

Noah Charney



**ORIGINAL
MEISTERFÄLSCHER**

EGO, GELD & GRÖSSENWAHN

Brandstätter 

ORIGINAL MEISTERFÄLSCHER

EGO, GELD UND GRÖSSENWAHN

NOAH CHARNEY

AUS DEM ENGLISCHEN VON BARBARA STERNTHAL

Brandstätter 

| | |
|--|------------|
| ZU BEGINN | 10 |
| DIE WELT MÖCHTE GETÄUSCHT WERDEN ... | |
| GENIE | 34 |
| STOLZ | 60 |
| RACHE | 92 |
| RUHM | 122 |
| KRIMINALITÄT | 148 |
| OPPORTUNISMUS | 166 |
| GELD | 188 |
| MACHT | 208 |
| FAZIT | 248 |
| ... ALSO SEI SIE GETÄUSCHT | |
| ANMERKUNGEN | 257 |
| GLOSSAR WISSEN- SCHAFTLICHER TESTMETHODEN | 271 |
| AUSWAHLBIBLIOGRAFIE | 277 |
| REGISTER | 285 |
| DANKSAGUNG | 291 |

RACHE

Erfolglosen Künstlern erscheint die Kunstwelt als exklusive, snobistische Clique. Deshalb denken sich diese verschmähten Künstler manchmal kreative Möglichkeiten aus, wie sie sich an jenen rächen können, von denen sie abgelehnt wurden oder die ihnen Unrecht getan hatten – auf welche Weise das auch immer geschehen war. Indem sie fälschen, um die sogenannten Kenner, die ihre Werke diskreditiert hatten, an der Nase herumzuführen, nehmen sie passiv-aggressive Rache an der Kunstszene. Sie ist in den Augen der Fälscher das kollektive »Andere«, ein Klub, in den sie nicht eingeladen wurden und der es verdient, dafür Ziel ihrer Bluffs zu werden. Die Rache ist zweifach: Zuerst wird ein Werk geschaffen, das fälschlich für das eines großen Künstlers gehalten wird, womit der Fälscher demonstriert, dass er genauso gut ist wie dieser Meister. Im zweiten Schritt offenbart sich die Dummheit der »Experten«, die ihn oder sie abqualifiziert haben und nun nicht einmal in der Lage sind, den Unterschied zwischen einem Original und einer Fälschung zu erkennen.

Bei vielen Fälschern, die in diesem Buch beschrieben werden, standen Rachegefühle hinter ihrer Hinwendung zum Fälschen, wobei diesem ersten Impuls weitere Beweggründe folgten. Teils Posse, teils der Ausdruck der Verachtung des Establishments, teils ein Test der eigenen Fähigkeiten, ist Rache für diese Fälscher ein Gericht, das man am besten bei Auktionen serviert.

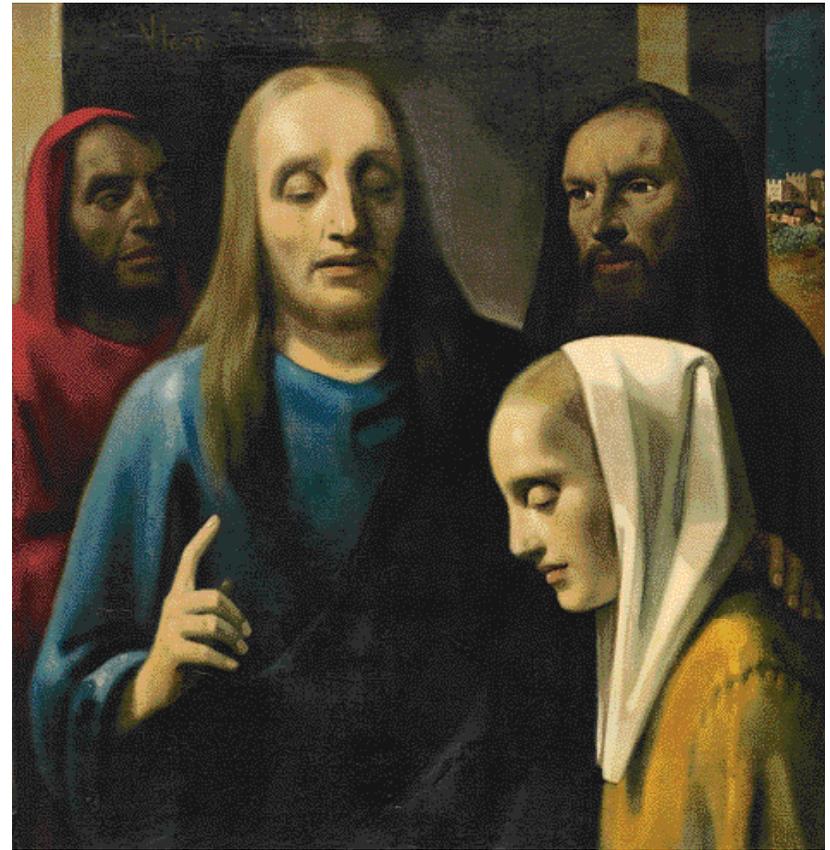
HAN VAN MEEGEREN FÄLSCHT UM SEIN LEBEN

Der große Vermeer-Fälscher Henricus Antonius van Meegeren (1889–1947) begann Bilder nach Jan Vermeer van Delft zu fälschen, um sich an der Kunstwelt zu rächen – doch die Vermeers hätten fast Rache an ihm genommen.

Han van Meegeren war ein ambitionierter Künstler, hatte bei der Kritik aber nie besonderen Erfolg. Seine Gemälde waren technisch anständig, aber ein wenig schwerfällig. Und seine Lieblingsmotive – eine Mischung aus Surrealismus und Softporno – zeugten nicht gerade von gutem Geschmack. Als Reaktion auf seinen Misserfolg begann sich Han van Meegeren an der Kunstwelt zu messen. Der Erfolg, den er damit hatte, erwies sich schließlich als inspirierend für die Fälscher des späteren 20. Jh.¹

Da van Meegeren nach dem Zweiten Weltkrieg des Hochverrats angeklagt worden war, weil er holländisches Kulturerbe – ein Vermeer-Gemälde mit dem Titel *Christus und die Ehebrecherin* – an Hermann Göring, den gierigen Sammler von zumeist geraubter Kunst, verkauft hatte, wissen wir sehr viel über ihn. Göring, Oberbefehlshaber der Luftwaffe und Nummer zwei hinter Hitler, besaß eine enorme Sammlung erstklassiger Kunstwerke, die entweder von seinen Agenten gestohlen oder von der ERR, der Rauborganisation der NSDAP, bereitgestellt wurden, nachdem die Werke weit unter ihrem Wert von ihren verzweifelten Besitzern »gekauft« oder einfach »sichergestellt« worden waren.² Zu Görings Lieblingsmalern zählten van Eyck, Memling (zur Erinnerung: Göring kaufte auch einen vorgeblichen Memling von Jef van der Veken; Seite 50) und Vermeer. Für Göring wie auch für viele andere aus der Nazi-Elite war Vermeer der ideale Künstler, der Wert seiner Gemälde daher gewaltig. Für die Niederlande jedoch zählte Vermeers Œuvre zum Kulturerbe, und als die Kunstkommission der Alliierten Nachweise für Görings Kauf eines Vermeer-Gemäldes von van Meegeren fand, wurde dieser des Verrats angeklagt – ein Delikt, auf das die Todesstrafe stand. Van Meegerens Verteidigung war sein Geständnis, den Vermeer gefälscht zu haben (und auch noch einen zweiten, der vor dem Krieg vom Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam erworben worden war).

