Henry Keazor

ASPEKTE EINER THEORIE DER GEFÄLSCHTEN PROVENIENZ

1. Der Wert der Provenienz

Auch in der Kunstgeschichte gehört die Provenienz fest zu den für die Einschätzung eines Werkes relevanten Informationen: Schon im sechzehnten Jahrhundert, bei dem »Ahnvater« der Kunstgeschichte Giorgio Vasari (1511–1574), trifft man wiederholt auf Hinweise zu Auftraggeber:innen und sich daran anschließenden wechselnden Besitzverhältnissen;[1] spätestens aber mit den im achtzehnten Jahrhundert entstehenden Œuvre-Verzeichnissen etablieren sich Angaben zur Provenienz eines Werkes als feste Kategorie der einzelnen Katalogeinträge.[2] Hintergrund ist, dass der Wert eines Objekts sich in gleich mehrfacher Weise als an seine Provenienz gebunden erweisen kann: Eventuell wird dessen Kostbarkeit alleine schon aus dem Alter heraus begründet, das sich durch die Provenienz belegt findet. Sodann kann sich der Wert auch daraus herleiten, dass das entsprechende Werk zuvor Teil prominenter Sammlungen war. Schließlich aber ist es nicht selten die Provenienz, die überhaupt erst dokumentiert, dass ein fraglicher Gegenstand das ihm zugesprochene Alter tatsächlich auch besitzt beziehungsweise mit einem Werk aus einer berühmten Sammlung identisch ist und sich nicht etwa als Kopie oder gar Fälschung erweist. Freilich ist dies wiederum ein Wissen,

1 Vgl. zum Beispiel Giorgio Vasari: Michelangelo Bonarroti fiorentino. Pittore Scultore et Architetto, in: ders.: Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, Florenz (Torrentino), 1550, S. 120 mit den Angaben zu Werken Michelangelos, die dieser Antonio Mini, einem seiner Schüler, schenkte, der sie dann an den König von Frankreich veräußerte: »[…] Antonio Mini fiorentino, la partita del quale molto gli dolse, quando per capriccio se n'andò in Francia; tuttavia remunerò molto i suoi servigi donandogli que' disegni ch'io dissi di sopra, e la Leda che aveva dipinta, la quale è oggi appresso il Re di Francia […]« – »[…] Antonio Mini, ein Florentiner, dessen Weggang ihn sehr schmerzte, als dieser aus einer Laune heraus nach Frankreich aufbrach; er belohnte jedoch seine Dienste, indem er ihm die oben erwähnten Zeichnungen und die von ihm gemalte Leda schenkte, die sich heute bei dem König von Frankreich befindet […]«.

2 Vgl. dazu zum Beispiel Sophie Raux: From Mariette to Joullain: Provenance and Value in Eighteenth-Century French Auction Catalogs, in: Provenance: An Alternate History of Art, hg. von Gail Feigenbaum und Inge Reist, Los Angeles 2012, S. 88–105.

© 2024 Henry Keazor, Publikation: Wallstein Verlag

DOI https://doi.org/10.15499/kds-010-003 | CC BY-SA 4.0

über das auch Fälscher:innen verfügen, sodass Provenienzen im Gefüge der wirkungsvollen Inszenierung von Fälschungen oftmals eine sehr wichtige Rolle zukommt – anstatt also dazu beizutragen, Fälschungen zu entlarven, geraten sie, indem sie manipuliert und gefälscht werden, selbst zu Instrumenten der Täuschung.

2. Objektive und subjektive Verfälschung

Dabei lassen sich zwei Hauptstrategien unterscheiden: Bei der »objektiven Verfälschung« wird ein entweder bereits mit oder aber auch zunächst ohne jede Fälschungsabsicht geschaffenes Werk nach seiner Fertigstellung dahingehend verändert, dass ihm irreführende Signaturen, Datierungen oder künstliche Altersspuren hinzugefügt werden, die auf eine in der Geschichte länger rückverfolgbare Existenz verweisen sollen; zuweilen – und hier kommt die gefälschte Provenienz ins Spiel – gehören dazu auch Hinweise auf vermeintliche Aufenthalte in zudem bedeutenden Sammlungen, zum Beispiel, indem entsprechend gefälschte Etiketten angebracht werden.

