

„Ich war Vermeer“

Anmerkungen zu „*Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschungen*“ von Henry Keazor.¹²

Einleitung

„Ich war Vermeer“ lautet der Titel eines Buches über ein Interview mit dem Kunstfälscher Han van Meegeren³, in welchem er diese Selbsteinschätzung vornahm, die seinen Größenwahn dokumentiert. Solche Selbsteinschätzungen, nicht ungewöhnlich im Fälschermilieu, sind u.a. Ergebnis eines intrapsychischen Vorgangs, an dem sich mehrere Persönlichkeitsinstanzen beteiligen. In meinen Anmerkungen möchte ich diesen intrapsychischen Vorgang genauer beleuchten.

Täuschend echt beschäftigt sich mit Kunstfälschungen und deren Motiven mit dem Ziel, das Fälscherphänomen im historischen Kontext gemäß F. James' „Always historicise“ zu verstehen. Das Buch ist ein Krimi, der über mehrere Jahrhunderte spielt und in dem die Täter sich in immer neuem und doch altem Gewand zeigen. Spannend, kenntnisreich und informativ bis zur letzten Seite erhalten wir Einblick in die überaus trickreichen Machenschaften des Kunstbetriebs. Unter der Hand wird der Leser dabei mit eigenen Machenschaften, denen er in seiner Phantasietätigkeit nachgeht, konfrontiert, denn behaupte keiner, er wäre nicht selbst zumindest in den hinteren Ecken seiner Seele gerne mal ein gefeierter Künstler, Wissenschaftler, Politiker oder Gauner gewesen. Und Hand auf's Herz: Wer hat nicht in seinem Leben schon mal einen seiner Feinde reingelegt oder einen Freund in den April geschickt und dabei klammheimliche Freude empfunden. Und wer empfindet nicht entsprechend, erfährt er davon, dass Experten reingelegt wurden. Wer sich scheut, sich das einzugestehen, sei beruhigt: Michelangelo hat auch gefälscht. Machen wir uns nichts vor: Aus dem eigenen Wunsch nach Größe erklärt sich die Faszination, die immer wieder von der Fälscherthematik ausgeht, von der das Buch erzählt und von der sollte sich der Leser ruhig ergreifen lassen.

Das Buch gefällt mir, idealisiere es aber nicht, kann man doch kniend nicht denken und schreiben, wie Reich-Ranicki sagte. Das Buch hat auch eine Leerstelle, die es mir ermöglicht, die Fälscherpersönlichkeit präziser zu beschreiben. Ich bin damit scheinbar schon der Thematik nahe, denn zu allen Zeiten war eines der Motive der Fälscher, die Werke der Künstler zu vervollständigen, vermeintlich Fehlendes zu ergänzen. Allerdings sollte man meine Anmerkungen nicht in diesem Sinn verstehen, denn *täuschend echt* behält fraglos ohne meine Anmerkungen seinen Wert. Aber als Analytiker fand ich es schade, dass der Autor keine psychoanalytischen Erkenntnisse z.B. aus der Hochstaplerforschung in Anspruch nimmt, was er natürlich nicht muss, stattdessen auf die eher schmallippig vorgestellte Typologie des Kunsthistorikers und Bibliothekars Klaus Döhmer zurückgreift, der zwischen einem Irreführungstyp und dem Kunstbetrüger unterscheidet. Das klingt ein wenig unbeholfen. Er wolle damit aber nicht, so Keazor, den inneren Antrieb erklären, aus dem heraus jemand Fälscher werde. Aber er kennzeichnet den Irreführungstyp als einen mit „übersteigertem Selbstwertgefühl, mit „hochstaplerischer Neigung“ und Geltungsbedürfnis ausgestattet, der genießt und Frustration mildert. Das sind innere Motive! Aber worin besteht der Unterschied zwischen dem Irreführungstyp und dem Kunstbetrüger? Döhmer räumt ein, sie seien nicht streng voneinander abzugrenzen. Auch Keazor scheint keinen zu sehen, denn er schreibt, würde man die Fälschertypologie Döhmers auf Beltracchi anwenden, ließe sich beobachten, dass sich in seinem Fall die Züge des Irreführungstyp mit denen des Kunstbetrügers verbinden würden. Dem Kunstbetrüger gehe es, wie z.B. Beltracchi, vor allem um die Befriedigung materieller Interessen. Es müsse schließlich die finanzielle Grundlage jenes Lebensstils geschaffen werden, der für den Irreführungstyp mit seinen hochstaplerischen Neigungen charakteristisch sei. Döhmers Typologie hat wenig Trennschärfe. Man muss schon die Psychopathologie anwenden, um dem Sachverhalt näher zu kommen, zumal Gefahr der Verharmlosung besteht. Nach Lektüre von *Täuschend echt* denke ich, wir haben es mit narzisstischen Persönlichkeitsstörungen, bisweilen mit borderline-Charakteren und Psychotikern zu tun.

Die Psychoanalyse-Abstinentz des Autors ist auch schade, weil er an mehreren Stellen seines Buches unmittelbar vor der Tür der Psychoanalyse steht, diese aber nicht aufstößt. Gewiss, diese Tür ist sperrig und erscheint Vielen veraltet, verrostet und quietschend, obwohl unser Gebäude auch hochmoderne Türen hat. Das kann jedoch nicht der Grund von Keazors Zurückhaltung gewesen sein, schließlich greift er auf ein Zitat des amerikanischen Philosophen und Schriftstellers George Santayana aus 1905/06 zurück: »Diejenigen, die nicht bereit sind, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen, sind dazu verdammt, diese zu wiederholen«⁴. Keazor weiß also durchaus alte Schätze zu würdigen. Die Nähe dieses Zitats zur Psychoanalyse wird daraus

¹ Henry Keazor (2015): *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschungen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft

² Überarbeitete Fassung vom März 16

³ Doudart de la Grée, M-L (1968): *Ich war Vermeer. Die Fälschungen des Han van Meegeren*; Gütersloh; Bertelsmann

⁴ *The Life of Reason* (1905/6)

ersichtlich, dass es einen Vorgriff auf einen zentralen Topos der klinischen Psychoanalyse artikuliert, den Freud 1914 unter dem Titel: „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“⁵ herausgearbeitete. Was nicht erinnert wird, muss agiert werden – eines der Motive, warum wir psychoanalytische Behandlungen durchführen.

Überdies steht das Buch mit einem Füllhorn an Einsichten, Analysen und Ergebnissen vor der Tür, die auch für die Psychoanalyse von Interesse sind. So erteilt es implizit der Ansicht eine Absage, man könne ein Kunstwerk interpretieren, ohne die Persönlichkeit des Künstlers in Betracht zu ziehen. Dem Kunsthändler Frank Perls zufolge könne man Fälschungen nicht nur aufgrund des Materials, sondern auch aufgrund ihres Stils entlarven, insbesondere dann, wenn man sich nicht nur ein einzelnes Produkt eines Fälschers vornimmt, sondern eine Serie von dessen Hand, die aber vorgeblich alle von verschiedenen Künstlern stammen. Um den Stil eines Künstlers/Fälschers zu erkennen, in dem seine Persönlichkeit zum Ausdruck käme, müsse man demzufolge mehrere seiner Werke vergleichen. Denn niemand, der fälsche, könne vermeiden, dass seine eigene Persönlichkeit ins Spiel kommt, und dieser persönliche Stil sei eben nicht jener des Künstlers, der gefälscht wird und den man so gut kennt. Eben solches gelte für ein Kunstwerk, das eine direkte Weiterführung der Persönlichkeit des Künstlers sei und dieses Persönliche könne der Fälscher nicht nachvollziehen. Perls zufolge manifestiert sich also in den Fälschungen statt der Persönlichkeit des gefälschten Künstlers eher diejenige des Fälschers selbst, und je mehr man von seinen Fälschungen sehe, umso besser könne man diese als Äußerung seiner Persönlichkeit, als seine Fälscherhandschrift fassen. Kurzum: Je besser man die Persönlichkeit des Fälschers kenne, desto leichter sei es, seine Fälschung zu entdecken.

Daraus kann man für das Interpretieren von Bildern und Texten lernen. Die Psychoanalyse ist in diesem Punkt ambivalent, seit in den 70-80iger Jahren die unselige Meinung herrschte, die Persönlichkeit des Künstlers habe in Werkinterpretationen nichts verloren, und Künstler ihrerseits behaupteten, in ihren Texten nicht anwesend zu sein.

Des Weiteren räumt das Buch mit dem Mythos auf, es gäbe eine allgemein gültige „rein ästhetische Betrachtungsweise“ von Kunst. Jede Suche danach erübrige sich, so Keazor. Er beruft sich auf David Hume, der 1757 resümierte: »Schönheit ist keine Qualität, die Dingen an sich eigen ist - sie existiert lediglich in dem Geist, der diese Dinge betrachtet; und jeder Geist nimmt eine unterschiedliche Schönheit wahr.« Demzufolge, so Keazor, gäbe es ebenso wenig eine „reine Ästhetik“, wie eine „rein ästhetische Betrachtungsweise“. Vielmehr seien ästhetische Erfahrung und Wahrnehmung von Schönheit stets sowohl an individuelle Erfahrungen und Zusammenhänge gebunden, als auch an allgemeine Werturteile, die auf den Aushandlungen und Konstrukten der jeweiligen Gesellschaft basierten. Schönheit sei folglich relativ, sowohl in Bezug auf verschiedene Kulturen als auch bezüglich der Wahrnehmung durch das Subjekt innerhalb einer Kultur. Ästhetisches Empfinden sei dem Menschen nicht a priori gegeben, andernfalls müssten weltweit alle dauerhaft denselben Geschmack haben. Es werde erst nach und nach durch Erfahrungen und Vergleich erworben und entwickelt. Ästhetische Wertschätzung funktioniere nur im historischen und individuellen Rahmen. A-historische „reine“ ästhetische Erfahrung sei nicht möglich. Also: Always historicise!

Unbezähmbare Ichsucht

Vielleicht gelingt der Versuch einer Vermittlung von Kunst und Psychoanalyse, wenn man die Kräfte, die beim Fälschen psychodynamisch wirksam werden, erörtert. Es dürften dieselben sein, die auch den Schönheitskult bewegen, jenen kulturellen Raum, in dem es von fakes wimmelt: von fake-Brüsten, fake-Nasen, fake-Gesichtern und neuerdings auch fake-Vulven, allesamt auf der Suche nach Idealität. Dort hat der Hochstapler mit seinen psychischen Hintergründe und Mechanismen, die diesen Typ lenken, Hochkonjunktur.

