

4. Der gefälschte „Sidereus Nuncius“ Galileo Galileis zwischen Original, Faksimile und Fälschung

Henry Keazor

I.

Die Hierarchie der Begriffe

Mit den drei Begriffen „Original, Kopie und Fälschung“, die im Titel dieses Bandes angesprochen sind, werden Dinge aufgerufen, von denen wir wahrscheinlich intuitiv denken, dass wir sofort wissen, was mit ihnen gemeint ist: Das Original steht dabei für das unumstößlich Echte und Einzigartige, das in der implizit meistens mitgedachten Hierarchie innerhalb der Begriffe – vgl. auch die Abfolge, in der diese im Titel dieses Buches angeordnet sind – natürlich an erster Stelle steht, und sei es nur, weil die anderen beiden Phänomene der Kopie und der Fälschung als von ihm abgeleitet, also als bloße Derivate wahrgenommen werden.¹

Die Kopie folgt in dieser Rangordnung dann als Nächstes auf das Original, weil sie zwar das Original wiedergibt, aber nicht mit ihm identisch ist – moralisch ist sie gewissermaßen neutral, da sie weniger wert ist als das Original, aber mit diesem auch nicht konkurriert, sondern ihm und seinem Wert sogar gewissermaßen dient: Je mehr Kopien es von einem Objekt gibt, umso wichtiger und wertvoller scheint es.²

-
- 1 Vgl. dagegen z.B. das Konzept der 2012 in der Kunsthalle Karlsruhe gezeigten Ausstellung *Déjà-vu?* – Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube mit dem Versuch, der Kopie einen demgegenüber eigenen, wichtigen Status zuzuerkennen; s. *Ariane Mensger Déjà-vu? – Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat., Bielefeld/Berlin 2012, sowie *Daniel Becker/Annalisa Fischer/Yola Schmitz* (Hrsg.), *Faking, Forging, Counterfeiting – Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, Bielefeld 2018, wo die verschiedenen Praktiken des Fälschens als üblicherweise unterschätzte und herausfordernde Spielarten der Nachahmung einer differenzierenden Betrachtung unterzogen werden.
 - 2 Vgl. dazu auch *Henry Keazor*, *Die Kopie als Risiko und Chance: Nicolas Poussin – Re-produktive versus dokumentarische Kopie*, in: *Ariane Mensger, Déjà-vu* (Fn. 1), S. 54 – 63 (S. 54), mit dem Verweis auf den 2011 in die Kinos gekommenen Film „Copie conforme“ von *Abbas Kiarostami*, in dem genau diese Zusammenhänge thematisiert werden.

Die Fälschung schließlich steht in unserer moralischen Bewertung an letzter Stelle, da sie nicht nur – wie die Kopie – weniger wert zu sein scheint als das Original, sondern dennoch mit ihm in Konkurrenz tritt, den gleichen Rang einzunehmen und gelegentlich sogar versucht, das Original zu verdrängen oder abzuwerten – so etwa, wenn ein Fälscher zu einer bereits existierenden Originalzeichnung oder -graphik ein entsprechendes Gemälde fälscht, das entweder vorgibt, die Realisierung des in der Zeichnung studierten Entwurfs zu sein oder aber das Vorbild für die bloß reproduzierende Graphik.³ Die Fälschung täuscht uns also die über das Werk sonst immer gesuchte Kommunikation mit dem Urheber eines Originals nur vor, ist aber tatsächlich von zweiter oder dritter Hand und „lügt“ uns sozusagen an – meistens zudem zu betrügerischen, finanziell lukrativen Zwecken.

Tatsächlich aber ist das Verhältnis der drei Begriffe und dessen, wofür sie stehen, zueinander komplexer als es auf den ersten Blick scheint.

Denn zum einen sind Fälschungen zunächst einmal streng genommen etwas ebenso Erdachtes, Konzipiertes und dann Realisiertes, Hergestelltes und Gemachtes wie das Original oder die Kopie. Zum anderen bedienen sich Fälschungen an und für sich legitimer, auf ein „Original“ bezogener Kunstpraktiken und werden bei der Fälschung „lediglich“ zu letztendlich diskutablen und verwerflichen Zwecken missbraucht. Unterscheiden kann man hierbei die Formen des „Originals“, der Replik, der Kopie, des Pasticcios, der Stilaneignung sowie dann, als dem „Original“ scheinbar diametral entgegengesetzt, der „Fälschung“. Unter der Replik wird üblicherweise jener Fall verstanden, bei dem ein Künstler oder eine Künstlerin oder

3 Dies ist ein in der Geschichte der Fälschung übliches Verfahren; vgl. dazu z.B. den Verweis auf die entsprechende Praxis des 2017 verstorbenen Cranach-Fälschers Christian Goller, der nach dem Vorbild einer im Louvre aufbewahrten Originalzeichnung Cranachs ein entsprechendes Gemälde fälschte, das – u.a. aufgrund der Bekanntheit der Zeichnung – zunächst umso emphatischer von der Fachwelt als vermeintliches Original begrüßt wurde, in: *Maria Effinger/Henry Keazor* (Hrsg.), *Fake – Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, Ausst.-Kat. UB Heidelberg, Heidelberg 2016, Nr. II.18, S. 122. In gewisser Weise versuchte auch der Fälscher des hier besprochenen *Sidereus Nuncius* mit dem vermeintlichen Druckfahnen-Exemplar, dessen Wert über den des echten *Sidereus* zu stellen, indem er diesen nicht kopierte, sondern variierte. Anders als von *Horst Bredekamp*, *Towards a Psychology of the Forger*, in: *Horst Bredekamp/Irene Brückle/Paul Needham* (Hrsg.), *A Galileo Forgery – Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Berlin/Boston 2014, S. 89–93 (92) formuliert („What is most disturbing is once again the forger’s determination not to reproduce the expected but to produce an original, never-before-seen speciality“), ist dies durchaus keine Ausnahme, sondern – gerade bei anspruchsvolleren Fälschungen – eher die Regel.

deren Werkstatt ein bereits geschaffenes Werk selbst noch einmal wiederholt. Wird diese Wiederholung von einem vom Künstler oder einer Künstlerin bzw. deren Werkstatt unabhängigen, dritten Hand getätigt, spricht man von einer Kopie. Werden mehrere Motive aus den Werken eines oder mehrerer Künstler bzw. Künstlerinnen von einer solchen dritten Hand zu einem neuen Ensemble kombiniert, spricht man von einem Pasticcio. Orientiert sich ein Künstler bzw. eine Künstlerin schließlich an den stilistischen Aspekten eines Vorgängers oder einer Vorgängerin und versucht, diese zu imitieren, so bezeichnet man dies als Stilaneignung.⁴ All diese Formen sind an sich nicht nur legal bzw. legitim, sondern spielten und spielen bis heute in der Kunstausbildung meistens eine zentrale Rolle: Bestimmte Techniken sowie ein Verständnis für Komposition oder Stil eignet man sich am besten an, indem man als Vorbilder genutzte Werke hinsichtlich deren Motive oder Erscheinungsbild imitiert.

Die Spannung zwischen „Original“ und „Fälschung“

Ich habe zuvor die Begriffe „Original“ und „Fälschung“ aus zwei Gründen in Anführungszeichen gesetzt: Zum einen, um sie von den vier anderen Formen (Replik/Kopie/Pasticcio/Stilaneignung) abzusetzen, da es sich bei ihnen um in gewisser Weise „objektivere“ Begriffe in dem Sinne handelt, dass man eher seltener darüber in Streit gerät, was als eine Replik, eine Kopie, ein Pasticcio oder eine Stil-Imitationen zu gelten hat – es gibt hier meistens eine Reihe von Kriterien, um dies mehr oder weniger eindeutig zu klären. Die Frage jedoch, ob und wenn etwas ein „Original“ oder eine „Fälschung“ ist, erweist sich häufig als sehr viel diskussionsanfälliger. Dies hat mit dem zweiten Grund zu tun, weshalb ich diese beiden Begriffe in Anführungszeichen gesetzt habe: Das „Original“ und die „Fälschung“ ist – im Gegensatz zu den anderen Begriffen – etwas, das überall und durch die Zeiten hindurch immer wieder kulturell neu ausgehandelt und definiert wird. D.h. es handelt sich also um sehr viel relativere Begriffe, die von der jeweiligen Kultur und deren Authentizitätsvorstellungen abhängen. Blickt man z.B. auf nicht-westliche Kulturen wie z.B. Japan oder China, so sieht man, dass Kopien und Imitationen eines bereits vorhandenen Gegenstands dort zum einen sehr hoch geschätzt werden, da „Originalität“ dort nicht so

4 Vgl. dazu ausführlicher *Henry Keazor*, Six Degrees of Separation – The Foax as More, in: Daniel Becker/Annalisa Fischer/Yola Schmitz (Hrsg.), *Faking, Forging, Counterfeiting* (Fn. 1), S. 11–40 (12–17).

sehr an deren materielle Manifestation gebunden wird wie in unserer westlichen Kultur, sondern es eher um das Konzept an sich geht. Zum anderen wird bei der entsprechenden Beurteilung die handwerkliche Befähigung der jeweiligen Urheberin bzw. des jeweiligen Urhebers stärker in den Fokus genommen, derer es bedarf, um einen bestimmten Gegenstand zu schaffen bzw. zu wiederholen. Das „Original“ hat dort von daher einen anderen, relativierteren Stellenwert als in unserer Kultur, was man z.B. auch daran sehen kann, dass ein Objekt weder als ein 100%iges „Original“, noch als 100%ige Fälschung eingeschätzt werden muss, sondern es z.B. zu lediglich 70 oder 60% als ein „Original“ beurteilt werden kann, je nachdem, wie nahe es in Technik und/oder Stil dem imitierten Gegenstand nahekommt.⁵

Man muss den eben gefallen „Kultur“-Begriff jedoch nicht einmal zwingend im geographischen Sinne verstehen, sondern kann ihn auch zeitlich, im Sinne verschiedener Epochen innerhalb z.B. des westlichen Kulturkreises verorten und auf den Umstand verweisen, dass in der westlichen Antike das „Original“ oder das „Authentische“ jeweils für einen Griechen oder Römer etwas anderes bedeutete (und für beide wiederum etwas ganz anderes als für uns heute), da der fragliche Gegenstand, wenn er in Griechenland für „echt“ bzw. „authentisch“ erklärt wurde, weniger mit dem Eigennamen eines bestimmten Künstlers oder selbst seiner Werkstatt assoziiert wurde, als z.B. in Rom, sondern vielmehr mehr mit dem Material und der Art und Weise, wie dieses technisch bearbeitet worden war.⁶ In der Frühen Neuzeit wurde „Authentizität“ dann nach wiederum unterschiedlichen Kriterien definiert: Hatte der Künstler sich etwa vertraglich dazu verpflichtet, das in Auftrag gegebene Werk alleine und eigenhändig herzustellen, unter Beteiligung seiner Werkstatt oder als komplette Werkstattarbeit, so galt es, wenn dies im Vertrag so festgelegt worden war, in jedem dieser Fälle als „echtes“ Werk des Künstlers. Insofern sind einige der heute vorgenommenen Differenzierungen der Zuschreibungen von Werken der Frühen Neuzeit an den Künstler selbst oder aber an seine Werkstatt streng genommen anachronistisch bzw. ahistorisch.

5 Vgl. z.B. die entsprechende Diskussion um den chinesischen Künstler Zhang Daqian (1899–1983), der entweder – sozusagen mit primär westlichen Maßstäben betrachtet – als „Fälscher“ oder aber – unter einer nicht-westlichen Optik betrachtet – als jemand eingestuft werden kann, der sich in der chinesischen Tradition des so genannten „Ghostpaintings“, also einem Arbeiten im Geiste verstorbener Meister betätigt; vgl. dazu *Henry Keazor*, *Six Degrees of Separation* (Anm. 4), S. 14.