Mit ein paar Ausstellungen zwischen 1917 und 1922 hatte Han van Meegeren zwar Achtungserfolge erzielt, doch er selbst schätzte seine Talente weit höher ein, als die Kritik das tat. Also entschloss er sich zu Fälschungen, um die Ignoranz der Kritiker und ihre irrigen Rezensionen zu entlarven sowie sein Talent unter Beweis zu stellen.



Han van Meegeren im Stil von Jan Vermeer: *Christus und die Ehebrecherin*, 1942, Öl auf Leinen, 100 × 90 cm, The Netherlands Institute for Cultural Heritage

Van Meegeren, der Anzeichen von Größenwahn zeigte, verwendete sein Vermögen zum Kauf zahlreicher Immobilien, war morphiumsüchtig und hortete Bargeld an verborgenen Orten.³ Abgeschieden in seiner südfranzösischen Villa schuf er, im Stil des jungen Vermeer, *Das Emmausmahl* und ließ es künstlich altern. Abraham Bredius, führende Autorität für niederländische Malerei aus dem 17. Jh., pries das Bild nicht nur als großartiges verschollenes Werk aus Vermeers Jugendzeit, sondern darüber hinaus als eine der wesentlichsten Arbeiten innerhalb dessen Œuvres. Als das Bild im Museum Boijmans 1938 enthüllt wurde, war das ein Medienereignis ersten Ranges. Angespornt davon fälschte van Meegeren weitere Werke im Stil Vermeers und anderer holländischer Meister wie Pieter de Hooch. Insgesamt brachten ihm diese Fälschungen ein Vermögen ein, das sich heute mit rund sechzig Millionen Dollar beziffern ließe.⁴



Jan Vermeer van Delft: *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*, 1657–1659, Öl auf Leinen, 83 × 64,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Han van Meegeren im Stil von Jan Vermeer: *Das Emmausmahl*, 1937, Öl auf Leinwand, 118 × 130,5 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Was die meisten an den Vermeers von van Meegeren erstaunt: Sie sehen überhaupt nicht wie Gemälde von Vermeer aus. Das einzige, das sie mit Vermeer-Originalen gemeinsam haben, sind die Lichteffekte durch gemalte Fenster. Van Meegerens Bilder sind zu groß, zu flächig und zu klobig. Darüber hinaus handelt es sich immer um religiöse Szenen, und unter den existierenden echten Vermeers gibt es kein Bild dieses Inhalts. Ungeachtet dessen vertraten Bredius und andere Fachleute in den 1930ern die Theorie, Vermeer hätte, inspiriert von Caravaggio, in einer frühen Phase religiöse Motive gemalt. Hoherfreut, plötzlich auf ein Gemälde Vermeers zu stoßen, das seine Theorie als offensichtlich korrekt bewies, bestätigte Bredius van Meegerens Fälschung als originalen Vermeer.

Derselbe Mann, der van Meegerens Erfolg als Fälscher besiegelt hatte, erwies sich im Gerichtssaal als tödliche Nemesis. Als Zeuge aufgerufen, bestritt Bredius leidenschaftlich, dass der von ihm authentifizierte Vermeer gefälscht sein könnte. Immerhin stand sein Ruf auf dem Spiel. »Im Leben eines Menschen, der die Kunst liebt«, hatte Bredius über *Das Emmausmahl* in der kunsthistorischen Fachzeitschrift *Burlington Magazine* geschrieben, »ist es ein wundervoller Moment, wenn man sich plötzlich dem bislang unbekanntem Gemälde eines großen Meisters gegenüber sieht ... Und was für ein Bild das ist! Wir haben hier

ein – ich bin geneigt zu sagen, das – Meisterwerk von Jan Vermeer van Delft.«⁵ Dass er Fälscher war, musste van Meegeren beweisen, indem er jeden Schritt des Entstehungsprozesses vor dem Richter darlegte.

Anders als viele Fälscher, die ihre Genialität durch die Entlarvung endlich einem breiteren Publikum präsentieren können, scheint van Meegeren die Anonymität vorgezogen zu haben. Selbst nach seiner Verhaftung schwieg er einen Monat lang, bevor er begriff, dass sein Leben davon abhing, die Fälschungen zu gestehen. »Narren«, soll er zum Schluss ausgerufen haben, »ihr denkt, ich hätte einen unbezahlbaren Vermeer an Göring verkauft? Es gab keinen Vermeer. Ich habe ihn selbst gemalt!«⁶

Vor Gericht erklärte van Meegeren, er hätte mit den gleichen natürlichen Pigmenten gearbeitet wie Vermeer, darunter mit Ultramarinblau, das teuer und schwer aufzutreiben war. War das Gemälde vollendet, musste er die Leinwand einem künstlichen Alterungsprozess unterziehen, um sowohl die richtige Krakelüre zu erreichen als auch eine durchgetrocknete Ölfarbe. Van Meegeren kannte jenen simplen Test, um das Alter von Ölfarbe auf einem Gemälde festzustellen: Tropft man reinen Alkohol auf die Farbe, löst er jede nicht vollständig trockene Schicht an. Um also die Ölfarbe schnell trocknen zu lassen, braute sich van Meegeren seine eigene Farbmischung, in die er das Kunstharz Bakelit und Fliederöl mischte, um



Han van Meegeren malt im Stil von Jan Vermeer *Christus unter den Gelehrten* während seines Prozesses 1945.



Han van Meegeren während der Urteilsverkündung nach seinem Prozess, 1947

den Trocknungsprozess zu beschleunigen. Außerdem verfrachtete er Dutzende schnell bemalter Leinwände in einen Backofen, um hinter die präzise Temperatur und »Backdauer« zu kommen, die notwendig waren, um die Farbe im richtigen Maß zu trocknen und zu brechen.

Obwohl van Meegeren plausibel Schritt für Schritt dargelegt hatte, wie er seine genialen Fälschungen anfertigte, glaubte man ihm nicht, und Bredius verweigerte das Eingeständnis seines Irrtums. Filmreif wurde der Prozess, als einer der vorsitzenden Offiziere vorschlug, wenn van Meegeren den Göring-Vermeer gemalt hätte, sollte er doch eine Kopie davon anfertigen können, solange er in Haft sei. »Eine Kopie zu malen, ist kein Beweis für künstlerisches Talent«, antwortete van Meegeren hochnäsiger, »denn niemals habe ich eine Kopie gemalt! Doch ich kann einen neuen Vermeer malen. Ich male ein Meisterwerk für Sie!«⁷

Das tat er dann auch und entkam der Todesstrafe, indem er bewies, dass er tatsächlich Fälscher war. Während des Prozesses verwandelte sich van Meegeren von einem Nazi-Kollaborateur in einen Volkshelden, dem man den Titel »Der Mann, der Göring hereinlegte« verlieh. Göring, der zur selben Zeit auf die Vollstreckung der Todesstrafe wartete, erzählte man, dass der Vermeer, den er so sehr geschätzt hatte, ein Fälschung war.⁸ So wurde aus van Meegerens gelungener Rache an der Kunstwelt auch noch ein kleiner Vergeltungsschlag an Göring.

DER BEGABTESTE ALLER FÄLSCHER: ERIC HEBBORN

Eric Hebborn (1934–1996) war ein erfolgloser Londoner Maler.⁹ Zum Fälscher wurde er, um sich an einer alteingesessenen Londoner Kunsthandlung zu rächen: Colnaghi, die Hebborn des bewussten Betrugs bezichtigte. Auf einem Flohmarkt hatte Hebborn ein paar Zeichnungen erworben und bei Colnaghi schätzen lassen. Man erachtete die Zeichnungen als akzeptabel und einigte sich mit Hebborn auf einen Preis. Hebborn, der sich freute, seine Investition mehr als verdoppelt zu haben, entdeckte kurze Zeit später, dass man die Zeichnungen für Tausende Pfund anbot – weit mehr, als man ihm dafür bezahlt hatte.