Da es bei den an Kunstfälschungen beteiligten Personen um Ehre, Ruf und Größenphantasien geht, um „Ehrgeiz“, „Ruhmgier“, „unbezähmbarer Ichsucht“⁶, wie auf nahezu jede Seite von *Täuschend echt* deutlich wird, also offensichtlich um narzisstische Themen, werde ich die Narzissmustheorie der Psychoanalyse, von Freud 1914 entworfen und bis heute vielfach verfeinert und ausziseliert, zur Interpretation heranziehen. Und auch wenn es im Kunstbetrieb um Geldgier geht, sollte man sich nicht täuschen lassen: Geldgier macht das Ich, insbesondere wenn es sich nicht nur aus finanziellen Gründen als armes Ich fühlt, willfährig, und dann wird es leicht zum Komplizen, explizit ein Thema des Narzissmus, wie Heiratsschwindler und ihre Opfer zeigen.

Die am narzisstischen Regulationssystem vorwiegend beteiligten Instanzen sind das Ich, das Ichideal (die Vorstellung, wie das Ich gerne wäre), das Idealich (das mit seinem Ideal verschmolzene Ich) und das Überich (Gewissen). Alle diese Instanzen haben eine Geschichte, sind historisch und demzufolge wandelbar und deshalb in unserer Zeit der Idealisierung und Fakes – wie leicht zu erkennen - von höchster Aktualität.

Das Ich ist der Niederschlag der Objektbeziehungen, d.h., das mit den frühen Bezugspersonen Erfahrene wird im Zuge der Entwicklung verinnerlicht und zu psychischer Struktur. Es ist Mittler zwischen den

⁵ Freud, S. (1941g): G.W., Bd. 10, 126-136

⁶ Herbert Stifter in seinem Nachwort zu Doudart de la Grées Buch über Han van Meegeren

Triebwünschen, den Forderungen des Überichs, den Ansprüchen des Ichideals und denen der äußeren, der materiellen und ökonomischen Realität. Das Ich, Teil der Persönlichkeit, ist sich seiner Fähigkeiten bewusst, nutzt sie und zieht dabei seine Schwächen in Betracht. Und es ist der Teil, der, empfindet er Angst, entsprechende Abwehrmechanismen in Gang setzt.

Das Ichideal hat Freud in *Einführung des Narzißmus* (1914)⁷ als eine relativ autonome intrapsychische Bildung beschrieben, die dem Ich als Bezugspunkt zur Beurteilung des effektiv Erreichten dient. Sein Ursprung sei hauptsächlich narzisstisch. Als Freud das Ichideal in die Theorie einführt, erklärt er es zum Erben des primären Narzissmus. Wir gehen davon aus, dass das Ich des Kleinkindes narzisstisch geprägt ist, auch wenn es in regem Austausch mit seinen Bezugspersonen steht. Das eine schließt das andere nicht aus. Das Baby fühlt sich als 'seine Majestät das Baby' und sieht sich im Besitz der Allmacht, ist also Idealich, eine Illusion, von der es sich im Zuge seiner Erfahrungen mit der Realität in einem schmerzhaften Prozess verabschieden muss. Das tut es nur ungern und deshalb kommt die Instanz Ichideal ins Spiel. Der Mensch, unfähig auf die einmal genossene Befriedigung zu verzichten, wolle die narzisstische Vollkommenheit seiner Kindheit nicht entbehren und suche sie in der neuen Form des Ichideals wiederzugewinnen. »Was er als sein Ideal vor sich hin projiziert, ist der Ersatz für den verlorenen Narzissmus seiner Kindheit, in der er sein eigenes Ideal war« (1914c, 161)⁸.

Dieser Ansatz ist von Bedeutung für unser Thema. Das kindliche Ich entwirft ein Ideal als Phantasieprodukt, d.h., es idealisiert seine ersten Bezugspersonen und projiziert auf diese seinen verlorenen Narzissmus, obwohl diese real natürlich nicht ideal sind. Das Ich sagt sich, wenn ich schon nicht toll bin, dann habe ich wenigstens tolle Eltern. Die Projektion des infantilen Narzissmus auf die Eltern ist demnach konstitutiv für das Ichideal und zugleich ein Schritt zum Erwerb des Realitätssinnes, da die primäre Ichtrunkenheit (Megalomanie) zugunsten des Objektes aufgegeben wird. Das Ichideal ist somit das Ergebnis der Trennung von Ich und Objekt. Der tiefe unbewusste Kern des Ichideals, der bis zum Tod virulent bleibt, enthält den Traum vom ewigen Glück, von Glanz und Reichtum, von physischer und geistiger Macht und Stärke, von Omnipotenz also.

In der Pubertät beginnt der Jugendliche die idealisierten Eltern gegen neue Ideale auszutauschen, weil die Eltern nicht mehr länger idealisierbar sind. An ihre Stelle treten meist kollektive Ideale der Jugend- und Erwachsenenkultur. Beltracchi z.B. erwähnt in seinem *Selbstporträt*, er hätte mit 9 Jahren im Amsterdamer Rijksmuseum auf Gemälden Winterlandschaften gesehen, die ihn offenbar beeindruckt haben, denn sie werden später Inhalt seiner Fälschungen. Auch von Malskat wird berichtet, er habe schon mit 11 Jahren begonnen, Werke italienischer Meister zu kopieren.

Entwicklung des Ichs bedeutet nach Freud eine Entfernung vom primären Narzissmus. Fortan von seiner narzisstischen Allmacht getrennt, entsteht eine Kluft zwischen Ich und Ichideal, die ein intensives Streben erzeugt, den Primärzustand des Idealichs wiederzugewinnen. Der Mensch versucht sein Leben lang, die Kluft auszufüllen, um wie sein Ideal, sein Vorbild zu werden. Das Ideal gibt fortan dem Ich seine Projekte und Ziele vor, welche diese erreichen möge. Die Kluft zwischen Ich und Ideal ist umso geringer, je besser die narzisstische Bestätigung des Ichs im Laufe seiner frühen Entwicklung gelungen ist; dadurch wird das Ichideal in seinen Ansprüchen milde und seine Forderungen verlieren an Schärfe. Da das normale Ichideal den Charakter eines Projektes hat, sucht es nicht den kürzesten oder schnellsten Weg zur narzisstischen Bestätigung, sondern erlaubt Geduld, Aufschub, Umwege. Beispiel hierfür ist der Künstler. Er malt, schreibt oder bildhauert immer weiter, aus dem unbestimmten Gefühl heraus, mit dem aktuellen Werk seinem Ideal, einer Idee oder einem Sujet noch nicht hinreichend nahe gekommen zu sein. Würde er sein Ziel erreichen, könnte seine kreative Produktivität versiegen. Anders beim Fälscher. Er hat ein konkretes Ideal vor sich, das zu fälschende Original, an dem er sich messen kann. Gelingt die Fälschung, hat er sein Ideal erfüllt und bestätigt dann mit weiteren Fälschungen nur seine Idealität. Das hat mit Kreativität wenig, aber viel mit Routine zu tun, bei der dann Fehler unterlaufen, die zur Enttarnung der Fälschung führen.

Fehlt dem Ich die lebensanfänglich notwendige narzisstische Bestätigung, tendiert es dazu, sich in der Folge ein unrealistisch hohes, ein megalomanes Ichideal zu konstruieren – das Ich fühlt sich minderwertig und kompensiert mit hohen Ansprüchen -, und es entsteht eine tiefe Kluft zwischen Ich und Ichideal. In diesem Fall haben wir es mit einem pathologischen Ichideal zu tun. Das Ausmaß dieser Kluft gibt uns folglich Auskunft über die Beschaffenheit des narzisstischen Gleichgewichts einer Person und lässt Vermutungen über das Maß an Bestätigung zu, das sie erfahren hat. Diese Kluft kann quälend sein, und der Betreffende fühlt sich ständig gezwungen, diese Kluft zu schließen, indem er nach narzisstischer Zufuhr, nach Bestätigung sucht, z.B. durch Mittelpunktstreben. Solche Versuche zeigen eine regressive Tendenz, denn der das Ichideal konstituierende Wunsch drängt auf Rückkehr zu den Anfängen: dem primären Narzissmus. Regrediert das Ich auf den frühen Zustand, gehen zwangsläufig spätere Erwerbungen des Ichs, z.B. das Überich, wieder verloren. D.h., in der Regression geht das Gewissen verloren, einem Phänomen, dem man bei Fanatikern, die rücksichtslos ihre Ziele durchsetzen, begegnet. Dazu später.

⁷ Freud, S. (1914c, 161).

⁸ *ibid.*

Das Ich unterhält eine Vielzahl von Beziehungen zu seinem Ichideal, die sich oft in einem inneren Dialog manifestieren, der Züge zeigt wie bei einem Kind, das sich mit seinem von ihm idealisierten Elternteil unterhält. Inhaltlich geht es in diesem Dialog darum, wie die Kluft zwischen Ich und Idealideal verringert werden kann.

Die skizzierte Kluft ist von entscheidender Bedeutung im Kunstbetrieb, geht es doch darum, die Kluft zwischen dem Ich und den idealisierten Künstlern/Kunstwerken zu schließen. Der Künstler versucht mit jedem Werk seinem Ideal etwas näher zu kommen, der Experte seinem Wunsch, die Echtheit eines Werkes und seine kunsthistorische Bedeutung bestimmen zu können und nie auf eine Fälschung hereinzufallen. Der Museumsdirektor versucht möglichst attraktive Sammlungen zu präsentieren, und der Fälscher will schließlich so täuschend echt wie möglich sein.

Später werde ich zeigen, dass es auch zwischen dem Ich, seinen Idealen und dem Überich zu charakteristischen Beziehungen kommt, die folgenreich für das jeweilige Erleben einer Person sind, wie sie sich fühlt und wozu zu handeln sie sich gezwungen sieht. Der Krimi von Keazor erzählt davon und es lassen sich charakteristische Beziehungsfiguren nachweisen.

