jedoch erst Ende Juni 1912, als sie auf den Kiefer des Schädels stießen, der zwar wie der eines Affen aussah, aber Zähne trug, die bereits wie Menschenzähne aussahen: Der menschliche Schädel und das Stück des Unterkiefers schienen das lange ersehnte fehlende Beweisstück in der Entwicklung vom Affen zum Menschen zu sein, wie sie Charles Darwin hypothetisch postuliert hatte. Wegen des bereits stärker entwickelten Gehirns wies der Fund, anders als bei Affen, bereits eine größere Schädeldecke auf, zeigte jedoch zugleich noch einen affengemäßen Kiefer. Damit schien auch gegenüber den bis dahin anderslautenden Rekonstruktionen die Dominanz des Gehirns über den sonstigen Körper bewiesen: Der Entdeckung zufolge hatte sich zuerst das größere Gehirn ausgebildet und erst daran hatte sich anscheinend die menschliche „Veredelung“ des restlichen Körpers angeschlossen. Just in England, der Wiege der Evolutionstheorie, ließ sich nun also der Übergang vom Affen zum Menschen dokumentieren, wo doch bis dahin in diesem Land kaum relevante Fossilien gefunden worden waren.

Um die verschiedenen Schädelteile herum hatte man stets weitere Objekte gefunden wie Nilpferdzähne, Hörner verschiedener ausgestorbener Säugetierarten sowie primitive Geräte und roh behauene, als Eolithen bekannte Kieselsteine. Sie belegten ganz offensichtlich die Intelligenz des Wesens, da derartig bearbeitete Gegenstände bei Affen unbekannt waren. Woodward gab dem die Frühzeit der Menschheit dokumentierenden Wesen den Namen „Eoanthropus dawsoni“ („Mensch der Morgendämmerung von Dawson“). Misslicherweise fehlten dem Schädel jedoch Kinn und Kiefergelenk, sodass die Zusammengehörigkeit von Schädel und Kiefer nicht zweifelsfrei bewiesen werden konnte. Genau diesen Schwachpunkt thematisierten auch einige Zweifler, als Woodward am 18. Dezember 1912 der Öffentlichkeit ein Gipsmodell des Schädels des sogenannten „Menschen von Piltdown“ vorstellte. Sie lehnten ihn als Fantasieprodukt ab, da ihnen zufolge Schädel und Kiefer nichts miteinander zu tun hatten und nur zufällig an derselben Stelle gefunden worden waren. Als Teilhard de Chardin jedoch am 30. August 1913 am selben Ort den unteren Eckzahn eines Affen fand, der ebenfalls menschliche Merkmale aufwies, und als Dawson zwei Jahre später weitere Bruchstücke der Schädeldecke eines zweiten Exemplars des „Menschen von Piltdown“ entdeckte, gaben sich auch die letzten Skeptiker geschlagen. Woodward wurde geadelt, dem 1916 verstorbenen Dawson 1938 in Piltdown ein Monument errichtet, das 1950 sogar zum Nationaldenkmal erklärt wurde – kurz darauf wurde das Ganze als Betrug aufgedeckt.

Erste Zweifel waren dem Geologen des British Museums, Kenneth Oakley, gekommen, als er 1949 feststellte, dass die Funde von Piltdown angesichts der geologischen Schicht, in der sie gefunden worden waren, unmöglich das von ihren Entdeckern geschätzte Alter haben konnten. Er untersuchte die Schädelteile mithilfe der Fluormethode (einem Verfahren zur Bestimmung des relativen Alters fossiler Knochen und Zähne) und stellte fest, dass diese nicht 500 000 Jahre, sondern lediglich 50 000 Jahre alt waren. Sie stammten also aus der Zeit des Neandertalers, woraus sich weitere Ungereimtheiten ergaben: Wie war es möglich, dass der Piltdown-Mensch offenbar gleichzeitig mit dem Neandertaler gelebt hatte, im Unterschied zu diesem aber noch einen Affen-Kiefer

