

STEFFI ROETTGEN

Der Chevalier Diel de Marcilly und seine Freunde

Neue Erkenntnisse zu Mengs' Fälschung »Jupiter küsst Ganymed«

Hinter Fälschungen verbergen sich meistens komplexe Sachverhalte und undurchsichtige Netzwerke. Während es heute die begehrten Meister der klassischen Moderne sind, deren Werke aufgrund exorbitanter Preise und abnehmender Verfügbarkeit der Originale das Geschäft der Fälscher und des Kunsthandels in Gang halten,¹ waren es vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert die Skulpturen und Gemälde der Antike, die so gefragt, jedoch selten und teuer waren, dass sie die Fälscher auf den Plan riefen.² Während des 18. Jahrhunderts war Rom der Hauptumschlagsplatz für Fälschungen und – vor allem bei den Skulpturen – für umfangreiche Ergänzungen in fälschender Absicht. Die Grenzen zwischen Restaurierung und Fälschung waren fließend, und bei den Künstlern und Handwerkern, die auf diese Weise ihr Geld verdienten, scheint das Gefühl für die Unrechtmäßigkeit ihrer Handlungen nicht sonderlich ausgeprägt gewesen zu sein. Ein beredtes Zeugnis dafür ist die Erklärung von Giovanni Battista Casanova, die 1766 in der Zeitschrift *Hallische Neue Gelehrte Zeitungen* erschienen ist. Der Anlass dieser Publikation war ein kurzer Zeitungsartikel,³ in dem Winkelmann Casanova heftig angegriffen hatte, weil er ihm »pasticci«⁴ untergejubelt hatte. Winkelmann hatte die wohl von Casanova angefertigten Zeichnungen dieser Bilder (Abb. 1 und 2), die niemals existiert haben,⁵ 1764 in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* abgedruckt. Casanova rechtfertigte sich wie folgt:

Das, was alle Tage zu Rom geschieht, und wodurch man die Fremden hintergeht, beweiset zugleich die Geschicklichkeit der Künstler und die Aufrich-

¹ Vgl. Burkhardt Müller: Beltracchi oder warum die Kunst den Zweifel braucht. In: *Merkur* 69 (2015), S. 5–17; Maria Effinger, Henry Keazor (Hg.): *Fake. Fälschungen, wie sie im Buche stehen*. Ausstellungskatalog Heidelberg. Heidelberg 2016.

² Vgl. Eberhard Paul: *Gefälschte Antike*. Leipzig 1981; Marc Jones, Mario Spagnol (Hg.): *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*. Mailand 1993.

³ Vgl. [Johann Joachim Winkelmann:] [Art.] In: *Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen* 1766, S. 109–111.

⁴ Der Begriff »pasticcio« lässt sich nicht mit Fälschung übersetzen, sondern meint im Bereich der Kunst und Musik ein aus mehreren nicht zusammengehörigen Teilen geklittertes Machwerk, auch Pfuscheri, vgl. *Dizionario Sansoni. Tedesco – Italiano | Italiano – Tedesco*. Hg. v. Vladimiro Macchi. Florenz ⁸1992, S. 496.

⁵ Vgl. Roland Kanz: *Giovanni Battista Casanova (1730–1795). Eine Künstlerkarriere in Rom und Dresden*. München 2008, S. 54.

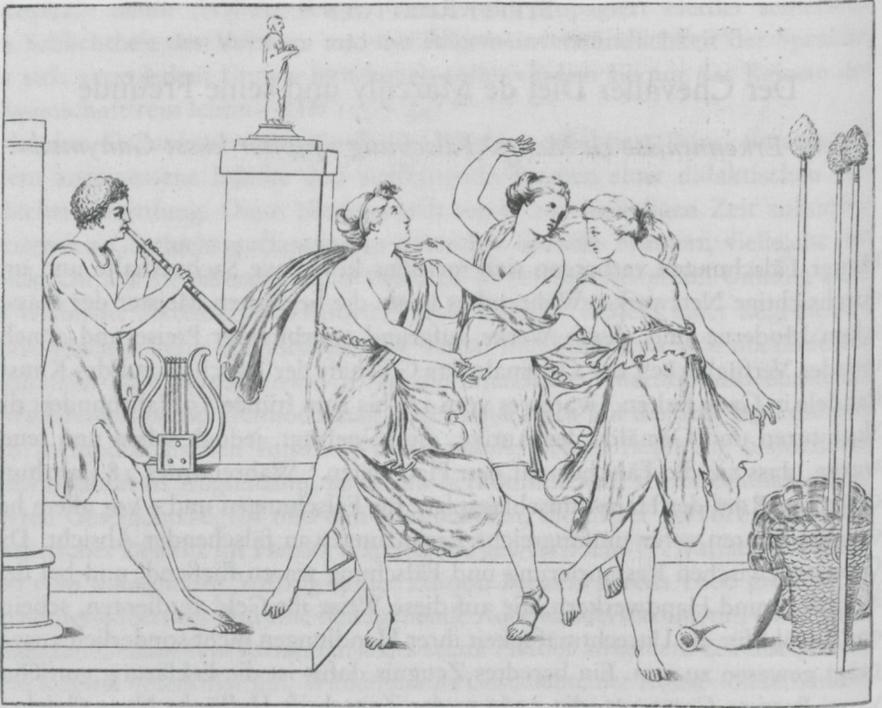


Abb. 1

Giovanni Battista Casanova, Drei Tänzerinnen mit Flötenspieler,
Kupferstich aus Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums«,
Dresden 1764

tigkeit oder Unwissenheit der Antiquarien. H. W[incelmann] darf sich also nicht beklagen, daß er in eben dem Garne gefangen worden, welches ich nach seinem Willen dem Publico aufstellen sollte: er wird so gut seyn und sich erinnern, wie oft er mich gemartert hat, um ihm Zeichnungen zu verfertigen, die er auf eine Menge dunkler Stellen verschiedener Autoren anwenden konnte, um seine tiefe Gelehrsamkeit zu zeigen.⁶

Winckelmanns Begeisterung für antiquarische Details, besonders in der Gewandung der Figuren, und seine Empfänglichkeit für diskret sinnliche Posen, erotisierende Motive und griechische Profile vernebelten ihm, nicht nur in

6 [Giovanni Battista Casanova:] [Erklärung.] In: Hallische Neue Gelehrte Zeitungen 1 (1766), S. 673–679, hier S. 675.



Abb. 2

*Giovanni Battista Casanova, Die Fabel des Erichthonios,
Kupferstich aus Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums«,
Dresden 1764*

diesem Fall,⁷ das Auge und das Urteilsvermögen so sehr, dass er sich täuschen ließ. Sobald er sich seiner Empfindung überließ, kam er ins Straucheln, wofür Casanova einen die Grenzen des Anstands überschreitenden Vergleich gewählt hat.⁸ Winckelmanns erworbene Kennerschaft resultierte aus theoretischem

⁷ Dies zeigt die Geschichte des sogenannten Winckelmann'schen Fauns (Antikenfragment, 1763, Marmor, München, Glyptothek), vgl. Doris H. Lehmann: Johann Joachim Winckelmann und die gefälschte Antike. Kritikkompetenz und Streit von Künstlern und Gelehrten um 1760. In: Uwe Baumann, Arnold Becker, Astrid Steiner-Weber (Hg.): Streitkultur. Okzidentale Traditionen des Streitens in Literatur, Geschichte und Kunst. Göttingen 2008, S. 327–383, hier S. 360–376.

⁸ Vgl. Doris Lehmann: Von der Augenhöhe bis unter die Gürtellinie. Zum Federkrieg zwischen Giovanni Battista Casanova und Johann Joachim Winckelmann. In: Zeitsprünge 19 (2015), H. 1/4, S. 104–119, hier S. 117.

Wissen; sie entbehrte der praktischen und technischen Kenntnisse, über welche die Künstler seiner Entourage verfügten und auf deren Expertise er daher angewiesen war. Neben Mengs waren Casanova und Cavaceppi seine wichtigsten Gesprächspartner für diese Fragen.⁹

Zu Beginn des Jahres 1765 lassen sich in Winckelmanns Briefen erste Trübungen der Freundschaft mit Mengs feststellen, die dieser mit ihren Meinungsverschiedenheiten – »dissapori« – über Casanova erklärte.¹⁰ Nachdem diese brieflich ausgetragenen Differenzen zunächst wieder beigelegt wurden, auch dank der Zuneigung, die Winckelmann zu Margherita Mengs hegte,¹¹ kam es im Verlauf des Jahres 1766 zum endgültigen Bruch, der von Winckelmann ausging. Er zweifelte nun nicht mehr daran, dass Mengs mit Casanova gemeinsame Sache gemacht hatte, um ihn »vor der Welt lächerlich zu machen«. ¹² Für diese Annahme reichten die ihm bekannten Fakten zu den beiden Zeichnungen aus, die er in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* abgebildet hatte und über die sich 1766 der erwähnte »Federkrieg« entsponnen hatte. Angeblich kopierten die Zeichnungen zwei nach England verkaufte Gemälde, die von einem geheim gehaltenen Ort in der Nähe von Bolsena stammten¹³ und die nach ihrer Abnahme durch Casanova fachmännisch zusammengesetzt und in roter Kreide abgezeichnet worden seien. Dass auch Mengs etwas über diese fiktiven Gemälde wusste, ergibt sich aus einem Brief, den Winckelmann am 16. Dezember 1761 an den in Madrid weilenden Maler schrieb.¹⁴ Winckelmann bat darin, ihm nicht zu verbergen, was man über einige alte Gemälde erfahren könnte, die dem im August 1761 verstorbenen Chevalier Diel gehört hatten¹⁵ und die durch Mengs' Hände gegangen seien. Zu den vorgeblichen