6 Vgl. dazu z.B. *Henry Keazor*, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, S. 32 sowie S. 44–46.

Dass es noch heute zu einem Streit darüber kommen kann, ob es sich bei einem Werk um ein Original, eine Kopie oder eine Fälschung handelt, wird deutlich, wenn man sich einen Rechtsstreit anschaut, der bis 2014 bezüglich der zweiten Version eines Gemäldes ausgetragen wurde, das sich heute im Besitz einer Galerie im neuseeländischen Auckland befindet: Ein Privatkunde hatte 1999 eine zweite Version des Bildes „Ready-Made de l'Histoire dans Café de Flore“ des deutschen Malers Jörg Immendorff von einem von dessen Werkstattassistenten im Atelier Immendorffs für 30 000 Deutsche Mark erstanden und auch ein Echtheits-Zertifikat erhalten. Nach dem Tod Immendorffs im Jahre 2007 behauptete dessen Witwe Oda Jaune jedoch, dass es sich bei dieser zweiten Version tatsächlich um eine Fälschung handele. Ihr zufolge sei dabei eine ohne jegliche Autorisierung seitens ihres Manns hergestellte Kopie in betrügerischer Absicht als Original verkauft worden, wobei sie auch den Umstand betonte, dass die Unterschrift auf dem Echtheitszertifikat mechanisch – d.h. mit einem Stempel – hergestellt worden sei. 2012 gab ihr das Landgericht Düsseldorf recht und verfügte die Zerstörung des Bildes. Im August 2014 entschied das Oberlandesgericht Düsseldorf jedoch, dass der Kunde die zweite Version rechtmäßig im Atelier des Malers erworben habe und er daher habe erwarten können, dass der Maler von diesem Handel wusste, zumal die Herstellung und der Verkauf solcher Kopien über Werkstattassistenten im Ateliers Immendorffs schon zuvor immer wieder einmal praktiziert worden waren. Somit schien es, als habe der Maler dieser Praxis und folglich auch dem Verkauf und der Bewertung solcher Bilder zugestimmt. Daher könne der Ankläger auch nicht die Zerstörung der Malerei oder die Identifizierung der Arbeit als Fälschung einklagen.⁷

In gewisser Weise werden wir hier Zeugen eines Aufeinanderprallens zweier verschiedener Auffassungen des Künstlers und damit verbundener Konzepte von „Authentizität“: Auf der einen Seite desjenigen der Frühen Neuzeit, wo ein Künstler über eine Werkstatt und Helfer verfügte, die in seinem Geist arbeiteten und denen es daher erlaubt war, Repliken oder Kopien mit dem Einverständnis des Meisters als Originale zu verkaufen. Und andererseits die moderne, zeitgenössische Konzeption, der zufolge nur als Original verkauft werden darf, was vom Künstler selbst ausgeführt worden ist.

7 Vgl. dazu auch *Henry Keazor*, Täuschend echt! (Fn. 6), S. 91–92.

Der Übergang von der Legalität und Legitimität zur Fälschung

Zieht man aus dem soweit Betrachteten ein erstes Resümee, so kann man, als vielleicht allgemeinste Definition der Fälschung, in Abgrenzung von den aufgeführten legitimen und legalen Praktiken festhalten: Erst in dem Moment, in dem ein entsprechend hergestelltes Objekt nicht als das ausgegeben wird, was es eigentlich ist, wird in den Bereich der Fälschung und des Betrugs übergewechselt.

Zur Verschleierung dieser Tatsachen gibt es jedoch verschiedene Möglichkeiten, die grob einmal unter der Kategorie der objektiven und einmal unter der der subjektiven Verfälschung gefasst werden können.

Unter der objektiven Verfälschung versteht man die nachträgliche mechanische Veränderung eines entweder überlieferten oder aber eines neu geschaffenen Objekts zu bestimmten Zwecken. Sie kann einmal in legitimen Kontexten zur Anwendung kommen, z.B. wenn nachfolgende Generationen ein zuvor entstandenes Kunstwerk entweder aus Gründen des persönlichen Geschmacks bzw. aus lukrativen Erwägungen heraus dem entsprechenden Zeitgeschmack gemäß verändern. So war in dem 1766 entstandenen Dreier-Portrait „Mrs. James Paine und ihre Töchter Charlotte und Mary“ von der Hand des Joshua Reynolds (*Abb. 1*) Ende des 19. Jahrhunderts das Konterfei der Mutter übermalt worden, wahrscheinlich, weil ein Kunsthändler dachte, das Bild verkaufe sich besser, wenn es nur die beiden jungen Mädchen zeigt. Erst 1935 wurde der Eingriff dieser objektiven Verfälschung entdeckt und wieder rückgängig gemacht.⁸

Problematischer war die Art der objektiven Verfälschung im Fall der so genannten „Tiara des Saitaphernes“ (*Abb. 2*), einem Objekt, das als antike Krone des 3. vorchristlichen Jahrhunderts ausgegeben und vom Louvre 1896 für 200.000 Francs angekauft wurde, tatsächlich aber erst kurz zuvor von dem aus Odessa stammenden Goldschmied Israel Dov-Ber Rouchomovsky – angeblich ohne jede betrügerische Absicht und zunächst nur als Stilimitation – ausgeführt worden war. Erst seine beiden Kunden, zwei rumänische Kaufleute, welche die Krone als angeblich besonderes Geschenk für einen gelehrten Kollegen bei ihm bestellt haben sollen, also keinerlei Betrugsabsicht zu erkennen gegeben hatten, hätten sie dann als Fälschung zweckentfremdet und missbraucht. Eben diese Krone erweist sich zum einen als Stilimitation, gearbeitet nach dem Vorbild antiker, skythischer Kunstgegenstände, zum anderen aber auch als ein Pasticcio aus Motiven, die verschiedenen antiken Artefakten entlehnt sind. Die von

8 Zu dem Gemälde vgl. *Renate Prochno*, Joshua Reynolds, Weinheim 1990, S. 95.



Abb. 1: Joshua Reynolds: *Mrs. James Paine and Her Daughters Charlotte and Mary*, National Museums Liverpool, 1766
(Zustand nach 1935)

Rouchomovsky geschaffene Tiara wurde dann jedoch auch insofern von ihm objektiv verfälscht, als er nach ihrer Fertigstellung antike Stifte in sie montierte, die – als die Tiara technisch untersucht wurde – zusammen mit dem stilistischen Erscheinungsbild der Krone und ihren vielen visuellen wie textlichen Verweisen in die Antike den irreführenden Eindruck erweckten, dass es sich bei dem Objekt um eine echte Antike handle. Rouchomovsky behauptete zwar im Nachhinein, dass er diese Stifte nicht aus eigenem Antrieb eingefügt habe, sondern vielmehr von seinen Kunden angewiesen worden sei, sie in die „Tiara“ einzubauen, damit das Ganze für den zu beschenkenden Kollegen noch „echter“ aussehe, aber man kann sich auch fragen, wieso Rouchomovsky in Bezug auf den eigentlichen Verwendungszweck der „Tiara“ nicht misstrauisch wurde, hätte eine reine

Stilimitation doch auch ohne derartige „originale“ und irreführenden Elemente auskommen können.⁹



Abb. 2: Israel Rouchomovsky: *Tiara des Saitaphernes* (angeblich: 3. Jhdt. v. Chr.), Paris, Louvre, 1895/96

Abgesehen von der objektiven Verfälschung gibt es sodann noch deren Pendant, die subjektive Verfälschung, die allerdings im Unterschied zur objektiven Verfälschung nicht in legitimen Kontexten (wie dem oben angeführten Beispiel mit dem Portrait von Reynolds) angetroffen werden kann. Das Paradebeispiel dieser Praxis, bei der das jeweilige Objekt an sich nicht nachträglich verändert wird, es jedoch – z.B. durch begleitende Dokumente – in einer Art und Weise präsentiert wird, dass der Eindruck entsteht, es handle sich um ein Original, stellt sicherlich der Fall des Hochstaplers John Drewe und des Malers John Myatt dar: Zwischen 1985 und 1995 führte Letzterer für Drewe Gemälde nach dem Vorbild der klassischen Moderne aus, welche dieser sodann als vermeintliche Originale auf dem Kunstmarkt verkaufte. Obgleich Myatt sich keinerlei Mühe gab, seine Fälschungen mit historisch korrekten Materialien anzufertigen, musste er nicht fürchten, dass die Bilder technisch untersucht würden, da Drewe ihnen durch eine Manipulation historischer Dokumente glaubwürdige Provenienzen verschaffte: Er entwendete z.B. Kataloge der 50er Jahre aus Archiven und Bibliotheken und fügte entweder neue Seiten ein, auf denen

9 Vgl. dazu Henry Keazor, *Täuschend echt!* (Fn. 6), S. 47–55.

die von Myatt gemalten Fälschungen bereits scheinbar dokumentiert waren, oder druckte die entsprechend um die Fälschungen „ergänzten“ Kataloge gleich ganz neu. Stets schmuggelte er die solcherart manipulierten oder neu nachgedruckten Kataloge sodann in die Archive und Bibliotheken und sorgte nachfolgend dafür, dass diese, wenn er die in seinem Besitz befindlichen Werke zum Verkauf anbot, konsultiert wurden, um deren weit zurückreichende Herkunft zu belegen.¹⁰

II.

Mit dieser Praxis wären wir dann auch fast schon beim eigentlichen Thema dieses Beitrags, denn auch bei diesem ging es um den Neudruck von etwas Altem zu Fälschungszwecken.

„.... a firm Galileo connection“

Im Juni 2005 besuchte Richard Lan, der Inhaber eines Buch-Antiquariats in Manhattan, den emeritierten Harvard-Professor für Astronomie, Owen Gingerich, zusammen mit zwei Italienern, Marino Massimo De Caro und Filippo Rotundo. Die beiden hatten Lan ein Exemplar von Galileo Galileis *Sidereus Nuncius*, dem „Sternenboten“ bzw. der „Nachricht von den Sternen“ angeboten, also jenem 1610 erschienenen Buch, in dem der Astronom die Ergebnisse der Beobachtungen des Mondes, der Sterne und der Jupitermonde darlegte, die er mithilfe eines selbst gebauten Teleskops angestellt hatte. Galilei hatte dabei zugleich die von ihm beobachteten Mondphasen beschrieben und auch anhand von fünf Darstellungen illustriert (*Abb. 3a–e*).¹¹

10 Ebda., S. 42–43.

11 Vgl. dazu wie zum Folgenden *Nicholas Schmidle*, A Very Rare Book – The mystery surrounding a copy of Galileo’s pivotal treatise, *The New Yorker*, 16. Dezember 2013, online unter <http://www.newyorker.com/magazine/2013/12/16/a-very-rare-book> (letzter Zugriff 26. August 2019) sowie insbesondere *Nick Wilding*, *Faussaire de Lune*, Paris 2015.

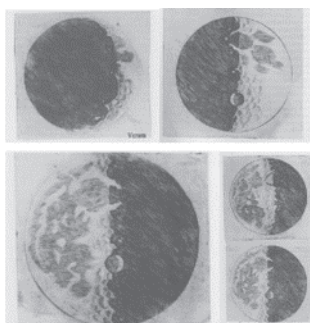


Abb. 3a–e: Galileo Galilei: *Sidereus Nuncius*, Venedig 1610

Das Besondere an diesem von De Caro und Rotundo vorgelegten Band war nun weniger, dass es De Caro zufolge angeblich zuvor dem Mitglied einer Freimaurer-Loge gehört hatte, die in Italien, auf Malta und in Argentinien aktiv war, als vielmehr, dass die Lan angebotene Ausgabe von den sonst bekannten Exemplaren des Buches insofern abweicht, als sie anstatt von fünf Radierungen auf den entsprechenden vier Seiten Tuschezeichnungen aufwies, die als Vorlagen für die Radierungen gedient zu haben schienen (Abb. 4 a–e).

In der Tat weiß man von 30 Druckfahnen-Versionen des *Sidereus Nuncius*, in denen diese Stellen für die Abbildungen noch leer belassen sind – ein Umstand, auf den De Caro in einem von ihm 2007 vorgelegten Buch *Galileo Galilei. Le sue idee, il suo mondo, la collezione* ausdrücklich hingewiesen hat. Dieser in zwei Bänden erschienenen, opulenten Publikation kommt vor diesem Hintergrund eine zweifache Funktion zu: Sie sollte zum einen den Status De Caros als ernsthafter Galileo-Forscher belegen, zum anderen aber seiner 2003 ersonnenen Fälschung des *Sidereus Nuncius* eine noch höhere Glaubwürdigkeit verleihen. In der Bibliographie seines Buches listet De Caro daher unter den sämtlichen, zwischen 1610 und 1683 erschienenen Ausgaben des *Sidereus Nuncius* auch dreißig Exemplare der Erstausgabe von 1610 auf, in denen, wie in dem gefälschten *Sidereus Nuncius*, die gedruckten Monddarstellungen noch fehlen – zudem zitiert De Caro hier auch eigens einen Brief Galileis, in dem dieser selbst solche Ausgaben erwähnt.¹²

12 Marino Massimo De Caro, Galileo Galilei. *Le sue idee, il suo mondo, la collezione*, 2 Bde., Verona 2007, Bd. I, S. 91–94, für die Auflistung der Ausgaben und S. 92 mit dem Hinweis auf die Ausgaben ohne Illustrationen und die Briefstelle Galileis.