aufwies? Und wie konnten die viel älteren fossilen Teile von Tieren vom selben Fundort stammen wie die viel jüngeren humanoiden Reste? Eine eingehendere Untersuchung des Kiefers ergab, dass dieser aus einer Zeit nicht vor dem Mittelalter stammte und offenbar einem weiblichen Orang-Utan und keinesfalls einem Menschen gehört hatte. Auch die Zähne erwiesen sich nicht als menschlich, sondern waren lediglich so zurechtgefeilt worden, dass sie menschliche Merkmale vortäuschten. Das Kiefergelenk schließlich war absichtlich abgebrochen worden, um zu vertuschen, dass es gar nicht zum Schädel passte. Die Säugetierfossilien hingegen stammten aus dem Mittelmeerraum, genauer aus Malta und Tunesien, ebenso wie einzelne Kieselsteine, die ebenfalls importiert worden sein mussten, da sie Muschelfossilien enthielten, die sonst nur in einer Stadt im Landesinneren Tunesiens nachweisbar sind. Sämtliche ergänzende Funde stammten mithin nicht einmal aus England.

Am 21. November 1953 meldete die Zeitung *The Times*, dass es sich bei dem „Menschen von Piltdown“ um eine Fälschung handle, was eine Art nationaler Trauer auslöste. Die Frage, wer hinter der Fälschung stand, ist bis heute nicht geklärt – von Dawson, der früher schon einmal als Fälscher überführt worden war, über den Jesuitenpater Teilhard de Chardin, der möglicherweise aus religiösen Gründen daran interessiert war, die Theorie des fehlenden Gliedes in der Evolutionstheorie lächerlich zu machen, bis hin zu einem Kurator des Britischen Naturkundemuseums, der Woodward möglicherweise diskreditieren wollte, hätte fast jeder der maßgeblich Beteiligten ein Motiv gehabt. Schließlich ist es auch möglich, dass es sich bei dem ganzen Unterfangen ursprünglich um einen von Dawson aus Rache an den englischen Experten geplanten Hoax handelte, der ihm dann jedoch völlig außer Kontrolle geriet.

Am Fall des „Menschen von Piltdown“ lässt sich vieles beobachten, das typisch für Fälschungen auch im Bereich der Kunst ist, angefangen von den Motivationen über die Dynamik und die Rezeption bis hin zur Entlarvung der Fälschung:

Schon die Konzeption und Präsentation der Fälschung war bezeichnend. Dahinter stand zum einen die naive Annahme, dass sich der Fund des fehlenden Gliedes in der menschlichen Evolutionskette natürlich in demjenigen Land ereignen müsse, das die Wiege der Evo-

lutionstheorie ist, nämlich England. Zum anderen wurde auf die Unzufriedenheit mit der Tatsache gerechnet, dass ausgerechnet in diesem Land bis dahin keine bedeutenden Fossilien gefunden worden waren, während Frankreich seinen Cro-Magnon-Menschen und Deutschland seinen noch älteren Neandertaler hatten. So erklärt sich auch die nationale Trauer bei der Aufdeckung des Betrugs. Die Funde hatten wie eine Befreiung von dieser Demütigung gewirkt, was wohl wesentlich dazu beitrug, dass man über Jahrzehnte hinweg unfähig und nicht willens war, die Fälschung als solche zu erkennen. Im Rückblick fallen jedoch Eigentümlichkeiten auf, die auf die offensichtliche Angst der Fälscher vor eventuellen Zweiflern schließen lassen. Einzelne Elemente der Piltdown-Fälschung nahmen nämlich geradezu ängstlich die Erwartungen der späteren Finder und Experten voraus und versuchten, diese auf geradezu perfekte Weise zu erfüllen. So erweisen sich die um die Schädelteile herum platzierten Tierfossilien und Werkzeuge im Nachhinein geradezu als kleine, etwas zu vollkommen geratene Stillleben: Zum Zeichen der Intelligenz des Piltdown-Wesens wurden auch gleich die von ihm hergestellten und verwendeten Werkzeuge mitgeliefert. Dem entsprechen im Bereich der Kunstfälschungen häufig auffällige Signaturen oder demonstrative Verweise auf die angeblichen Stationen der Fälschungen in bedeutenden Sammlungen (vgl. Kapitel 7) oder auf bekannte biografische Stationen des gefälschten Künstlers. So tauchte im Jahr 2010 beispielsweise in Italien ein Vincent van Gogh zugeschriebenes Gemälde mit dem Titel *Fienile Protestante (Protestantischer Heuschöber)* auf, das im Folgejahr angeblich technisch untersucht und für echt befunden wurde. 2012 wurde es der niederländischen Botschaft in Florenz von einem italienischen Künstler namens Massimo Mascii als ein Werk aus einer „belgischen Privatsammlung“ vorgestellt und zugleich der Plan zu einer Ausstellung, die das Gemälde zum Zentrum haben sollte, unterbreitet. Mascii lag angeblich ein Brief des Van Gogh-Museums in Amsterdam vor, der die Echtheit des Bildes bezeugte; er sollte sich jedoch in den entscheidenden Partien, in denen das Museum die Authentizität bestreitet, als zensiert erweisen. Als zusätzlichen unleugbaren Beweis für die Echtheit verwies Mascii auf ein an dem Bild angeblich inzwischen entdecktes rotes Haar, das er als dem Maler