Fälscherkünste

Den Weg, den Fälscher gehen, um die oftmals unerträgliche weite Kluft zwischen ihrem Ich und den von ihnen idealisierten Künstlern (ihr Ichideal) zu schließen, wird an den Tricks, die sie beim Fälschen anwenden, erkennbar. Das Buch listet eine Reihe solcher Tricks auf und liest sich darüber fast wie eine Handlungsanweisung für Fälscher. Um z.B. ein Craquelé⁹ zu simulieren, backe man die Fälschung im Ofen und spanne sie dann über eine Trommel, um Risse zu erzeugen, oder man mische alte Teile mit neuen oder lässt an Skulpturen Gliedmaßen weg. Andere Male kombiniert man einzelne Elemente im Stil eines Pasticcios¹⁰, oder man nimmt sich die Zeichnung eines Künstlers als Vorlage, um danach ein Gemälde zu gestalten. Das Fälschen beschränke sich keineswegs aufs Kopieren, so Keazor. Die Techniken, mit denen gefälscht werde, finde man im Verlauf der Fälschungsgeschichte immer wieder. Bereits John Drewe habe Mitte der 1980er-Jahre entdeckt, man müsse einer Fälschung nur eine entsprechend seriöse Provenienz verschaffen, um sie gegen eine etwaige Enttarnung abzusichern. Zu diesem Zweck würden in die Archive namhafter Museen und Galerien gefälschte Dokumente eingeschmuggelt und dort so deponiert, dass sie der Fälschung zu einer glaubhaften Vorgeschichte verhelfen. In die gleiche Richtung zielten auch gefälschte Fotos, welche z.B. das Ehepaar Beltracchi anfertigte, um Zweifel an der Echtheit der Bilder auszuräumen. Helene Beltracchi posierte auf diesen Fotos als ihre eigene Großmutter vor den im Wohnzimmer aufgehängten Gemälden. Mit ihnen sollte den Experten bewiesen werden, die Bilder hätten sich damals in der Sammlung des Großvaters befunden. Raffiniert auch: Man weigert sich seine angeblichen Originale zu verkaufen, um den Preis hochzutreiben, fingiert Expertisen oder lässt Witwen oder Söhne der Künstler die angeblichen Werke ihrer Ehemänner und Väter authentifizieren. Man kann auch die Herkunft, z.B. den Fundort, der Bilder verschleiern, oder behaupten, sie stammten aus Sammlungen, die gar nicht existieren. Trickreich ist auch, eigene kleinbürgerliche Verhältnisse mit der Behauptung zu verschleiern, adliger oder vermögender Herkunft zu sein, um der Fälschung eine entsprechende Herkunft zu bescheinigen.

Viele der Tricks fanden ihre Bewunderer, man hielt die Fälscher für „pfiffige Gauner“, für erfindungsreich, raffiniert und mit profunderen Einsichten in Kunstbetrieb und Kunstgeschichte ausgestattet als mancher Experte. Das zeigt nebenbei, dass Fälscher auch gerne Kunstexperten wären. Und manchmal heißt es sogar: „The fake is more“ – die Fälschungen sind besser als die Originale.

Fast immer, so Keazor, ging es den Fälschern darum, aus strategischen Gründen kunsthistorisches Wissen zu veranschaulichen, indem beobachtete oder vermutete Entwicklungen und Prägungen der jeweiligen Künstler in Gemälden umgesetzt wurden. Unerkannte Fälschungen würden dann von der kunsthistorischen Forschung als echte Werke begrüßt, in Œuvre-Kataloge aufgenommen, ihre Forschungen bestätigen, was besonders heikel sei, so Keazor, weil damit die Forschung selbst verfälscht würde. Während die Forschung glaubt(e), mit den vermeintlich neu entdeckten Bildern endlich eine objektive Bestätigung ihrer Resultate und Theorien gefunden zu haben, handelt(e) es sich nur um reine Widerspiegelung eben dieses Wissensstandes. Mehr noch: Manchmal waren Fälschungen, bevor man sie enttarnte, sogar attraktiv, weil sie kunsthistorische Überlegungen „anschaulich“ bestätigten, also visualisierten. Zudem bestand und bestünde Gefahr, dass die Forschung auf der Basis von Fälschungen neue Hypothesen bilden könnte, ohne zu ahnen, dass es sich dabei um persönliche Interpretationen des Fälschers handelt, die das in seinen Augen Charakteristische des imitierten Künstlers widerspiegeln.

⁹ Altersspuren wie Risse und Sprünge

¹⁰ Bei dem Pasticcio werden einzelne Elemente aus den Werken eines Künstlers von einem anderen Künstler zu einer neuen Komposition zusammengestellt.

Die Verschmelzung mit dem Ichideal und die Folgen

Absicht der Tricks und Maschen ist, die Kluft zwischen dem Ich des Fälschers und seinem Ideal, dem Kunstbetrieb zu schließen. Das Streben nach dem Ideal kann außer Kontrolle geraten und entgleisen, sodass der Betreffende die Realität aus den Augen verliert. Das ist der Fall, wenn es zu einer Verschmelzung des Ich mit seinem Ideal kommt, wenn eine Fälschung so überzeugend ist, dass sie als solche von den Experten nicht erkannt, sondern als echt eingeschätzt wird. Der Fälscher erfährt hohe Anerkennung und genießt Gunst und Zuwendung des Kunstbetriebes und hinterlässt gegebenenfalls – wie gezeigt – sogar Spuren in der Forschung. Unter dem Eindruck dieser narzisstischen Zufuhr wird das Ich mit seinem Ideal identisch, es wird zum sog. Idealich. Durch die Verschmelzung beider Instanzen schließt sich die Kluft zwischen ihnen. Der Fälscher empfindet ein Hochgefühl, er wird megaloman, ein emotionaler Zustand, der bis in den Wahn, eben den Größenwahn reichen kann. D.h., der Betreffende kann manisch werden und triumphiert über sein Ideal. Die Fusion ist ähnlich dem Orgasmus ein regressiver Vorgang, der zurückführt in jene Zeit, als das Kleinkind sich als allmächtig erlebte, glaubte Mittelpunkt der Welt, seine Majestät das Baby zu sein. D.h., das alte, frühkindliche Idealich wird reaktiviert, was vor allem, wenn auch nicht ausschließlich, bei Psychosen vorkommt.

Zumindest eine psychotische Episode z.B. muss bei Han van Meegeren vorgelegen haben, als er glaubte, er sei Vermeer. In diesem Fall ist aus ‚seiner Majestät das Baby‘ ‚seine Majestät Vermeer‘ geworden. Das ist die Illusion des Fälschers, von der er so überzeugt ist, dass er den Illusionscharakter nicht bemerkt. ‚Ich war (bin) Vermeer‘ ist keine Phantasie mehr, weil eine Phantasie immer noch einen Bezug zur Realität hat und den anderen, hier Vermeer, als eigene Existenz anerkennt und zulässt. Ein Phantasierender, der sagt: ‚Ich bin wie Vermeer‘, setzt zwei Personen voraussetzt, die verglichen werden können. Der Wahnkranke aber sagt: Ich bin (war)Vermeer, womit er die Realität und damit Vermeer auslöscht. Das fehlende ‚wie‘ zeigt die Psychose. Deshalb klingt eine solche Aussage für Außenstehende zu Recht „verrückt“, eben größenwahnsinnig. Nehmen wir van Meegerens Freundin Jo. Sie sagte zu ihm über sein Meisterwerk *Christus und die Jünger in Emmaus*: »Wenn es nicht alt wäre, könnte es von Dir sein.« Sie war nicht psychotisch, denn in ihrer Einschätzung bleibt der andere (das alte, also Vermeer) existent.

Und so dürfte es auch bei Beltracchi gewesen sein. Wenn Keazor meint, auch Beltracchi reklamiere für sich ein „Sich-in-den-zu-fälschenden-Künstler-Hineinversetzen“, ist diese Fähigkeit Voraussetzung eines jeden Fälschens und nicht nur Beltracchis Spezialität. Wenn Beltracchi jedoch für sich reklamiert, im Schaffensprozess zu dem gefälschten Künstler selbst zu werden, mit ihm eins zu sein, während er ihn fälscht, löscht auch er den anderen aus. Dabei entsteht das Gefühl, Werke im „Geiste“ des Künstlers zu schaffen, was letztlich darauf hinausläuft, dass der Fälscher glaubt, gar nicht zu fälschen, sondern das jeweilige Œuvre vielmehr nur zu „ergänzen“ und „fortzusetzen“. Im „Geiste“ heißt: in der Identität des gefälschten Künstlers. Weil z.B. van Meegeren Vermeer ist, malt er zwar seinen *Christus und die Jünger in Emmaus* wie er ihn malen möchte (das Thema war übrigens nie Vermeers Thema), aber signiert ihn folgerichtig mit Vermeer.

Ein übersteigertes Selbstwertgefühl ist typisch für diese Art von Fälschern. So fühlt er sich beispielsweise dazu berufen, Lücken in den Œuvres gefälschter Künstler zu füllen und diejenigen Werke wiederzubeschaffen, die er vorgibt, sie seien verloren gegangen oder überhaupt erst zu schaffen, was seiner Meinung nach im Werk des Künstlers noch fehlt. Die Megalomanie kündigt sich schon darin an, dass Beltracchi z.B. seinen schlichten Nachnamen Fischer gegen den interessanter klingenden seiner zweiten Frau Helene eingetauscht hatte, eine Maßnahme, mit der er den Namen des Vaters, mithin seine Herkunft auslöscht und sich selbst zur Fälschung in Person macht. Dahinter steht wahrscheinlich eine früh idealisierte Mutter, denn das Idealich ist ein omnipotentes Ideal, das eine primäre Identifizierung mit einem mit Allmacht ausgestatteten Primärobjekt, d. h. mit der Mutter, enthält. Die Megalomanie äußert sich auch darin, dass er einen aufwendigen Lebensstil mit Haus- und Landbesitz, Reisen und Kunstankäufen pflegte, den er sich nicht leisten konnte. Das tun Depressive in ihren manischen Phasen.