Dieser auf Täuschung abzielenden Spielart der »objektiven Verfälschung« steht ein legales (wenngleich – zumal aus heutiger Sicht – nicht unbedingt legitimes)[3] Pendant gegenüber: So galt es bis in das achtzehnte Jahrhundert als ein akzeptiertes Verfahren, Kunstwerke der Vergangenheit dem jeweiligen Zeitgeschmack anzupassen. Im siebzehnten Jahrhundert ließ man zum Beispiel Partien von Albrecht Dürers (1471–1528) nach 1497 entstandenem *Paumgartner Altar* (heute: München, Alte Pinakothek) übermalen: Getilgt wurden die als offenbar nicht maßstabsgetreu empfundenen kleinen Figuren der in der Mitteltafel dargestellten Stifterfamilie, während man demgegenüber die Seitenflügel vergrößerte und die dort dargestellten Ritterfiguren des heiligen Georg und des heiligen Eustachius um Helme, Rüstungen und Pferde ergänzte. Anfang des letzten Jahrhunderts entfernte man diese Eingriffe wieder, da sie als Verfälschung der ursprünglichen künstlerischen Absichten Albrecht Dürers beurteilt wurden.[4]

3 Seit dem neunzehnten Jahrhundert wird diese Art der Anpassung an den eigenen Zeitgeschmack als unzulässige Verfälschung eines historischen Bestandes und damit auch als Verfälschung eines geschichtlichen Zeugnisses angesehen, weshalb man in dieser Zeit zum Beispiel auch damit begann, im Barock veränderte mittelalterliche Kirchen wieder zu ent-barockisieren.

4 Vgl. dazu Gisela Goldberg: Veränderungen von Bildern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Versuch einer Interpretation, in: Städel-Jahrbuch, Ser. NF, Nr. 9, 1983, S. 151–182.

Abb. 1: John Drewe: *The Hanover Gallery* (circa 1993 nachgedruckte Version des ursprünglichen circa 1950 erschienenen originalen Ausstellungskatalogs mit hinzugefügten Einträgen und Illustrationen von John Myatts Fälschungen), London, Victoria and Albert Museum; Foto: Henry Keazor.

Gibt es eine »Objektive Verfälschung«, so muss es auch eine »subjektive Verfälschung« geben. Als ein Paradebeispiel hierfür kann sicherlich der Fall des britischen Betrügers John Drewe (*1948) gelten: Er stahl ab dem Ende der 1980er-Jahre in renommierten kunsthistorischen Referenzbibliotheken, zum Beispiel dem Institute of Contemporary Arts in London sowie der dort ebenfalls ansässigen National Art Library im Victoria and Albert Museum, Galerie- und Ausstellungskataloge der 1940er- und 50er-Jahre. Diesen fügte er Seiten mit Einträgen hinzu, in denen von ihm bei dem Kunstmaler John Myatt (*1945) in Auftrag gegebene Fälschungen als vermeintliche Originale aufgeführt und zuweilen auch abgebildet waren, obwohl beziehungsweise wohl eben, weil die originalen Kataloge nicht illustriert waren. Gelegentlich druckte Drewe sogar ältere Publikationen komplett neu nach, stets ergänzt um die in Wort und Bild präsenten Fälschungen Myatts. Anschließend schmuggelte er die so manipulierten beziehungsweise gefälschten Kataloge zurück in jene Bibliotheken, aus denen er die Originale entwendet hatte. Bot er sodann eine der Fälschungen zum Verkauf an, konnte er auf diese ver- be-

ziehungsweise gefälschte Dokumentationen verweisen, die für die scheinbare Authentizität der angebotenen Werke bürgten.[5]

Myatts Bilder wurden also nicht, wie bei einer »objektiven Verfälschung«, nachträglich noch einmal verändert, indem sie zum Beispiel mit einem entsprechendes Alter vortäuschenden Erscheinungsbild versehen wurden, sondern es waren die ihnen eine vermeintliche Provenienz verschaffenden gefälschten Dokumentationen, die hier über den wahren Sachverhalt hinwegtäuschten: Indem Drewe interessierten Käufer:innen gegenüber einen irreführenden Zusammenhang zwischen den manipulierten Einträgen und Werken Myatts suggerierte, bediente er sich des Verfahrens der »subjektiven Verfälschung«.

3. Der »Islington Library Prank« als Inspiration?

Man hat sich immer wieder gefragt, wodurch Drewe möglicherweise zu diesem Diebstahl, Manipulation und Rückschmuggel kombinierenden Akt inspiriert wurde. Ein eventuelles Vorbild könnte hierbei der 1962 dank der Medien in der Öffentlichkeit für großes Aufsehen sorgende »Islington Library Prank« gewesen sein: Der britische Dramatiker Joe Orton (1933–1967) und sein Lebenspartner, der britische Schauspieler und Autor Kenneth Halliwell (1926–1967), hatten ab Januar 1959 immer wieder Bücher aus der Stadtbibliothek von Islington entliehen, deren Schutzumschläge sie zu Hause durch neue Klappentexte und Cover-Illustrationen veränderten, ehe sie die manipulierten Bände zurück in die Bibliothek schmuggelten. Als angebliche Motivation für diese Praxis gaben sie später ihre Verärgerung über den schlechten Bestand der Bibliothek an – ein wesentliches Motiv scheint jedoch auch Schadenfreude gewesen zu sein, denn offenbar lauerten sie anderen Benutzer:innen der Bibliothek dabei auf, wie diese die manipulierten Bücher entdeckten und verstört darauf reagierten.[6] Grund dafür war die Art der von Orton und Halliwell vorgenommenen Eingriffe, bei denen es immer

5 Vgl. dazu Laney Salisbury und Aly Sujo: Provenance. How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, New York 2010; Fake: Fälschungen, wie sie im Buche stehen, hg. von Maria Effinger und Henry Keazor, Heidelberg 2016, S. 18, 159, 172–174.