- 9 Vgl. Steffi Roettgen: Anton Raphael Mengs 1728–1779. München 1999–2003. Bd. 2: Leben und Wirken. München 2003, S. 157; Roland Kanz: Casanova (Anm. 5), S. 46. Auch der Maler Niccolò Ricciolini war für Winckelmann in Fragen der künstlerischen Praxis ein Gesprächspartner, vgl. z. B. den Brief an Johann Michael Francke vom 9. März 1757. In: Johann Joachim Winckelmann: Briefe. In Verbindung mit Hans Diepolder hg. v. Walther Rehm. Berlin 1952–1957 [im Folgenden WB]. Bd. 1. Berlin 1952, S. 274–277, hier S. 276.
- 10 Johann Joachim Winckelmann an Leonhard Usteri, 21. Januar 1765. In: WB 3, S. 76–78, hier S. 77.
- 11 Vgl. Steffi Roettgen: Winckelmann e Mengs. Idea e realtà di un'amicizia. In: Giulia Cantarutti, Stefano Ferrari (Hg.): Paesaggi europei del Neoclassicismo. Bologna 2007, S. 145–163.
- 12 Johann Joachim Winckelmann an Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, 15. November 1766. In: WB 3, S. 218–221, hier S. 219.
- 13 Vgl. Johann Joachim Winckelmann an Gian Ludovico Bianconi, Ende September 1761. In: WB 2, S. 177–181.
- 14 Vgl. WB 2, S. 196–198, hier S. 197.
- 15 Vgl. Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764, S. 279.

›Funden‹ gehörte ein weiteres Gemälde, von dem Winckelmann immerhin eine kolorierte Zeichnung kannte, die er später als Grundlage seiner Beschreibung benutzte, ohne sie jedoch abzubilden.¹⁶ Casanova hatte ihm versichert, dass die Farbigkeit der Bilder nicht hinter der des Gemäldes mit Jupiter und Ganymed zurückstehe.¹⁷ Damit bezog er sich auf das einzige real existierende Gemälde aus diesem imaginären Konvolut, das angeblich als erstes an demselben geheim gehaltenen Ort gefunden worden war¹⁸ und das Winckelmann im November 1760 gesehen hatte.¹⁹

Das in Freskotechnik ausgeführte Gemälde stellt den thronenden Jupiter dar,²⁰ dem Ganymed, der Mundschenk der olympischen Göttertafel, eine Trinkschale reicht und dafür durch einen Kuss des Göttervaters belohnt wird (Taf. 2, S. 162). Es handelt sich um die wohl berühmteste Antikenfälschung des 18. Jahrhunderts, und zwar auch aufgrund der pikanten Tatsache, dass sich der mit Winckelmann in diesen Jahren eng befreundete Maler Anton Raphael Mengs auf dem Totenbett (1779) als ihr Urheber bekannt hat.²¹ Seinem Biografen Azara zufolge hatte Mengs seine Schwester Therese Mengs-Maron darum gebeten, dieses Bekenntnis nach seinem Tod bekannt zu machen. Aus Azaras Biografie erfährt man auch, dass Mengs im Putz ein Zeichen angebracht hatte, das ihn als Autor auswies, das jedoch bei der späteren Übertragung auf Leinwand verloren gegangen sein dürfte.²² Nicht nur Azara, sondern auch Gian Ludovico Bianconi, Mengs' Schwager Anton von Maron und der Rat Johann Friedrich von Reiffenstein²³ waren davon überzeugt, dass Mengs die Wahrheit gesagt hatte.²⁴ Goethe, der das Gemälde im November 1786 in Rom gesehen hat, war anderer Auffassung, vielmehr gefiel ihm das Werk sogar so gut, dass er es gern erworben hätte, wie er an Charlotte von Stein schreibt. Nur

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. Johann Joachim Winckelmann an Gian Ludovico Bianconi, Ende September 1761. In: WB 2, S. 177–181.

¹⁸ Vgl. Johann Joachim Winckelmann: Geschichte (Anm. 15), S. 276f.

¹⁹ Vgl. Relation an J.[osef] A.[nton] G.[abaleon] Graf Wackerbarth-Salmour, [15. November 1760]. In: Johann Joachim Winckelmann: Unbekannte Schriften. Antiquarische Relationen und Beschreibung der Villa Albani. Hg. u. bearb. v. Sigrid von Moisy, Hellmut Sichtermann u. Ludwig Tavernier. München 1987, S. 32–41.

²⁰ Vgl. Johann Joachim Winckelmann: Geschichte (Anm. 15), S. 283.

²¹ Vgl. José Nicolas de Azara: Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Mengs. In: Opere di Antonio Raffaello Mengs. Hg. v. José Nicolas de Azara u. Carlo Fea. Rom 1787, S. XIII–XL, hier S. XXXIif.

²² Vgl. ebd.

²³ Diese Information stammt von Johann Heinrich Meyer, vgl. Franz-Joachim Verspohl: Carl Ludwig Fernows Winckelmann. Seine Edition der Werke. Stendal 2004, S. 26f.

²⁴ Vgl. Steffi Roettgen: Storia di un falso. Il Ganimede di Mengs. In: Arte illustrata 54 (1973), S. 256–277, hier S. 260.

der Umstand, dass es »auf Kalck« gemalt war, hinderte ihn daran.²⁵ Damals gehörte das Gemälde einer »Madama Smith«, die damit »grandi pretensioni« hatte.²⁶ Sie versuchte, das Bild als antik zu verkaufen, was ihr nicht gelang, da es, wie Goethe anmerkt, »diskreditirt« war.²⁷ Seine Spuren verlieren sich, bis es 1811 in der Villa Albani nachweisbar ist. Kronprinz Ludwig von Bayern, dem man erzählt hatte, das Bild stammte aus der Villa Hadriana in Tivoli, beauftragte seinen römischen Agenten Johann Martin von Wagner damit, es sich wegen eines möglichen Ankaufs anzusehen. Wagner riet ihm nach der Besichtigung von dem Kauf ab, nicht nur weil es stark beschädigt war, sondern auch weil er inzwischen vernommen hatte, dass es von Mengs stammte.²⁸

In mehreren Briefen, geschrieben zwischen dem 15. November 1760 und dem 3. März 1762, spricht Winckelmann enthusiastisch von dem Gemälde und insbesondere von Ganymed »dessen ganzes Leben ein Kuß scheineth.«²⁹ Er war der Wahrheit näher gekommen, als er ahnen konnte, als er in dem ersten und ausführlichsten Bericht über das Gemälde notierte: »vi vorrebbe il sublime Penello, e la Magia del colorito del Raffaello di Tempi nostrj, del Pittor di bellezza del nostro Mengs.«³⁰ Im gleichen Zusammenhang berichtete er über die Fundumstände des Bildes, die man ihm aufgetischt hatte und die insofern glaubhaft erschienen, als die Brüche und die feinen Risse in der Malsubstanz (screpolature) sowie die »restauri finti« deutlich sichtbar waren.³¹ Der erste Besitzer des Bildes war der Chevalier Diel de Marsilly, »ein ehemaliger Lieutenant der Gardegrenadiere des Königs in Frankreich«,³² von dem Winckelmann als »mein guter Freund« spricht.³³ Angeblich wurde das Fresko in Stücken von

25 Johann Wolfgang Goethe an Charlotte von Stein, 18. November 1786. In: Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919 [Weimarer Ausgabe]. Abt. IV, Bd. 8. Weimar 1890, S. 55 f., hier S. 56.

26 José Nicolas de Azara: *Memorie* (Anm. 21), S. XXXIII.

27 Johann Wolfgang Goethe an Charlotte von Stein, 18. November 1786. In: Goethes Werke (Anm. 25). Abt. IV, Bd. 8, S. 55 f., hier S. 56.

28 Dies ergibt sich aus dem Briefwechsel zwischen Ludwig I. und Wagner im Februar 1811, vgl. Winfried von Pölnitz: Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I. München 1929, S. 64 f.

29 Johann Joachim Winckelmann an Johann J. Volkmann, 3. März 1762. In: WB 2, S. 209–213, hier S. 210.

30 Relation an J.[osef] A.[nton] G.[abaleon] Graf Wackerbarth-Salmour, [15. November 1760]. In: Johann Joachim Winckelmann: *Unbekannte Schriften* (Anm. 19), S. 32: Um ein solches Werk zu schaffen, »bedürfte [es] des erhabenen Pinsels und des Farbenzaubers des Raffaels unserer Epoche, des Malers der Schönheit, nämlich unseres Mengs« (Übers. d. Verf.).

31 Vgl. José Nicolas de Azara: *Memorie* (Anm. 21), S. XXXIII.

32 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte* (Anm. 15), S. 277.