Hebborn war wütend und wollte Rache. Colnaghi war sein erstes Ziel, doch schnell weitete Hebborn seinen Bereich aus und nahm sich vor, die gesamte Kunstwelt bloßzustellen, die er für elitär und versnobt hielt, und sich auch an jenen außerhalb ihres exklusiven Zirkels schadlos zu halten. Indem er seine eigenen Bilder als Werke alter Meister verkaufte, bewies er (zumindest sich selbst) die Inkompetenz des Kunstmarkts. Und

er konnte sich am unausgesprochenen Lob für seine künstlerischen Fähigkeiten freuen, da seine Arbeiten von den Originalen der großen Meister nicht zu unterscheiden waren. Der finanzielle Gewinn war eine zweite Motivation – und sicher ein Bonus.

Beginnend in den späten 1950er-Jahren bis zu seinem Tod 1996 fertigte Hebborn mehr als eintausend Bilder unterschiedlicher Stile und Epochen an, auch wenn seine Spezialität Fälschungen alter Meister waren. Wie alle großen Fälscher reproduzierte Hebborn nicht einfach bekannte Werke. Das ist es, woran die meisten Menschen denken; doch etwa die *Mona Lisa* zu kopieren und dann die Kopie gegen das gestohlene Original auszutauschen, kommt sehr selten vor. Die besten Fälscher bedienen sich verschiedener Varianten einer falschen Provenienz.

Hebborn schuf Arbeiten, die sich in die dokumentierte Provenienz bekannter Gemälde fügten. Er studierte das Œuvre hervorragender Künstler sowohl im British Museum als auch in den Florentiner Uffizien und schuf dann Blätter, die er als Entwurfsskizzen für bekannte Werke verkaufte. Da nur wenige Meister ihre Skizzen aufhoben, weil sie diese für wertlos hielten, sind solche Zeichnungen relativ selten und es gibt kaum spezifische Vorstellungen, wie sie aussehen sollten. Mit einer Zeichnung im Stil Anthonis van Dycks, die einen Detailentwurf für van Dycks *Christus mit der Dornenkrone* darstellen sollte, war es Hebborn gelungen, Teile des vollendeten Gemäldes mit leichter Hand zu skizzieren. Die Komposition war überzeugend genug, um als plausible Entwurfsskizze durchzugehen. Das war Hebborns Trick, der ihm große Erfolge bescherte und Nicholas Turner vom J. Paul Getty Museum Verdacht schöpfen ließ (Seite 83).

Ein existierendes Motiv zu variieren, war viel gerissener und einfacher, als einen neuen van Dyck zu ersinnen. Die Originalgemälde dienten als Provenienzfalle, brachten sie doch die Kenner ganz von allein dazu, die Verbindung zwischen einem vollendeten Gemälden und der »neu entdeckten« Zeichnung herzustellen. Das British Museum erwarb Hebborns Skizze und war überzeugt, es handle sich um ein Original von van Dyck.

Das größere Problem war, dass Hebborns Fälschungen in die Skizzenkonvolute großer Archive gelangten, sodass Wissenschaftler ahnungslos Hebborns Zeichnungen gemeinsam mit Originalen studierten. Unerkannte Fälschungen können die kunsthistorische Forschung solcherart auf völlig falsche Wege führen. Wird eine Fälschung identifiziert, muss jede Studie, für die diese Fälschung als Referenz herangezogen worden war, neu überprüft werden. Wissenschaftler und Öffentlichkeit beginnen darüber hinaus, dem legitimierten Bestand solcher Sammlung und der Fähigkeit der Institutionen, eine Fälschung zu bemerken, zu misstrauen.

Hebborn war charismatisch, unterhaltsam und brillant, weshalb man leicht vergessen könnte, dass er auch ein Krimineller war. Er nahm ein grausames Ende, als er 1996 in Rom ermordet wurde. Der Mord an Hebborn wurde nie geklärt, erinnert jedoch daran, dass er auch ein abscheulicher Charakter war und tief verstrickt in die dunkle Seite der Kunstwelt mit ihren dubiosen Gestalten, die ihm ein unzeitgemäßes Ende bescherten.

Wer sich mit Kunstfälschung befasst, schuldet Hebborn einiges. Er veröffentlichte eine Reihe unterhaltsamer, informativer Memoiren sowie *Kunstfälschers Handbuch*, in dem er seine Methoden detailliert erläuterte und das in den Werkstätten vieler ihm nachfolgender Fälscher gefunden wurde.¹⁰ Mit Hebborn und Han van Meegeren, die »Schritt-für-Schritt«-Rezepte ihrer Arbeit niedergeschrieben haben, bekommt man ein gutes Gefühl für die Arbeit der Fälscher – und damit Hinweise, worauf man achten muss, um nicht in ihre Fallen zu stolpern.



Anthonis van Dyck: *Christus mit der Dornenkrone*, 1618/20, Öl auf Leinen, 225 × 197 cm, Museo del Prado, Madrid

Hebborn kannte die forensischen Tests, mit denen man Fälschungen aufspürte, und wappnete sich. Dank seiner künstlerischen Fähigkeiten und seiner Intelligenz schuf er Werke, die selbst dann, wenn sie wissenschaftlich untersucht wurden, die meisten Testmethoden überlisteten. Folgendes empfahl Hebborn für die Ausstattung einer »Fälscherküche«: Wasser und Eier, um Temperafarbe herzustellen; Milch als Fixativ für Kohle-, Kreide- und Pastellzeichnungen; Brotkruste ist ein guter Radiergummi und täuscht, mit Kreide verwendet, vor, der Künstler hätte die Schatten mit den Fingern verwischt; Kartoffeln, um sie über Papier zu reiben, das mit Firnis, Wachs, Öl oder Fett behandelt wurde, um an dieser Stelle Tinte verwenden zu können; Kaffee und Tee zum Färben des Papiers; Olivenöl, um vermeintliche Stockflecken zu fabrizieren; Gelatine und Mehl, um Leim anzurühren; ein Eiswürfelbereiter als Ersatzpalette für verschiedene Tintenschattierungen; zu guter Letzt einen Ofen, um Materialien zu erwärmen, zu mischen sowie um Pigmente auszuhärten und Krakelüre zu erzeugen.



Eric Hebborn im Stil Anthonis van Dycks: Gefälschte Entwurfsskizze für van Dycks *Christus mit der Dornenkrone*, 1950–1970, Tinte auf Papier, 26 × 28,5 cm, British Museum, London

Hebborn bestand in seiner Arbeit auf Originaltreue, was die Materialien jener Künstler betraf, die er nachahmte. Für eine Federzeichnung wie sein *Christus mit der Dornenkrone* stellte er die Tinte aus originalen Ingredienzien her, da moderne Tinte Lack beinhaltet, damit sie glänzt. Carbonschwarze Tinte lässt sich relativ simpel aus Kohlenruß und einem Bindemittel wie Öl, Leim oder Gummi produzieren. Andere Tinten beinhalten Eisengallustinte, die in der Renaissance – auf die sich Hebborn spezialisierte – üblich war. Bister, ein schimmerndes Dunkelbraun, wird aus Ruß von verbranntem Holz hergestellt und wurde von Künstlern wie Rembrandt im 17. und 18. Jh. verwendet. Sepia, gewonnen aus dem Tintenbeutel von Tintenfischen, war vor allem vom 18. Jh. an in Gebrauch.