Keazor zeigt, dass eine solche Entwicklung, die auf eine Verschmelzung des Ich mit seinem Ideal hinausläuft, nicht selten bei Fälschern zu beobachten ist. Beltracchi habe wiederholt verkündet, die große Zeit der Fälschungen sei vorbei, womit er andeuten wollte, man solle ihn als den letzten Meister-Fälscher betrachten. Immer raffiniertere technische Untersuchungsmöglichkeiten und eine durch das Internet ermöglichte Informationsdichte würden Schlupflöcher und Maschen für Fälscher zunehmend enger und kleiner werden lassen. Aber, so Keazor, dies sei zu hinterfragen, denn vergleichbare Aussage seien bereits in den 1970er-Jahren gemacht worden. Fälscher versuchten mit solchen Verlautbarungen sich ihren Platz in der Geschichte als die „Größten“ und „Letzten“ ihrer Zunft zu sichern.

Nun strebt das Ich aber nicht nur danach, wie sein Ideal zu werden, sondern es fühlt sich auch von seinem Ideal, im hiesigen Fall dem Kunstbetrieb, abhängig und von dessen Idealvorstellungen bedrängt. Die Abhängigkeit erzeugt nicht nur Wut, nein, das Ich schämt sich überdies, weil es den Idealforderungen des Ichideals nicht Genüge leisten kann. Die Abhängigkeit vom Kunstbetrieb, auf dessen Gunst und Anerkennung der Fälscher angewiesen ist, erzeugt Rachewünsche. Diese werden in dem Moment befriedigt, wenn es ihm gelungen sei, die Experten zu foppen und seine Fälschung als solche unerkannt in den Kunstbetrieb zu lancieren, wenn also sein Ich zum Idealich

avanciert. Der Triumph erzeugt Hochstimmung. Der Fälscher kann sich als der große Rächer fühlen. Keazor schreibt, typisch für den Irreführungstypus sei das Geltungsbedürfnis, das sich in dem Stolz auf den Erfolg der Fälschungen und in der (Schaden-)Freude über das eigene geheime Wissen von deren wahren Status manifestiert. In der Literatur über Fälscher ist häufig von einem ‚Krimi‘ die Rede, der sich im Kunstbetrieb abspiele. Ich ziehe es vor, von ‚Western‘ zu sprechen, denn in der Tat spielt das Rachemotiv eine große Rolle. Den in einer Auseinandersetzung unterlegene, in seinen Fähigkeiten verkannte und ausgelachte Held dürstet es nach Rache. An Körper und Seele verwundet, zieht er sich in die Einsamkeit zurück und übt in langer Vorbereitung das Schießen, um dann zurückzukehren und alle Widersacher, mit blauen Bohnen durchsiebt, in den Staub sinken zu lassen. Eben Solches beabsichtigen die vom Kunstbetrieb gekränkten Fälscher, wenn sie sich zurückziehen, den Kunstbetrieb genauestens studieren, dann zurückkehren, um mit perfekten Fälschungen und überragenden Kenntnissen ausgestattet, Rache an den Experten mit ihren Röntgenpistolen (!) zu nehmen. Kurzum: Die skizzierten intrapsychischen Prozesse haben weitreichende Folgen. Über sie entfaltet sich die Pathologie im Kunstbetrieb.

‚Vatermord‘

Ich erwähnte zuvor, in der Pubertät käme es zu einer Umstrukturierung, begleitet von einem Austausch der Ideale. Zwar ist diese Umstrukturierung für die weitere Entwicklung zum Erwachsenen notwendig, gleichwohl erfolgt sie aus unterschiedlichen Gründen nicht unproblematisch. Ich beschränke mich hier auf die Lebensgeschichte der Fälscher. Keazor berichtet aus dem *Selbstporträt*¹¹ Beltracchis, sein Vater hätte Kopien nach Gemälden von Picasso und van Gogh angefertigt und seinen Sohn eines Tages - Beltracchi (Fischer) Junior angeblich 14 Jahre alt -, angewiesen, Bilder für ihn zu kopieren. Zu diesem Zweck habe er ihm eine Abbildung von einer von Picassos Pastellzeichnungen als Kopiervorlage hingelegt. Angeblich habe der Junior schneller und besser als sein Vater gearbeitet. Nicht nur, dass er die Kopie an einem einzigen Tag ausgeführt habe, er hätte auch noch Verbesserungen gegenüber dem Original vorgenommen. Als er seine Arbeit stolz dem Vater präsentierte, sei dieser verstummt, habe für längere Zeit die Freude am Kopieren verloren, sei ungesellig geworden und hätte seinem Sohn seinen Malkasten überlassen.

Keazor erinnert an auffällige Parallelen zu Picasso, der zunächst von seinem Vater in der Malerei unterrichtet worden war, dieser aber das Malen einstellte, als er das Talent Pablos entdeckte und erkennen musste, dass ihm der Sohn künstlerisch überlegen war. Es könnte sich hierbei um einen signifikanten Topos in der Künstler-Biografik handeln, denn eine vergleichbare Episode wird auch von Leonardo da Vinci und dessen Lehrer Verrocchio berichtet.

Nun, für die Psychoanalyse spielt es keine Rolle, ob solche Szenen mit dem Vater tatsächlich oder nur in der Phantasie stattgefunden haben, denn wie der Glaube Berge versetzt, kann die Phantasie als innere Realität des Menschen sein Handeln bestimmen und – krank machen. Was in den Szenen beschrieben wird, sei es bei Beltracchi, Picasso oder Leonardo, bekommt in der psychischen Realität wegen der Ambivalenz, sprich der Bewunderung einerseits und der Wut wegen der Abhängigkeit vom Ideal andererseits, die Bedeutung einer Usurpation des Vaters, einer Kastration, eines ‚Vatermordes‘. Natürlich atmet der Vater noch, aber er ist in seiner Profession verstummt, er hat den Pinsel aus der Hand gelegt, oder, wenn man will, den Löffel abgegeben. Das ist der symbolische Vatermord.

Der ‚Mord am Vater‘ hat Konsequenzen für das Seelenleben des Sohnes, denn die entscheidenden Weichen zur Verschmelzung des Ichs mit seinem Ideal werden hier, also bereits in der Pubertät oder Adoleszenz gestellt. Wegen des Mordes am Vater bzw. dessen Repräsentanten (Lehrer, im Kunstbetrieb die Experten und Künstler) besteht Gefahr, dass das Ich zum Idealeich wird. Ist der Vater, der Idealeich, das als Vorbild bewundert und zugleich Überich ist, das gefürchtet wird, ermordet, fällt er als anzustrebendes Ideal und als Gewissen aus. Zwar gibt es den äußeren Vater noch, aber innerpsychisch gehen in der Verschmelzung das noch unfertige jugendliche Ich und das Gewissen verloren. Es kommt nun darauf an, wie der Vater mit dem Mord umgeht, ob er wohlwollend zugewandt bleibt und seinen Sohn/Schüler weiter fördert, oder ob er ihm zürnt. Sein Umgang könnte darüber entscheiden, ob der begabte Junior zum Künstler oder zum Fälscher wird. Ein Künstler findet neue Ideale und versucht – wie beschrieben – mit seiner Kunst diesen nahe zu kommen. Er erhält sich eine gewisse Kluft zwischen seinem Ich und seinem Ideal, die ihn zum Weiterarbeiten motiviert. Das dürfte bei Picasso oder Leonardo der Fall gewesen sein. Und auch der Erfinder Freud, vom eigenen Vater enttäuscht, hat neue Ideale gefunden und diesen Vorgang am eigenen Beispiel beschrieben. Anders der Fälscher. Er will die Kluft tilgen und mit seinem Ideal eins werden. Das liegt in der Natur des Fälschens, die ja nur dann perfekt ist, wenn die Fälschung sich vom Original (Ideal) nicht unterscheidet.

¹¹ Freud war dem Autobiographischen gegenüber skeptisch, weil er meint, eine aufrichtige Lebensbeichte erfordere soviel Indiskretion über Familie, Freunde und Gegner, meist noch lebend, dass sie sich glatt ausschließe. „Was alle Autobiographien wertlos macht, ist ja ihre Verlogenheit“ (Freud, S. 1960: *Briefe 1873-1939*. Hg. v. Ernst Freud und Lucie Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Was in einem Fälscher genau ‚abgeht‘, bedarf noch der Erforschung. Meine Arbeitsthese ist, dass er in der Fusion mit seinem Ideal und des sich damit Setzens an die Stelle des Vaters einen solchen Triumph, d.h. große narzisstische Befriedigung verspürt, dass es zu einer Fixierung des Jugendlichen an diesen Lustgewinn in der Hochstimmung kommt. In der Folge wird er - ähnlich einem Suchtkranken - immer wieder nach diesem narzisstischen Gewinn suchen, sodass es zu keiner Weiterentwicklung kommt, da er keinen Bedarf nach neuen Idealen verspürt, ist er doch sein eigenes Ideal. Neben ihm gibt es keine Götter mehr. Er bleibt beim unablässigen Fälschen, d.h. der Vaternord bzw. die Usurpation des Vaters wird ständig wiederholt. Man kann das wiederholte Fälschen auch als den unablässigen Versuch verstehen, sich vom Ideal zu emanzipieren und sich aus dessen Abhängigkeit zu lösen.

Schließlich aber kommt es der ewigen Wiederholungen wegen zur Routine, damit zu Nachlässigkeit und Unachtsamkeit und zur Gefahr, enttarnt zu werden. Natürlich gibt es verschiedene, mal mildere, mal heftigere Variationen dieses Modells. Hier eine: In Orson Welles Film *F for Fake* äußert sich der Fälscher Elmyr de Hory verächtlich über die von ihm gefälschten Künstler wie Matisse, Miró und spielt sie gegen in seinen Augen gute und kompetente Alten Meister aus. Hier wird das Ideal von seinem Ich gestürzt, der Lächerlichkeit preisgegeben und dann durch ein neues Ideal, die Alten Meister, ersetzt. Diese Variante wiederum bestätigt die klinische Erfahrung, dass ein Mensch nur schwer ohne Ideale leben kann, da Ideale haben Wünschen bedeutet. Da die Befriedigung eines Wunsches naturgemäß in der Zukunft wartet, mal näher, mal ferner, hat der wunschlos Glückliche auch keine Zukunft.

