



This article is licensed under a
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0).

DOI: <http://doi.org/10.25358/openscience-9424>

Katja Knehr

KUNSTFÄLSCHER, WORTFÄLSCHER? DIE NARRATIVE SELBSTDARSTELLUNG WOLFGANG BELTRACCHIS

Für 2,88 Millionen Euro wurde das Heinrich Campendonk zugeschriebene Ölgemälde „Rotes Bild mit Pferden“ am 29.11.2006 über das Auktionshaus Lempertz verkauft. Damit erzielte es „den höchsten Preis, der jemals weltweit für ein Campendonk-Gemälde gezahlt wurde“ (Koldehoff & Timm 2012, 14). Da bereits kurz nach dem Verkauf Zweifel an seiner Echtheit aufkamen, ist es mehrfach untersucht und dabei als Fälschung entlarvt worden. Es folgten Begutachtungen weiterer Gemälde, die sich anhand ihres Malstils, der verwendeten Materialien und der Provenienzen rasch auf vier Personen zurückführen ließen, die seit Jahrzehnten Falsifikate hergestellt und in Umlauf gebracht hatten. Nach zwei Jahren Ermittlungsarbeit durch das Berliner Landeskriminalamt wurden das in den Betrugsfällen federführende Ehepaar Helene und Wolfgang Beltracchi (ehem. Wolfgang Fischer) sowie ihre Komplizin, Helenes Schwester Jeanette Spurzem, am 27.08.2010 verhaftet. Das vierte Bandenmitglied – ein Bekannter der Beltracchis namens Otto Schulte-Kellinghaus – ist im Dezember 2010 festgenommen worden (vgl. Allonge 2014, 39), und am 27.10.2011 folgte eine Verurteilung der Angeklagten nach einem Geständnis wegen Bandenbetrugs und Urkundenfälschung in 14 Fällen zu teils mehrjährigen Haftstrafen (vgl. Koldehoff & Timm 2012, 202).

Mittlerweile sind mehr als hundert Beltracchi-Fälschungen entdeckt und öffentlich bekannt gemacht worden, wie mir Kommissar René Allonge in einem Interview mitteilte. Die Bande erschlich sich mit ihren kriminellen Tätigkeiten nachweislich mindestens 16 Millionen Euro und richtete auf dem Kunstmarkt einen wirtschaftlichen Folgeschaden von 35 Millionen Euro an. Über den „grösste[n] Kunstfälscherskandal der deutschen Kriminalgeschichte“ (Allonge 2014, 40) wurde ausführlich berichtet. Im Gegensatz zu Jeanette Spurzem und Otto Schulte-Kellinghaus, die sich direkt nach Abschluss des Prozesses aus der Öffentlichkeit zurückzogen, treten die Hauptbeschuldigten, das Ehepaar Beltracchi, bis heute gern ins Scheinwerferlicht.

„Geschichten über Fälscher erzählen *von* einem Erzähler“, konstatiert der Philosoph Johannes Hirsch in seiner Dissertation „Narrationen der Fälschung“ (Hirsch 2016, 15; Hervorh. im Orig.). Von dieser Überlegung ausgehend möchte ich an die volkscundlich-kulturwissenschaftliche Narratologie anknüpfen, für die vor allem der Name Albrecht Lehmann steht, der die Untersuchung lebensgeschichtlicher Erzählungen zur Bewusstseinsanalyse weiterentwickelt hat (vgl. Lehmann 2007). In diesem Beitrag möchte ich in Anlehnung an Lehmanns Methode Ego-Dokumente von Helene und Wolfgang Beltracchi analysieren. Gemeint sind damit autobiografische Texte und Interviews. Bei meinen Ausführungen handelt es sich um Erkenntnisse aus meiner interdisziplinären Masterarbeit, die ich im Sommer 2022 an der Uni Mainz in den Fächern Kulturanthropologie/Volkskunde und Kunstgeschichte eingereicht habe.

Im Mittelpunkt stehen dabei die verwendeten Narrative sowie Anlehnungen an bereits existierende Erzählmuster und -figuren. Einzelne kunsthistorische Topoi werden ebenfalls in die Auswertung miteinbezogen, um die Funktion der Erzählungen für die Beltracchis ergründen zu können. Konkret wird untersucht, welche Identität das Ehepaar medial vermitteln möchte und wie kulturelle Bilder sowie die eigenen Lebenserzählungen, insbesondere bei Wolfgang Beltracchi, ineinandergreifen. Die Grundfrage dahinter lautet, warum die über ihre Erzählungen konstruierte öffentliche Identität der Beltracchis von vielen als bewundernswert verstanden wird, obwohl es sich bei ihnen um verurteilte Kriminelle handelt.

Als Opfer geboren, zu Unrecht verurteilt – Rechtfertigungsstrategien und Schuldzuweisungen der Beltracchis nach ihrer Entlarvung

Die bedeutendste Gelegenheit, die Geschehnisse aus ihrer Sicht darzustellen, erhielten die Beltracchis mit dem Prozessauftritt im Jahr 2011. Während des Gerichtsprozesses bewiesen sich die beiden zunächst ständig ihre scheinbar innige Verbindung zueinander. Zu Beginn der Verhandlungen küssten und umarmten sich die beiden stets. Die kurzen Umarmungen im Gerichtssaal seien „[ü]berlebenswichtig“ (Beltracchi & Beltracchi 2018, 590) gewesen, schreibt Wolfgang Beltracchi später in der gemeinsam mit seiner Frau verfassten Biografie „Selbstporträt“. Mit diesem als romantisch verstandenen Bild, das die Protagonist*innen dieser Geschichte als authentische Akteur*innen rahmt, heischt das Ehepaar nach den Sympathien des Publikums.