Um einen fließenden Strich zu erreichen, empfahl Hebborn den Gebrauch eines Federkiels oder einer Rohrfeder. Er selbst schnitt seine Federkiele aus den Schwanzfedern von Vögeln (und instruierte trocken, »zuerst einen gefügigen Vogel« zu finden). Er empfahl Alkohol während des Fälschens, da er entspannt und fließende Linien begünstigt. Langsame und übergenaue Linie sehen unverkennbar gefälscht aus: Menge und Stelle der Tinte entlang einer Linie können Experten darauf hinweisen, dass die Arbeit kopiert wurde. Hebborn übte ständig, um seine Linienführung zu perfektionieren, bevor er eine Skizze schnell – und leicht angetrunken – aufs Papier warf, um Natürlichkeit vorzugaukeln.

Hebborn war ein umsichtiger Chemiker, der wusste, dass sich etwa Eisengallustinte ins Papier fressen kann, und dass clevere Experten nach tieferen Furchen in Zeichnungen suchen, wo Eisengallustinte verwendet wurde. Daher empfahl er, jene Stellen einer Skizze, wo die meiste Tinte zum Einsatz kommt, mit einem Federkiel oder einer Rohrfeder, die man in Schwefelsäure getaucht hat, nachzuziehen. Damit lässt sich vortäuschen, die Tinte hätte über die Jahrhunderte das Papier korrodiert.

Als Trägermaterial für seine Zeichnungen kaufte Hebborn Bücher aus der Frühen Neuzeit, um die Vakats herauszutrennen. Jene Künstler, die er fälschte, wählte er danach aus, welches Papier ihm zur Verfügung stand. Hebborn war mit einem so breiten Spektrum an Stilen vertraut, dass er sich von vorhandenem Material führen lassen konnte. Hatte er Zugang zu ein paar leeren Seiten aus einem niederländischen Buch aus dem 17. Jh., wählte er auch einen Künstler aus diesem Land und dieser Epoche, um ihn zu rezipieren. Papier wurde handgefertigt, bis Louis-Nicolas Robert 1798 in Frankreich eine Maschine zur Papierproduktion erfand. Von diesem Zeitpunkt an wurde Papier aus Zellstoff hergestellt und kaum noch aus Hadern. Daher ist es für einen Fälscher sehr wichtig, dass der Malgrund der jeweiligen Zeitepoche entspricht.

Zusätzlich lieferte Hebborn genaue Anweisungen, wie man Wasserzeichen im Papier – ebenfalls zur Ära passend – herstellt, das Papier für die Aufnahme von Tinte oder Wasserfarben vorbereitet, wie man Wurmlöcher herstellt oder repariert, Fettflecken entfernt, Papier reinigt, das Format verändert oder neues Papier altern lässt.

Hebborns Spezialität waren zwar Zeichnungen, doch er schuf auch Gemälde und gab in seinem *Handbuch* Hinweise, wie man sie richtig vorbereitet. Bemerkenswert daran ist Hebborns Detailtreue, zu der Listen gehörten, die er über die Farbpaletten berühmter Künstler erstellte. Zum Beispiel Tizians Palette, analysiert von Hebborn: Bleiweiß, natürliches Ultramarin, Alizarin, Gebrannte Siena, Malachit, Gelber Ocker, Roter Ocker, Auripigment, Tierkohle – macht neun Ingredienzien für jedes von Tizians Gemälden. Frans Hals dagegen verwendete zumeist nur vier Pigmente (Bleiweiß, Gelber Ocker, Roter Ocker und Farbruß), Rubens dafür vierzehn. Hebborn weidete sich an einer Detailverliebtheit, wie sie sonst nur bei enthusiastischen Kunstgeschichteprofessoren vorkommt.

Basierend auf seiner Analyse historischer Farbpaletten, empfahl Hebborn die folgenden zwölf Pigmente als ideal, um alte Meister zu fälschen: Bleiweiß, Gelber Ocker, Chromgelb (Blei[II]-Chromat), Siena natur, Roter Ocker, Gebrannte Siena, Zinnober, Rohe Umbra, Gebrannte Umbra, Grüne Erde, natürliches Ultramarin und Tierkohle. Dazu empfahl er in seinem *Handbuch* Mengenverhältnisse von Öl und Pigment, um eine bestimmte Deckkraft zu erhalten.

Dass der Löwenanteil gefälschter Kunst Werke des 20. Jh. betrifft, liegt daran, dass man weitaus einfacher an die Materialien kommt und der künstliche Alterungsprozess weniger kompliziert ist. Die Neuproduktion jahrhundertealter Gemälde ist besonders knifflig, da die Farben nachdunkeln und sich Krakelüre entwickelt. Um diesen Prozess zu reproduzieren, empfiehlt Hebborn dunklere Ölfarben. Dazu zitierte er aus einem Brief, in dem Rubens 1629 einem Freund eine Technik beschrieb, die er selbst anwandte (um einen bestimmten Effekt zu erreichen, nicht, um ein Bild zu fälschen): Einen dunkleren Ölfarnton erreicht man, indem man Leinsamen oder Nussöl mit Bleiglätte oder Bleiweiß kocht. Der Vorgang ist kompliziert, da die Substanz höchst volatil ist. Hebborn empfahl zudem, sattere, gedecktere Farbnuancen zu verwenden, um die nachgedunkelten Farben zu imitieren.

Der Schlüssel aber, um ein Gemälde einige Jahrhunderte alt aussehen zu lassen, ist die Reproduktion der Krakelüre. Dieses Netz aus Rissen entsteht aufgrund von Feuchtigkeitsschwankungen, die Gemälde

schrumpfen und Farbe brüchig werden lassen. Risse können aber auch entstehen, wenn neue Farbschichten aufgetragen werden, die darunterliegende aber noch nicht restlos ausgetrocknet ist. Auch eine stark absorbierende Grundierung oder eine unausgewogene Mischung aus Lack und Farbe kann Risse verursachen, da die Materialien unterschiedliche Trockenzeiten haben. In diesen feinen Rissen fangen sich Staub und Schmutz, was für das freie Auge zarte schwarze Linien ergibt.

Es gibt mehrere Methoden, um eine vorzeitige Krakelüre zu erzeugen. Eine besteht schlicht darin, das Gemälde mit der Rückseite nach außen um einen Stock zu wickeln. Die Risse, die damit entstehen, verlaufen parallel zum Stock, sodass sich der Vorgang beliebig oft und in unterschiedlichen Winkeln wiederholen lässt. Han van Meegeren dagegen »buk« seine vollendeten Vermeers. Rapide Temperaturschwankungen verursachen Risse, niedrige Temperaturen lassen Farbe schneller



Eric Hebborn, 1994

trocknen, was andernfalls Monate, sogar Jahre dauern kann. Die alten Meister lebten damit, Fälscher jedoch haben nur selten so viel Geduld.

Van Meegeren buk seine Gemälde zwei bis drei Stunden bei einer konstanten Temperatur von 100 bis 105 °C. Auch das erforderte Geduld, denn zwischen dem Zeitpunkt der Vollendung eines Gemäldes und jenem, an dem es gebacken werden kann, muss zumindest ein Jahr liegen, da feuchte Farbe kochen und Blasen werfen kann. Zum Backen wurde die Leinwand vom Rahmen genommen und in die Mitte des Ofens gelegt, wo die heiße Luft gleichmäßig um das Bild zirkulieren konnte.