gehörig interpretierte. Hinzu kamen Blutspuren, die mit einem Mal an dem Gemälde entdeckt wurden und belegen sollten, dass es sich bei dem *Fienile Protestante* um das letzte Werk van Goghs handelt, an dem er arbeitete, ehe er an den Folgen der sich selbst zugefügten Schusswunde am 29. Juli 1890 verstarb. Diesen plötzlich zutage tretenden materiellen Befunden fällt ganz offensichtlich die Aufgabe zu, genau in den Punkten Überzeugungsarbeit zu leisten, in denen das weder zu van Goghs allgemeinem noch zu seinem Spätstil passende Gemälde höchst verdächtig erscheint.

Für den Bereich der Kunstfälschungen ist ebenso die Dramaturgie der zur Entlarvung des Piltdown-Menschen führenden Schritte typisch – auf Zweifel angesichts von Ungereimtheiten folgen technische Untersuchungen. Auch hat man es in der Geschichte der Kunstfälschungen mit denselben Beweggründen zu tun, die für den Piltdown-Hoax rekonstruiert wurden (vgl. den Fall Beltracchi, Kapitel 7): Angefangen bei „ideellen“ Motiven wie dem, ein vermeintlich noch nicht entdecktes oder identifiziertes Objekt zu fälschen, um eine Überlieferungs- und Forschungslücke zu schließen, über Ruhmsucht (Dawson) und Gewinnstreben – Woodward Assistent Frank O. Barlow verdiente an den Gipsmodellen des Piltdown-Menschen –, bis hin zu der Absicht, Experten bloßzustellen (Teilhard de Chardin).

#### Fälscher und Kunsthändler |

Die Bloßstellung von Experten war auch das erklärte Ziel des englischen Fälschers Tom Keating (1918–1984), einem Maler und Restaurator, der über 2000 Gemälde von über 100 verschiedenen Künstlern gefälscht haben soll. Keating wurde 1976 von der Journalistin Geraldine Norman im Rahmen eines in *The Times* erschienenen Artikels überführt, im Folgejahr verhaftet und wegen Betrugs angeklagt. Aufgrund seines damals schlechten Gesundheitszustandes wurde die Anklage jedoch fallen gelassen – vielleicht nicht zuletzt, weil Keating stets deutliche Spuren in seinen Fälschungen gelegt hatte. Seine Fälschungen konzipierte er als Hoaxes. So schrieb er beispielsweise in Bleiweiß Bottschaften an seine Restauratorenkollegen auf die Leinwand, bevor er darüber die gefälschte Malerei auftrug, sodass die Schrift bei einer