33 Johann Joachim Winckelmann an Johann J. Volkmann, 3. März 1762. In: WB 2, S. 209–213, hier S. 210. Seine genauen Namen und Titel lauteten: Jacques François Alexis Diel Du Parquet, Seigneur de Saint Louis, Marquis de Marcilly, Seigneur de

der Wand abgeschlagen, die dann in einer Kiste mit feuchten Sägespänen in das Haus des Chevaliers transportiert wurden. Dieser habe von einem Maurer, der für ihn arbeitete, ein Bett von frischem Putzkalk in der Größe des Bildes machen lassen, in das er dann aber eigenhändig die Stücke des Bildes eingesetzt habe, damit der Maurer keinen Verdacht schöpfen konnte.³⁴ Die laut Winckelmann stümperhafte Abnahme und Neuzusammensetzung des Freskos³⁵ erhöhte die Glaubwürdigkeit der Geschichte, die man ihm erzählt hatte. Winckelmans Bericht, der vielleicht die tatsächliche Manipulation des Bildes beschreibt, basierte auf den Informationen, die ihm die in die Affäre verstrickten Personen zukommen ließen. Zunächst waren seiner Aussage zufolge nur vier Personen eingeweiht, darunter Menges.³⁶ Nachdem er das Bild gesehen hatte, waren es nach seiner Zählung fünf Personen, die davon wussten.³⁷ Kurze Zeit darauf – inzwischen lag auch eine Preisschätzung in Höhe von 2.000 Zecchinen vor – weihte er den Kardinal Albani ein,³⁸ und vier Monate später, nachdem er sich in seinen Briefen nach Deutschland keinerlei Zwang zur Geheimhaltung auferlegt hatte,³⁹ stellte er mit Bedauern fest, dass der Ankauf des Bildes durch den König von Preußen, den er gern vermittelt hätte, aufgrund des Krieges nicht in Frage käme.⁴⁰

Entgegen der heute vorherrschenden Ansicht⁴¹ gibt es keinen eindeutigen Beleg dafür, dass Winckelmann jemals vermutet hat, Menges sei der Urheber des Gemäldes. So schreibt er in dem 1764 verfassten *Versuch einer Allegorie*: »Wir haben auf einem alten Gemälde, welches von vielen vor alt gehalten wird, einen Jupiter, der den Ganymedes küssen will.«⁴² Trotz seiner Zweifel an der Echtheit

Bremien, Gratheuil et Montulay. Die Ursprünge der bis ins 12. Jahrhundert zurückreichenden Familie lagen in der Normandie, vgl. URL: <http://www.guiel.com/genealogy/dyel.htm> (7. November 2016).

- 34 Die ausführlichste Schilderung dieser Details findet sich in der Relation vom 15. November 1760, vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Unbekannte Schriften* (Anm. 19), S. 32.
- 35 Vgl. Johann Joachim Winckelmann an Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, 15. Dezember 1760. In: *WB 2*, S. 108 f., hier S. 109.
- 36 Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Unbekannte Schriften* (Anm. 19), S. 32.
- 37 Vgl. Johann Joachim Winckelmann an Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, 15. Dezember 1760. In: *WB 2*, S. 108 f., hier S. 109.
- 38 Vgl. Johann Joachim Winckelmann an Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, 3. Januar 1761. In: *Ebd.*, S. 110–112, hier S. 111.
- 39 Vgl. Doris H. Lehmann: *Winckelmann und die gefälschte Antike* (Anm. 7), S. 334–341.
- 40 Vgl. Johann Joachim Winckelmann an Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, 2. Mai 1761. In: *WB 2*, S. 148.
- 41 Vgl. Doris H. Lehmann: *Federkrieg* (Anm. 8), S. 155; Susanne Adina Meyer, Chiara Piva: *L'arte di ben restaurare. La Raccolta d'antiche statue (1768–1772) di Bartolomeo Cavaceppi*. Florenz 2011, S. 67 f.
- 42 Zit. nach Johann Joachim Winckelmann: *Unbekannte Schriften* (Anm. 19), S. 38.

verzichtete er nicht darauf, das Bild als Belegbeispiel für ein ikonografisches Detail zu zitieren, das ihm wichtig war, nämlich die dunkle Hautfarbe Jupiters. Auch noch in den 1766 verfassten *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst* zieht er das Gemälde als Beleg für die Farbigkeit der griechischen Gewänder heran.⁴³ Dass er nicht nur die Abbildungen der beiden Zeichnungen von Casanova und die sich auf sie beziehenden Texte in einer zukünftigen Auflage tilgen wollte,⁴⁴ sondern auch den Passus über das Gemälde mit Jupiter und Ganymed, deutet zwar darauf hin, dass er Zweifel hatte, aber diese erklären sich in erster Linie aus der fiktiven gemeinsamen Provenienz und aus dem mysteriösen Chevalier Diel, nach dessen Tod Winckelmann keine weiteren Details über die angeblichen Fundumstände erfahren konnte.⁴⁵ Die von Winckelmann gewünschte Streichung der innerhalb des Kapitels »Von der Malerei der alten Griechen« platzierten Passage hatte zunächst keine Folgen, da es zu seinen Lebzeiten nicht zu einer zweiten Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* kam. Nachdem der Passus in der französischen Ausgabe von 1781 eliminiert worden war,⁴⁶ fand er jedoch wieder Eingang in die in Weimar von Carl Ludwig Fernow begonnene und von Johann Heinrich Meyer und Johann Schulze fortgesetzte Ausgabe der Schriften Winckelmanns. Meyer hatte das Bild wahrscheinlich zusammen mit Goethe in Rom gesehen. Er fertigte aus dem Gedächtnis eine flüchtige Skizze an,⁴⁷ nach der er später eine sorgfältig konturierte und aquarellierte Zeichnung (Taf. 3, S. 163) ausgeführt hat, die jedoch nicht alle Einzelheiten des Bildes wiedergibt. Der auf dieser Zeichnung basierende Umrissstich erschien nicht nur in dem zu dieser Edition gehörigen Tafelband,⁴⁸ sondern auch in der Donaueschinger und in der italienischen Edition. Aufgrund dieser Abbildung konnte ein Gemälde, das 1895 auf einer Versteigerung des Monte di Pietà in Rom als Arbeit des 16. Jahrhunderts zum Aufruf gelangte, 1950 als das verlorene Gemälde identifiziert werden.⁴⁹ Seit-

43 Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden 1767, S. 75.

44 Vgl. Johann Joachim Winckelmann an den Verleger Georg Conrad Walther in Dresden, 18. Januar 1766. In: WB 3, S. 154. Die zu streichende Passage betrifft die Seiten 275 bis 280. Winckelmann markiert sogar die Wortfolgen, die diese Streichung eingrenzen.

45 Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte* (Anm. 15), S. 279.

46 Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Histoire de l'art de l'antiquité par Winckelmann*. Traduite de l'allemand par Michel Huber. Leipzig 1781.

47 Franz-Joachim Verspohl: *Fernows Winckelmann* (Anm. 23), Abb. 7.

48 Winckelmann's Werke. Hg. v. C.[arl] L.[udwig] Fernow. Dresden 1808–1825. Bd. 5: Dresden 1812, Taf. VII; vgl. Steffi Roettgen: *Anton Raphael Mengs* (Anm. 9). Bd. 1: *Das malerische und zeichnerische Werk*. München 1999, S. 167 (GR 1).

49 Vgl. Anna Maria Morghen Tronti: *Un falso antico. Opera di Raffaello Mengs*. In: *Commentari I* (1950), S. 109–111.

dem nimmt es in der Forschung zu Winckelmann und zu Mengs einen wichtigen Platz ein, ohne dass bisher Licht in das Dunkel der Entstehung gebracht werden konnte. Fast alles, was über diese Angelegenheit bekannt war, basierte auf den Briefen Winckelmanns, auf Casanovas öffentlichen Bekenntnissen und auf den Angaben von Azara und Bianconi.⁵⁰

Während Casanova freimütig seine gezielte und als Bloßstellung Winckelmanns geplante Täterschaft bekannt hat und – allerdings erst nach dessen Tod – das Jupiter und Ganymed-Gemälde für sich reklamierte, ist bis heute nicht klar, wie Mengs zu dieser Fälschung stand. War er unwissentlich oder wissentlich in diese Affäre hineingeraten und welche Beweggründe hatte er, sich gegenüber Winckelmann nicht zu erklären? War er aus Naivität und Gutgläubigkeit verwickelt worden oder wollte er, ähnlich wie Casanova, Winckelmann beweisen, dass er trotz aller Gelehrtheit von der Antike nichts verstand? Sprach er zum Zweck der Täuschung mit der Wahl des Themas gezielt dessen bekannte Ephebophilie an, oder intendierte er einen ›Paragone‹ mit der Antike, was zu jenem Zeitpunkt seiner Karriere durchaus plausibel erscheint, da er gleichzeitig in der Villa Albani ein Deckenbild malte, das einige Zeitgenossen als Nachschöpfung eines antiken Gemäldes interpretierten und von dem Winckelmann in den höchsten Tönen schwärmte.⁵¹ Wäre dies der Fall gewesen, musste er die Genugtuung über den gelungenen Coup für sich behalten. Vielleicht wäre er aber für den Fall eines Verkaufs des Gemäldes am finanziellen Gewinn beteiligt gewesen. Eindeutige Antworten auf diese Fragen sind nach Lage der Dinge nicht zu erwarten, jedoch hat sich das Dunkel, das bislang die anderen Akteure umgab, mittlerweile etwas gelichtet.