Krakelüre lässt sich auch aufmalen, was ein mühsamer Prozess ist. Hebborn bevorzugte eine spezielle Firnis von der französischen Firma Lefranc & Bourgeois: *Vernis craqueleur* erzeugt innerhalb von zwanzig Minuten Risse in den Farben. Ein wenig Schmutz über den getrockneten Lack gerieben, füllte diese Risse einigermaßen überzeugend.

Die solcherart hergestellten Meisterwerke täuschten weltbekannte Experten. Viele von Hebborns Fälschungen wurden von Sir Anthony Blunt, Direktor des Courtauld Institutes und der königlichen Gemäldesammlung, für echt erklärt. Blunt war eine international respektierte Autorität für italienische Kunst, auch wenn man ihn besser als Mitglied der berühmten Cambridge Five – ein Ring von Doppelagenten – kennt. Es wurde nie geklärt, ob Blunt ein Komplize Hebborns war (was Hebborn gerne andeutete), oder ob er sich tatsächlich täuschen ließ. So oder so war Blunts Gütesiegel die Freikarte für Hebborn, seine neuen alten Meister zu verkaufen.

Hebborn kannte die Prüfmethode durch Fachleute, verstand wissenschaftliche Tests und kannte sich auch bei der Provenienzforschung aus, was ihm insgesamt half, seine Fälschungen als Werke berühmter Künstler auszugeben. Kein anderer bekannter Fälscher war so sorgfältig, so versessen auf Details oder künstlerisch so versiert. Dass die detaillierten Beschreibungen seiner Methoden zur Standardliteratur aller Fälscher wurden, die hofften, in seine Fußstapfen treten zu können, macht Hebborn möglicherweise zum einflussreichsten unter den modernen Fälschern.

So gut er auch war, doch kann man Hebborn deshalb als großen Künstler bezeichnen? Aristoteles pries Homer für »die Kunst, schön zu lügen«.¹¹ Dasselbe hätte er über Kunstfälscher sagen können. In den Medien tendiert man dazu, Fälscher zu positiv zu beurteilen,¹² und viele haben tatsächlich großes Talent. Betrügerisch Werke zu verkaufen, die in einem kunsthistorischen Vakuum niemanden täuschen könnten, macht jedoch die wenigsten zu großen Künstlern. Hebborn könnte sich unter den Renaissancegrößen, die er fälschte, durchaus behaupten. Die meisten anderen Fälscher aber sind nicht von diesem Kaliber.

Man darf nicht vergessen, dass jede Fälschung unabhängig von ihrer Qualität grundsätzlich ein Derivat ist. Renaissancekünstler richteten sich nach Aristoteles' Definition eines großen Kunstwerks: Gut ist es, wenn es handwerkliches Geschick und eine gelungene Darstellung dessen zeigt, was der Künstler intendierte; schön ist es, wenn es ästhetisch reizvoll oder moralisch erhebend ist; interessant ist es aufgrund seiner inhaltlichen Ideen und dessen, welche Gedanken und Gefühle diese hervorrufen.

Zweifellos liegt auch im Fälschen eine Art Kunst, so wie auch Kunstfertigkeit in den Täuschungsmanövern liegt, mit denen Kunstwerke als grandioser verkauft werden, als sie es tatsächlich sind. Und dennoch sind Fälscher überwiegend gescheiterte Künstler, denen wenigstens eine Komponente zu wahrer Größe fehlt.

DER SCHUPPEN IM HOF: DIE FÄLSCHERFAMILIE GREENHALGH

Am 16. November 2007 wurde der verkrachte Künstler Shaun Greenhalgh (Jahrgang 1961) für derart groß angelegte, vielfältige Fälschungen verurteilt, wie man sie nie zuvor gesehen hatte. Verurteilt wurden auch seine Eltern Olive und George, beide in den Achtzigern, die eine wesentliche Rolle in diesem ausgeklügelten Betrugssystem gespielt haben. Über einen Zeitraum von siebzehn Jahren hatte die Familie mehr als 120 gefälschte Kunstwerke produziert, damit zumindest £ 825.000,- verdiente und die Spezialisten von Institutionen wie Christie's, Sotheby's und dem British Museum genarrt. Scotland Yard befürchtet, dass nach wie vor mehr als hundert Fälschungen im Umlauf und als Originale etikettiert sind.¹³

Greenhalgh produzierte alles – antike ägyptische Skulpturen, ein Teleskop aus dem 18. Jh., Aquarelle aus dem 19. Jh. und Skulpturen Barbara Hepworths aus dem 20. Jh. Entlarvt wurde er wegen einer Kleinigkeit: falsch buchstabierte Keilschrift auf einem assyrischen Relief.

Shaun Greenhalgh wuchs in einer schüßigen Sozialsiedlung im britischen Bolton auf. Obgleich er über keinerlei künstlerische Ausbildung verfügte, bestärkte ihn sein Vater George, ein Lehrer für technisches Zeichnen, in dem Wunsch, Kunstmaler zu werden. Wiederholt von Galerien abgelehnt, entwickelte Shaun einen tiefen Groll gegen die Kunstszene, die sein künstlerisches Talent einfach nicht wahrhaben wollte.

Um Shaun seine Gelegenheit zur Rache zu geben – und um ihr mageres Einkommen aufzubessern –, schmiedeten die Greenhalghs einen Plan. Sie verkauften von Shaun produzierte Fälschungen, indem sie sich einer Variante der Provenienzfalle bedienten. Dazu suchten sie sich aus alten

Auktionskatalogen ein Los mit vager Beschreibung aus (etwa »Antikes Gefäß, wahrscheinlich römisch«). Shaun fälschte dieses Werk und ließ es künstlich altern. Danach wurden die Experten geködert, indem man sie die alte Provenienz für das neue Objekt »finden« ließ. Das Vorhandensein der authentischen Provenienz und die Freude darüber, den Zusammenhang entdeckt zu haben, waren genug, um die Kenner von der Echtheit zu überzeugen. Was das Ganze erfolgreich machte, waren weniger Shauns künstlerische Fähigkeiten, als vielmehr der gut ausgedachte Schwindel. Um es mit Shauns Worten zu beschreiben: Seine Kreationen wurden einfach »im Schuppen hinten im Garten zusammengeschustert«.¹⁴

Mehr Genialität lag da schon in der Vorstellung, die Shauns an den Rollstuhl gefesselter Vater George gab. Als liebenswerter, charmanter Invalide präsentierte er die gefälschten Werke und erklärte, das jeweilige Objekt befände sich bereits seit Generationen in seiner Familie. Andeutungen darüber, worum es sich dabei handeln könnte, machte er nie, immer aber gab er einen Hinweis darauf, woher es stammen könnte. Das war der Schlüssel, durch den die Experten meinten, sie seien auf der heißen Spur einer wirklich wichtigen Entdeckung. Diese Inszenierung ließ die Fachleute ihre Schlüsse ziehen: Dass das Objekt, das sie vor sich hatten, jenes aus dem Katalog und bis dato verschollen war.

Die Details einer dieser Fälschungen sind ein gutes Beispiel dafür, wie die Familie Greenhalgh ans Werk ging. 1736 hatte man in Risley



Shaun Greenhalgh: *Risley Park Lanx*, ohne Datierung, Silber, 38 × 51 cm

Park in Derbyshire eine silberne Lanx – eine Art dekoriertes Serviertablett – gefunden, die aus der Zeit der römischen Okkupation Britanniens stammte. Der Feldarbeiter, der die Lanx gefunden hatte, zerbrach sie in mehrere Teile und teilte sie mit den anderen Arbeitern. Damit verschwand die *Risley Park Lanx*. 1991 boten die Greenhalghs dem British Museum eine römische Silberlanx an. Sie hatten relativ günstig echte römische Silbermünzen gekauft und sie in einem kleinen Ofen geschmolzen. Danach formten sie eine Lanx, wobei sie die Löttnähte schön sichtbar beließen, damit das Ganze wie die Rekonstruktion der *Risley Park Lanx* aussah, die der englische Antiquar William Stukeley im 18. Jh. beschrieben hatte. Das British Museum kaufte.