Wie erwähnt, kommt es auf das väterliche Verhalten an. Nicht immer lässt der Vater sich usurpieren und wirft angesichts der Fähigkeiten seines Sohnes das Handtuch. Manch ein Vater macht sich aber auch zum Komplizen seines fälschenden Sohnes, wie im Fall des Shaun Greenhalghs. Beltracchis Vater z.B. wurde lustlos und ungesellig, so dass man annehmen darf, er grämte sich und bot sich seinem Sohn nicht länger als Vorbild an. Dann liegt es nahe, dass sich der Sohn mit seinem Ich an die Stelle des Vaters, seines ehemaligen Ideals, setzt, zumal er über seinen Vater und dessen Rückzug enttäuscht ist und der Vater deshalb nur noch als negatives, als böses Ideal fungiert. In diesem Fall entstünde eine intrapsychische Situation, in der durch die Fusion von Ich und Ideal das frühkindliche Idealich reaktiviert wird, in dem das Kind ‚Seine Majestät‘ war und es noch keinen Vater gab, der im Wege stand. Der ‚Vaternord‘ wäre der genetische Vorläufer des späteren Mordes am idealisierten Künstler: Erst ‚Ich bin mein Vater‘, dann ‚Ich bin Max Ernst‘. Der Vater wird usurpiert und damit Max Ernst ausgelöscht. Meine These stützt sich darauf, dass die von Beltracchi gefälschten Künstler ihn an Personen aus seinem eigenen familiären Umfeld erinnerten, von ihm selbst als ausschlaggebender Faktor für die Wahl des jeweiligen Fälschungsoffiziers angegeben. Sein Vater habe große Ähnlichkeit mit dem später von ihm gefälschten Max Ernst gehabt. Die Fälschungen der Werke des Max Ernst müssen so *täuschend echt* gewesen sein, dass der Experte für Max Ernst, Werner Spies, sie nicht als falsch erkannte. D.h., Beltracchi dürfte identisch mit seinem Vater/Max Ernst gewesen sein. Dass er den Ernst-Experten achtfach foppte, ist auch ein unablässig wiederholter ‚Vaternord‘.

Die psychoanalytische Forschung hat gezeigt, dass das Idealich sadistische/terroristische Züge zeigt, die wegen des Ausfalls des Überichs ungehindert ausgelebt werden. Sie können sich in der Usurpation, der Verneinung, also Auslöschung des anderen manifestieren, die mit der Machtergreifung durch das eigene Selbst korreliert. Erinnert sei an den Abwehrmechanismus der Identifizierung mit dem Aggressor.

Auch im Fall Han van Meegerens dürfte ein ‚Vaternord‘ eine Rolle gespielt haben. Eine der Triebfedern van Meegerens sei sein gespanntes Verhältnis zu dem strengen Vater gewesen, der dem verachteten Sohn nichts zutraute. Akut geworden seien diese Spannungen, so Keazor, als van Meegeren von seinem Vater zum Architekturstudium auf die Technische Hochschule von Delft geschickt wurde. Van Meegeren hätte schon in jüngeren Jahren eine Begabung für die Darstellung architektonischer Interieurs gezeigt, wie anhand eines Aquarells von einem Kircheninneren deutlich wird, das in der Art des niederländischen Barockmalers Emanuel de Witte (um 1617-1692) gehalten sei, wofür er den ersten Preis bei einem Wettbewerb des Delfter Kunstinstitutes zugesprochen bekam. Der Preis war Anlass, sich mehr auf die Malerei zu verlegen, zum Zorn seines Vaters, der die Zeichnungen zerrissen und seinen Sohn als Nichtskönner und Versager beschimpft haben soll.

Die Haltung des Vaters dürfte im Sohn massive Wut und Enttäuschung erzeugt haben, so dass ihn, wenn auch unbewusst, Mordphantasien beschäftigt haben dürften. Auch hier kam es vermutlich zu einer Verschmelzung des Ich mit seinem Ideal, wie sich rückwirkend aus der entlarvenden Selbsteinschätzung: ‚Ich war Vermeer‘ schließen lässt. Anzeichen für eine verschmelzungsbedingte (Megalo-) Manie zeigten sich bei van Meegeren, ähnlich wie bei Beltracchi, darin, dass auch er, bisweilen an der Armutsgrenze lebend, einen aufwendigen Lebensstil mit Reisen nach Belgien, Frankreich, Italien und England pflegte, den er sich nicht leisten konnte.

Eine andere Art des ‚Vaternordes‘ findet statt, wenn das Ich sein Ideal verrät. Als Professor Ernst Fey, Kunst- und Kirchenmaler und Lehrer von Lothar Malskat, als Restaurator eine Ehrenurkunde sowie ein Geldgeschenk bekam und ihm der Auftrag für die Restaurierung des Lübecker Rathauses erteilt wurde, wo er sich erneut als Retter gotischer Wandmalereien in einem Erkerzimmer des Rathauses habe feiern lassen, sein Gehilfe Malskat hingegen leer ausging, habe dieser in einem an Fey gerichteten Brief die gebührende Anerkennung für seine Arbeit eingefordert. In diesem Schreiben bezeichnete sich Malskat als „der unbekannt mittelalterliche

Meister von Lübeck" und beklagte, dass er selbst nie, sein Komplize Fey jedoch immer öfter gerühmt werde, obwohl die bejubelten Wandbilder von ihm, Malskat, stammten. Er forderte Fey auf, diesen »Kulturbetrug« öffentlich einzugestehen. Um Fey zusätzlich unter Druck zu setzen, informierte er dessen Auftraggeber, den Oberkirchenrat Werner Göbel, den er später der Komplizenschaft beschuldigen wird, denn Göbel versuchte zunächst, das Ganze nach außen zu verheimlichen. Dennoch hätten Malskats Aktivitäten die Bildung einer internen Expertenkommission veranlasst, die auch tätig wurde. Nachdem Malskat den versammelten Experten heimlich gemachte Fotos von den leeren grauen Putzflächen des Hochchors vorgelegt hatte, wurden unter den Mitgliedern der Kommission erste Zweifel an der Integrität Feys laut. Nun sei auch DER SPIEGEL auf den Fall aufmerksam geworden. Der Fall kam aber erst recht ins Rollen, als Malskat bei der Lübecker Staatsanwaltschaft Strafanzeige gegen den Sohn Feys und gegen sich selbst erstattete. Im Januar 1953 sei für Malskat Untersuchungshaft wegen „Verdunklungsfahr infolge der von Malskat ausgehenden irreführenden Informierung der Presse" angeordnet worden. Der Inhaftierte habe sich inzwischen der Öffentlichkeit gegenüber immer mehr als Originalgenie stilisiert, das von Fey auf gemeinste Weise ausgenutzt und missbraucht worden sei. Malskat wollte also den ‚Vatermord‘ durch eine Expertenkommission ausüben lassen. Seine Geschichte erinnert an Kleists Michael Kohlhaas – kein Wunder: Es geht um Kränkungen.

Der Topos ‚Vatermord‘ könnte also eine große Rolle in Fälscherbiographien spielen, wenn auch nur in der Phantasie¹², denn bekannt ist, dass mitunter auch die Biographien gefälscht sind. Man kann daraus schließen, dass Fälschungen immer ein ‚Mord am Ideal‘ sind. Das könnte der Hintergrund des von mehreren Autoren diagnostizierten Rachewunsches sein, den der Fälscher dem Kunstbetrieb, namentlich den Experten gegenüber, hegt, die er offenbar als Konkurrenten um die Gunst des jeweils idealisierten Künstlers erlebt, darum, wer ihn besser kennt und ihm näher kommt. Das klingt wie ein albernes Gerangel darum, wer dem Lehrer die Tasche tragen darf.

Dass es sich beim ‚Vatermord‘ vermutlich um einen geschlechtsspezifischen Konflikt, um einen zwischen Vater und Sohn handelt, legt die Statistik nahe. In Keazors Buch, aber auch in anderen zum Thema, treten keine Fälscherinnen auf, allenfalls in der Funktion als Handlangerinnen beim ‚Vatermord‘ wie im Fall Beltracchi. Und auch in der Hitliste der Künstler, die mit Vorliebe gefälscht werden¹³, ist keine Künstlerin vermerkt. Vielmehr scheinen Frauen dazu zu tendieren, aber auch dies vorerst nur Arbeitshypothese, sich vom Gefälschten täuschen zu lassen, wie das im Fall der anerkannten Expertin für die griechisch-römische Antike Gisela Richter war.

Das Ichideal als Schnittstelle

Freud schreibt, vom Ichideal aus führe ein bedeutsamer Weg zum Verständnis der Massenpsychologie. Das Ideal habe nebst seinem individuellen auch einen sozialen Anteil, es sei auch das gemeinsame Ideal einer Familie, eines Standes, einer Nation¹⁴. Es bestehe ein konstanter Austausch zwischen dem individuellen Ichideal und seinen Projektionen in Form kollektiver Ideale. Das kollektive Ideal beziehe seine Wirksamkeit aus der Konvergenz des individuellen Ichideals. Eine Anzahl von Individuen habe ein und dasselbe Objekt an die Stelle ihres Ichideals gesetzt und sich infolgedessen in ihrem Ich miteinander identifiziert. Jeder Einzelne sei ein Bestandteil einer Masse, durch Identifizierung vielseitig gebunden, und habe sein Ichideal nach den verschiedensten Vorbildern aufgebaut.

Wie das funktioniert, zeigt folgende Begebenheit. Als der „Mensch von Piltdown“¹⁵ als Fälschung enttarnt wurde - er war den Engländer wichtig, hatte er sie doch von der Demütigung erlöst, im Unterscheid zu Frankreich und Deutschland keinen Beweis für die Evolutionskette zu haben -, geriet England in den Zustand nationaler Trauer (vgl. Keazor, 20). Grund der Trauer war der Verlust eines kollektiven Ideals. Wieder gab es keinen Beweis für die Theorie des Engländers und Nationalhelden Darwin. Es ging um den Verlust der Illusion, in dieser Hinsicht mit Frankreich und Deutschland gleichziehen zu können. Anstatt von Trauer würde ich von kränkender Desillusionierung sprechen.