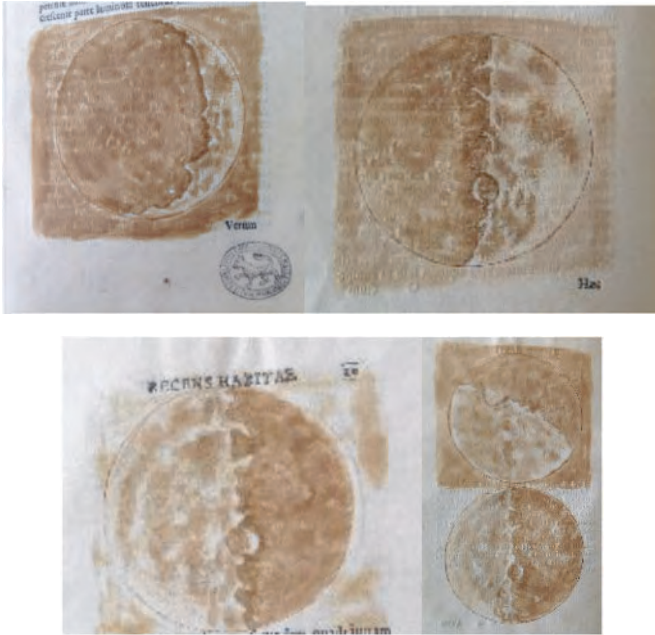


Abb. 4a–e: Marino Massimo De Caro und Komplize: Gefälschter „*Sidereus Nuncius*“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Angesichts dessen schien der Schluss naheliegend, dass es sich bei dem Gingerich präsentierten Band um ein solches Druckfahnen-Exemplar handeln könnte, in das Galilei selbst die Zeichnungen mit eigener Hand eingetragen hatte. Dies wird zudem scheinbar durch die an eine Künstlersignatur erinnernde Inschrift „Io Galileo Galileif.“ auf der Titelseite des Buches bekräftigt (Abb. 5). Links darüber ist der Stempel der „Accademia dei Lincei“ angebracht, jener von Federico Cesi gegründeten wissenschaftlichen Bruderschaft, der Galilei angehörte. Der Stempel suggeriert also nicht nur, dass der Band einmal der Privatbibliothek Cesis angehört hatte, sondern deutet zugleich auch an, wie er in dessen Besitz gekommen sein mochte: Galilei hatte ihn seinem Freund Cesi offenbar nach der abgeschlossenen Publikation des *Sidereus* geschenkt.¹³ Zudem erscheint der Stempel immer wieder durch den ganzen Band hindurch und ziert dabei

13 Tatsächlich jedoch haben die Forschungen von Maria Teresea Biagetti, *La biblioteca di Federico Cesi*, Rom 2008, gezeigt, dass der *Sidereus Nuncius* nicht im Katalog der Bibliothek Cesis als zur Sammlung gehörig erfasst ist. In dem Beitrag von

auch just die erste der mit den Handzeichnungen illustrierten Seiten (Abb. 4a), stellt also im Kopf der Betrachterin und des Betrachters einen Zusammenhang zwischen der signierten Titelseite und den mit den Mondphasen illustrierten Seiten her.

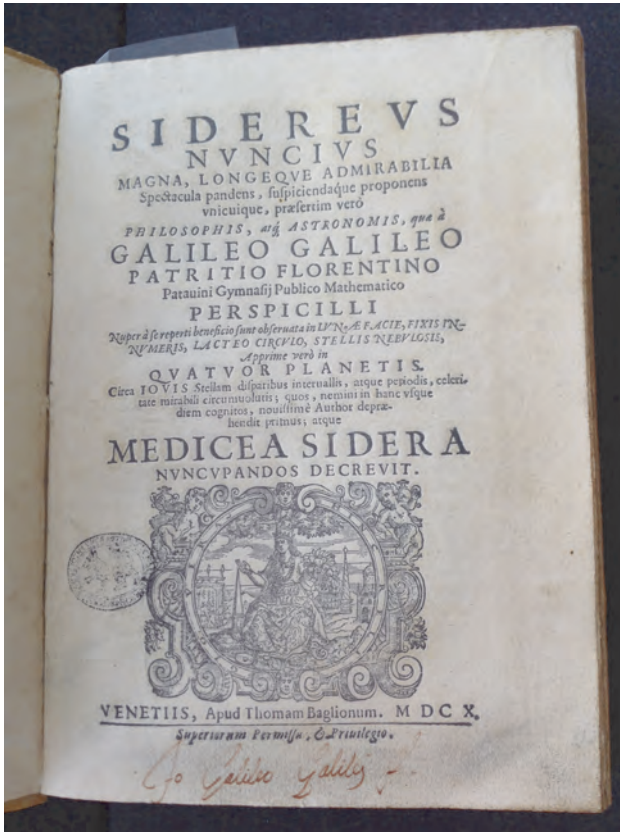


Abb. 5: Titelseite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Enrica Schettini Piazza, The Sidereus Nuncius in Federico Cesi's Library, in: Horst Bredekamp/Irene Brückle/Oliver Hahn (Hrsg.), Galileo's Sidereus nuncius – A Comparison of the Proof Copy (New York) with other Paradigmatic Copies, Berlin 2011, S. 23–24, findet allerdings keine Auseinandersetzung mit diesen Ergebnissen statt.

Gingerich befand, dass die Signatur überzeugend aussah – insbesondere fasziniert aber war er von den fünf Tuschezeichnungen der Mondphasen, die ihn an andere bekannte Zeichnungen in Florenz von Galileos Hand erinnerten. Er las damit sozusagen folgsam die entsprechend für Expertinnen und Experten wie ihn ausgelegten Spuren und setzte sie, wie von den Machern des Buches kalkuliert, dahingehend zusammen, dass er zu dem Schluss kam, der Band weise „a firm Galileo connection“ auf und dass „[t]he drawings had either to be made by Galileo himself or with his supervision.“¹⁴ Lan erwarb das Buch daraufhin für eine halbe Million Dollar. Im Juli 2005 schickte er eine E-Mail an den Berliner Kunsthistoriker Horst Bredekamp, um diesen um dessen Einschätzung zu bitten – und damit tat Lan, ebenso wie vor ihm bereits Gingerich, genau das, was die Macher des Buches offenbar vorgesehen hatten.

Denn die Zeichnungen in dem von Lan erworbenen Band schienen genau das zu bestätigen, was Bredekamp bereits seit spätestens 1996 mit seinem Aufsatz „Galileo Galilei als Künstler“ vertreten hatte, der auf einen Vortrag zurückgeht, den Bredekamp zwei Jahre zuvor auf einem von der Hochschule für bildende Künste in Kooperation mit der Hamburger Kunsthalle veranstalteten Symposium gehalten hatte.¹⁵ In ihm rühmt er bereits just die dann auch von Gingerich zum Vergleich herangezogenen, seinerzeit bekannten Florentiner Zeichnungen Galileis der Mondoberfläche als „Meisterwerke“ und deutet diese Produkte künstlerischer Aktivität als essentiellen Bestandteil des von Galileo erzielten Erkenntnisgewinns.¹⁶

Wie zuvor Gingerich kam auch Bredekamp, nachdem er die Signatur auf dem Titelblatt mit zahlreichen originalen handschriftlichen Dokumenten Galileos wie z.B. den in der Florentiner Biblioteca Nazionale aufbewahrten Briefen verglichen hatte, zu dem Ergebnis, dass sie definitiv authentisch sein müsse. Auch damit hatte er freilich nur nachvollzogen, was die Macher des Bandes intendiert hatten – sie selbst hatten sich bei der Fälschung der Signatur der Brief-Vorlagen bedient, vorausahnend, dass, wer auch immer diese würde überprüfen wollen, ebenfalls die Briefe Galileos heranziehen würde. Von daher war die von Bredekamp festgestellte

14 Nicholas Schmidle, *A Very Rare Book* (Fn. 11).

15 Horst Bredekamp, Galileo Galilei als Künstler, in: Bogomir Ecker/Bettina Sefkow (Hrsg.), *Übergangsbogen und Überhöhungsrampe. Naturwissenschaftliche und künstlerische Verfahren – Symposium I und II*, Hamburg 1996, S. 54–63.

16 Ebda., S. 60.

Ähnlichkeit geradezu selbstverständlich.¹⁷ Allerdings ist die als Vorbild herangezogene Signatur Galileis auf einem Dokument aus dem Kontext des gegen ihn geführten Inquisitionsprozesses (Archivio Segreto Vaticano, Misc., Arm. X 204: Abb. 6), wie Nick Wilding 2015 zeigen konnte,¹⁸ tatsächlich nicht zeitgenössisch zur 1610 erfolgten Publikation des *Sidereus Nuncius*, sondern datiert vom 10. Mai 1633, also 23 Jahre später. Galilei war bei dieser Unterschrift also bereits 69 und nicht, wie zum Zeitpunkt des *Sidereus*, 46 Jahre alt, was sich auch am Schriftbild der Signatur, insbesondere bei dem Nachnamen zeigt. Vergleicht man dieses mit einer tatsächlich 1610 geleisteten Unterschrift (Abb. 7), so werden die Unterschiede deutlich: Der Unterzug des „G“ in „Galilei“ ist 1610 noch geschlossen, 1633 hingegen offen. Zudem endet das „ei“ in dem Nachnamen 1610 noch in einer nervösen Ligatur, 1633 hingegen in einem kurzen, dynamisch nach unten links ausschwingenden Haken.



Abb. 6: Signatur Galileo Galilei vom 10. Mai 1633 aus dem Kontext des gegen ihn geführten Inquisitionsprozesses (Inquisitionsakte, Archivio Segreto Vaticano, Misc., Arm. X 204)

- 17 Vgl. dazu auch Horst Bredekamp, Towards a Psychology of the Forger (Fn. 3), S. 92, selbst: „[...] the forger must have himself performed almost all of the investigations that were carried out in order to examine the authenticity of the signature.“ Wie diverse Fälle in der Geschichte der Fälschung gezeigt haben, ist dies bei einer gut gemachten Kunstfälschung allerdings eher die Regel als die Ausnahme: Der Fälscher versucht, die zu einer eventuellen Entlarvung zur Verfügung stehenden Methoden zu antizipieren und sein Produkt diesbezüglich zu sichern. Darüber hinaus jedoch versucht er nicht selten, die Untersuchungen der jeweiligen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern über deren Vorwegnahme hinaus sogar bewusst zu lenken, indem er entsprechende Details an seiner Fälschung anbringt, von denen es wahrscheinlich ist, dass sie die Forscher und Forscherinnen auf eine bestimmte, vom Fälscher erwünschte Fährte locken, so z.B. bereits 1896 seitens Israel Dov-Ber Rouchomovosky im Falle der oben erwähnten „Tiara des Saitaphernes“; vgl. dazu Henry Keazor, Täuschend echt! (Fn. 6), S. 47–55.
- 18 Nick Wilding, Faussaire (Fn. 11), S. 23–26.

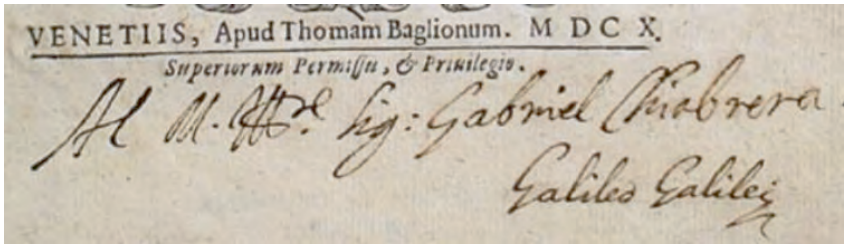


Abb. 7: Echte Widmung und Signatur Galileo Galileis von 1610
auf einem echten Exemplar des „*Sidereus Nuncius*“

Auch in Bezug auf die Zeichnungen kam Bredekamp zu demselben Urteil wie Gingerich, was auch wiederum damit zu tun hatte, dass der Fälscher der Zeichnungen sich just eben der Vorbilder bediente – nämlich der Florentiner Originalzeichnungen Galileos –, die auch Gingerich und Bredekamp für ihren kritischen Vergleich heranzogen.¹⁹

Welch problematische Folgen diese frühe Festlegung haben sollte, kann man daran ersehen, dass das von Lan erworbene Buch im Februar 2006 in Berlin zwar von elf Spezialisten unter der Ägide Bredekamps auch materialtechnisch untersucht worden war, dabei aber – entgegen der späteren, die Fälschung eindeutig belegenden Ergebnisse – alle Tests bestand. Ein möglicher Grund hierfür ist wohl, dass von dem Team sozusagen die falschen Fragen gestellt wurden: Anstatt nach den Indizien zu suchen, die auf eine mögliche Fälschung hindeuteten, suchte man vielmehr nach Hinweisen, welche die Echtheit des Bandes belegen konnten. Der Prozess wiederholte sich dann 2008: Nachdem Bredekamp den Fund im Rahmen seiner 2007 erschienenen Studie *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand* publiziert hatte, schloss sich im Folgejahr eine weitere naturwissenschaftliche Untersuchung an, dieses Mal unter der Beteiligung von vierzehn Spezialisten, die ebenfalls positiv ausfiel. Bredekamp legte daraufhin nicht nur 2009 eine zweite Auflage seines Buches vor, in dem er gegenüber der Erstauflage von 2007 nun mit noch größerer Gewissheit davon ausgehen zu können glaubte, dass der *Sidereus Nuncius* Lans „die zur Korrektur bestimmten Druckfahnen enthält“, hatte ihm zufolge doch die Vermutung, in den Zeichnungen sei „Galilei selbst am Werk gewesen, [...] in