6 Vgl. dazu http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Life11.html und http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Life12.html, Zugriff: 29. Dezember 2023; Matthew Franks: From public library prankster to playwright: Joe Orton and postwar Britain's nanny state, in: Book History, Nr. 20, 2017, S. 394–423 sowie online unter https://wrap.warwick.ac.uk/100644/7/WRAP-public-library-prankster-playwright-Franks-2017.pdf, Zugriff: 29. Dezember 2023.

wieder darum ging, unspektakuläre Motive durch entsprechende Collagen zu schockierenden, befremdenden oder leicht anstößigen Darstellungen werden zu lassen: Blickt das Publikum auf dem Cover der 1958 von John Courtenay Trewin (1908–1990) veröffentlichten Biographie des britischen Schauspielers Alec Clunes (1912–1970) dessen Konterfei an, so ersetzen Orton und Halliwell dieses durch die Großaufnahme eines zerlöcherten Totenschädels;[7] anstatt des eine rotgekleidete Frau vor dem Hintergrund einer Schiffsreling heroisch in seinen Armen tragenden gut gekleideten Dandys erschien nach der Intervention durch die beiden Prankster auf dem Umschlag von Ethel May Dells (1881–1939) 1956 neu aufgelegtem Roman *Storm Drift* von 1931 das Foto einer von Kutschen befahrenen Straße, in welche im Vordergrund ein mit einer Augenbinde geblendeter halbnackter Mann seinen voluminösen Bauch hineinstreckt;[8] und die Vorderseite der in der Bibliothek verwahrten Ausgabe von Phyllis Hambledons (1891–1967) 1960 vorgelegtem Roman *Queen's Favourite* ersetzten Orton und Halliwell durch eine Collage aus zwei leicht bekleideten Männern, die vor dem Hintergrund eines von Soldaten eingenommenen Meeresstrandes und dem Blick auf die Freitagsmoschee von Herat miteinander ringen,[9] während auf der Rückseite eine 1894 gefertigte Photographie Zar Nikolaus II. (1868–1918) mit einem lächelnden Frauengesicht überklebt und um einen ihn scheinbar anbetenden halbnackten Jüngling und einen Vogel ergänzt wurde.[10]

Natürlich verfolgten die beiden hierbei keine Fälschungsabsichten, sondern sie wollten – ganz im Gegenteil gerade um der Provokation willen –, dass ihre manipulierten Schutzumschläge rasch entdeckt wurden. Auf den damals 14 Jahre alten Drewe, der drei Jahre später seine Hochstapler-Laufbahn

7 Vgl. http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Gallery13.html, Zugriff: 29. Dezember 2023.

8 Vgl. http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Gallery16.html, Zugriff: 11. Juli 2024. Interessanterweise hat just dieses Cover ein ganz eigenes Nachleben gefunden, denn es wurde versehentlich – anstatt des originalen Covers – auf einer Seite der Plattform »Goodreads« unter einer entsprechenden Leseempfehlung hochgeladen – vgl. https://www.goodreads.com/book/show/6376833-storm-drift, Zugriff: 11. Juli 2024.

9 http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Gallery23.html, Zugriff: 11. Juli 2024. Zur Identifikation der Motive vgl. Franks (Anm. 6), S. 409 beziehungsweise online S. 34.

10 http://www.joeorton.org/Pages/Joe_Orton_Gallery22.html, Zugriff: 11. Juli 2024. Die Aufnahme des Zaren stammt möglicherweise aus Band IV der von Walter Hutchinson herausgegebenen, seit 1920 zu London in mehreren Auflagen erschienenen, sehr populären »Story of the British Nation.«