Röntgenuntersuchung des Bildes sichtbar wurde. Oder er baute absichtlich Fehler wie etwa Anachronismen in seine Gemälde ein oder führte diese mit modernen Materialien aus, selbst wenn sie vorgaben, aus der Frühen Neuzeit zu stammen. Keating betrachtete diese Praktiken als ein Legen von „Zeitbomben“. Er spekulierte darauf, dass die von ihm gelegten Spuren früher oder später entdeckt, seine Fälschungen enttarnt und damit zugleich die Schwächen des Kunsthandels aufgedeckt würden, was diesen verunsichern und destabilisieren sollte. Besondere Verachtung hegte er für den seiner Meinung nach von Galerien dominierten korrupten Kunstmarkt, auf dem in seinen Augen amerikanische Kunstkritiker und -händler den Geschmack vorgaben. Dieser ziele nur darauf ab, Kritikern und Händlern, auf Kosten einfältiger Sammler und verarmter Künstler, die Taschen mit Geld zu füllen. Nach seiner Überführung moderierte Keating übrigens zwischen 1982 und 1983 im britischen Fernsehen Sendungen, in denen er die Zuschauer in die Technik Alter Meister einführte. Wie später Wolfgang Beltracchi, der ab Dezember 2014 im Rahmen einer fünfteiligen Dokumentationsreihe auf 3sat ebenfalls solche Themen erörterte, wurde der Fälscher auf diese Weise zum Experten und damit gewissermaßen selbst zum Bedienteten eben jenes Systems gemacht, das er zunächst bekämpfte hatte.

Keatings Verfahren der „Zeitbomben“-Hoaxes hat dann später auch Eingang in den Film gefunden, denn die Idee, eine verräterische Botschaft in Bleiweiß unter einer Fälschung zu platzieren, bildet die Inspiration für den Höhepunkt des 2012 von Lawrence Roeck gedrehten Spielfilms *The Forger*. Erzählt wird darin die Geschichte des 15-jährigen Joshua Mason (gespielt von Josh Hutcherson), der von seiner drogensüchtigen Mutter vernachlässigt wird. Er findet in der Malerkolonie Carmel-by-the-Sea in Kalifornien Unterschlupf, wo er sich schnell als begnadetes Maltalent erweist. Seine Begabung wird von dem skrupellosen Kunsthändler Everly Campbell (Alfred Molina) ausgenutzt, der Joshua dazu anstiftet, für ihn eine Fälschung nach einem verschollenen Bild des amerikanischen Malers Winslow Homer anzufertigen. Als der Junge erkennt, dass Campbell einst auch die ältere und von ihm bewunderte Malerin Annemarie Sterling (Lauren Bacall) dazu gezwungen hatte, für ihn ein Bild zu fälschen, woran sie als Mensch und

Künstlerin zerbrach, rächt er sich an dem skrupellosen Kunsthändler: Bei der Enthüllung des angeblich neu entdeckten Winslow-Homer-Gemäldes soll das Bild zum Beweis seiner Echtheit öffentlich mithilfe der Infrarotreflektografie untersucht werden, bei der die unter der Maloberfläche liegenden Vorzeichnungen auf dem Malgrund sichtbar werden. Joshua hat unter seiner Fälschung jedoch – ganz in der Art von Keatings Anachronismen – die Darstellung einer Comicfigur angebracht, sodass das Gemälde sofort als Fälschung entlarvt wird und somit Everly Campbell als Betrüger überführt werden kann: Der junge Künstler hat ein als Fälschung intendiertes Bild auf diese Weise zu einem entlarvenden Hoax werden lassen.

Roecks ansonsten eher etwas blasser Film veranschaulicht die Konjunktur, welche Erzählungen um Kunstfälschungen und über Kunstfälscher aktuell haben – möglicherweise auch provoziert durch den Fall Beltracchi. So legte beispielsweise die amerikanische Autorin B. A. (Barbara) Shapiro 2013 ihren Roman *The Art Forger* vor, und auch ältere Texte, etwa der bereits 1930 publizierte Roman des im Folgejahr verstorbenen deutschen Schriftstellers Walter Harich werden wiederentdeckt: 2013 legten gleich zwei Verlage dessen Roman *Der Kunstfälscher* neu auf.