19 Vgl. z.B. die vergleichenden Gegenüberstellungen in Bredekamps erstmals 2007 erschienener und 2009 in zweiter Auflage vorgelegter Studie *Horst Bredekamp, Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2009², S. 159.

eine tentative Gewißheit überführt werden“ können.²⁰ Darüber hinaus veröffentlichte er die Ergebnisse der Untersuchungen 2011 in den ersten beiden Bänden der englischsprachigen Reihe *Galileo's O.*²¹

„Remboitage“

Was bei der Erörterung des Falls häufig außer Acht gelassen wird, ist, dass der von De Caro lancierte *Sidereus Nuncius* nicht isoliert als separate Publikation in Umlauf gebracht wurde – er umfasst gerade einmal knapp 30 Seiten –, sondern mit drei weiteren und in diesen Fällen echten historischen Publikationen von bzw. zu Galileo von 1655 in einem authentischen Bucheinband zu einem einzigen Buch zusammengefügt wurde, um die Fälschung weitere Glaubwürdigkeit gewinnen zu lassen. Eine solche Wiederverwendung eines alten, authentischen Einbandes nennt man „Remboitage“.²² Sie ist an und für sich nicht anstößig – sofern damit nicht, wie hier, eine Fälschung eingeschmuggelt werden soll –, und sie ist in der Frühen Neuzeit auch durchaus üblich. Wir haben also auch hier, auf der Ebene der Buchgeschichte und -technik ein an und für sich übliches und legitimes Verfahren, das ebenso missbraucht werden kann wie die eingangs vorgestellten Praktiken in der Kunst.

Mit dem *Sidereus* zu einem solchen Konvolut zusammengebunden wurden dabei die folgenden drei Veröffentlichungen: *Discorso al serenissimo Don Cosimo II Intorno alle cose, che Stanno in su l'acqua, o che in quella si muovono* von Galilei, der darauf reagierenden *Discorso apologetico di Lodovico delle Colombe* sowie die wiederum darauf antwortende *Risposta alle opposizioni del Sig. Lodovico delle Colombe* von Galileo und Benedetto Castelli. Bei der ersten Publikation, dem *Discorso*, handelt es sich um eine Schrift Galileis zur Hydrostatik, die erstmals 1612, also zwei Jahre nach dem *Sidereus* erschienen war, und in der sich Galilei den schwimmenden Körpern widmet. In ihr finden sich zudem auch erste Hinweise auf seine astronomischen Entdeckungen wie die Sonnenflecken, die dreifache Gestalt des Saturn (aufgrund der geringen Auflösung des von Galilei verwendeten Teleskops erschien der Saturn zuweilen, als hätte er an seinen

20 Ebd., S. X.

21 Vgl. Horst Bredekamp/Irene Brückle/Oliver Hahn (Hrsg.), *Galileo's Sidereus nuncius* (Fn. 13), und *Paul Needham, Galileo Makes a Book – The First Edition of Sidereus nuncius* Venice 1610, Berlin 2011, hrsg. von Horst Bredekamp.

22 Vgl. dazu z.B. *Owen Gingerich, The Book Nobody Read – Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*, London 2005, S. 214.

beiden Seiten je einen Henkel oder ein Ohr) sowie die Venus-Phasen. Da Galilei gerade hinsichtlich seiner hydrostatischen Studien Archimedes bestätigte und Aristoteles widersprach, erntete seine Schrift heftigen Widerspruch der Aristoteliker wie z.B. denjenigen des Florentiner Philosophen Lodovico delle Colombe, der schon den *Sidereus* heftig angegriffen gehabt hatte, weshalb die Kombination seines ebenfalls 1612 erstmals erschienenen *Discorso apologetico* mit dem *Sidereus* schlüssig schien. Aufgrund von Angriffen wie denjenigen delle Colombes musste Galilei zum einen die Unterstützung seines Gönners Großherzog Cosimo II (der auch als Widmungsträger auf dem Titelblatt des *Discorso* Galileis erscheint) sowie zum anderen generell seine wissenschaftliche Reputation verteidigen: In seiner 1615 erstmals vorgelegten *Risposta* greift Galilei delle Colombe nicht nur polemisch scharf an, sondern widerlegt zugleich dessen Einwände. Darüber hinaus nutzt er die Gelegenheit, um sich auch gegen einen weiteren, auf dem Titelblatt erwähnten Kritiker, Vincenzo di Grazia, zur Wehr zu setzen, der in seinen *Considerazioni di M. Vincenzo Di Grazia sopra 'l discorso di Galileo* von 1613 behauptet hatte, dass Galileis Demonstrationen auf falschen Prinzipien beruhten. Galilei trat bei seiner *Risposta* allerdings nicht selbst als Verfasser auf, sondern verbarg sich hinter einem seiner ergebensten Gefolgsleute, Benedetto Castelli.²³

Wie man sieht, war diese Zusammenstellung also alles andere als zufällig, da die drei anderen Schriften auch thematisch mehr oder weniger direkt mit dem *Sidereus* zu tun haben. Zugleich jedoch handelte es sich bei den Letzteren nicht um Erstausgaben, sondern um bis zu 40 Jahre später erfolgte Wiederaufgaben. Der *Sidereus* scheint demgegenüber das genau entgegengesetzte Extrem dazu darzustellen, präsentiert er doch ein Dokument, das, als scheinbar von Galilei eigenhändig ergänzte Druckfahne, der Vorbereitung der tatsächlich erst dann publizierten Gestalt des *Sidereus* gedient zu haben schien. Wegen dessen Kombination mit den Wiederaufgaben lief De Caro somit nicht nur keine Gefahr, dem *Sidereus* etwas von seiner vermeintlichen Relevanz zu nehmen, sondern dessen Zusammenstellung mit späteren Wiederaufgaben thematisch passender Texte akzentuierte zusätzlich die scheinbare Bedeutung der von De Caro vorgelegten Ausgabe.

23 Vgl. u.a. Maria Muccillo, Delle Colombe (Colombo), Ludovico, in: Massimiliano Pavan (Hrsg.), *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), Bd. 38: Della Volpe-Denza, Rom 1990, S. 29–31.

Eigenwilligkeiten und Zweifel

Zusammengebunden waren die vier Schriften in einem historischen Bucheinband mit einem einheitlichen punzierten Buchschnitt (Abb. 8). Auch das trug sicherlich zur Überzeugungskraft des Ganzen bei, da so zwischen dem Erscheinungsbild der echten historischen Schriften und dem des neuen *Sidereus* bei geschlossenem Buch kein Unterschied festgestellt werden konnte. Dies sollte eventuell den Umstand überspielen, dass gerade in der Zusammenschau der vier Publikationen bei geöffnetem Band tatsächlich Unterschiede beobachtet werden konnten, so z.B., was die Art und Weise angeht, in der sich bei den drei historischen Schriften und bei dem *Sidereus* auf den jeweiligen Rückseiten der Blätter das Bild des auf der umliegenden Seite aufgedruckten Textes durchdrückt:



Abb. 8: Punzierter Buchschnitt des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Bei den Originaldrucken des 17. Jahrhunderts nehmen sich diese Schriftbilder unregelmäßiger aus (Abb. 9), während sie bei dem *Sidereus* auffällig regelmäßig durchgedrückt erschienen (Abb. 10).

Nicht auf eine entsprechend raffinierte Planung zurückzuführen, aber gewissermaßen die im gedruckten Original gegebenen Zusammenstellungen von Bild und Text aufgreifend und weiter betonend, sind Details wie z.B. das unter einer Monddarstellung geschriebene Wort „Verum“ („wahr“/„Wahrheit“), das zwar auch im gedruckten Original (Abb. 3a) erscheint, dort allerdings unter der Radierung, während die Zeichnung im *Sidereus* (Abb. 4a) das Wort geradezu umspielt. Zugleich jedoch wecken solche Unterschiede Zweifel daran, dass die Zeichnungen dann auch als direkte Vorlagen für die Drucke hatten genutzt werden können.

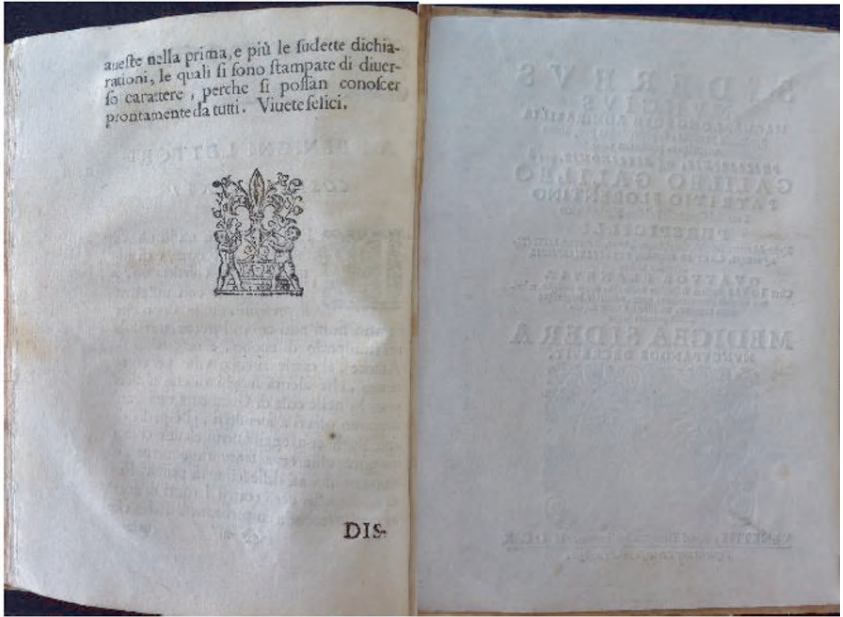


Abb. 9 (links): Verso-Seite von Galileo Galileis „*Discorso al serenissimo Don Cosimo II Intorno alle cose, che Stanno in su l'acqua, o che in quella si muovono*“, Bologna 1655

Abb. 10 (rechts): Verso-Seite des gefälschten „*Sidereus Nuncius*“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Und in der Tat meldeten sich nun auch in Bezug auf die Authentizität des *Sidereus* kritische Stimmen, die auf eben solche Unregelmäßigkeiten hinwiesen: So weicht der auf S. 9 verso im Originaldruck gezeigte Mond hinsichtlich seines Durchmessers (77 mm) um 4 mm von dem der anderen Mond-Bilder ab (81 mm), während in der Fälschung alle Mond-Durchmesser gleich groß sind. Wenn die Zeichnungen aber als Vorlagen für die Radierungen gedient hätten, müssten sie auch hinsichtlich der Maße mit diesen übereinstimmen.²⁴

Dazu kamen weitere Auffälligkeiten. Der immer wieder im *Sidereus* zu beobachtende, ihn als zum einstigen Bestand der Bibliothek des Galilei-Freundes Federico Cesi ausweisende Stempel (Abb. 4a) weicht in einem

24 Nicholas Schmidle, A Very Rare Book (Fn. 11).

Detail von dessen sonst bekanntem Erscheinungsbild ab: Er ist zu vollständig, denn echte Stempel weisen Fehlstellen in dem Rand links von dem Maul des Luchses auf (Abb. 11). Geradezu nicht zufällig erscheint er im *Sidereus* dicht auch unter dem oben bereits angesprochenen Wort „verum“ angebracht (Abb. 4a), wie um indirekt die Wahr- und Echtheit des Ganzen zu suggerieren.