Über den Chevalier Diel und die ominöse Madame Smith war so gut wie nichts bekannt, bevor Roland Kanz im Jahr 2008 Dokumente veröffentlicht hat, die Giovanni Battista Casanova betreffen, der – aus Rom kommend – am 1. Dezember 1764 in Dresden sein Amt als Lehrer an der dortigen Akademie antrat.⁵² Nur wenige Tage später hatte Winckelmann erstmalig geschrieben, dass Casanova wegen eines ›falschen Wechsel-Schein[s]‹ in Rom der Prozess gemacht werden solle.⁵³ Belisario Amidei, der dieses Verfahren anstrebte, war ein angesehener Kunsthändler in Rom, zu dessen Kundenkreis nicht nur

⁵⁰ Vgl. die Dokumentation in Steffi Roettgen: *Storia di un falso* (Anm. 24), S. 266–269 (appendice).

⁵¹ Vgl. Steffi Roettgen: *Mengs* (Anm. 9). Bd 2, S. 189.

⁵² Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv (im Folgenden SHStA), 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. 15r–16v; Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. 1r–1v; Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. 50/1r–50/2v, abgedr. bei Roland Kanz: *Giovanni Battista Casanova* (Anm. 5), als Dokument 5, S. 179–184; Dokument 6, S. 184–186; Dokument 11, S. 195–196.

⁵³ Johann Joachim Winckelmann an Leonhard Usteri, 8. Dezember 1764. In: WB 3, S. 66f., hier S. 67.

viele Ausländer gehörten, sondern auch der Kardinal Alessandro Albani.⁵⁴ Winckelmann hatte ebenfalls mit ihm zu tun⁵⁵ und frequentierte seine aufwendig ausgestattete Kunsthandlung an der Piazza Navona.⁵⁶ Den Prozess gegen Casanova, der bis zu dessen Abreise aus Rom sein Freund und Mitarbeiter gewesen war, kommentierte Winckelmann mit Häme und Genugtuung. Casanova, der durch eine gedruckte Bekanntmachung vom 15. Dezember 1766 offiziell geladen wurde,⁵⁷ sich in Rom dem Gericht zu stellen, leistete dieser Aufforderung keine Folge. Er musste sich allerdings gegenüber seinem sächsischen Dienstherrn rechtfertigen und tat dies in zwei Erklärungen, in denen er ohne Beschönigung die ungesetzlichen Machenschaften (*contrabbando*) darlegt, die im römischen Kunsthandel üblich waren, und versuchte, sich als Opfer dieser Intrigen darzustellen. Das erste Schreiben datiert vom 3. Januar 1766;⁵⁸ am 24. September 1767 legte er eine zweite Gegendarstellung vor und bat den sächsischen Hof um die Erlaubnis, sie in den öffentlichen Bekanntmachungen publizieren zu dürfen.⁵⁹ Bereits am 8. April 1767 meldete Winckelmann in einem Brief nach Dresden die Verurteilung Casanovas,⁶⁰ obwohl das gedruckte Urteil erst am 16. Mai 1767 ausgefertigt wurde.⁶¹

In den beiden Schriftstücken geht Casanova nicht nur auf die Anklage selbst ein, sondern auch auf einen früheren Streitfall, in den ihn der Kläger Amidei verwickelt hatte und auf den in der öffentlichen Bekanntmachung der Vorladung⁶² Bezug genommen worden war. Hier treten nun der Chevalier Diel und die Madame Smith auf den Plan, außerdem der Antiquar, Abenteurer, Amateur und selbsternannte Comte de Grafenegg alias Baron d'Hancarville, eine der

54 Vgl. Paolo Coen: *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere di un grande centro artistico europeo*. Florenz 2010ff. Bd. 2: *Appendice documentaria*. Florenz 2010, S. 493, 495.

55 Vgl. Johann Joachim Winckelmann an Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, 1. November 1760. In: WB 2, S. 104–106, hier S. 105.

56 Vgl. beispielsweise Johann Joachim Winckelmann an Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, 7. Juli 1765. In: WB 3, S. 109f., hier S. 110.

57 Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. 10v–11v; vgl. auch WB 3, S. 452 (Kommentar von Walther Rehm).

58 Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. 15r–16v, zit. nach Roland Kanz: *Giovanni Battista Casanova* (Anm. 5), Dokument 5, S. 179–184 (amtliche Abschrift des Schreibens vom 3. Januar 1766).

59 Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. 1r–1v, zit. nach Roland Kanz: *Giovanni Battista Casanova* (Anm. 5), Dokument 6, S. 184–186 (Brief vom 24. September 1767).

60 Im Brief an den Verleger Walter erwähnt er ein »öffentlich gedrucktes und an den Plätzen der Stadt angeschlagenes Decret«, das Casanova zu zehn Jahren »Galeeren-Strafe verdammt« habe (WB 3, S. 249).

61 Ein Exemplar des acht gedruckte Seiten umfassenden Urteils befindet sich in Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. 45r–49r.

62 Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. 11v.

schillerndsten Figuren dieser Jahre, der sich unter dem Namen Baron du Han 1759 in Rom aufhielt und dort auch Winckelmann kennenlernte, der über seine Betrugsaffären berichtet.⁶³ Die von Casanova geschilderte Sachlage ist recht unübersichtlich. Er gibt an, dass »du Han« in Rom mit seinem Landsmann Diel einen Antikenhandel begonnen habe.⁶⁴ Diel ging dann nach Frankreich, um seine dortigen Angelegenheiten zu ordnen, und gab ihm Geld, mit dem der Compagnon Antikaglien und Bilder kaufte, um seine Wohnung damit auszustatten, die sich neben der des Chevalier Diel befand. Darüber hinaus machte er aber Schulden bei den Händlern, von denen er Antiken gekauft hatte, vor allem bei Amidei, von dem er Bilder erworben hatte, und bei Bartolomeo Cavaceppi. Als Diel nach Rom zurückkehrte, um mit du Han abzurechnen, hatte sich dieser aus dem Staub gemacht. In der Sorge, nun selbst von dessen Gläubigern belangt zu werden, habe Diel seine Antiken in das Haus von Mengs gebracht, der damals in der Villa Albani logierte, da er dort die Galerie ausmalte.⁶⁵ Diel habe Casanova, der bei Mengs wohnte,⁶⁶ darum gebeten, auf diese Objekte zu achten und gegebenenfalls etwas davon zu verkaufen. Casanova habe drei Stücke an den Baron Schellendorf⁶⁷ verkauft und den Erlös daraus Diel übergeben. In der Zwischenzeit ließen die Gläubiger den Besitz d'Hancarvilles sequestrieren, und Belisario Amidei, dem du Han nur das Geld für die Bilder schuldete, während die Antiken bezahlt waren, ließ sich seinen Wechsel auf die Antiken überschreiben. Da er wusste, wo sich diese befanden, verlangte er von Casanova deren Herausgabe. Daraufhin riet Casanova Diel, ein signiertes Inventar der ihm gehörenden Objekte anzufertigen, die Casanova dem Amidei im Beisein eines Notars ausgehändigt habe. Der plötzliche Tod Diels habe Amidei als Vorwand gedient, weitere Forderungen zu erheben, darunter auch die nach den an den Baron Schellendorf verkauften Stücken, die jedoch in dem Inventar nicht verzeichnet waren. Casanova habe gekontert, dass er nicht für Verkäufe zur Verantwortung gezogen werden könne, die Diel

⁶³ Vgl. Johann Joachim Winckelmann an Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, 2. September 1759. In: WB 2, S. 28–30, hier S. 29. Später entwickelte sich trotz seiner Vorbehalte eine fast freundschaftliche Beziehung, die d'Hancarville alias du Han (auch du Hang) mit einem gezeichneten Denkmal zu Winckelmanns Gedächtnis verewigte, vgl. ebd., S. 373 (Kommentar v. Walther Rehm).

⁶⁴ Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. 18r u. v; D'Hancarville hielt sich 1759 in Rom auf und wird mehrfach von Winckelmann in seinen Briefen an Muzell-Stosch erwähnt, vgl. WB 2, S. 6, 11, 29 f.

⁶⁵ Am 14. Juni 1760 berichtet Winckelmann in einem Brief an Johann Georg Wille, dass Mengs »gegenwärtig in der Villa des Cardinals« wohnt (WB 2, S. 89).

⁶⁶ Vgl. Steffi Roettgen: Mengs (Anm. 9). Bd. 2, S. 488: »Via Vittoria dal secondo trasversale« lt. Stato d'anime S. Lorenzo in Lucina, 6. April 1760.