Wie auch immer: Das Ichideal ist eine entscheidende Schnittstelle zwischen Individuum und Kollektiv. Beide sind über Ideale verschaltet, wobei das je eigene Ideal Einfluss auf das kollektive nimmt und vice versa. Wäre das nicht der Fall, hätte z.B. Werbung keine Chance. Beispiel für die Verschaltung ist die ästhetische Erfahrung, denn auch im Kunstbetrieb findet ein Austausch über die Ideale statt. Künstler und deren Werke werden an die Stelle des Ichideals gesetzt, bevölkern fortan diese Instanz und entfalten ihre Wirkung im Kunstbetrieb. Hören wir Keazor. Er skizziert das Spannungsfeld, das sich öffnet, wird ein als Original angenommenes Objekt (hier ein

¹² Konstantin Simonides, ein begnadeter Fälscher von Handschriften und Papyrusrollen, hat als Jungendlicher versucht, seinen Vater mit Gift zu ermorden. Soweit ich verstanden habe und man den Quellen trauen darf, war er tief enttäuscht von seinem Vater, weil der den Missbrauch des Jungen durch seinen Onkel verleugnete (vgl. Schaper, R., 2014, Die Odyssee des Fälschers),

¹³ Von den moderneren Künstlern z.B. Corot, van Gogh, Modigliani, Giacometti

¹⁴ (1914c, 169).

¹⁵ Der „Mensch von Piltdown“ galt als Beweis für Darwins These von der Entwicklung des Affen zum Menschen

Kunstwerk, T.E.) zum Ideal. Es erhalte durch die Aufladung mit persönlichen Assoziationen eine Art von Fetisch- oder Reliquiencharakter und werde zum materiellen Träger bestimmter *Vorbilder* und *Leitgedanken*. Diese projiziere der Betrachter oder Besitzer zwar auf das Objekt/Kunstwerk, habe dabei aber den Eindruck, dass dieses Ideal in dem Gegenstand (bzw. einer Person, T.E.) selbst verkörpert seien. Durch die physische Nähe zum Gegenstand werde dem Betrachter die Möglichkeit gegeben, über das Objekt/Kunstwerk mit eben diesem Ideal selbst in Verbindung zu treten. Im Fall eines Kunstwerks fällt diese Art von Begegnung sogar noch direkter und intensiver aus, denn das Werk transportiert nicht nur die Handschrift des Künstlers, der es einst geschaffen hat. Vielmehr würde dem Betrachter, indem er vor genau dem Gegenstand steht, an dem der Künstler seinerzeit gearbeitet hat, scheinbar eine Verbindung mit dem Künstler selbst ermöglicht, welche die zeitliche Distanz überbrücke. Dabei spielten Projektion und Aufladungen des Objekts seitens des Betrachters eine große Rolle. Der Besuch einer Ausstellung oder eines Museums und das Streben danach, vor dem besichtigten Gegenstand eine ästhetische Erfahrung zu machen, seien von den Erwartungen, die sodann auf das Kunstwerk gerichtet werden, nicht zu trennen. Das Kunstwerk scheine dieses Verlangen zu erfüllen, indem es dem Betrachter etwas über sich und seinen Schöpfer mitteilt. Tatsächlich lese der Betrachter jedoch zu nicht unwesentlichen Anteilen nur das aus dem Kunstwerk heraus, was er zuvor selbst in es hineinprojiziert hat.

Dem Psychoanalytiker ist dies vertrautes Terrain. Was Keazor hier ausführt, ist ‚angewandte Psychoanalyse‘, d.h., auf die Kunst angewandte psychoanalytische Narzissmustheorie. Die Projektion des je eigenen Narzissmus auf das Kunstwerk/den Künstler machen es/ihn zum Ideal. »Was er [der Mensch] als Ideal vor sich hin projiziert, ist der Ersatz für den verlorenen Narzissmus seiner Kindheit, in der er sein eigenes Ideal war«¹⁶, den Freud mit einem echten Größenwahn vergleicht. In früheren Zeiten hätten die Menschen, so Freud, ihren Narzissmus auf die Götter projiziert, heute sind die Götter u.a. die Künstler und ihre Werke, die mitunter, wie Keazor schreibt, Fetisch- oder Reliquiencharakter bekommen. Das Ichideal tritt die libidinöse Besetzung, also die Bewunderung, die ihm vom Ich zuteil wird, an die Kunstgegenstände ab. Ab dann spiegeln dem Betrachter, Sammler, Experten und Fälscher der Künstler und seine Werke sein Ichideal. Kunstwerke z.B. geraten zu Wasseroberflächen, in denen Narziss seine Schönheit erkennt. Sie beziehen ihre Bedeutung und Besetzung aus der Sehnsucht (bei Keazor die Erwartung, das Verlangen) des früh verlorenen primären Narzissmus, der auf sie projiziert werden kann. Sie repräsentieren das idealisierte Objekt, das aber definitionsgemäß ein libidinös besetztes Selbstobjekt ist, weshalb manche Experten gelegentlich offenkundige Fälschungen erhitzt mit Händen und Füßen bis auf's Letzte zur Rettung des eigenen Narzissmus als echt verteidigen. Ihr Ich fürchtet die narzisstische Katastrophe, nicht ideal, sondern täuschbar zu sein.

So wurde die Tiara des Saitaphernes aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. wegen ihres „perfekten Erhaltungsgrad“, ihres „sehr feinen Dekors“ und ihres Reichtums an Kunstmotiven, als „reine Kunst in ihrer saubersten und feinsten Form“ mit Lobeshymnen überschüttet. 200 000 Francs hat der Louvre für sie bezahlt. Doch die Hochgelobte - van Meegeren würde sagen: das „Allerheiligste“- , war eine Fälschung, wie nach langem Zögern Experten eingestehen mussten. D.h., sie waren „so befriedigt von ihrer eigenen Leistung, dass sie gar nicht auf die Idee kamen, es hier eventuell mit einer (Ver-)Fälschung zu tun zu haben“, sie waren in die Eitelkeitsfalle getappt. Da es keine ‚rein ästhetische Erfahrung‘ gibt, sondern nur eine mit reichlich subjektiven Zutaten, ist der Grund für den Reifall in ihrem Ichideal und dessen Wunsch nach Ruhm, Ehre oder „Krönung ihrer Karriere“ zu suchen. Kurzum: Man will sich adeln wie der Kunsthistoriker Frederick Hartt, anerkannte Autorität für Renaissance-Malerei und emeritierter Professor mit „tiefsitzender Liebe zur Skulptur“, der sich um seinen 72. Geburtstag herum, also gegen Ende seiner Karriere, mit dem David-Modello zum „idealen Ziel“ eines Betrugs machen ließ. Sich für Spesen gleich mal 1000 Dollar und eine prozentuale Beteiligung am Verkaufserlös sichern wollend, hoffte er, mit einer spektakulären Entdeckung noch mal an die Öffentlichkeit zu treten. Um es kurz zu machen. „Überglücklich“ (in meinem Verständnis manisch), das David-Modello in einem Buch präsentieren zu können, ist er mit seinem Ichideal schon fast starrsinnig auf eine finanziell begründete Fälscherei, eine raffiniert eingefädelte Gaunerei hereingefallen. Keazor zufolge ist diese Gaunerei ein Beispiel dafür, dass sich Fälscher intensiver mit Kunstgeschichte befassen, als es die Experten mit Fälschern tun.

Und auch Kunstsammler haben eine Ehre zu retten. Der holländische Reeder Daniel Georg van Beuningen, dem man Fälschungen von van Meegeren angedreht hatte, finanzierte neue Gutachten, die deren Echtheit beweisen sollten und verklagte Gutachter, die sie als Fälschungen bestätigten, wegen angeblicher Falschaussage auf Schadenersatz. 500 000 Pfund waren ihm Ruf und Ehre als Kunstsammler wert. Offenbar verspüren Experten höchste Erregung, geraten sie in unmittelbare Nähe ihres mit narzisstischer Libido wie mit Strom aufgeladenen Ichideals. Keazor zufolge ähneln die Beschreibungen des Moments der Entdeckung getäuschter Kunsthistoriker der Erregung Hartts, in die ihn die Fotos des David-Modello versetzt hätten. Zu zittern hätte er begonnen, in den Stunden danach nicht schlafen können, fast ohne Unterlass das vermeintliche Original studierend, um „seine Überzeugung, es handle sich um das Originalmodell für den ‚David‘ zu bestärken“, worüber er schließlich sein

¹⁶ Freud, S. (1914c): Zur Einführung des Narzissmus. G.W., Bd. 10, 137-170

kritisches Urteilsvermögen verlor. Sage also keiner, die Beziehung des Ich zu seinem Ideal sei nicht von höchster Dramatik.

Das intrapsychische Geschehen, das ich, von *Täuschend echt* angeregt, für die Fälscher skizziert habe, lässt sich also auch bei Experten finden. Nicht nur Fälscher wollen mit ihrem Ideal verschmelzen, sondern auch Experten und Gutachter. Zwar wollen sie nicht Vermeer sein (oder doch?), aber ihn so genau kennen, dass sie Fälschungen, die sie für echt halten, verteidigen, um die eigenen Gutachterehe zu retten. Kein Wunder, denn sich getäuscht zu haben, überflutet das Ich mit schwerer Scham vor seinem Ideal. Experten wie Fälscher haben dasselbe Ichideal, was sie offenbar zu Erzfeinden macht. Der Historiker Anthony Grafton spricht von einem „Wettlauf“ zwischen Experten und Fälschern, bei die einen den anderen dicht auf den Fersen seien. Das Verhältnis ist so eng, als wären sie Doppelgänger. Die Experten, die sich täuschen lassen, unterstützen den Fälscher in seiner Illusion, Idealisch, also ‚Vermeer‘ zu sein. Der Vermeer- Spezialist Dr. Abraham Bredius, Erzfeind van Meegerens, habe sofort, als er von dem vermeintlich spektakulären Fund (*Christus und die Jünger von Emmaus*, T.E.) informiert wurde, nicht nur dessen Echtheit bestätigt, sondern das Gemälde als ein auf Ende der 1650er-Jahre zu datierendes „Meisterwerk Vermeers“ begrüßte, ja, als „die Krönung seines Werkes“. Mit eben diesen Worten hätte der Gelehrte das Bild im November 1937 im renommierten *Burlington Magazine* gefeiert, in dem er das Werk eingehend vorstellte und besprach, wobei er genau jenen Spuren gefolgt sei, die van Meegeren mit seinen Verweisen gelegt hatte. Das *Emmaus-Mahl* schien auf die beiden seitens der Kunstgeschichte gestellten Fragen nach Vermeers Italienaufenthalt und nach den von dort inspirierten religiösen Bildern, nicht nur Antworten zu geben, sondern das Gemälde hätte in Form der Verweise auf Caravaggio (1571-1610) sogar vermeintliche neue Einsichten über die von Vermeer gewählten italienischen Vorbilder ermöglicht. 1937 kaufte die Rembrandt-Vereinigung das Bild im Auftrag des Direktors des Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam für 520 000 Gulden (heute mehrere Millionen Dollar). Was für ein Triumph für van Meegeren, seinen Erzfeind in Grund und Boden gefoppt zu haben! Und der Experte? Nur um sein Ideal vor des Fälschers Zugriff zu retten, besorgt er unfreiwillig seinem Erzfeind einen Platz in der Kunstforschung.