Abb. 11: Originaler Cesi-Stempel in der Publikation
von Giovanni Nanni:
Antiquitatum variarum autores..., Lyon 1560

Seit 2009 bzw. dann systematisch ab 2012 hatte der britische Wissenschaftshistoriker Nick Wilding zusammen mit dem mittlerweile doch skeptisch gewordenen Owen Gingerich begonnen, erste Zweifel an der Echtheit des *Sidereus Nuncius* von Lan zu äußern und diese auch argumentativ darzulegen.²⁵

Der entscheidende Durchbruch gelang Wilding schließlich, als er entdeckte, dass Lans *Sidereus Nuncius* verdächtige Eigenwilligkeiten im Druckbild aufweist: Buchstabenkombinationen wie die von „p“ und „i“ in dem Wort „pepidis“ auf der Titelseite (Abb. 12) gab es bei Druckerpressen des 17. Jahrhunderts nicht; zudem ergibt der Begriff keinen Sinn. Dass er wohl dadurch zustande gekommen war, dass das „r“ in dem ursprünglichen Wort „periodis“ bei einem Scandvorgang nicht richtig erkannt und falsch als „p“ umgesetzt wurde, wurde deutlich, als Wilding sich mit den unförmigen Klumpen am Fuß des „P“ in „Privilegio“ (Abb. 13) eine weitere,

25 Vgl. Owen Gingerich, The Curious Case of the M-L-Sidereus nuncius, *Galilaeana*, 9, 2009, S. 141–165, sowie Nick Wildings Rezension von Horst Bredekamps *Galileo's O* (Fn. 21), *Renaissance Quarterly*, Vol. 65, N° 1, Spring 2012, S. 217–218.

nicht aus dem seinerzeit üblichen Druckvorgang herleitbare Auffälligkeit auf der Titelseite zu erklären versuchte. Denn dieser Klumpen erweist sich als identisch mit dem Artefakt in einem Faksimile (Abb. 14), das 1964 von der „Domus Galilaeana“, einem in Pisa ansässigen wissenschaftsgeschichtlichen Kultur- und Forschungsinstitut, anlässlich des 400. Geburtstags Galileis auf der Grundlage eines originalen Exemplars des *Sidereus* aus der Bibliothek des Osservatorio astronomico di Brera, Mailand, veröffentlicht worden war: Das Artefakt war aus einem kleinen, hellen Flecken in einem Exemplar des Originals von 1610 (Abb. 15) entstanden, der beim Druck des daraus abphotographierten Faksimiles bereits als dunkle Masse erschien (Abb. 14). In genau dieser Gestalt wurde das „P“ dann auch durch den Scan des Faksimiles in die Fälschung übernommen.

Mehr und mehr erhärtete sich damit der Verdacht, dass es sich bei dem *Sidereus Nuncius* Lans um eine extrem aufwändige Fälschung handelt: Der Fälscher hatte offenbar auf der Grundlage eines Digital-Scans des Fak-

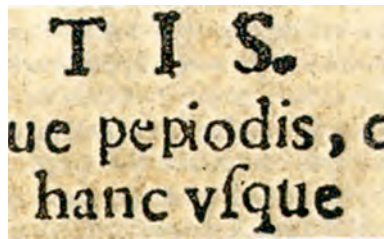


Abb. 12: Detail aus der Titelseite des gefälschten „*Sidereus Nuncius*“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

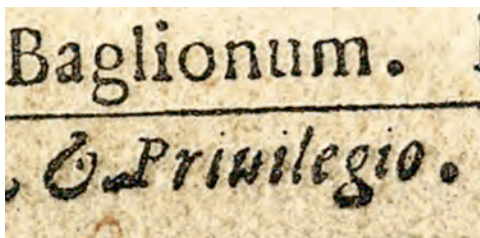


Abb. 13: Detail aus der Titelseite des gefälschten „*Sidereus Nuncius*“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)



Abb. 14: Detail der Titelseite des „*Sidereus*“-Faksimiles der „*Domus Galilaeana*“ in Pisa, 1964

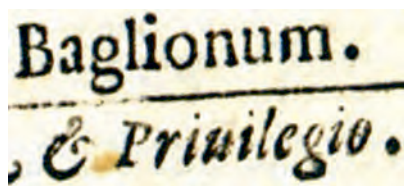


Abb. 15: Detail der Titelseite des „*Sidereus*“ der Bibliothek des Osservatorio astronomico di Brera, Mailand, 1610

similes Druckplatten hergestellt, indem er erhitzte Photopolymerflächen mit Folien des Digital-Scans „belichtet“ und damit Druckmatrizen hergestellt hatte, mit denen er das eingescannte Faksimile auf geeignetem Papier hatte nachdrucken können. Hierbei hatte er die Stellen mit den Monddarstellungen frei gelassen und diese von einem entsprechend begabten Zeichner mit Tusche einfügen lassen.

Mit dem Unleugbaren konfrontiert, blieb Bredekamp und seinem Stab nichts Anderes übrig, als die schon einmal durchgeführten Untersuchungen zu wiederholen, dieses Mal jedoch unter der Maßgabe, zu zeigen, was gegen die Annahme einer Authentizität des *Sidereus* spricht. In der Tat wurden die von Wilding rekonstruierten Abläufe bei einer erneuten Untersuchung des Expertenstabs um Bredekamp im Oktober 2013 bestätigt und im dritten Band der Reihe *Galileo's O* 2014 veröffentlicht. Nun erst hatten auch Analysen des Papiers vorgenommen werden können, auf dem der *Sidereus* gedruckt wurde. Es erwies sich als aus so genannten Baumwoll-Lintern, d.h. den kurzen Haaren der Baumwoll-Samen, hergestellt. Deren Verwendung wäre im 17. Jahrhundert für die Papierherstellung jedoch insofern mehr als ungewöhnlich, als die Verarbeitung der Linter erst im 19. Jahrhundert entwickelt wurde und erst in den 1920er Jahren dank der Verbreitung entsprechender amerikanischer Maschinen üblich

wurde.²⁶ Dies belegte eindeutig, dass es sich bei dem Papier um modernes und nur im Erscheinungsbild künstlich gealtertes Material handelt. In derselben, zuvor begonnenen Publikationsreihe von *Galileo's O* legte Bredekamp zudem 2015 sein acht Jahre zuvor erstmals erschienenes Buch in einer dritten, um die Fälschung bereinigten und nun *Galileis denkende Hand: Form und Forschung um 1600* betitelten Auflage vor.²⁷

Das Team der Fälscher

Als „Mastermind“ hinter der Fälschung konnte im Zuge der nun einsetzenden Ermittlungen Marino Massimo De Caro selbst ermittelt werden, der Lan den Band im Juni 2005 zusammen mit Filippo Rotundo vorgelegt hatte.

Bei Rotundo handelt es sich um einen seit 1997 in Rom und inzwischen auch in New York tätigen Buch-Antiquar, der im Jahr 2000 die in Rom ansässige Firma „Philobiblon Factory“ gegründet hatte, die sowohl eine hochkarätige und kunstvolle Buchbinderei als auch eine Buchdruckerei umfasst.²⁸ Allerdings hatte Rotundo stets behauptet, nichts von der Fälschung gewusst und bei dem Verkauf auch kein Geld erhalten zu haben, obwohl er zugleich eine Abmachung mit Richard Lan erwähnt, der zufolge Rotundo bei einem baldigen Wiederverkauf mit zehn Prozent am Gewinn beteiligt worden wäre.²⁹ Er sagt jedoch zudem von sich, dass er selbst durch De Caro geschädigt worden sei, habe er doch ein anderes, vermeintlich altes Buch, das ihm De Caro geliefert hatte, an einen Händler in Boston weiterverkauft, wo das Ganze jedoch als eine Fälschung entlarvt wurde. Rotundo habe daraufhin dem Kollegen in Boston den Kaufpreis rückerstattet und Richard Lan in New York informiert, der viele Geschäfte mit De Caro gemacht habe.³⁰ Auch De Caro arbeitete, wie man sieht, als Antiquar, aber er war darüber hinaus auch als Privatgelehrter und Bibliothekar tätig. Zu trauriger Berühmtheit gelangte er, nachdem er im Juni 2011 zum Direktor der staatlichen „Biblioteca dei Girolamini“, der ältesten

26 Vgl. dazu den Beitrag von Irene Brückle/Theresa Smith/Manfred Mayer, The Evidence of the Forged Paper, in: Horst Bredekamp/Irene Brückle/ Paul Needham (Hrsg.), *A Galileo Forgery* (Fn. 3), S. 35–59.

27 Horst Bredekamp, *Galileis denkende Hand – Form und Forschung um 1600*, Berlin/Boston 2015.

28 Vgl. die Angaben unter <https://www.prphbooks.com/filippo-rotundo> (letzter Zugriff 26. August 2019).

29 Nicholas Schmidle, *A Very Rare Book* (Fn. 11).

30 Ulrike Knöfel, Der Mond-Fälscher, *Der Spiegel*, 24/2015, S. 130–133 (133).

Bibliothek Neapels, berufen worden war, denn schon bald nach seinem Amtsantritt begann er damit, die bedeutende Sammlung historischer Bücher im Bibliotheksbestand systematisch zu plündern und Tausende davon illegal zu verkaufen.

Nach seiner Überführung gestand De Caro sowohl die Diebstähle als auch die Fälschung und wurde 2015 zu sieben Jahren Haft verurteilt,³¹ die er seither auf seinem Landsitz in Verona als Hausarrest abbüßt (wobei er jedoch noch während seiner Zeit unter Hausarrest im April 2016 wegen Ladendiebstahls in Verona festgenommen wurde).³²

Als Motiv für die Fälschung gab De Caro zum einen Rache an Galilei-Experten an, die seine eigenen Forschungen stets missachteten, da sie ihn für einen lediglich Privatstudien betreibenden Autodidakten geringschätzten. Deshalb habe er seine Überlegenheit demonstrieren wollen, indem er sie alle täuschte.³³

Zum anderen scheint es so zu sein, dass De Caro Bredekamp als Zielscheibe seiner Fälschung anvisiert hatte, da ihm deutlich gewesen sein muss, dass er in diesem einen potentiellen und starken Anwalt für die vermeintliche Authentizität des gefälschten *Sidereus* haben würde. Denn De Caro gab Bredekamp doch scheinbar das, wonach dieser so lange gesucht hatte, nämlich den unumstößlichen Beweis, dass es sich bei Galileo nicht nur um einen Künstler handelte, der wissenschaftliche Erkenntnisse über das Medium der Kunst gewann, sondern dass sich Galileo ganz im Sinne der Signatur „Io Galileo Galilei f.“ auf dem Titelblatt des *Sidereus* auch selbst als ein solcher Künstler verstanden hatte.³⁴

Allerdings ist einschränkend in Bezug auf diese Annahme zugleich Vorsicht an den Tag zu legen, denn wie Wilding im Verlauf seiner Recherchen zeigen konnte, handelt es sich bei dem *Sidereus Nuncius* lediglich um die

31 Brita Sachs, Die Rückkehr der Bücher – Neues im Fall De Caro, FAZ, 25.02.2015, online unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/neues-im-fall-de-caro-die-rueckkehr-der-buecher-13440275.html> (letzter Zugriff 26. August 2019).

32 Vgl. den Redaktionsbericht, N.N., Dalle Cinquecentine ai pacchi di biscotti – ex direttore Girolamini arrestato per furto all'Esselunga, VeronaSera, 20. April 2016, online unter <http://www.veronasera.it/cronaca/arresto-rapina-impropria-esselunga-biblioteca-girolamini-peculato-domiciliari-20-aprile-2016.html> (letzter Zugriff 26. August 2019).

33 Vgl. dazu u.a. Nicholas Schmidle, A Very Rare Book (Fn. 11), sowie die Aussagen De Caros in dem Dokumentarfilm von Pierre-Olivier François, Der gefälschte Mond von Galileo Galilei/Le faux manuscrit de Galileo Galilei, 2019, 00:40:40–00:41:14.

34 Vgl. dazu auch die Aussagen von Marino Massimo De Caro und Horst Bredekamp selbst in: Pierre-Olivier François, Der gefälschte Mond (Fn. 33), 00:43:15 – 00:43:54.

prominenteste, keineswegs jedoch um die einzige Galilei-Fälschung, die De Caro in den Antiquariatsmarkt schleuste.³⁵

Wie De Caro zu Protokoll gab, hatte er sich, nachdem er – wie gesagt 2003 – auf die Idee gekommen war, den *Sidereus Nuncius* zu fälschen, für den Druck geeignetes Papier verschafft, auf der Grundlage eines Digital-Scans des Faksimiles Druckplatten hergestellt und das Buch – unter Auslassung der Monddarstellungen – neugedruckt. Sodann hatte er einen angeblich in Buenos Aires ansässigen Restaurator und Maler damit beauftragt, nach dem stilistischen Vorbild der originalen bzw. Galilei zugeschriebenen Mondzeichnungen in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz die entsprechenden Fälschungen in das nachgedruckte Exemplar einzutragen.³⁶ De Caro behauptet, dann noch selbst mit einem alten Kohlestift zarte Spuren über die Darstellungen gelegt zu haben.³⁷ Später ergänzte er, dass er angeblich sogar erst im letzten Moment auf die Idee gekommen sei, den gefälschten *Sidereus* als Druckfahnen-Exemplar auszugeben. Eigentlich habe er zunächst vorgehabt, das Ganze mit gefälschten Radierungen herzustellen. Als er jedoch merkte, wie schwierig diese in seine Fälschung zu integrieren waren, habe er das Werk zunächst als eines der seltenen Exemplare ohne Monddarstellungen ausgeben wollen, in das dann ein Galilei-Bewunderer des 18. Jahrhunderts nachträglich die Tuschezeichnungen mit den Mondphasen habe eintragen lassen.³⁸ Erst als ihm deutlich wurde, dass ein von ihm angeheuerter Handschriftenfälscher in

35 Nick Wilding, Faussaire de Lune (Fn. 11), passim, verweist auf drei weitere gefälschte Exemplare des *Sidereus Nuncius* sowie auf zwei gefälschte Versionen von Galileos „Le Operazioni del Compasso Geometrico e Militare“ von 1606. Bei ihnen könnte es sich zum einen um Probestücke und Übungen für den hier diskutierten *Sidereus* handeln; in diesem Sinne apostrophiert Marino Massimo De Caro sie in: Pierre-Olivier François, Der gefälschte Mond (Fn. 33), 00:36:31 – 00:37:20. Zum anderen hat De Caro selbst ausgesagt, angeblich weitere Fälschungen der Werke Galileis verwendet zu haben, um damit gestohlene Originale aus den Bibliotheken von Neapel und Padua zu Verschleierungszwecken zu ersetzen; vgl. dazu Gian Antonio Stella, Il Girolimoni dei Girolimini – Marino Massimo De Caro ha rubato 4.000 volumi antichi dalla Biblioteca di cui era direttore, Dagsopia, 8. Oktober 2012, online unter: <https://www.dagsopia.com/rubrica-3/politica/girolimoni-girolimini-marino-massimo-de-caro-ha-rubato-000-volumi-45015.htm>, sowie Flaminia Gennari Santori, L'affaire Sidereus Nuncius, Doppiozero, 6. Februar 2014, online unter <https://www.doppiozero.com/materiali/ars/1%E2%80%9999affaire-sidereus-nuncius> (letzte Zugriffe 26. August 2019).