⁶⁷ Der Freiherr von Schellendorf, Hofmarschall des Prinzen Ferdinand von Preußen, weilte im Mai 1760 in Rom, vgl. die Briefe an Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch vom 21. November 1759, 4. Mai und 14. Juni 1760. In: WB 2, S. 49–51, 87–89, 89 f.

aus eigenem Entschluss vorgenommen hatte. So habe er sich auch vor den Erben Diels gerechtfertigt. Amidei habe aus der verworrenen Situation Vorteil gezogen, indem er eine neue Schätzung der in das Erbe fallenden Antiken vornehmen ließ, die für die Erbin nur noch 900 Scudi ergab. Dies sei, so schließt Casanova seinen Bericht, das Vergehen, dessen ihn Amidei neben der Wechsel-fälschung beschuldigte, und er kommentiert diese Aussage mit den Worten, dass es nur selten Verleumder gebe, die so reich wären wie Amidei, der sich, obwohl ignorant und ohne jede Bildung, ein Vermögen von mehr als 100.000 Scudi ergattert habe, indem er Ausländer betrüge, wie ganz Rom wisse. Obwohl die chronologische Abfolge in diesem Bericht Casanovas nicht ganz exakt ist, entsprechen die Eckpunkte den überprüfbaren Anhaltspunkten. In dem nach dem Tod des Chevalier Diel de Marcilly notariell ausgefertigten Nachlassinventar ist ein Kredit (credito) in Höhe von 3.500 Scudi aufgeführt, auf den der Verstorbene gegenüber dem Baron du Han Anspruch hatte, der aber durch ein römisches Gericht blockiert war, weil er Teil eines anhängigen Gerichtsverfahrens war.⁶⁸ Casanovas Bericht über die dem Chevalier Diel von dem Baron du Han alias d'Hancarville geschuldeten 3.500 Scudi ist demnach zutreffend. Einige Aussagen Winckelmanns stützen seine Darstellung: In mehreren Briefen an Muzell-Stosch berichtet er über die übereilte Flucht du Hans aus Rom, wo er »über 8000 Scudi Schulden gemacht« hatte, sodass seine »Sachen«, »theils in anderen Händen, theils vom Governo versiegelt« seien.⁶⁹ Aus dem Nachlassinventar geht weiterhin hervor, dass Amidei der Kläger war, der fünf Gipsbüsten beanspruchte, die deswegen nicht bewertet wurden.⁷⁰

In der öffentlichen Bekanntmachung der Klage Amideis gegen Casanova von 1766 werden die beiden Streitfälle miteinander vermischt. Das war der Grund dafür, dass Casanova in seiner Verteidigungsschrift darauf einging. Als Zeugin der Anklage tritt hier Diels Erbin Caterina Smith auf, die zu Protokoll gibt, dass sie gesehen habe, wie Casanova durch Manipulationen einer Quittung in den Besitz des Papiers mit dem angeblich von Amidei ausgestellten Wechsel gekommen sei, den er dann von Capponi habe authentifizieren lassen. Für die hier interessierenden Zusammenhänge ist daran wichtig, dass Caterina Smith gegen Casanova auftritt.⁷¹ Aufgrund ihrer Aussage müsste sie immerhin noch

68 Rom, Archivio di Stato (im Folgenden ASR), 30 Notai Capitolini, uff. 4, Capponi, vol. 545, fol. 468v.

69 Johann Joachim Winckelmann an Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, 19. September 1759. In: WB 2, S. 33 f., hier S. 34; vgl. auch den Brief vom 2. September 1759 (ebd., S. 28–30).

70 Rom, ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 4, Capponi, vol. 545, fol. 358v.

71 Ein Exemplar der gedruckten und in Latein abgefassten Anklageschrift, die am 15. Dezember 1766 von dem Richter und Verweser (Locumtenens) Alexander Bottoni und dem Notar Pietro Paolo Berardi ausgefertigt wurde, befindet sich in Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. Ich danke Roland Kanz dafür, dass er mir die Dresdner Dokumente als Digitalisate zugänglich gemacht hat.

1764 ein so vertrauensvolles Verhältnis zu Casanova gehabt haben, dass sie ihm Zugang zu den Papieren des verstorbenen Chevalier Diel gewährte. Die Geschichte, die sie dem Gericht auftischte, sollte belegen, dass sich Casanova anhand einer für Diel von Amidei ausgefertigten Quittung dessen Schreibduktus angeeignet habe, sodass es ihm möglich gewesen sei, den falschen Wechsel aufzusetzen, den er später auf das aus der Quittung herausgeschnittene blanke Blatt Papier geschrieben habe, auf dem sich, aber angeblich an falscher Stelle, Amideis Emblem einer Taube befand.⁷² Die Erzählung, die aus Casanova einen kriminellen Wechselfälscher macht, ist nicht nur reichlich abstrus, sondern auch logisch unstimmig. Casanova bezeichnet demzufolge ihre Zeugenaussage als infam und spricht verächtlich von der »pretesa vedova smith« als »donna semipublica« und als Konkubine des Chevalier Diel.⁷³ Als er noch keine Kenntnis von den Details der Klage gegen ihn hatte, fühlte er dagegen durchaus Mitleid mit ihr, weil Amidei sie um einen Teil des Erbes gebracht hatte.⁷⁴ Was hatte sie dazu bewogen, sich gegen Casanova zu stellen? Wollte sie sich rächen und wofür oder war sie bestochen worden und von wem?

Das einzige Gemälde im Nachlass Diels befand sich im Eingangsraum »dell'ultimo appartamento« der aus mehreren Einheiten bestehenden Wohnung und wird im Nachlassinventar wie folgt beschrieben: »Un Quadro rappresentante Giove e Ganimede in mano, opera antica, alto Palmi sette avvantaggiato p[er] alto e largo palmi cinque traverso.«⁷⁵ Dahinter verbirgt sich nichts anderes als die Fälschung, um die es in diesem Beitrag geht und die, ebenso wie die im direkten Anschluss beschriebenen fünf Büsten, nicht bewertet wird. Damit ist klar, dass sich das Bild in Diels Gewahrsam befunden hatte und dass es in der von ihm genutzten Wohnung auch so platziert war, dass es Besuchern gezeigt werden konnte. Ob es Teil des Rechtsstreites war, ließ sich bislang nicht feststellen. Beide Einträge sind ebenso wie der Eintrag zum »credito« am linken Rand mit einem Merkzeichen in Gestalt einer gezeichneten Hand versehen.

In den übrigen Archivalien zur notariellen Nachlassregelung des verstorbenen Chevalier Diel wird das Bild nicht wieder erwähnt. Die Dokumente bergen

72 Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. IIV.

73 Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. II-IV, zit. nach Roland Kanz: Giovanni Battista Casanova (Anm. 5), Dokument 6, S. 184-186 (Brief vom 24. September 1767).

74 Dresden, SHStA, 10026, Geheimes Kabinett, Loc. 1393/6, fol. 151-16v, zit. nach Roland Kanz: Giovanni Battista Casanova (Anm. 5), Dokument 5, S. 179-184 (amtliche Abschrift vom 3. Januar 1766).

75 Rom, ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 4, Capponi, vol. 454, fol. 358v: »Ein Gemälde, das Jupiter und den von ihm umarmten Ganymed darstellt, ein altes Bild, von etwa sieben römischen Palmi Höhe und fünf Palmi Breite« (Übers. d. Verf.). Winkelmann gibt die Maße des Bildes mit »acht Palme hoch, und sechs breit« an (Johann Joachim Winkelmann: Geschichte [Anm. 15], S. 279).

jedoch noch weitere Überraschungen.⁷⁶ In dem am 24. Januar 1761 aufgesetzten Testament für seine römische Hinterlassenschaft hat Diel als allein verfügungsberechtigten Erben (*erede fiduciario*) niemand anderen als Anton Raphael Mengs eingesetzt, den er als seinen engen Freund bezeichnet und den er um diesen letzten Dienst bittet.⁷⁷ Nicht nur Winckelmann war demnach ein Freund des Chevalier, sondern auch Mengs. Wie wichtig die mit Mengs abgesprochene Verfügung für den Todesfall war, zeigte sich, als dieser am 8. August 1761, also nur knapp zwei Wochen vor Diels Tod, Rom verließ, um sich via Neapel an den Hof von Madrid zu begeben. Noch am Tag seiner Abreise erteilte er für den Ernstfall eine notarielle Vollmacht an den Bildhauer und Restaurator Bartolomeo Cavaceppi,⁷⁸ der dann auch bei allen juristischen Schritten, die nach dem Tod Diels notwendig waren, zugegen war. Cavaceppi war es auch, der am 30. September 1761 die Hinterlassenschaft Diels an Caterina Smith übergab, gemäß dem Wunsch des Erblassers, den er notariell bekannt gab.⁷⁹ Aus Cavaceppis Erklärung geht hervor, dass die Begünstigte dem Verstorbenen jahrelang als Haushälterin gedient und ihn während seiner Krankheit betreut hatte. Caterina Smith war die Tochter eines aus Hannover stammenden Soldaten namens Hans Wanderput und Ehefrau eines englischen Malers namens Uberto Bernard Smith. Nach Diels Tod und früh verwitwet, lebte sie als Pensionswirtin über Jahrzehnte hinweg in der offenbar geräumigen Wohnung in der Via della Croce in der Nähe des Corso.⁸⁰ Das Bild blieb anscheinend in ihrer von Künstlern frequentierten Pension hängen, was erklärt, warum es für Goethe nicht schwer war, es anzusehen.