All diesen literarischen und filmischen Aufarbeitungen der Fälscherthematik ist die Präsentation des Künstlers als verführtes oder erpresstes Wesen eigen, das von einem dunklen und geldgierigen Hintermann beherrscht und dirigiert wird. Der ist im Kunsthandel tätig und bereichert sich mithilfe der Fälschungen, die er dem Künstler abgezwungen hat. Diese bei Roeck, Shapiro und Harich gleichermaßen anzutreffende Figurenkonstellation lässt sich sogar bei der Adaption „wahrer“ Geschichten beobachten: 1949 dramatisierte der deutsche Regisseur Fritz Kirchhoff den damals hochaktuellen Stoff um die Vermeer-Fälschungen Han van Meegerens (vgl. Kapitel 6) in seinem Film *Verführte Hände*. Der Titel ist insofern bezeichnend, als die Schuld in Kirchhoffs Film gegenüber der Realität umverteilt wird: Während Han van Meegeren selbst Initiator und Akteur des Ganzen war, der die Fälschungen nicht nur aus freien Stücken anfertigte, sondern dann auch selbst vertrieb, wird sein filmisches Alter Ego, der geniale Maler

Verkooren, von einem skrupellosen Kunsthändler ausgenutzt, der sich das Künstlergenie mithilfe einer absichtlich herbeigeführten Drogenabhängigkeit gefügig gemacht hat.

Solche Rollenzuweisungen sagen wahrscheinlich sehr viel über die in unserer Gesellschaft in Bezug auf Kunst gehegten Mythen aus. Das System der Kunst wird hier aufgeteilt in eine hehre Sphäre, in welcher selbstlose und idealistische Kreative nur für ihre Arbeit leben und daher keine verbrecherischen und geldgierigen Absichten haben können und dürfen. Dem stehen die allzu irdischen Niederungen des Kunstmarkts gegenüber, der von bösen Händlern bevölkert wird, welche sich die nur für ihre hehren Ideale lebenden Künstler gefügig machen und sie ausnutzen.

Interessanterweise scheint eine solche Trennung im japanischen Kulturkreis weniger notwendig zu sein. In der 1951 veröffentlichten Erzählung *Das Leben eines Fälschers* (*Aru Gi-sakka no Shogai*) lässt der japanische Schriftsteller Yasushi Inoue (1907–1991) den Ich-Erzähler nach und nach das Leben und Werk eines Fälschers rekonstruieren, der nicht nur aus freien Stücken fälscht, sondern seine Fälschungen auch selbst verkauft. Inoue schildert, wie die Fälschung den Schöpfer des Originals und den Urheber der Fälschung in gewisser Weise miteinander verbindet. So wird an einer Stelle der Erzählung für den Urheber der Fälschung ein Name gefunden, der die Namen des Originalkünstlers und des Fälschers miteinander verschmilzt. Am Ende des Textes kommt der Ich-Erzähler zu dem Schluss, dass es eigentlich egal sei, ob es sich bei den fernab der Zivilisation in einem Bergdorf aufbewahrten Fälschungen um Originale oder Fälschungen handelt, da der Name des Künstlers ohnehin irgendwann vergessen sei und dann nur noch das Werk bleibe. Auch Fälschungen wird hier als Werken, welche die Zeiten überdauern, ein Wert beigemessen, wenngleich dafür offenbar der sonst übliche Rahmen für die Betrachtung von Kunstwerken in Museen und Sammlungen aufgehoben sein muss – wie im Fall der fernab in dem Bergdorf aufbewahrten Malereien.