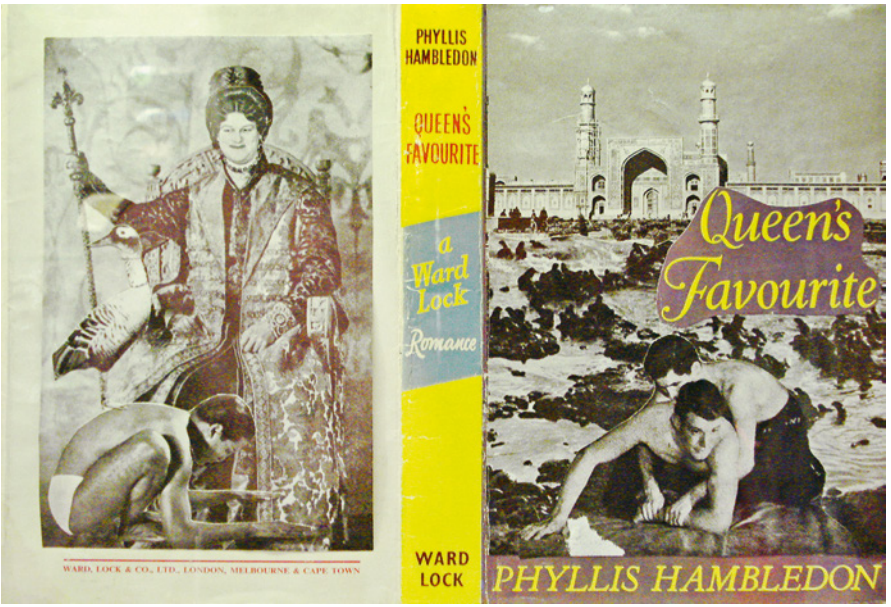

Abb. 2: Joe Orton und Kenneth Halliwell: Collagierte (rechts) Vorder- und (links) Rückseite des Romans *Queen's Favourite* von Phyllis Hambledon, 1960, © Islington Local History Centre.

beginnen sollte,[11] könnte das große Aufsehen, das der »Islington Library Prank« erfuhr, jedoch dahingehend inspirierend gewirkt haben, dass er später Ortons und Halliwells Manipulation von Buchumschlägen zur Verfälschung von Provenienzen adaptierte.

4. Die Relevanz einer Theorie und Geschichte gefälschter Provenienzen

Kurioserweise hat der Ausgang des »Islington Library Pranks« Drewe jedoch nicht davor geschützt, den gleichen Fehler zu begehen wie seine möglichen Vorbilder, der schon deren und dann auch Drewes eigene Überführung zur Folge hatte: In beiden Fällen spielten verräterische Schreibmaschinen eine Rolle. Bei Orton und Halliwell schickte die eingeschaltete Polizei den in-

11 Drewe begann damals erstmals, unter seinem falschen Nachnamen zu agieren – eigentlich hieß er John Cockett. Vgl. dazu Salisbury und Sujo (Anm. 5), S. 256.

zwischen bereits Verdächtigten eine fingierte Beschwerde über ein angeblich nicht zugelassenes Fahrzeug ins Haus, auf welche beide mit einer empörten Antwort reagierten, die nachweisbar mit der gleichen Maschine getippt worden war wie auch die neuen Klappentexte.[12] Im April 1962 wurde ihre Wohnung durchsucht und sie sahen sich des Diebstahls sowie der böswilligen Beschädigung von mehr als 70 Büchern angeklagt und zu einer sechsmonatigen Gefängnisstrafe und einer Geldbuße von 262 Pfund verurteilt. John Drewe wiederum hatte sowohl unter anderem Namen verfasste Empfehlungsbriefe für sich selbst, mit deren Hilfe er sich Zugang zu den Bibliotheken verschafft hatte, wie auch fingierte Gutachten und Katalogeinträge auf immer der gleichen Schreibmaschine geschrieben, sodass auch er unter anderem anhand dieser Spur überführt werden konnte. Er wurde nach seiner Verhaftung im September 1995 im Februar 1999 wegen Anstiftung zum Betrug, mehrfacher Urkundenfälschung und Diebstahl zu sechs Jahren Haft verurteilt, von denen er zwei Jahre verbüßte.[13]

Drewes Fall zeigt, dass er sich mit den Praktiken kunsthistorischer Forschung intensiv auseinandergesetzt und den Wert der Provenienz bestens verstanden hatte – andere Kunstfälscher, wie der seit den 1980er-Jahren aktive und 2010 verhaftete Wolfgang Beltracchi zielten auf ihre Weise ebenfalls auf diese mögliche Achillesferse in der Authentifizierung von Werken:[14] Vor diesem Hintergrund und auch aus dem Interesse an einer Fälschungsprophylaxe heraus erscheint es als umso dringlicher, sich aus einer wissenschaftlichen Perspektive gründlich der Theorie und Geschichte gefälschter Provenienzen anzunehmen.

12 Franks (Anm. 6), S. 304 beziehungsweise online S. 10.
13 Vgl. dazu Salisbury und Sujo (Anm. 5), S. 348.
14 Vgl. dazu Effinger und Keazor (Anm. 5), S. 164–168.