Grund für Expertenirrtümer ist die Faszination, die von geschickt platzierten und konzipierten Fälschungen ausgeht, sodass die Bereitschaft, an die Echtheit der Fälschung zu glauben, größer ist, als die Beweislast. Der Kunsthistoriker, so Keazor, wird zum Komplizen des Fälschers, wenn er an die Echtheit des fraglichen Objekts zu glauben beginnt. Dieses darf nun schon deshalb nicht mehr falsch sein, weil es ihm nicht nur das widerspiegelt, was zu finden er sich immer gewünscht hat – die eigene Großartigkeit, sondern weil es ihm auch den Weg zur Krönung seines Lebenswerkes ebnen soll. Ergänzen wir nur: Um die ungeheuerliche Scham des Versagens zu vermeiden.

Wie oben erwähnt meinte Freud, im religiösen Stadium (der Menschheitsgeschichte, T.E.) habe der Mensch die Allmacht den Göttern abgetreten¹⁷. Im Kunstbetrieb bekommen die Kunstgegenstände die Rolle moderner Götter zugewiesen und erfahren dieselbe Verehrung wie das ‚Goldene Kalb‘. Kunstgegenstände werden zu Fluchtpunkten der Sehnsüchte des Ich nach Vollkommenheit. Sie werden als Container für die dem Ich eigene Sehnsucht nach Idealität benötigt. Das Ichideal ist also nicht nur Produkt der Sozialisation, sondern wirkt auch als Produzent des Kulturprozesses, als Agens der Wirklichkeitsgenerierung, indem es einen Kunstbetrieb produziert und ihn seine Bedeutung verleiht, allerdings unter Vorbehalt. Freud sagt, der Mensch habe zwar seine Allmacht an die Götter abgetreten, fügt jedoch hinzu: »... aber nicht ernstlich auf sie verzichtet, denn er behält sich vor, die Götter durch mannigfache Beeinflussungen nach seinen Wünschen zu lenken«¹⁸. Das machen die Fälscher mit ihrem Expertenfoppen, um sich die Macht und den Triumph über den Betrieb zu sichern. Auf der anderen Seite stehen die Experten, die ihnen diese Macht und Triumph durch Enttarnung streitig machen.

Wenn die Subjekte und das Kollektiv über die Ideale verschaltet sind, wenn die Ideale die Schnittstelle zwischen Subjekt und Kultur bilden, dann ist das Ichideal das Einfallstor für die kollektiven Kunstideale. Die Objekte, auf die projiziert wird, müssen allerdings einige Voraussetzungen erfüllen, damit eine Projektion möglich ist. Das heißt, damit Kunstwerke und die sie produzierenden Künstler an die Stelle des Ichideals gesetzt werden können, müssen sie mit dem Ichideal kompatibel sein. Wie steht es darum?

Da das Ich zunächst ein Körperlich ist, ist auch das Ichideal ein Körperideal bzw. Oberflächenideal, wie das Spiegelstadium aus Sicht Lacans nahelegt, in dem der Spiegel dem Kind seinem Wunsch gemäß ein ideales Körperbild vorgaukelt. D.h., das Ichideal funktioniert anfänglich auf der Ebene der Bilder (Imagines), als *Vorbild*, also auf der Ebene der präsentativen Symbolik. Es funktioniert damit auf der gleichen Ebene, auf der auch die Kunstwerke als »präsentative Bedeutungsträger« (Lorenzer) operieren. Fügen wir noch hinzu, dass das Ichideal wegen des Narzissmus ästhetisiert sein kann, lässt sich sagen: Ichideal und kollektives Kunstideal sind, was die Darstellungsebene anbetrifft - die Ebene des ästhetisierten Bildes -, kompatibel. Hinzu tritt, dass Künstler seitens der Gesellschaft idealisiert werden und ihnen die Gunst des Publikums und der Kunstkritiker sicher ist. An dieser narzisstischen Zufuhr möchten alle, auch die sog. Kunstliebhaber, teilhaben. Mit anderen Worten: Man könnte

¹⁷ Freud, S (1912-13a): *Totem und Tabu*. G.W., Bd 9

¹⁸ *ibid.*

sagen, Kunstwerke seien so erquicklich, weil sie von einem bildorientierten und ästhetisierenden Ichideal erwünscht werden. Sie werden durch Projektion des je eigenen Narzissmus mit dem Ichideal identisch gemacht, um die »Wahrnehmungsidentität« (Freud) zu ermöglichen. Sie sind ein Beweis dafür, dass der Mensch seine Götter lenkt, wie Freud sagt, um sich ein Stück eigener Allmacht zu erhalten. Das sog. ‚rein ästhetische Empfinden‘ wäre dann das, was meine narzisstischen Wünsche, angereichert durch kollektiv verbindliche Schönheitsideale, als ästhetisch empfindet.

Der fehlende Glanz im Auge des Kunstbetriebs oder: Vom Erhabenen zum Lächerlichen

Die Illusion der Idealität ist nicht von Dauer. Der japanische Schriftsteller Yasushi Inoue bringt es auf den Begriff. Er beschreibt das Leben des Fälschers als ein Scheitern, ein Abstieg, letzten Endes als eine Tragödie. Scheinbar geht es ihm wie dem schönen Adonis, der den frühzeitigen Tod durch den Eber hinnehmen muss. Das Idealich, die Megalomanie, der Größenwahn, alle zerfallen, wenn er enttarnt wird. Häufig schleichen sich über die Routine des Fälschens Fehler ein, womit der Fälscher seine Enttarnung selbst provoziert, als stünde er unter einer Art ‚Geständniszwang‘. So werden z.B. im Rausch der Trickgenerierung unbewusst Fehler gemacht, interessanterweise ausgerechnet mit der Farbe Weiß, als wolle man sich weißwaschen. Bei Beltracchi entdeckten die Experten Spuren von Titanweiß in einzelnen Gemälden, ein Farbpigment, das zum Zeitpunkt der Herstellung des Originals noch nicht verfügbar war. Damit, so Keazor, wende sich das System der Camouflage gegen den Fälscher selbst. Bei ihm trugen auch alle verdächtigen Gemälde Aufkleber, die aus denselben Quellen stammten, was ihre Rückverfolgung zu ihrem Ursprung möglich machte und zu seiner Verhaftung führten. Ein anderer Fälscher leistete sich Rechtschreibfehler in einer Keilschrift. Man kann diesen Geständniszwang durchaus als Hilferuf nach Schutz vor dem Verfall an eine drohende Psychose, z.B. dem Größenwahn, Vermeer zu sein, verstehen.

Es werden aber auch, angeblich bewusst, Fehler in Fälschungen eingebaut. Keating z.B. setzte „Zeitbomben“ in seine Fälschungen mit der „verräterischen Botschaft in Bleiweiß“, die in Röntgenuntersuchungen sichtbar wurden. Oder er baute absichtlich (?) Anachronismen in seine Gemälde ein oder führte diese mit modernen Materialien aus, selbst wenn sie vorgaben, aus der Frühen Neuzeit zu stammen. Er spekulierte darauf, dass die von ihm gelegten Spuren früher oder später entdeckt, seine Fälschungen enttarnt und damit die Schwächen des Kunsthandels aufgedeckt würden, was diesen verunsichern und destabilisieren sollte. Dabei kann es sich aber um eine nachträgliche Rationalisierung der eigenen Schwäche handeln, um der Scham bei der Enttarnung zuvorzukommen. Der Fehlleistung Absicht angedichtet. Die besondere Verachtung Keatings galt dem seiner Meinung nach von Galerien dominierten korrupten Kunstmarkt, auf dem in seinen Augen amerikanische Kunstkritiker und -händler den Geschmack vorgaben. Dieser zielte nur darauf ab, Kritikern und Händlern, auf Kosten einfältiger Sammler und verarmter Künstler die Taschen mit Geld zu füllen. Nach seiner Überführung moderierte Keating im britischen Fernsehen Sendungen, in denen er die Zuschauer in die Technik Alter Meister einführte. Wie später Wolfgang Beltracchi, der ab Dezember 2014 im Rahmen einer fünfteiligen Dokumentationsreihe auf 3sat solche Themen erörterte, wurde Keating auf diese Weise zum Experten und damit selbst zum Bediensteten eben jenes Systems gemacht, das er einst bekämpft hatte. So schnell kann man im Kunstbetrieb das Hemd wechseln!

Was passiert bei einer Enttarnung? Ich und Ichideal werden wieder zu zwei verschiedenen Instanzen, zwischen denen eine Kluft aufreißt. Dadurch gerät das Subjekt in eine mitunter schwere Störung seines narzisstischen Gleichgewichts. Keazor schildert, was sich auf Seiten des ein Kunstwerk idealisierenden Betrachters intrapsychisch ereignet, erfährt er, dass es sich bei dem vermeintlichen Original nur um eine Imitation, eine Kopie oder ein Faksimile handelt. Dem Betrachter würde deutlich, dass die von ihm gemachte Erfahrung nur auf einer (Selbst-)Täuschung beruht. Die erhoffte Verbindung und Nähe zum Schöpfer des Originals wäre in diesem Fall nicht mehr möglich. In der von mir eingestellten Sicht heißt das, das Werk lässt sich nicht länger an die Stelle des Ideals setzen. In der Enttäuschung des Ichs über sein Ideal stürzt das Ichideal ab und wird zum ‚bösen‘ oder fäkalen Ideal. Der Betrachter empfindet plötzlich Ekel und distanziert sich von seinem Ideal. Der Fälscher Malskat kann davon ein Lied singen: »Vor meinen Heiligenfiguren beteten weltbekannte Experten. Plötzlich waren dieselben Madonnen miserable Erzeugnisse eines ostpreußischen Malergesellen.« Mit dem Sturz des Ideals stürzt aber auch das Ich. Ohne Ideal wird es zum armseligen, schnöden Alltags- und Allerwelts-Ich. Würde dem Betrachter zudem klar, so Keazor, dass hinter dem Ganzen sogar eine arglistige Täuschung stand, spitzten sich seine negativen Gefühle von Enttäuschung, Frustration und Scham sogar noch weiter zu, da das Objekt nicht nur unecht ist, sondern auch noch in betrügerischer Absicht geschaffen wurde – für das Ich katastrophal für sein narzisstisches Gleichgewicht, eine narzisstische Katastrophe.