Dennoch wird die Fälschung auch von Inoue negativ bewertet, und das Leben des Fälschers, in Anbetracht seiner Aktivitäten, als ein Scheitern, ein Abstieg und letzten Endes als eine Tragödie beschrieben. Dass

unter bestimmten Bedingungen vielleicht kein Unterschied darin besteht, ob es sich um ein Original oder eine Fälschung handelt, ist eine Sichtweise, zu der der Ich-Erzähler, der über den Maler wie über seinen Fälscher recherchiert, erst auf der letzten Seite findet. Sicherlich ist Inoue als Schriftsteller ein durchaus spezieller Fall, da er auch in anderen Texten Helden präsentiert, die man in Japan üblicherweise als befremdlich empfinden würde. Insofern stellt er also sicherlich keine für die dortige Kultur repräsentative Norm dar. Dennoch scheint es, als habe die ostasiatische Kunsttradition ein komplexeres Verhältnis zu Begriffen und Phänomenen wie Original, Kopie, Fälschung sowie deren facettenreichen Mischformen begünstigt. Das mag daran liegen, dass in dieser Kultur ein stärkeres Gewicht auf die Adaption und Aneignung altehrwürdiger, zum Teil gar nicht mehr vorhandener Vorbilder gelegt wurde als auf die Eigenschöpfung.

Die in der westlichen Literatur immer wieder anzutreffende rigide Trennung von Künstler und Kunstmarkt erklärt vielleicht auch die allgemeine Reaktion amüsierten Schocks, mit welchem der Fall Beltracchi aufgenommen wurde, bei dem unleugbar war, dass der Künstler selbst als Drahtzieher agiert hatte. Geradezu aufatmend nahm man die Hippie-Vergangenheit Beltracchis und seine Aussagen zur Kenntnis, dass er eigentlich immer nur dann als Maler aktiv geworden sei, wenn er wieder Geld gebraucht habe. Beide Aspekte ließen sich dazu instrumentalisieren, das tradierte Bild vom hehren Künstler zu wahren. Zum einen scheint Beltracchi als Hippie und damit Außenseiter der Gesellschaft, der einfach nur gut leben möchte und eigentlich keine bösen und kriminellen Absichten hegt, gewissermaßen „entschuldigt“. Zum anderen, so die Wahrnehmung, ist Beltracchi im Grunde genommen kein „echter“ Künstler, da er ja immer nur malerisch tätig wurde, wenn er gerade wieder Geld brauchte. Nicht zuletzt gab Beltracchi der Trennung in „guten“ Künstler und „bösen“ Kunstmarkt selbst immer wieder Nahrung, indem er wiederholt darauf hinwies, dass letztlich er selbst vom bösen und gierigen Kunsthandel betrogen worden sei. Dieser habe ihm schließlich nur einen Bruchteil dessen bezahlt, was mit seinen Fälschungen Erlöst worden sei.

## Was ist falsch an der Fälschung?

Im Fall Beltracchi zeigt sich sehr klar, wie die Erklärungsversuche unserer Gesellschaft in ihrem Bestreben, die Kunst als reine Sphäre zu erhalten, und die Aussagen des Fälschers ineinandergreifen. Man reinigt den Täter von seinen bösen Motiven, während man ihm „sicherheitshalber“ auch gleich den Künstlerstatus abspricht – nicht zuletzt deshalb werden seine Bilder im Nachhinein wohl als schlecht gemalte und leicht enttarnbare Machwerke dargestellt. Neben der Selbstvergewisserung des eigenen Verständnisses, das man von dem System „Kunst“ hat, glückt damit auch der Ausschluss des Fälschers aus eben diesem System. Es ist jedoch die Frage, ob man es sich damit nicht doch zu einfach macht, denn der Fälscher hat sich zumindest als fähiger Maler und kreativer Handwerker erwiesen. Anders wäre nicht zu erklären, dass seine Fälschungen über einen gewissen Zeitraum hinweg nachhaltig zu täuschen vermochten.