36 Nicholas Schmidle, A Very Rare Book (Fn. 11).

37 Ulrike Knöfel, Der Mond-Fälscher (Fn. 30), S. 133.

38 Vgl. zu solchen Exemplaren Horst Bredekamp, Towards a Psychology of the Forger (Fn. 3), S. 91.

der Lage sei, auch die Signatur Galileis nachzunahmen, habe er die von dem gefälschten Objekt ausgehende Narration geändert.³⁹ Sodann hatte er das Buch noch mit den Stempeln und der gefälschten Signatur Galileis versehen.

„Das ist das erste Exemplar“?

Bredenkamp selbst berief sich im Hinblick auf seine Fehleinschätzung im Nachhinein u.a. auch auf eine häufig in der Presse ventilierte Sicht, der zufolge man mit einer derart aufwändigen Fälschung auf dem Sektor des antiquarischen Buchmarkts einfach nicht habe rechnen können: In einem persönlichen Gespräch im Vorfeld einer Präsentation am 14.2.2014 an der Humboldt-Universität äußerte er: „Bis vor drei Jahren dachte ich nicht, dass man Bücher fälschen kann – das ist das erste Exemplar.“⁴⁰ Kurz zuvor hatte sich auch Hanno Rauterberg entsprechend geäußert: „Zudem hegten die Experten keinen allzu schweren Verdacht, da es nur sehr selten vorkommt, dass ganze Bücher gefälscht werden. Der Aufwand ist gewaltig, der Verkaufspreis meist vergleichsweise bescheiden.“⁴¹

Es ist sicherlich richtig, die von De Caro fabrizierte Fälschung von den vielen Raubdrucken abzugrenzen, die bereits unmittelbar nach dem Erscheinen der 1610 vorgelegten Erstauflage des *Sidereus* von dessen Erfolg

39 Pierre-Olivier François, Der gefälschte Mond (Fn. 33), 0:37:53–00:39:40.

40 Ebda, 00:30:35–00:30:40. – Vgl. in diesem Sinne auch ein Zitat aus einem Interview, das Thomas de Padova mit ihm geführt hat: „Bis vor einiger Zeit galt es als ausgeschlossen, dass man Bücher dieser Art überhaupt fälschen kann“; Thomas de Padova, „Es traf uns wie ein Blitz“ – Horst Bredenkamp über gefälschte Galilei-Zeichnungen, Tagesspiegel, 12.02.2014, online unter <https://www.tagesspiegel.de/wissen/gefaelschte-galilei-zeichnungen-es-traf-uns-wie-ein-blitz/9466754.html> (letzter Zugriff 26. August 2019), sowie für das Zitat: <https://www.tagesspiegel.de/wissen/gefaelschte-galilei-zeichnungen-muessen-faelschungen-zwangsweise-aufdecken/9466754-5.html>. Fairerweise ist jedoch hinzuzufügen, dass Bredenkamp solche Aussagen just dort auch differenziert: „Alte Bücher als Bleidruck zu fälschen, galt lange als so gut wie unmöglich. Die alten Materialien zusammenzubringen, das Papier zu schöpfen, die Wasserzeichen einzulassen, schon das ist sehr schwierig. Und gedruckte Bleibuchstaben in fünfstelliger Zahl Stück für Stück zu fälschen und dann auch die Variation der Abstände innerhalb der Zeilen zu simulieren, weil sich die Buchstaben bei jedem Druckvorgang leicht verschieben können, schien kaum denkbar“.

41 Hanno Rauterberg, Der gefälschte Mond, Die Zeit, Nr. 1/2014, online unter <http://www.zeit.de/2014/01/faelschungzeichnungen-galileo-galilei-horst-bredenkamp> (letzter Zugriff 26. August 2019).

zu profitieren versuchten. Wie erfolgreich Galileis Buch war, kann daran gesehen werden, dass die 550 Exemplare der ersten Auflage innerhalb kürzester Zeit verkauft waren. An der damit gegebenen Nachfrage hinsichtlich des Buches versuchte ein noch im gleichen Jahr in Frankfurt erscheinender Raubdruck zu verdienen, der in vielen Details von der Originalausgabe abweicht: So ist unter anderem z.T. der Textfluss anders gestaltet und die im Original qualitätsvollen Radierungen der Monddarstellungen sind in dem Raubdruck durch bescheidenere und teilweise auch falsch angeordnete Holzschnitte ersetzt.⁴²

Wirft man allerdings einen Blick in die Geschichte der Buchfälschung als solcher, bei der kostbare Manuskripte und Bücher – wie z.B. Wiegen- drucke – kopiert und dann für das Original ausgegeben wurden, so stellt man fest, dass eine solche Praxis durchaus nicht so exotisch ist, wie es sich auf den ersten Blick ausnehmen mag: Auf dem Buch-Antiquariats-Sektor begann bereits im späten 18. Jahrhundert die Zahl der gefälschten Bücher und Manuskripte signifikant anzuwachsen, da die Praxis des Sammelns nicht mehr länger auf gelehrte Institutionen und reiche Adelige beschränkt war, sodass sich mit der Zunahme an Buchsammlern auch der Markt für mögliche Fälschungen stark vergrößert hatte.

Mehr oder weniger harmlose Täuschungsversuche im Hinblick auf Bücher hatte es jedoch schon früher gegeben. So stellte der Florentiner Drucker und Verleger Filippo Giunta 1517 eine Sammel-Ausgabe der Werke von Lukian von Samosata und Philostrat her, wie sie der Verleger Aldo Manutius 1503 veröffentlicht hatte. Letzterer hatte die *Dialoge* Luki- ans mit den *Imagines* Philostrats sowie den *Heroica* und den *Vitae Sophistarum* von Flavius Philostratus und den *Descriptiones* des Sophisten Callistratus kombiniert. Giunta fügte dafür eine Ausgabe der Werke Luki- ans, die der Florentiner Inkunabel-Drucker Lorenzo de Alopa 1496 vorge- legt hatte – dem ersten Florentiner Drucker, der Bücher auf Griechisch vorlegte – und eine Edition der Werke Philostrats zusammen. Um beide Ausgaben zu einem Ganzen zu einen, stellte Giunta dem Ganzen eine eigens gedruckte Titelseite voran, die der Ausgabe von Manutius ähnelte und mithin eine Art von Produktfälschung darstellt.⁴³ Betrachtet man jedoch die Buchstaben, so fällt auf, dass diese heterogen sind, und man

42 Vgl. z.B. den von *Zacharias Palthenius* im Herbst 1610 verlegten Frankfurter Raub- druck, den die Linda Hall Library in Kansas City, Missouri, online gestellt hat; http://lhdigital.lindahall.org/cdm/ref/collection/astro_early/id/141 (letzter Zugriff 26. August 2019).

43 Ein Exemplar befindet sich heute in der Bibliothèque municipale de Melun (Réserve : In-folio 280); vgl. <http://dominique-varry.enssib.fr/node/34> (letzter

kann deutlich das von de Alopa stammende von dem übrigen Material unterscheiden.

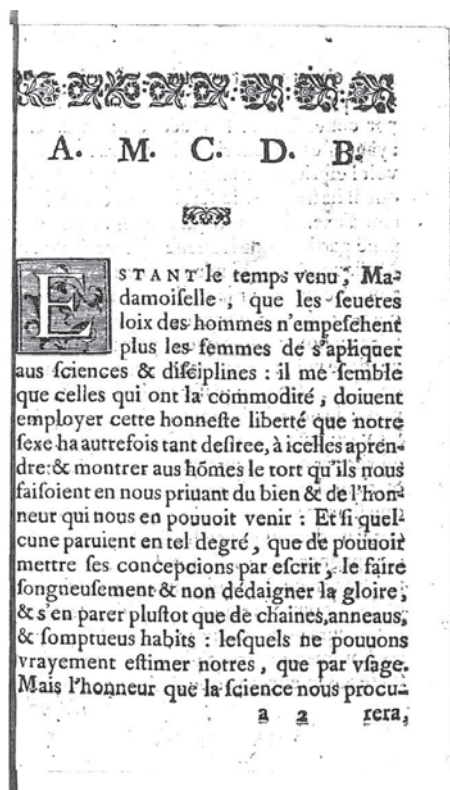


Abb. 16: Louise Labé: *Œuvres*, Lyon 1555, Bibliothèque municipale de Lyon, Réserve 355915 (angebliche Fassung „A1“), fol. a2 recto

Einen direkteren Vorläufer der Fälschung De Caros kann man zudem in einem Buch finden, das sich heute in der Bibliothèque municipale de Lyon befindet (Réserve 355915) und die *Œuvres*, die Werke der um 1524 in Lyon geborenen Autorin Louise Labé betrifft, die 1555 erstmals zu Paris von Jean de Tournes verlegt wurden. An dem Exemplar fiel dem Lyoneser

Zugriff 26. August 2019), unter „1) Pratiques d'imprimeurs-libraires de l'époque moderne“.

Buchhistoriker Dominique Varry 2009 auf, dass es sich hinsichtlich dreier, die Widmung an die ebenfalls aus Lyon stammende Humanistin und Dichterin Clémence de Bourges betreffenden Seiten von den anderen existierenden Ausgaben der 1555 vorgelegten Erstaussagen unterscheidet.⁴⁴ Es war daher bislang von den Spezialisten als erster Zustand zweier möglicher Varianten der Erstaussagen gewürdigt worden, d.h. es schien, als handle es sich bei dem Lyoneser Exemplar um eine allererste Fassung, in der Folge als A1 bezeichnet (*Abb. 16*), mit Fehlern, die dann in der im gleichen Jahr erscheinenden zweiten Fassung, als A2 bezeichnet (*Abb. 17*), bereinigt worden waren. Als ein solcher Fehler erschien z.B. das Fehlen des letzten Buchstabens „L“ in der auf fol. a2 recto von A1 in Form einer Abkürzung „A.M.C.D.B.“ angebrachten Widmung an Clémence de Bourges („A Mademoiselle Clémence de Bourges Lyonnaise“, wie sich die vollständige Abkürzung „A.M.C.D.B.L.“ in den anderen Exemplaren auflösen lässt). Eigentümlich mutet es demgegenüber an, dass man in dieser angeblich frühesten Fassung auf modernere Schreibweisen wie z.B. gleich in der ersten Zeile, „temps“ anstatt – historisch adäquat – „tems“, trifft, was eventuell aber auch ein zwar großer, immerhin aber möglicher Zufall hätte sein können. Auch hinsichtlich der unter den Initialen angebrachten Blattornamente unterscheiden sich die beiden Ausgaben, wobei das in A1 anzutreffende Ornament in seiner intrikaten Eleganz fast schon jugendstilhaft wirkt.

Verdächtig ist jedoch, dass der über den Initialen angebrachte und sich in der Version A1 wieder von späteren Ausgaben unterscheidende Schmuckfries eindeutig auf eine Form zurückgeführt werden kann, die um 1721 in der für ihre Luther-Bibeln bekannten Nürnberger Druckerei Endter Verwendung fand. In die gleiche Zeit weist nun stilistisch das Abschlusszeichen („cul de lampe“) auf der letzten der drei Seiten in A1 (*Abb. 18*), das wieder von den anderen bekannten Ausgaben (*Abb. 19*) abweicht. Seine Gestaltung scheint nicht, wie z.B. im Fall von A2, in das 16. Jahrhundert, sondern eher in das 18. Jahrhundert zu weisen.