Sicher ist nach dem Fund der römischen Akten, dass Mengs und Diel nicht nur Freunde, sondern Komplizen waren. Dass Casanova ebenfalls Komplize war, ergibt sich aus seinen eigenen Aussagen und wird unter anderem dadurch bestätigt, dass er einer der Zeugen für die Überstellung des Nachlasses an Caterina Smith war.⁸¹ Er war also der Dritte im Bunde. Der vierte Mitwisser, von dem Winckelmann in dem erwähnten Bericht für Wackerbarth-Salmour spricht, kann nach Lage der Dinge nur Bartolomeo Cavaceppi gewesen sein, den Mengs wohl deswegen zum stellvertretenden »erede fiduciario« eingesetzt hat, damit er dafür sorgen konnte, das Bild wirksam vor dem Zugriff Amideis

76 Rom, ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 4, Capponi, vol. 454, fol. 356r u. v.

77 Ebd.

78 Rom, ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 4, Capponi, vol. 545, fol. 378r u. v.

79 Ebd., fol. 550v.

80 Vgl. John Ingamells: *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701–1800*. Compiled from the Brinsley Ford Archive. New Haven, London 1997, S. 866.

81 Rom, ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 4, Capponi, vol. 545, fol. 554r. In seiner Aussage über Diels Gesundheitszustand wird er als »amico intimo del fù Cavaliere« bezeichnet (Risposta del signor Giorgio Bonelli alla dimostrazione apologetica del dottor Gio.[vanni] Battista Bassani. Rom 1762, S. 244).

zu schützen und um nach einem späteren Verkauf an einen gutgläubigen Ausländer, an dem alle verdient hätten, Gras über die Sache wachsen zu lassen. Wäre Mengs in Rom geblieben und hätte er selbst die Erbrechtung Diels vorgenommen, hätte er möglicherweise verhindert, dass Winckelmann sich dazu so prominent äußerte. Durch seine Übersiedlung nach Madrid verlor er jedoch den Zugriff auf das fatale Indiz seiner Täterschaft, das durch Winckelmanns Publikation einen Bekanntheitsgrad erreichte, der es ihm fürderhin unmöglich machte, sein Fehlverhalten einzugestehen, da er auch juristische Konsequenzen befürchten musste.⁸²

Azara hatte unterstellt, dass sich Caterina Smith das Bild unrechtmäßig angeeignet habe.⁸³ Wäre sie jedoch selbst die Besitzerin der Wohnung in der Via della Croce gewesen,⁸⁴ würde verständlich, warum ihr Diel, der in Rom keine Familienangehörigen hatte,⁸⁵ seine wenigen persönlichen Habseligkeiten überließ und das einzige wertvolle Eigentum – das besagte Bild – ebenfalls ihrer Obhut überstellen wollte, um es den Ansprüchen Amideis zu entziehen. Da es im Inventar nicht bewertet wurde, war es finanziell irrelevant, obwohl es mittels des erwähnten Merkzeichens am Rand notifiziert war. Anscheinend hatte die Angelegenheit aus diesem Grund ein juristisches Nachspiel: In einem Brief, den Mengs am 26. September 1768 aus Madrid an den befreundeten Maler Raimondo Ghelli in Rom schrieb, findet sich der Passus, dass er nicht die Absicht habe, »di proseguire l'afare del quadro per che il trattare con gente come la Smit e Casanova, e di piu, entrare in liti, e cosa che inquieta lo spirito, e peggiora il cuore d'un galantuomo«.⁸⁶ Aus dem Brief geht weiterhin hervor, dass seinem Schreiben ein Brief an Monsignor Giovanni Maria Riminaldi, damals Uditore della Sacra Rota, beilag, der ihm einen nicht benennbaren Gefallen erwiesen hatte. Mengs scheute die gerichtliche Auseinandersetzung, weil sie – wie er es ausdrückt – das Herz eines »galantuomo« belasten würde. Wegen der in diesem Passus genannten Personen kann kein Zweifel daran be-

⁸² Nicht nur in Neapel hatte es einen solchen Prozess gegeben (vgl. Steffi Roettgen: *Storia di un falso* [Anm. 24], S. 270), sondern zuvor auch schon in Genua, vgl. dazu Maurizia Migliorini, Alfonso Assini: *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*. Nuoro 2000.

⁸³ Vgl. José Nicolas de Azara: *Memorie* (Anm. 21), S. XXXIII: »Come costei siasi resa padrona di questo quadro, io non lo so«.

⁸⁴ Dafür spricht der Umstand, dass sie dort über mehrere Jahrzehnte lebte.

⁸⁵ Angeblich war er mit Marie, Comtesse Des Noses, verheiratet, hatte aber keine Kinder. Sein Vater Louis starb 1768, vgl. URL: <http://www.guigel.com/genealogy/dyel.htm> (7. November 2016). Winckelmann bezeichnet ihn als »ledige[n] Mann« (WB 2, S. 210).

⁸⁶ Anton Raphael Mengs: *Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron*. Hg. v. Herbert von Einem. Göttingen 1973, S. 49 (Nr. 10): »[...] die Angelegenheit weiter zu verfolgen, weil der Umgang mit Personen wie der Smit und Casanova, oder mit ihnen zu streiten, eine Sache ist, die den Geist beunruhigt und das Herz eines Edelmannes belastet« (Übers. d. Verf.); vgl. ebd., S. 46 (Nr. 8).

stehen, dass es hierbei um die Fälschung ging. Obwohl Innocenzo Ansaldi, der 1772 in persönlichen Beziehungen zu Mengs stand, schreibt, dass Mengs Caterina Smith immer freundlich und mit Respekt behandelt habe,⁸⁷ war demnach eine Rechnung offen geblieben.

In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* erwähnt Winckelmann im Zusammenhang mit den angeblichen Gemälden bei Diel eine Quittung in Höhe von 3.500 Scudi, die sich im Nachlass des Chevalier gefunden habe.⁸⁸ Sollte diese überhaupt existiert haben, so war sie wohl in täuschender Absicht erstellt worden, um mögliche Käufer in die Irre zu führen. Denkbar ist auch, dass die beiden anderen Komplizen – Casanova oder Cavaceppi – diese Geschichte Winckelmann aufstichteten, weil sie Kenntnis davon hatten, dass sich im Nachlass Diels ein Beleg für das du Han geliehene Geld befand. Der Umstand, dass es sich um den gleichen Betrag handelt, wie ihn der Wechsel im Nachlassinventar und der von Casanova erwähnte Kredit Diels für du Han aufwies, macht jedenfalls stutzig. Aus der von Winckelmann erwähnten Quittung geht nicht nur hervor, dass drei weitere Gemälde an dem ominösen Ort gefunden worden waren, sondern auch, dass eines von ihnen Apollo und Hyacinth darstellte.⁸⁹ Das führt auf eine weitere überraschende Fährte, die Mengs' Komplizenschaft mit Diel betrifft. Die einzige Zeichnung von Mengs, die sich mit der Antikenfälschung in Verbindung bringen lässt, befindet sich, gekennzeichnet als »Giove e Ganimede«, auf einem Skizzenblatt, das neben dieser noch seitenverkehrten Komposition drei weitere gerahmte Kompositionen enthält, von denen die eine laut Legende »Due Giovani Gran Apollo e Hiacinto« darstellt, die dritte »Pane Apollo« und die vierte ein unbekanntes Sujet mit »6 figure piccole palmi 2 ½« (Abb. 3). Der zeichnerische Duktus ist typisch für Mengs' flüchtige Skizzen. Daher ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, dass die vier gerahmten Kompositionen in direktem Zusammenhang mit der Fälschungsaffäre stehen. Vielleicht sind sie sogar als Keimzelle der ganzen Affäre anzusehen, die aufgrund widriger Umstände in einem unauflösbaren Desaster endete. Sollten noch andere und besser identifizierbare Vorzeichnungen existiert haben, so dürfte Mengs dafür gesorgt haben, dass sie verschwanden. Winckelmann wusste zwar zu berichten, dass Ende September 1761 Zeichnungen nach dem Fresko für verschiedene Engländer angefertigt wurden, aber keine dieser Zeichnungen ist bisher wieder aufgetaucht.⁹⁰

87 Vgl. [Innocenzo Ansaldi]: Lettera ad un amico nella quale si dà Contezza del cav. Carlo Giuseppe Ratti Pittor genovese. [o. O.] [1786], S. 72, Anm. 38; vgl. Steffi Roettgen: Storia di un falso (Anm. 24), S. 269, Dokument XXII.

88 Vgl. Johann Joachim Winckelmann: Geschichte (Anm. 15), S. 279.

89 Vgl. ebd.

90 Vgl. Johann Joachim Winckelmann an Gian Ludovico Bianconi, Ende September 1761. In: WB 2, S. 177–181, hier S. 177; Doris H. Lehmann: Streit von Künstlern (Anm. 7), S. 341–349.