Die in den Romanen und Filmen beobachtete Aufspaltung in die Niederungen des für Fälschungen verantwortlich gemachten Kunstmarktes einerseits und andererseits die reine Idealität der Kunst an sich führt auch zu der zentralen Frage, was an einer Fälschung als problematisch empfunden wird. Ein wesentlicher Aspekt ist dabei, dass mit gewissen Objekten ganz bestimmte Bedeutungen und Ideale verknüpft werden. So soll der amerikanische Regisseur Steven Spielberg 1984 auf einer Auktion für 55 000 Dollar den „Rosebud“-Schlitten, ein zentrales Original-Requisit aus Orson Welles' Filmklassiker *Citizen Kane* von 1941, ersteigert haben. Der fungiert in dem Film als finale Auflösung der zum Auftakt der Handlung gestellten Frage, wonach die Titelfigur, der Milliardär Charles Foster Kane, in seinem Leben wohl am meisten gestrebt habe. Der Schlitten steht in *Citizen Kane* für die verlorene, von der Mutter geprägte Kindheit des Protagonisten. Für Spielberg selbst hingegen stellte das Requisit, seinen Worten zufolge, „das Symbol für künstlerische Qualität im Kino“ dar. „Betrachtet man den Schlitten, denkt man nicht länger an schnelles Geld, hastige Serien und Remakes“, so Spielberg nach dem Kauf. Kurze Zeit später musste sich Spielberg jedoch angeblich sagen lassen, dass er bei dem Kauf des Schlittens garantiert auf eine Fälschung hereingefallen sei.

Anhand von Spielbergs Sicht auf das Requisite lässt sich das Spannungsfeld gut nachzeichnen, das sich eröffnet, wenn ein als original angenommenes Objekt mit bestimmten Idealen verknüpft wird. Es erhält durch die Aufladung mit solchen Assoziationen geradezu eine Art von Fetisch- oder Reliquiencharakter und wird zum materiellen Träger bestimmter Vorbilder und Leitgedanken. Diese projiziert der Betrachter oder Besitzer zwar auf das Objekt, hat dabei aber den Eindruck, dass diese Ideale in dem Gegenstand selbst verkörpert seien. Durch die physische Nähe zu dem Gegenstand wird dem Betrachter anscheinend die Möglichkeit gegeben, über das Objekt mit eben diesen Idealen selbst in Verbindung zu treten. Im Fall eines Kunstwerks fällt diese Art von Begegnung und Beziehung sogar noch direkter und intensiver aus, denn das Werk transportiert nicht nur die Handschrift des Künstlers, der es einst geschaffen hat. Vielmehr wird dem Betrachter, indem er vor genau dem Gegenstand steht, an dem der Künstler seinerzeit gearbeitet hat, scheinbar eine Verbindung mit dem Künstler selbst ermöglicht, welche die zeitliche Distanz überbrückt. Dabei spielen Projektion und Aufladung des Objektes seitens des Betrachters eine große Rolle. Der Besuch einer Ausstellung oder eines Museums und das Streben danach, vor dem besichtigten Gegenstand eine ästhetische Erfahrung zu machen, sind von den Erwartungen, die sodann auf das Kunstwerk gerichtet werden, nicht zu trennen. Das Kunstwerk scheint dieses Verlangen zu erfüllen, indem es dem Betrachter etwas über sich und seinen Schöpfer mitteilt – tatsächlich liest der Betrachter jedoch zu nicht unwesentlichen Anteilen nur das aus dem Kunstwerk heraus, was er zuvor selbst in es hineinprojiziert hat.

Erfährt er nun im Nachhinein, dass es sich bei dem vermeintlichen Original nur um eine Imitation, eine Kopie oder ein Faksimile gehandelt hat, wird ihm deutlich, dass die von ihm gemachte Erfahrung nur auf einer (Selbst-)Täuschung beruht hat. Die erhoffte Verbindung zum Urheber des Originals war in diesem Fall schließlich nur vermittelt oder gar nicht möglich. Wird dem Betrachter zudem klar, dass hinter dem Ganzen sogar eine arglistige Täuschung durch eine Fälschung stand, so spitzen sich seine negativen Gefühle von Enttäuschung, Frustration und Scham sogar noch weiter zu, da das Objekt nicht nur