Katastrophaler noch liegen die Verhältnisse beim Fälscher. Verlässt ein Kind die Position des Idealichs, üben seine Eltern und die weitere soziale Umgebung Kritik an ihm, so auch der Fälscher bei der Enttarnung, also der Kritik des Kunstbetriebs, die ihn zwingt, die Realität anzuerkennen, anzuerkennen, dass er nicht ‚Vermeer‘ ist. Das bedeutet den Zerfall der Illusion, Idealich zu sein. Man spricht ihm den Künstlerstatus ab und bezeichnet seine

Werke als „leicht enttarnbare Machwerke“ – nebenbei ein niederschmetterndes Zeugnis für Experten. Aber man muss alles tun, um sich vom Fälscher abzugrenzen und ihn auszuschließen, damit das eigene Ideal nicht von den Machwerken eines Malergesellen besudelt wird. „Mit dem Fälscher Dossena ist es zu Ende“ heißt es dann, weil seine Werke nachlässiger wurden. Den Fälscher erreicht nur noch der missbilligende Blick der anderen, er findet im Auge des Kunstbetriebs keinen Glanz mehr, der ihm als Anerkennung lebenswichtig war. Scham ist die Folge und sein Ich möchte im Boden versinken. Sein Ideal ist zertrümmert, sein Ich dadurch ohne Ideal und es fehlt fortan an der ihm notwendigen narzisstischen Zufuhr. Er bleibt trostlos auf der Strecke. Ein Kleinkind bedarf besonders zu Beginn seines Lebens des Glanzes im Auge seiner Mutter, d.h. ihrer Bewunderung, ihrem Stolz als Lebenselixier, um einen Ort in der Familie zu finden und um sein Ich gedeihen zu lassen. Fehlt dieser Glanz, kann es zu einer massiven Entwicklungsstörung, u. Umständen sogar zum Exitus, dem sog. Marasmus kommen. Ähnlich ergeht es dem Fälscher im Falle seiner Enttarnung. Sein Ich schrumpft unter der fortan fehlenden narzisstischen Zufuhr und es kommt zum Versanden seiner Fähigkeiten. Aber auch hier gibt es Varianten. Manche Fälscher haben ihre Enttarnung als einen Auftrieb für ihr Ich empfunden. Sie konnten erst jetzt ihre Fähigkeiten als Künstler oder Experten entdecken und entfalten.

Wie bei den Fälschern kommt es auch bei den Experten, die einer Fälschung aufgefressen sind, nach der Enttarnung zu einer narzisstischen Katastrophe. Auch ihr narzisstisches Gleichgewicht wird gestört und es kann teuer für sie werden, wie Werner Spies erfahren musste. ‚Der enttarnte Fälscher‘ und ‚der getäuschte Experte‘ sind, was den Narzissmus anbetrifft, Leidensgenossen. Beide sind Face victims, wie man sie aus dem Schönheitskult kennt. Jene haben ihr Gesicht zerstört, hiesige ihr Gesicht verloren.

Engelssturz oder die Wiederkehr des Überichs

Bei beiden kommt noch ein weiterer Umstand hinzu. Bei der Erörterung der inneren Instanzen erwähnte ich, die Bildung des Ichideals beginne schon in der frühen Kindheit, das Überich, das Gewissen hingegen sei ein späterer Erwerb, etwa zur Zeit des Ödipuskomplexes. Manche meiner Kollegen setzten die Bildung dieser Instanz allerdings auch früher an. Das Überich wird durch Identifizierung mit der Elterninstanz, aber nicht mit Personen, die als Vorbild fungieren, sondern am Überich der Eltern gebildet. Es beinhaltet die kollektiven Moralvorstellungen, die auch das Überich der Eltern beinhaltet und die auch immer die der Kultur sind, in der die Personen aufwachsen. Darum kann ein Kind z.B. trotz milder, gewährender Eltern ein strenges Überich haben. Das Überich ist eine verbietende, aber auch schützende Instanz, vergleichbar der eines Richters oder Zensors. Das Ichideal hingegen wird hauptsächlich nach dem Abbild des geliebten Objekts, eben an den je persönlichen Eltern geformt und erhebt deshalb eher individuell spezifische Ansprüche ans Ich, weshalb man hier auch von partikulärer Moral spricht, weil sie von Individuum zu Individuum und von Kollektiv zu Kollektiv unterschiedlich sein können. Beim Gewissen spricht man demgegenüber von kollektiver Moral. Kommen Schuldgefühle aus dem Überich und werden ohne Präsenz eines anderen empfunden, kommen Scham und Minderwertigkeitsgefühle aus dem Ichideal, wenn es dem Ich vorwirft, nicht ideal, eben nicht vorbildlich zu sein. Diese Gefühle sind an den Blick des Anderen gebunden.

Das Entscheidende ist nun, dass, kommt es zur Fusion von Ich und Ideal, wegen des regressiven Vorgangs das Überich als späterer Erwerb wieder verloren geht. D.h., im Rausch der Megalomanie vernimmt das Subjekt keine moralische innere Stimme, wegen seines Totalausfalls keinen Einspruch des Überichs mehr. Die Verhältnisse sind hier ähnlich wie beim Fanatismus, bei dem ohne Einspruch des Überichs im Namen einer Ideologie skrupellos agiert wird. Das Fälscherduo Holder u. Zincke, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aktiv war, hätte sich z.B. „einen grausamen Spaß“ daraus gemacht, hintergangene Kunden über ihren Irrtum aufzuklären, so Keazor. Bezeichnenderweise hören jene Fälscher, die nicht total mit ihrem Ideal identifiziert sind, das Überich immer als leise Stimme, als leises Bedenken oder spüren es in Form starker Angst, die paranoide Form annehmen kann, wenn sie hinter jeder Wegbiegung den wissenden Experten mit der Röntgenpistole lauern fürchten. Beltracchi wollte diese Angst kontraphobisch in eine Ehre umdefinieren. Eine 1898 gegründete Informationsplattform, in der sich Mitglieder gegenseitig über aktuelle Fälschungsfälle informierten, wurde als „Angst-Verein“ titulierte, was die Angst des Fälschers vor Zweifeln und ihren Institutionen dokumentiert.

Nach der Enttarnung jedoch, wenn die Kluft sich öffnet, eigentlich ein gesunder, progressiver Vorgang, meldet sich folgerichtig das Überich wieder und das Ich unterwirft sich dessen Befehlen. Manche Fälscher, deren Überich zum Bestand ihres Seelenlebens geworden ist, empfinden Reue und gestehen aus Schuldgefühl ihre Verfehlungen. Bei anderen wiederum, deren Überich noch extern, also noch nicht verinnerlicht ist, empfinden oben skizzierte soziale Angst. Ihr Überich sind die Experten, die nicht auf Fälschungen reinfallen, ferner die Polizei, Juristen und Strafbehörden. Rechtfertigungsversuche, um das Ich zu retten, sollen dann die Angst vor diesen äußeren Instanzen mildern. Man habe gefälscht, um den Kunstbetrieb als geldgierig, vom Profit geblendet und fahrlässig agierend, die Experten als täuschbar oder käuflich bloßzustellen – Fälschung in hehrer Absicht also, als würde das Ziel jedes Mittel heiligen -, ungeachtet dessen, dass in unzähligen Fällen die Fälscher Mittäter mit hohem Profit waren. Fälschen in hehrem Auftrag ist aber auch nichts anderes als eine Fälschung.

Solchermaßen mit dem internen oder externen Überich (Polizei, Juristen und Strafbehörden) konfrontiert, wird das Ich des Fälschers zum armseligen, schnöden und verbitterten Ich, das im Gefängnis sitzt und überdies finanziell strauchelt. Das ist das arme, irdische, vom Kunstbetrieb ausgeschlossene Ich. Und das alles, obwohl manchmal Fälschungen als schöner empfunden wurden als die Originale. Aber so ist es halt: Die Erzfeinde der Fälscher, die Experten und Kunstkritiker, würden ein Werk solange loben und preisen, wie es ihnen echt erscheine, es jedoch sofort mit Verachtung belegen, stelle sich heraus, dass es gefälscht sei, so der Philosoph Alfred Lessing. Man kann in abgewandelter Form die Typologie Döhmers heranziehen: Die Irreführungstypen sind letztlich die irreführten Typen. Das ist im Sinne des japanischen Schriftsteller Yasushi Inoue nicht anders als tragisch zu bezeichnen. Aber keineswegs verwunderlich, wie der Baudelaire-Übersetzer Max Bruns treffend meint: »Wer das Ideal schon in der Vergangenheit – oder auch in der Gegenwart – verwirklicht sieht, erwartet von der Zukunft nur noch Niedergang«¹⁹. Eben, wer nicht mehr wünscht, hat keine Zukunft. Und wer sein Ideal schon in der Jugend verwirklicht hat, muss mit seinem Niedergang rechnen.

Fazit: Ich hoffe, gezeigt zu haben, dass es sich bei *Täuschend echt* um ein informatives, äußerst anregendes Buch handelt, dem aber – bei aller Bescheidenheit – eine Prise Psychoanalyse gutgetan hätte.

Frankfurt im März 2016, überarbeitet am 10.12.17

© Thomas Ettl

¹⁹ In: Charles Baudelaire: Gesammelte Schriften. Bd. 3, Dreieich, Abi Melzer, S. IX