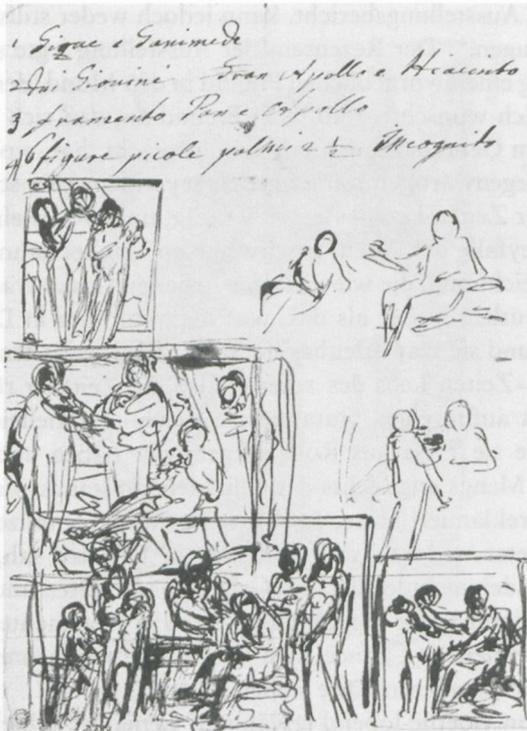


Abb. 3

Anton Raphael Mengs, Skizzenblatt mit vier gerahmten Kompositionen und Figurenstudien, Feder und Chinatinte, undatiert

Im Jahr 1769 wurde in der Dresdener Akademieausstellung eine Zeichnung gezeigt, die Casanova zufolge seine eigene Vorzeichnung zu dem Gemälde war, die aber deutlich besser war als seine anderen Werke. In der Besprechung der Ausstellung heißt es dazu: »[D]ie Zeichnung des Jupiters, der dem Ganymedes einen Fuß gibt, zu welcher sich Herrn Casanova als Urheber bekannt, und eines der Gemälde, worüber der bekannte Streit mit Winckelmann entstanden, als seine täuschende Ausführung nach dieser Zeichnung angeibt.«⁹¹ Demnach wäre diese Zeichnung die Vorzeichnung für die Fälschung gewesen, die, wie erwähnt, Casanova nun für sich in Anspruch nahm, vielleicht auch, um sich als Künstler in ein besseres Licht zu setzen. Die immer wieder geäußerte Vermutung, die Fälschung könnte von Casanova stammen, stützte sich im Wesent-

⁹¹ [Anon.:] Ueber die Gemäldeausstellung der Akademie der bildenden Künste in Dresden, in den Jahren 1769–1770. In: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 13 (1772), S. 117–142, hier S. 130f.

lichen auf diesen Ausstellungsbericht, kann jedoch weder stilistisch noch quellennmäßig überzeugen.⁹² Der Rezensent der Ausstellung legte seine Zweifel an der Zuschreibung einem vorgeblichen Freund in den Mund, der die Ausstellung gesehen hatte: »Ich wünschte, hub mein Freund an, daß sich Herr Casanova, zwar nicht in dem Gebrauche, den er davon gemacht, hat, wohl aber in seiner Zeichnung der gegenwärtigen immer gleich seyn möge. Sie scheint nicht neu, ist wenigstens der Zeiten Leo des 10ten würdig, und würde ein vollkommenes Recht an dem Beyfalle der Alten, geschweige an Winkelmanns seinem gehabt haben.«⁹³ Die Zeichnung, die wie viele der Arbeiten Casanovas verschollen ist, war demnach deutlich besser als das, was man von ihm in Dresden sonst zu Gesicht bekam, und sie war offenbar im Stil Raffaels gehalten. Der stilistische Verweis auf die »Zeiten Leos des 10ten«, also die Zeit der römischen Hochrenaissance, lässt aufhorchen. Stammte die Zeichnung vielleicht von Mengs? Casanova könnte sie 1764 aus Rom mitgebracht haben und er konnte sich sicher sein, dass Mengs angesichts der delikatsten Umstände ihre Urheberschaft niemals für sich reklamiert hätte. Als Mitwisser und Komplize von Mengs, als dessen Stellvertreter und Sachwalter er sich in Dresden sah, konnte es sich Casanova in Dresden nicht leisten, das Geheimnis zu lüften und wahrscheinlich war Mengs ihm dafür sogar dankbar. Das erst 1779 gemachte Bekenntnis war die letzte ihm verbliebene Chance, sein Gewissen zu erleichtern, ohne dass er sich noch den Konsequenzen hätte stellen müssen.

Neben dem von Goethe lobend erwähnten Gemälde Wilhelm Böttners, das während dessen römischem Aufenthalt in den Jahren 1777 bis 1781 entstanden ist und das eindeutig die Fälschung zum Vorbild nahm,⁹⁴ lässt sich bisher nur eine einzige Nachzeichnung dingfest machen. Sie stammt von Giuseppe Bottani, der von 1735 bis 1769 in Rom tätig war, und dann nach Mantua ging, von wo er niemals nach Rom zurückgekehrt ist.⁹⁵ Diese Zeichnung (Abb. 4) weicht von dem Gemälde in einigen geringfügigen Details ab. So ist neben und hinter dem Thron Jupiters, der mit einem Muschelmotiv aus dem Repertoire der Renaissance dekoriert ist, ein Vorhang zu sehen, der im Gemälde nicht mehr sichtbar ist. Der linke Bildrand ist in der Zeichnung knapper gefasst, sodass der Fußschemel abgeschnitten ist. Der rechte Fuß Jupiters reicht daher nicht bis zu dessen Kante. Außerdem ist der Fußschemel ein einfacher glatter Block ohne Profilierung. Die größte Abweichung betrifft jedoch das Profil Ganymeds. Statt des klassisch regelmäßigen Profils, das im Gemälde markant

92 Vgl. Thomas Pelzel: Winckelmann Mengs and Casanova. A reappraisal of a famous eighteenth century forgery. In: *The Art Bulletin* 54 (1972), S. 301–315.

93 [Anon.]: Ueber die Gemäldeausstellung (Anm. 91), S. 131.

94 Vgl. Steffi Roettgen: *Storia di un falso* (Anm. 24), Abb. 12, S. 266.

95 Giuseppe Bottani nach A.[nton] R.[aphael] Mengs, *Jupiter und Ganymed*, 25 × 16 cm, italienischer Privatbesitz; vgl. Chiara Tellini Perina: *Giuseppe Bottani. Mantua 2000*, S. 50, 161.



Abb. 4

Giuseppe Bottani nach Anton Raphael Mengs, *Jupiter küsst Ganymed*,
braune Tinte, laviert, undatiert

in Szene gesetzt wurde, wohl um Winckelmann zu entzücken, der sich damals gerade für das klassische Profil begeisterte, ist das Gesicht Ganymeds hier im verlorenen Profil zu sehen. Der naheliegende Schluss aus diesen Differenzen ist, dass Bottani nicht das Gemälde, sondern eine Zeichnung kopiert hat, die ihm in Rom zugänglich war. Vielleicht handelte es sich dabei um die Zeichnung, die Casanova später in Dresden als seine eigene ausgegeben hat.

Viele neue Fragen ergeben sich aus den bislang unbekanntenen Archivalien. Als »erede fiduciario« war Mengs gehalten, den Wunsch des Erblässers umzusetzen, das heißt das Erbe an die von diesem bestimmte Person zu übergeben.⁹⁶ Der Grund dafür, dass Diel eine solche Vertrauensperson benötigte, war wohl das gerichtliche Verfahren, das Amidei nach der Flucht von du Han im September 1759 gegen ihn angestrengt hatte, und die in diesem Zusammenhang vorgenommenen Pfändungen. Er wusste im Übrigen, dass es um seine Gesundheit

⁹⁶ So noch heute im heutigen italienischen Codice civile definiert (articolo 588).