Zu Greenhalghs Fälschungen zählten Skulpturen »von« Constantin Brâncusi, Paul Gauguin und Man Ray, Büsten von John Adams und Thomas Jefferson sowie Gemälde von Otto Dix, L. S. Lowry und Thomas Moran, von dessen Bildern Shaun prahlerisch behauptete, er könne sie »innerhalb einer halben Stunden aufs Papier werfen«. Greenhalghs profitabelste Kreationen waren die *Amarna-Prinzessin*, eine 51 Zentimeter hohe ägyptische Skulptur aus Calcit, die man auf 1350–1334 v. Chr.

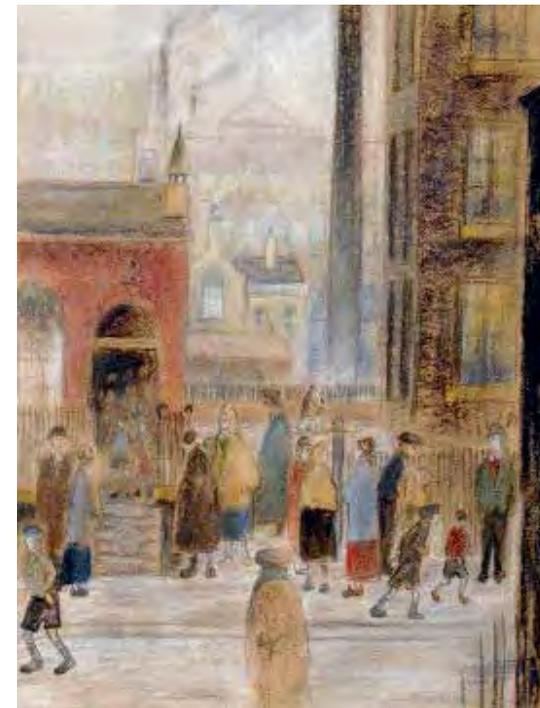


Shaun Greenhalgh:
Amarna-Prinzessin,
datiert um 1350 v. Chr.,
Alabaster, Höhe: 51 cm,
Bolton Museum

datierte, sowie assyrische Steinreliefs (datiert um 700 v. Chr.). Die assyrischen Reliefs, die angeblich aus dem Palast Sanheribs in Mesopotamien stammten, weckten erstmals den Verdacht gegen die Familie und führten schließlich zu deren Verhaftung. Die falschen Keilschrift-Wörter wurden von einem Experten des British Museum entdeckt, von dem die Greenhalghs hofften, er würde ihre Reliefs für echt erklären.

Die Geschichte Shaun Greenhalghs und seiner Familie ist exemplarisch für das Thema dieses Kapitels: Fälscher versuchen, Experten zu täuschen, und zwar als Rache dafür, dass ihre originalen Werke abgelehnt wurden. Detective Constable Ian Lawson von Scotland Yard definierte das folgendermaßen: »Shaun meinte, den Leuten, die es eigentlich hätten besser wissen müssen, etwas voraus zu haben. Zu beweisen, dass er es kann, befriedigte seine Aversion gegen die Kunstwelt.«¹⁵ Anders als viele Fälscher, die sich nach der Inhaftierung in neu gewonnener Prominenz sonnen, verweigerte Shaun Greenhalgh Interviews und mied das Rampenlicht, nachdem er 2011 aus dem Gefängnis entlassen worden war.

Für all die von der Kunstwelt Frustrierten ist jemand wie Shaun Greenhalgh ein Held, der eine elitäre Clique bloßstellt, die ihrer Meinung

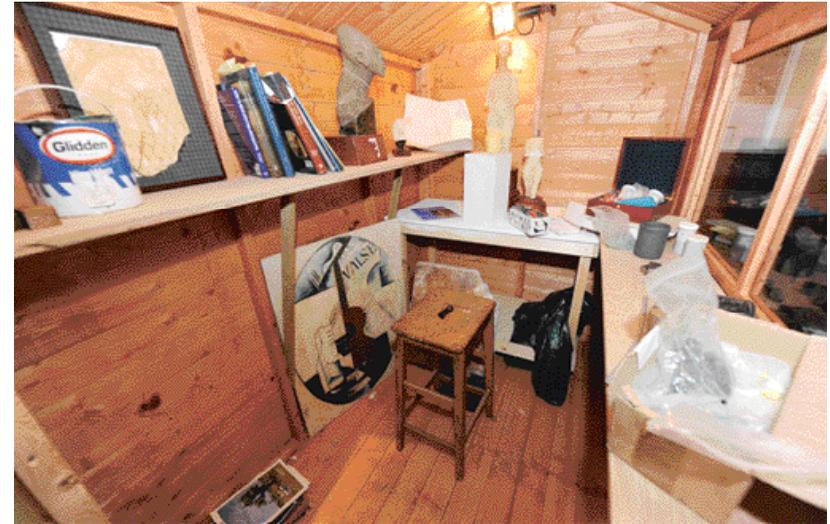


Shaun Greenhalgh im Stil von L.S. Lowry: *The Meeting House*, ohne Datierung, Pastell auf Papier. Die Familie Greenhalgh behauptete, dieses Bild hätte Shauns Mutter Olive von ihrem Vater, einem Galeriebesitzer, zu ihrem 21. Geburtstag als Geschenk bekommen.



Shaun Greenhalgh und sein 84 Jahre alter Vater George nach einer Gerichtsanhörung in Greater Manchester, 2007

nach keinerlei Mitgefühl verdient. Die Motivation der Familie war nicht der Profit. Trotz ihres Einkommens lebten die Greenhalghs weiterhin in relativer Kargheit und gaben von ihrem illegal verdienten Geld nur wenig aus. Als er von Vernon Rapley von Scotland Yard danach gefragt wurde, warum sie mit so viel Geld so bescheiden lebten, meinte Shaun offenherzig: »Ich habe fünf Paar neuer Socken in meinem Schrank. Was brauche ich mehr?«¹⁶ Ihm reichte sein Erfolg, die Kunstwelt mit seinem Geschick und einem ausgeklügelten Provenienzschwindel übertrumpft zu haben.



Shaun Greenhalghs Werkstätte im Gartenschuppen; Nachbau vom Dezernat für Kunst und Antiquitäten der Metropolitan Police für eine Ausstellung von Fakes und Fälschungen im Victoria and Albert Museum, London, 2010

Der Mann, der die Greenhalghs festsetzte, ist einer der wenigen Spezialermittler für Fälschungen, und seine Arbeit gilt als exemplarisch. Vernon Rapley, ehemals Chef des Dezernats für Kunst und Antiquitäten bei Scotland Yard, führte das statistisch effektivste Kunstdezernat der Welt.¹⁷ Während Rapleys achtjähriger Amtszeit sank der Kunstdiebstahl in London um achtzig Prozent, erstaunliche sechzig Prozent aller als gestohlen gemeldeten Kunstwerke wurden in dieser Zeit sichergestellt.¹⁸ Gegen Ende seiner Amtszeit gab es in London so gut wie keinen Kunstdiebstahl mehr, sodass sich Rapley fast ausschließlich dem Aufspüren von Fälschern widmen konnte, von denen er einige, die in diesem Buch beschrieben werden, verhaftete. Nach seiner Polizeikarriere wurde er Sicherheitschef des Victoria and Albert Museum in London – eine angemessene Position angesichts der großen v&a-Sammlung von Fakes und Fälschungen, von denen viele von Dossena und Vasters stammen. Rapley kuratierte sogar »Fakes and Forgeries«, eine Ausstellung, in der Fälschungen aus der Sammlung des Museums zu sehen waren, aber auch von Scotland Yard konfiszierte Objekte wie die Schreibmaschine, auf der John Drewe Provenienzdokumente fälschte, und der rekonstruierte Schuppen, in dem Shaun Greenhalgh arbeitete.