44 Für dies wie das Folgende vgl. *Dominique Varry*, Sur quelques pages d'une édition de Louise Labé (1555) ... A propos de l'exemplaire Rés. 355915 de la Bibliothèque municipale de Lyon, in: *Pascale Mounier/Colette Nativel* (Hrsg.), *Copier et contre-faire à la Renaissance – Faux et usage de faux*, Paris 2014, S. 453–466.

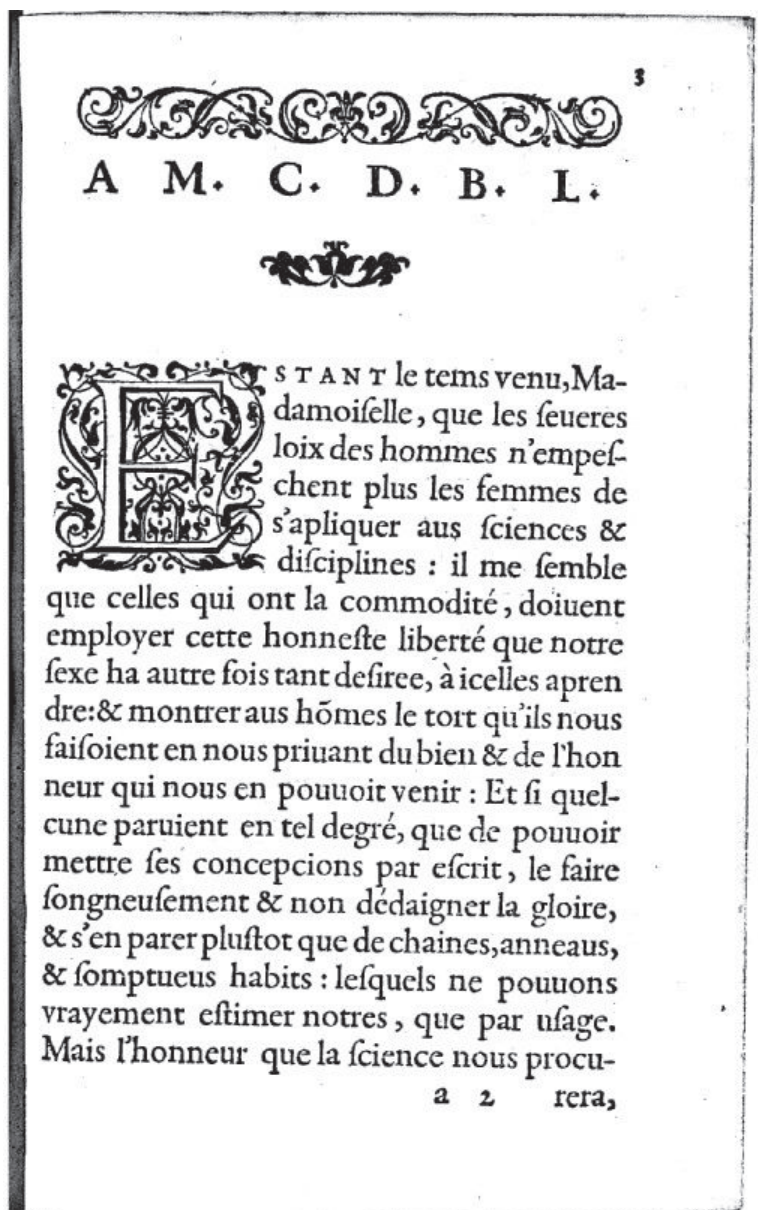


Abb. 17: Louise Labé: *Ceuvres*, Lyon 1555, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve Ye-1651 (angebliche Fassung „A2“)

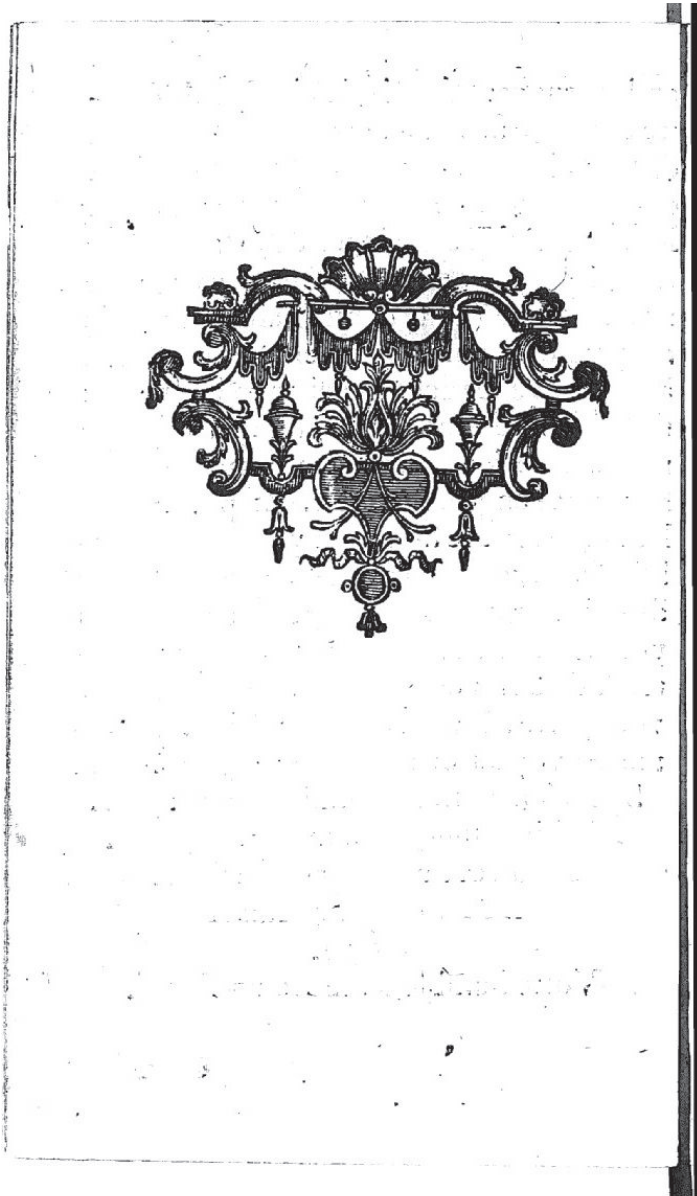


Abb. 18: Cul de Lampe, aus: Louise Labé: *Œuvres*, Lyon 1555,
Bibliothèque municipale de Lyon, Réserve 355915 (angebliche
Fassung „A1“), fol. a4 verso

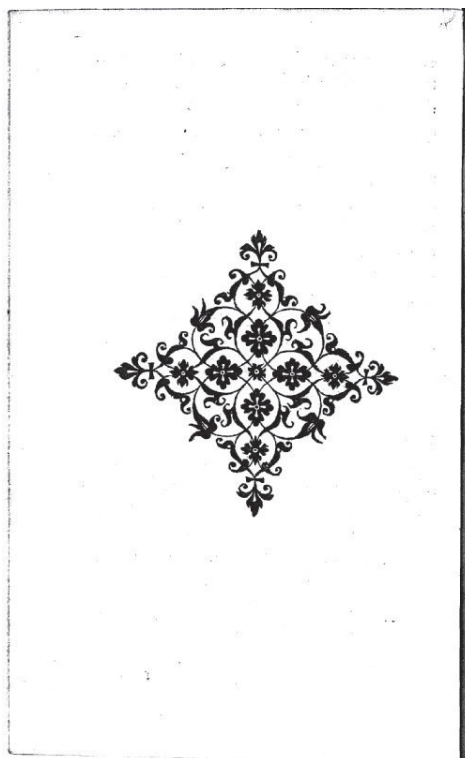


Abb. 19 : *Cul de Lampe*, aus: Louise Labé: *Cœuvres*, Lyon 1555,
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve Ye-1651
(angebliche Fassung „A2“), fol. a4 verso

Schließlich weist das Papier der fraglichen drei Seiten ein Wasserzeichen auf, das von demjenigen aus den anderen bekannten Ausgaben von Jean de Tournes abweicht. Letzteres zeigt eine stilisierte Figur, die in jeder Hand etwas hält, das wie eine Säule aussieht, eventuell also eine Allegorie des Herkules oder Samson. Dagegen weist das Wasserzeichen des Papiers, auf das die Widmung in dem Lyoneser Exemplar gedruckt ist, das Material als nach 1739 hergestellt aus, da hier die geographische Spezifikation „Auvergne Fin“ lesbar ist, wie sie erst aufgrund einer königlichen Verfügung von 1739 obligatorisch wurde (zuvor waren solche Herkunftsangaben in Frankreich nur für die Franche-Comté üblich). Hinzu kommen schließlich die Lettern der Schrift, wie sie um 1760 insbesondere von dem Pariser Schriftgießer und Typographen Nicolas Gando gepflegt wurden. Diese Lettern waren im 19. Jahrhundert schon nicht mehr gebräuchlich,

aber es ist wahrscheinlich, dass einige in der Provinz ansässigen Drucker dieses Material noch bis in das 19. Jahrhundert in ihren Werkstätten verwahrten.

All dies – Wasserzeichen, Typographie und Schmuckformen – weist darauf hin, dass hier ein Bibliothekar des 19. Jahrhunderts ein unvollständiges Exemplar auf der Basis von möglichst altem Material (Lettern, Schmuckformen) um die drei Seiten ergänzt hat, indem er die fehlende Widmung auf Papier aus dem 18. Jahrhundert nachdrucken ließ und in das Buch einband. Das Ganze ist wohl in die Jahre um 1830/40 zu datieren und wurde in dieser Zeit dann auch auf dem Pariser Buchmarkt vertrieben. Es war immerhin so erfolgreich, dass es den Lyoneser Magistrat und Bibliophilen Jean-Louis Antoine Coste täuschte, der das Exemplar für seine Sammlung, die insbesondere in den Jahren 1835/51 entstandene „Collection Coste“, erwarb, die in ihrem Inventar rund 15 000 Einträge für ca. 1000 Manuskripte und mehr als 10 000 Druckwerke verzeichnete. Bezeichnenderweise wird die bislang als A1 geführte, tatsächlich lediglich manipulierte Version einer A2-Ausgabe der Werke Labés in dem Inventar mit den folgenden Worten erfasst: „édition rare et précieuse, la première des oeuvres de Louise Labé; exemplaire d'une belle conservation“. Diese Ausgabe wird sodann auch in einem anderen Inventareintrag von der vermeintlich späteren gebräuchlicheren Ausgabe unterschieden, wenn letztere als „korrigiert“ bezeichnet wird: „les fautes de la première édition ont été corrigées dans celle-ci“. Aufgrund dessen etablierte sich in der Labé-Forschung die Unterscheidung zwischen der vermeintlich wertvolleren, da als einzigartigen erachteten vorgeblichen Ausgabe A1 und der gängigeren und daher scheinbar weniger kostbaren Ausgabe A2.

Eine gigantische „Gillotage“

Als Bezeichnung für diese Art von Manipulationen, bei denen einzelne, fehlende Seiten neu und in täuschender Manier gedruckt und dann in einen älteren Band eingebunden wurden, hat sich in Anlehnung an den Namen des Erfinders der Zinkographie Firmin Gillot (1820-1872) die Bezeichnung „Gillotage“ eingebürgert.⁴⁵ De Caro hat also in gewisser Weise eine gigantische „Gillotage“ vorgelegt, indem er nicht einzelne Sei-

45 Im Englischen spricht man demgegenüber von „sophistication“ und „sophisticated books“, was damit zu tun hat, dass „sophisticated“ ursprünglich „altered from primitive simplicity; not plain, honest, or straightforward“ bedeutete. Für das

ten, sondern gleich ein ganzes Buch nachdruckte, um damit etwas „Fehlendes“, nämlich das Korrektorexemplar Galileos, herzustellen.⁴⁶

Um De Caros Fälschung aber vollumfänglich innerhalb der Geschichte der Buchfälschungen kontextualisieren zu können, bedarf es schließlich jedoch noch eines Blicks auf eine weitere Spielart der Fälschung, nämlich die des sogenannten „Trial Books“. Hierzu ist die Person des britischen Büchersammlers und Fälschers Thomas James Wise aufzurufen, dem der Autor und Journalist Wilfried Partington 1939 unter dem doppelsinnigen Titel *Forging Ahead* – was einmal „sich Bahn brechen“, „seinen Weg machen“, aber eben auch „munter voran fälschen“ bedeuten kann – eine Biographie gewidmet hat.⁴⁷ Wise, auch Gründer der so genannten „Ashley Library“, einer berühmten Sammlung von Manuskripten und Erstausgaben englischer Dichter ab dem 17. Jahrhundert, hatte sich zunächst einen internationalen Ruf als Bibliophiler, Buchsammler sowie als Fälschungsexperte erworben, ehe er die dabei gesammelten Erfahrungen darauf verwendete, nun selbst in großem Stil Fälschungen zu schaffen und zu verkaufen, die 1934, drei Jahre vor seinem Tod, erstmals entlarvt wurden.