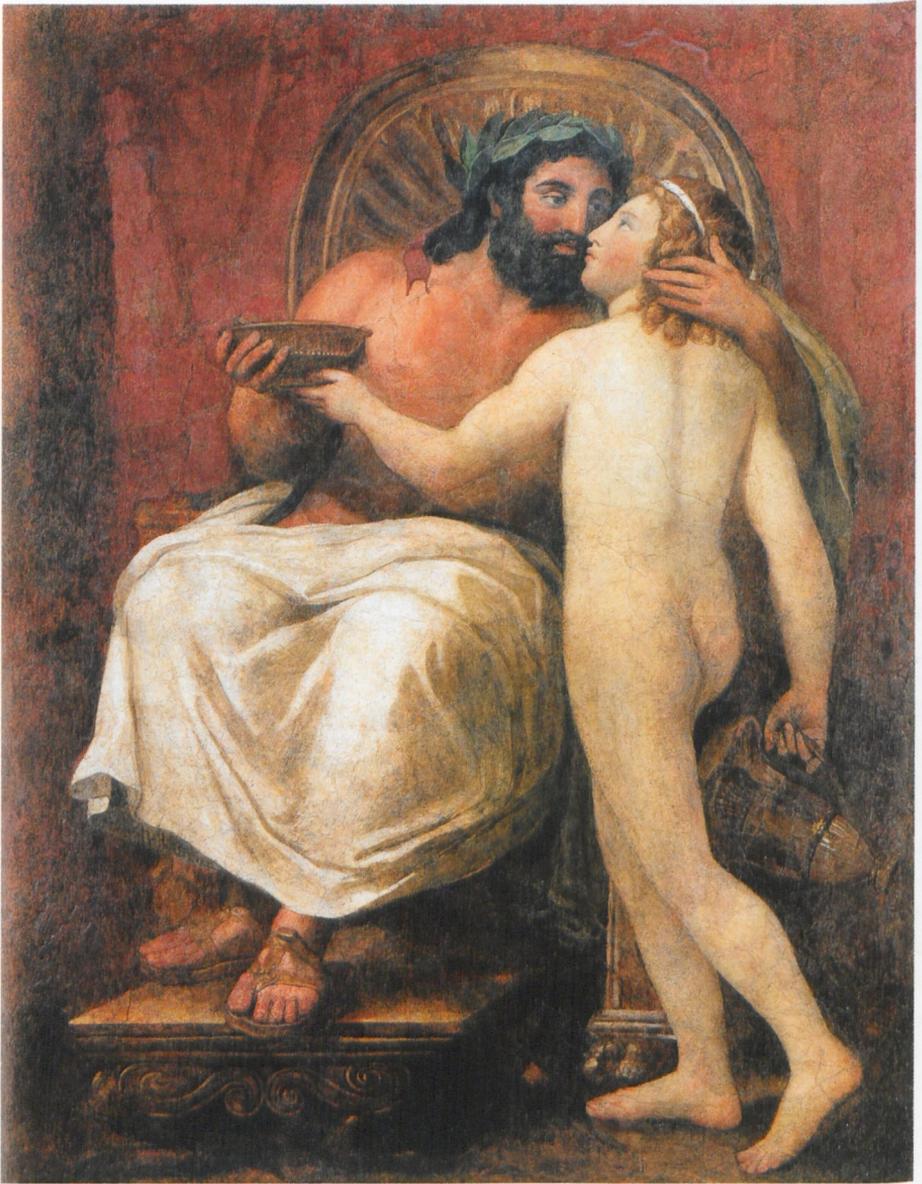
sehr schlecht stand,⁹⁷ und musste auch aus diesem Grund Vorsorge treffen. Das im Inventar erfasste und bewertete Eigentum des Verstorbenen wurde auf einen sehr geringen Wert geschätzt, nämlich ca. 600 Scudi.⁹⁸ Ende September 1761 handigte Cavaceppi die Schlüssel für die Wohnung an Caterina Smith aus, die damit ›erede proprietaria‹ der gesamten Hinterlassenschaft Diels wurde.⁹⁹ Handelte er hier im Sinn von Mengs oder durchkreuzte er vielleicht dessen Ziel, das problematische Bild wieder in seinen Besitz zu bringen, um sich dann auf unauffällige Weise davon zu befreien? Zunächst ging es wohl vor allem darum, das Bild dem Zugriff Amideis und der Behörden zu entziehen. Daher war es durchaus von Vorteil, dass es nicht bewertet wurde und dass es in der Wohnung in der Via della Croce verblieb. Was aus dem Rechtsstreit mit Amidei um den ominösen Wechsel über 3.500 Scudi wurde, ist bisher nicht feststellbar. Casanova zufolge ging er zugunsten von Amidei aus. Auf jeden Fall blieb Madame Smith im Besitz des Gemäldes und hoffte, da sie kaum in die wahren Entstehungsumstände eingeweiht war, es gewinnbringend veräußern zu können. Es ist denkbar, dass die Idee zu den Fälschungen etwas mit dem betrügerischen Verhalten du Hans zu tun hatte, mit dem er Diel in finanzielle Bedrängnis gebracht hatte. Sein gewohnter aufwendiger Lebensstil und die hohen Arztkosten ließen sich vielleicht nach diesem Verlust nicht mehr finanzieren, so dass er sich aus Not – und gedeckt durch seine drei Freunde als Gewährsmänner – zu einem so riskanten Manöver entschloss. Die zeitliche Abfolge der Ereignisse, die sich in den Jahren 1759 und 1760 abgespielt haben, spricht für diese Verkettung. Mengs, dem in diesem ›Gemeinschaftsunternehmen‹ die Rolle des wichtigsten Akteurs zufiel, hatte sich möglicherweise aus Mitleid mit Diel darauf eingelassen, vielleicht aber auch, weil es ihn reizte, den Vergleich mit der Antike aufzunehmen, so wie es ihn einige Jahre früher gereizt hatte, ein ›Pendant‹ zu einem Gemälde von Raffael zu malen, das für ein Werk des Urbinate gehalten wurde, bis er sich öffentlich als Urheber bekannte und dafür einen Beweis in Gestalt einer Vorzeichnung aus der Tasche zog.¹⁰⁰ Was damals als amüsante Überraschung endete, die das Ansehen des Malers hob, scheiterte im hier dargelegten Fall an den widrigen Umständen und an den ökonomischen Ambitionen der Beteiligten.

97 Über seine Krankheit und die Todesursache kam es zu einer wortreichen Auseinandersetzung zwischen den beiden Ärzten, die ihn betreut hatten und die sich ein akademisches Duell lieferten, zu dem insgesamt drei umfangreiche Texte veröffentlicht wurden. Bei Giorgio Bonelli (Risposta [Anm. 81]) werden auch Zeugenaussagen von Freunden, darunter auch Giovanni Casanova und Caterina Smith, und Bediensteten Diels abgedruckt. Für den Hinweis auf diese Publikationen und für andere wichtige Informationen zu den Archivalien danke ich Herrn Dr. Lothar Sickel, Rom, Bibliotheca Hertziana (MPI).

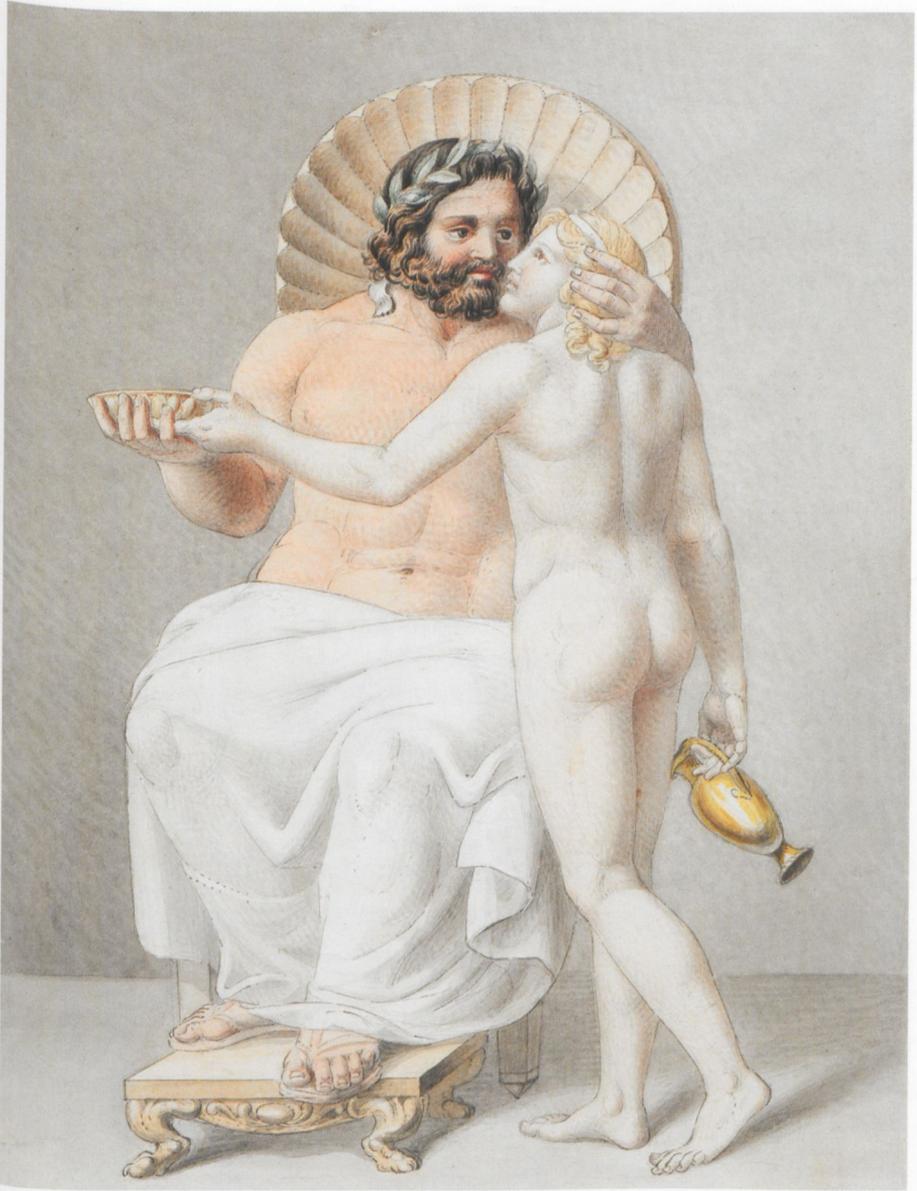
98 Rom, ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 4, Capponi, vol. 554, fol. 468r: Sc. 600. 85.

99 Rom, ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 4, Capponi, vol. 554, fol. 553r.

100 Vgl. Steffi Roettgen: Mengs (Anm. 9). Bd. 1. München 1999, S. 492 (QU 42).



Tafel 2 (zu S. 145)
Anton Raphael Mengs, *Jupiter küsst Ganymed*,
Fresko, auf Leinwand übertragen, 1760



Tafel 3 (zu S. 148)
Johann Heinrich Meyer nach Anton Raphael Mengs, Jupiter küsst Ganymed,
Aquarell, undatiert