Eine der Schwierigkeiten, im Fall von Fälschungen zu ermitteln, liegt darin, dass deren Identifizierung einen hohen Grad an Spezialwissen

voraussetzt. Von Polizisten kann man dieses Wissen ebenso wenig verlangen wie von einem Kunstgeschichts-Allrounder. Deshalb muss die Polizei je nach Bedarf und Fall Fachleute engagieren. »Mir wurde bei der Arbeit im Kunst-und-Antiquitäten-Dezernat sehr schnell klar, dass wir Hilfe von Experten benötigen und dass es diese innerhalb der Polizei nur in den seltensten Fällen gibt«, erzählte Rapley. »Also gab es zwei Lösungen: Die eine hieß, Polizisten und Mitarbeiter entsprechend auszubilden, die andere, Fachleuten von außerhalb zu vertrauen. Die erste Option war nicht praktikabel. Damals dauerte die Ausbildung eines Polizisten zwanzig Wochen, die Ausbildung eines echten Experten aber ein ganzes Leben. Also begann ich, Kunstexperten als Polizeioffiziere zu rekrutieren.« Innerhalb weniger Jahre hatte Rapley auf diese Weise ein Team aus zehn bis fünfzehn Special Constables zusammengestellt, die alle Kunst- und Antiquitätenexperten waren, aber nicht im Kunsthandel arbeiteten. Bevor man sie engagierte, wurden sie und ihr Hintergrund auf Herz und Nieren überprüft, danach schworen sie auf den Official Secrets Act, womit Rapley das Gefühl hatte, er könne »ihnen ebenso trauen wie einem von uns«. Das Team hieß ab sofort ArtBeat.¹⁹ Diese innovative Idee war nicht nur innerhalb des Polizeiapparats hilfreich, sie rief, obwohl es sich um eine kleine Truppe handelte, erhebliches Medienecho hervor. Man hatte nun »wirklich den Eindruck, die Polizei sei mit Interesse bei der Sache und würde etwas gegen die Kulturgutkriminalität unternehmen«.

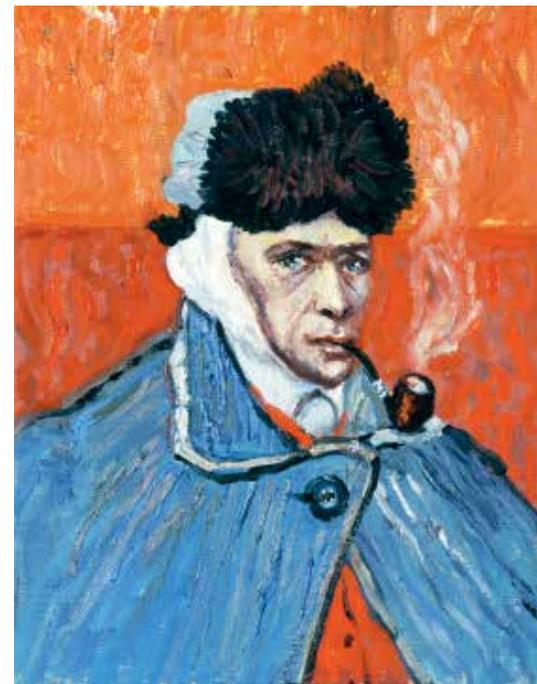
Rapleys prominentester Fall war jener der Familie Greenhalgh. Immer wieder hatte man Fälschungen bei der Familie entdeckt, doch immer schien es, als seien sie die Opfer, die unwissentlich Fälschungen gekauft hatten. Erst als man ihren unlauteren Absichten auf die Schliche kam, wurden die Greenhalghs zu Verdächtigen. Aufgrund der fehlerhaften Keilschrift auf den assyrischen Reliefs rief das British Museum Rapley, der unverzüglich mit den Ermittlungen begann. Wobei er einen wesentlichen Unterschied betonte: Die Polizei ermittelt nicht gegen Fälschungen, sondern gegen die Betrüger, die mit Fälschungen das Gesetz brechen.

Schließlich hatte Rapley genügend Beweise zusammengetragen, um einen Durchsuchungsbefehl für die Wohnung der Greenhalghs zu bekommen: »Keiner von uns hatte erwartet, all das zu finden ... In so gut wie jedem Raum des Hauses fanden wir Beweise. Im Dachgeschoß und im Gartenschuppen ... Niemand hatte versucht, die Fälschungen oder ihre Herstellung zu verstecken. Auf einem Bett fanden wir einen Silberteller, gleich daneben eine scharfe Klinge und Silberspäne. Und auf dem Kopfkissen lag ein altes Dokument mit dem Bild eines antiken Silbertellers. Es war, als hätten wir einen Mörder mit rauchender Pistole angetroffen.«

ZEITBOMBEN & SPRENGFALLEN: TOM KEATING

Der sympathische britische Maler Tom Keating (1917–1984) war Kunstrestaurator, Kunstfälscher und schließlich prominenter TV-Präsentator. Aufgewachsen in einer ärmlichen Gegend Londons, restaurierte Keating nach dem Zweiten Weltkrieg Gemälde, malte aber auch Wohnungen aus, um über die Runden zu kommen. Sein Traum war die Kunst, doch obwohl er seine Bilder mehrmals ausstellte, zeigte sich, dass er davon nicht würde leben können. Er empfand das Galerisystem als exklusiven Klub – auf Kosten der Qualität gesteuert von der Nachfrage nach Avantgarde-Kunst –, in dem Galeristen und Kritiker Künstler und Sammler übervorteilten. Es war sein Zorn über diese Kunstclique, der ihn zum Fälschen brachte und so den Versuch zu unternehmen, jene Gemeinschaft zu untergraben, die ihm den Zutritt verwehrte.²⁰

Unter diesen Prämissen schuf Keating nicht einfach Fälschungen, er versteckte in jeder einzelnen etwas, das er selbst als »Zeitbomben« bezeichnete: Subtile Hinweise, die das Bild als unecht auswiesen, die aber – dessen war er sich sicher – von den sogenannten Kennern übersehen



Tom Keating:
Van Gogh, eine Pfeife rauchend
(im Stil von van Gogh), ohne
Datierung, Pastell auf
Papier. Eines der zahl-
reichen Werke, die Tom
Keating später unter
seinem eigenen Namen
verkaufte.



Rembrandt van Rijn: *Selbstporträt im Alter von 63 Jahren*, 1669, Öl auf Leinwand, 86 × 70,5 cm, National Gallery, London



Tom Keating: *Der Künstler als Rembrandt mit Titus (im Stil von Rembrandt)*, ohne Datierung, Öl auf Leinwand. Eines der zahlreichen Werke, die Tom Keating später unter seinem eigenen Namen verkaufte.