Zusammen mit Harry Buxton Forman, seines Zeichens ebenfalls angesehener Bibliograph und bibliophiler Sammler, dem Wise 1886 erstmals begegnet war, entwickelte er eine raffinierte Form des Betrugs, bei dem authentische Druckfahnen bedeutender historischer Publikationen, die zuweilen von den jeweiligen Autoren korrigiert worden waren, zusammengebunden und mit einem Buchrücken versehen wurden, auf dem ein Publikationsdatum vermerkt wurde, das vor demjenigen der jeweiligen Originalpublikation lag und das so hergestellte Produkt als vermeintlich seltene und daher entsprechend kostbare private Vorabpublikation aus-

Zitat vgl. *Owen Gingerich*, *The Book Nobody Read* (Fn. 22), S. 207; zu solchen „sophisticated books“; vgl. ebda., Kapitel 13: „Sophisticated Ladies“, S. 202–219, sowie *Margaret Lane Ford*, *Deconstruction and Reconstruction – Detecting and interpreting sophisticated copies*, in: Bettina Wagner/Marcia Reed (Hrsg.), *Early Printed Books as Material Objects*, Berlin/New York 2010, S. 291–303.

46 In seinem 2004 erstmals erschienenen Buch führt *Owen Gingerich*, *The Book Nobody Read* (Fn. 22) auch eine Serie von „Gillotages“ an, die an mangelhaften Ausgaben von Kopernikus grundlegender astronomischer Schrift *„De revolutionibus orbium coelestium libri sex“* vorgenommen wurden, indem in früheren Ausgaben fehlende Seiten aus anderen, späteren Ausgaben oder durch Faksimiles ergänzt worden waren oder aber frühe Ausgaben in nur zeitgenössisch wirkende, tatsächlich aber im 19. Jahrhundert gefälschte Bucheinbände eingefügt wurden.

47 *Wilfred Partington*, *Forging Ahead – The True Story of the Upward Progress of Thomas James Wise, Prince of Book Collectors, Bibliographer Extraordinary, and Otherwise*, New York 1939.

wies. Das Ganze war in gewisser Weise eine Weiterentwicklung einer zuvor von Wise und Forman praktizierten Betrugsmasche, bei der sie scheinbar rare und mithin wertvolle Erstdrucke gefälscht hatten. Es handelt sich bei diesen „Trial Books“ insofern um Fälschungen, als hier zwar mit authentischem Material – eben den Druckfahnen – gearbeitet worden war, dieses aber in einer Art und Weise durch eine objektive Verfälschung in einer Weise dargeboten wurde, dass es als etwas Anderes erschien als es tatsächlich war.⁴⁸ In gewisser Weise ging de Caro hierin noch einen Schritt weiter, indem er ein „Trial Book“ komplett fälschte: Er produzierte nicht nur nach der Art der „Gillotage“ das entsprechende Buch, sondern auch gleich die mit Zeichnungen ausgestatteten Druckfahnen dazu. Wise ist für den Fall De Caros auch insofern interessant, als auch er schon Bücher-Dieb wie Bücher-Fälscher war, denn Wise war nach seiner Entlarvung berüchtigt dafür, dass er Texte der englischen Dramatik des frühen 17. Jahrhunderts aus dem British Museum entwendete und zu kommerziellen Zwecken ausschachtete.

De Caro reklamiert heute für sich, dass er keine Fälschung vorgelegt habe, sondern einfach nur ein weiteres Exemplar des *Sidereus*, und dass die Experten selbst schuld seien, wenn sie in ihrer Gier nach neuen fetischisierbaren Objekten auf so etwas hineinfielen: „Ich habe den *Nuncius* nicht gefälscht – ich habe einen anderen *Nuncius* produziert. Genau das ist das Problem. Ich habe einen anderen *Nuncius* gemacht. Das Problem sind die falschen Historiker, die nicht erkennen wollen, dass das eine Reproduktion ist. Diese Personen sind Fetischisten. Nicht das Objekt *Nuncius* ist wichtig – wichtig ist, was im Buch steht. Galileo hat eine neue Seite der Wissenschaft geöffnet, aber nicht mit dieser Mischung aus Leinenpapier, Kleber und Pergament, sondern mit seinen Ideen. Und Ideen kann man nicht fälschen oder reproduzieren.“⁴⁹

Zur Einschätzung einer solchen, auf die Entkräftung der moralischen Verurteilung der Fälschung abzielenden Äußerung ist es hilfreich, sie vor dem Hintergrund des hier aus den Bereichen „Kunst-“ und „Buchgeschichte“ Dargelegten zu betrachten. De Caros Galilei-Produkt stellt sich

48 Vgl. dazu auch Roger C. Lewis, Thomas James Wise and the Trial Book Fallacy, Aldershot/Brookfield 1995.

49 Zitiert nach der deutschen Übersetzung in Pierre-Olivier François, Der gefälschte Mond (Fn. 33), 00:48:34–00:49:15. Man ist allerdings versucht, zu fragen, wie De Caro darauf reagieren würde, wenn er wüsste, dass eines der von ihm fetischhaft gesammelten und in seinem Haus stolz ausgestellten Objekte (vgl. Pierre-Olivier François, Der gefälschte Mond (Fn. 33), 00:34:15 – 00:34:48) zur Geschichte der Raumfahrt – Autogramme, Anzüge etc. – gefälscht wäre.

dabei als eine Kombination verschiedener, in den beiden Disziplinen ebenso legitimer wie illegitimer Praktiken dar. Denn die von De Caro vorgelegte Mischung aus Buch- und Manuskriptfälschung rekurrierte, indem er einen sozusagen mit künstlerischer Handschrift ergänzten Nachdruck produzierte, auf die Verfahren

- der Gillotage (also einer Kopie), die
 - durch die Signatur Galileis und die Mondzeichnungen objektiv verfälscht wurde (wobei die Mondzeichnungen einen Hybrid aus Kopie und Stilaneignung darstellen, da sie etwas bereits Existierendes wiederholten, dies allerdings in einem anderen Medium und zudem in Rückführung der reproduzierten Monddarstellungen in Zeichnungen tätigten, die aussehen sollten, als stammten sie von Galileis Hand).
- Durch die „Remboitage“ sowie die Signatur auf dem Titelblatt kommt zudem auch ein Moment der subjektiven Verfälschung dazu, denn
 - durch die Bindung des gefälschten *Sidereus* gemeinsam mit originalen Traktaten wurde dessen Echtheit suggeriert (wie hätte er gewirkt, wenn er separat vertrieben worden wäre?) und
 - neben dem stilistischen Erscheinungsbild der Zeichnungen suggerierte die Signatur auf der Titelseite zusätzlich den Gedanken, dass die Darstellungen von Galilei sein könnten.
- Obgleich De Caro nicht mit authentischen Druckfahnen arbeitete, sondern diese gleich selbst fälschte, weist sein Vorgehen auch Parallelen zu Wisens und Formans „Trial Books“ auf.
- Der gefälschte *Sidereus* erweist sich letzten Endes auch als eine Art von Pasticcio aus verschiedenen Elementen, da z.B. schon das Vorbild für die gefälschte Signatur aus einem ganz anderen zeitlichen Kontext stammt als der Traktat selbst.

Wie so oft bei Fälschern zeigt sich, dass deren zur Verteidigung vorgebrachte Argumentation lückenhaft ist, denn wäre es De Caro lediglich um die Herstellung eines weiteren *Sidereus*-Exemplars gegangen, hätte er dieses ja nicht mit einem derart verschiedene Täuschungsmanöver aktivierenden Aufwand auf den Buchmarkt schleusen müssen.

Zugleich zeigt seine gegen den Forscher Nick Wilding ausgesprochene Drohung, diesen nach verbüßter Strafe zu täuschen, dass De Caro es tatsächlich um die Irreführung von Experten geht: „Eines Tages werde ich, ohne dass er es weiß, ein neues Buch drucken – natürlich werde ich das mit Kameras usw. belegen. Und ein Sammler wird es Wilding ohne sein Wissen bringen und ihn nach seiner Einschätzung fragen. Und ich wette alles, was Sie wollen, dass er das Buch für echt erklären wird. In diesem

Moment werde ich beweisen, dass er nicht besser ist als Bredekamp. Ich weiß schon, welches Buch ich ihm schicken werde“.⁵⁰

Alles in allem lässt sich also zeigen, dass man De Caros *Sidereus*-Fälschung – entgegen anderslautender Aussagen – durchaus in einen historischen Kontext einordnen kann.

Bildnachweise:

Abb. 1:

Joshua Reynolds: Mrs. James Paine and Her Daughters Charlotte and Mary, National Museums Liverpool, 1766 (Zustand nach 1935)

Quelle = <https://www.liverpoolmuseums.org.uk>

Abb. 2:

Israel Rouchomovsky: Tiara des Saitaphernes (angeblich: 3. Jhdt. v. Chr.), Paris, Louvre, 1895/96

Quelle = Autor

Abb. 3a–e:

Galileo Galilei: Sidereus Nuncius, Venedig 1610

Quelle = Autor

Abb. 4a–e:

Marino Massimo De Caro und Komplize: Gefälschter „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Autor

Abb. 5:

Titelseite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Autor

Abb. 6:

Signatur Galileo Galileis vom 10. Mai 1633 aus dem Kontext des gegen ihn geführten Inquisitionsprozesses (Inquisitionsakte, Archivio Segreto Vaticano, Misc., Arm. X 204)

Quelle = Horst Bredekamp/Irene Brückle/Paul Needham (Hrsg.), *A Galileo Forgery – Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Berlin/Boston 2014, S. 33, Fig. 8a

Abb. 7:

Echte Widmung und Signatur Galileo Galileis von 1610 auf einem echten Exemplar des „Sidereus Nuncius“

Quelle = Nick Wilding, *Faussaire de Lune*, Paris 2015, S. 23, ill. 9

50 Pierre-Olivier François, *Der gefälschte Mond* (Fn. 33), 00:49:46–00:50:14.

Abb. 8:

Punzierter Buchschnitt des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Autor

Abb. 9 (links):

Verso-Seite von Galileo Galileis „Discorso al serenissimo Don Cosimo II Intorno alle cose, che Stanno in su l’acqua, o che in quella si muovono“, Bologna 1655

Quelle = Autor

Abb. 10 (rechts):

Verso-Seite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Autor

Abb. 11:

Originaler Cesi-Stempel in der Publikation von Giovanni Nanni: Antiquitatum variarum autores..., Lyon 1560

Quelle = Nick Wilding, Faussaire de Lune, Paris 2015, S. 18, ill. 5

Abb. 12:

Detail aus der Titelseite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Nick Wilding, Faussaire de Lune, Paris 2015, S. 60, ill. 27

Abb. 13:

Detail aus der Titelseite des gefälschten „Sidereus Nuncius“, New York, Richard Lan, 2003–2005 (?)

Quelle = Nick Wilding, Faussaire de Lune, Paris 2015, S. 61, ill. 29

Abb. 14:

Detail der Titelseite des „Sidereus“-Faksimiles der „Domus Galilaeana“ in Pisa, 1964

Quelle = Horst Bredekamp/Irene Brückle/Paul Needham (Hrsg.), *A Galileo Forgery – Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Berlin/Boston 2014, S. 20, Fig. 1c

Abb. 15:

Detail der Titelseite des „Sidereus“ der Bibliothek des Osservatorio astronomico di Brera, Mailand, 1610

Quelle = Nick Wilding, Faussaire de Lune, Paris 2015, S. 63, ill. 32

Abb. 16:

Louise Labé: Œuvres, Lyon 1555, Bibliothèque municipale de Lyon, Réserve 355915 (angebliche Fassung „A1“, fol. a2 recto

Quelle = Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79207j/f4.image.r=Louise+Lab%C3%A9+1555.langFR>)

Abb. 17:

Louise Labé: Œuvres, Lyon 1555, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve Ye-1651 (angebliche Fassung „A2“)

Quelle = Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k792066/f4.image.r=Lou%C3%AFze%20Lab%C3%A9%20lionnaize>)

Abb. 18:

Cul de Lampe, aus: Louise Labé: Œuvres, Lyon 1555, Bibliothèque municipale de Lyon, Réserve 355915 (angebliche Fassung „A1“), fol. a4 verso

Quelle = Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79207j/f10.image.r=Louis+Lab%C3%A9+1555.langFR>)

Abb. 19:

Cul de Lampe, aus: Louise Labé: Œuvres, Lyon 1555, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve Ye-1651 (angebliche Fassung „A2“), fol. a4 verso

Quelle = Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k792066/f4.image.r=Lou%C3%AFze%20Lab%C3%A9%20lionnaize>)