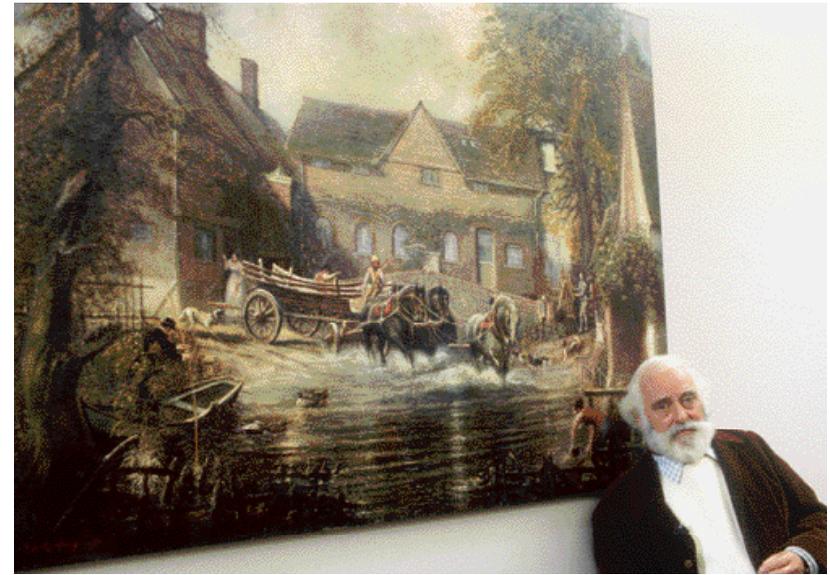


John Constable: *The Hay Wain (Der Heukarren)*, 1821, 1,3 × 1,85 m, Öl auf Leinwand, National Gallery, London

werden würden. Das war kein unbewusster Wunsch, entlarvt zu werden, sondern das ganz bewusste Bedürfnis, die Experten zu ertappen. In seine Bilder integrierte er Anachronismen entweder technischer (etwa einen mit Bleiweiß geschriebenen Text unter der Malerei) oder visueller Natur, wie zum Beispiel ein Objekt aus dem 20. Jh. in einem Bild aus dem 17. Jh. Der Trick war nicht neu und diente Fälschern immer wieder dazu, einer Betrugsanklage auszuweichen: Sie konnten immer behaupten, ihre Arbeiten könnten aufgrund offensichtlich unzeitgemäßer Elemente niemanden in die Irre führen. In Keatings Fall jedoch war es eine wohlüberlegte Falle, um die Kenner aufs Glatteis zu führen.

Von sich selbst verlangte Keating Qualität, wofür er traditionelle Techniken übernahm, darunter das Malen mit Ölfarben nach den Methoden Tizians und Rembrandts. So entstanden qualitativ bessere Fälschungen und gleichzeitig Hommagen an diese Künstler. Er ahmte sogar Rembrandts Praxis zum Mischen von Farben nach, um einen »besseren« Rembrandt zu fälschen. Einmal kochte er mehr als zehn Stunden lang Nüsse aus und filterte das daraus resultierende Öl durch Seide, um das richtige Bindemittel für die Farbpigmente zu erhalten.

Oft bediente sich Keating auch der Provenienzfällen. Eine seiner bevorzugten Taktiken war es, auf Flohmärkten nach alten Rahmen zu suchen, auf deren Rückseiten noch alte Los-Nummern von Auktionen



Tom Keating 1983 vor seinem berühmtesten Werk: *The Hay Wain in Reverse*, gemalt, als wäre es die gegenseitige Ansicht von John Constables originalem *Heukarren*.

klebten. Dann suchte er sich aus den Auktionskatalogen heraus, was sich einst in diesem Rahmen befunden hatte und reproduzierte dieses Bild. Als Fälscher war er mit Ölbildern ebenso erfolgreich wie mit Aquarellen und Fälschungen verschiedener Epochen, was eine Seltenheit ist. Keating ist dafür bekannt, Künstler von Modigliani und Gainsborough über Tizian und Rembrandt bis zu Fragonard und Renoir gefälscht zu haben.

Neben den Zeitbomben versteckte der akribische Keating außerdem »Sprengfallen«, die das Bild zerstören konnten, während es als Fälschung entlarvt wurde. Manchmal trug er eine Schicht Glycerin auf, bevor er ein Bild malte. Sollte also jemand versuchen, das Bild zu reinigen, würde das Glycerin reagieren, die Farbe auflösen und das Gemälde zerstören. Es ist anzunehmen, dass Keating an der Produktion seiner Gemälde ebenso viel Spaß hatte wie am Endergebnis.

Mit all diesen tickenden Zeitbomben mussten Keatings Fälschungen über kurz oder lang entdeckt werden. Im Jahr 1970 war in einem Beitrag der Londoner *Times* von einem Auktionator zu lesen, der auf dreizehn Aquarelle des britischen Malers Samuel Palmer gestoßen war, die alle die Stadt Shoreham abbildeten. Eine statistische Unwahrscheinlichkeit. Nun hatte Keating endlich die Öffentlichkeit, die er angestrebt hatte. Er verkündete, alle dreizehn Palmers gemalt zu haben und erklärte obendrein, zumindest hundert weitere Künstler gefälscht zu haben und dass sich mehr

als zweitausend Fälschungen aus seiner Hand im Umlauf befänden. Keating erklärte, dass er aus Protest gegen einen Kunstmarkt gefälscht hatte, der Profit auf Kosten der Künstler machte. Die Identifizierung seiner Fälschungen aber verweigerte er mit dem Hinweis, dass Ermittlung und Entdeckung Sache der Experten sei. Die Palmer-Fälschungen kaufte niemand, niemand verlor also Geld. Damit konnte damals auch keine Strafanzeige gegen Keating erstattet werden, da man ansonsten keine Fälschung mit ihm in Verbindung bringen konnte.



Tom Keating in seinem Atelier, frühe 1980er-Jahre

Es dauerte weitere sieben Jahre, bis man Keating festnehmen konnte. Angesichts seiner angegriffenen Gesundheit setzte man das Strafmaß jedoch aus – Jahre des Rauchens in Kombination mit den Dämpfen der Chemikalien, denen er als Restaurator ausgesetzt war, forderten ihren Tribut. Im selben Jahr, 1977, erschien auch Keatings Autobiografie.

Bis 1982 hatte sich Keating erholt und präsentierte nun eine radikal neue Fernsehshow auf Channel 4. Darin erklärte er detailliert, wie man fälscht, und stellte in jeder Episode einen anderen Meister, dessen Techniken und Methoden sowie die entsprechende Fälscherpraxis vor. In Keatings Todesjahr, 1984, verkaufte Christie's 204 Keating-Fälschungen, die auch als solche ausgezeichnet waren. Innerhalb weniger Jahre hatte sich Keating vom armen Künstler über den ungestraften Kunstfälscher zur Fernsehberühmtheit gewandelt, dessen Werke in einem der prominentesten Auktionshäuser der Welt angeboten wurden.

DIE WELT MÖCHTE GETÄUSCHT WERDEN, ALSO SEI SIE GETÄUSCHT.

Michelangelo fälscht die Antike. Reinhold Vasters narrt Experten mit perfekten Cellini-Imitationen. Icilio Joni gründet die Kunstfälscher-Schule von Siena. Tom Keating platziert Zeitbomben, Eric Hebborn erfindet Entwurfsskizzen van Dycks und Wolfgang Beltracchi verkauft einen Campendonk nach Hollywood.

Noah Charney, Experte für Kunstkriminalität, beschreibt, wie es den berühmtesten Meisterfälschern – oft so hochbegabt wie charmant – gelingt, die Kunstwelt nach Strich und Faden zu betrügen. Er entschlüsselt ihre Tricks und beschreibt, was letztlich doch zu ihrer Entlarvung führte – scharfsinnige Detektivarbeit, forensische Untersuchungen oder einfach pures Glück.