Ihre Motivation sei immer nur gewesen, geliebten Menschen ein gutes Leben bieten zu können. Wolfgang und Helene Beltracchi betonen in fast jedem Ego-Dokument, dass ihre Sorge durchgängig nur dem jeweils anderen sowie ihren beiden Kindern gegolten habe, nie dem eigenen (finanziellen) Auskommen oder Wohlergehen. Sie inszenieren sich als altruistisch handelnde Perso-

nen und vertuschen gleichzeitig potenziell egoistische Motivationen hinter den Betrugsfällen, wie etwa monetäres Eigeninteresse. Die Betrüger*innen wollen nicht als regulärer Zusammenschluss von kriminellen Personen und Energien verstanden werden, sondern als Teil einer sich liebenden sowie umsorgenden und damit sympathischen Familie.

Wie die meisten ihrer Vorgänger*innen möchte das Ehepaar Beltracchi mit seinen Erzählungen aber „nicht nur ein faszinierendes Leben darstellen, sondern [...] auch etwas verschleiern“ (Partsch 2015, 17). Dazu wenden sie die Erzählstrategie der „legitimierende[n] Erzählungen oder Rechtfertigungsgeschichten“ an (Lehmann 1980, 57). Das Ziel der Erzähler*innen ist dabei, die eigene, oft moralisch fragwürdige Biografie derart umzuformen, dass sie vom Publikum als sozial akzeptabel empfunden wird (vgl. ebd., 57f.). Über seine Jahre als Teenager berichtet Wolfgang Beltracchi in dieser Absicht:

„Wir blassen Kinder aus der Siedlung, wir Kinder mit den aufgeschlagenen Knien und den unsteten Blicken, mit Gedanken voll Sünde und kleinkriminellen Handlungen: Sind wir nun alle gemeine Kids gewesen? Es ist wahr: Die Verbitterung der Eltern, das unwürdige Leben in Armut und die Verachtung der Alteingesessenen hatten uns misstrauisch werden lassen, und im Heranwachsen gesellten sich zum Misstrauen Hinterlist und Härte. [...] Nur wenige waren von der Gemeinheit unberührt“ (Beltracchi & Beltracchi 2018, 36).

Wolfgang Beltracchi richtet in diesem Abschnitt explizit die Frage nach der Schuld an die Leser*innen. Die Behauptung, kaum jemand habe sich der vorherrschenden Brutalität und Armut entziehen können, untermauert die scheinbare Unausweichlichkeit der Konsequenzen einer solchen Kindheit und Jugend. Wie hätte Wolfgang Beltracchi ein aufrichtiger Mensch werden können innerhalb eines so extremen Umfelds? Diese Art der Argumentation zielt darauf ab, Verständnis für seine späteren kriminellen Machenschaften zu wecken.

Die Ausführungen über seine Jugendzeit und sein frühes Erwachsenenleben sind durchzogen von Gewalt, Drogenkonsum und Sex, die er stets in Verbindung mit seinen Bildern bringt. Auch im „Selbstporträt“ bedienen die Beltracchis die beliebten Themen „Sex & Crime“ (Butin 2020, 164), da diese die „voyeuristische Neugier der Medien“ (Grüning 2014, 133) befriedigen und ihnen mediales Interesse sowie höhere Einnahmen sichern. Gleichzeitig strebt Wolfgang Beltracchi mit der Überbetonung einer wilden Jugend das Bild eines „Filou, ein[es] Lebenskünstler[s]“ (Partsch 2015, 170) an. Das Kunststudium oder eine konventionelle Laufbahn als legitimer Künstler erfüllten ihn laut eigener Aussage nicht. Dass er als Reaktion darauf einen kriminellen Weg einschlug, begründet er mit der „Ablehnung eines bürgerlichen Lebens“ (Partsch

2015, 175). Beltracchi zeichnet hiermit das Bild des Außenseiters, thematisiert den Wandel von der Opferrolle hin zu der eines Sozialrebellens.

Wolfgang Beltracchi kann in seiner Rolle als Erzähler volle Kontrolle über die vermittelten Inhalte und deren Rahmung ausüben. Im Nachhinein kann er mühelos Einzelereignisse auswählen und miteinander in Beziehung setzen, um eine mutmaßliche Stringenz in seiner Biografie zu erzeugen (vgl. zu dieser Erzählstrategie Meyer 2020, 325). Die späteren Erfahrungen folgen dabei scheinbar als logische Konsequenz auf frühere Erlebnisse und werden auf die aktuelle Lebenssituation ausgerichtet. Realität und Fiktion sowie „Vergangenheit und Gegenwart sollen nach Möglichkeit für den Erzähler zu einem fugenlosen Ineinander werden“ (Lehmann 1980, 60), einer glattgeschliffenen und leicht konsumierbaren Fiktion (vgl. Ricœur 1996, 199). Der Höhepunkt der Biografie, Wolfgang Beltracchis Fälscher-Karriere, wird also erzählerisch sorgsam vorbereitet.

In den Schilderungen der Beltracchis wird Spannung insbesondere dadurch erzeugt, dass sie strukturell auf den beliebten „kriminalliterarische[n] Aufbau] von personalisierten Fallgeschichten [...] mit der bekannten Dramaturgie von Motiv, Tat, Verdacht, Enthüllung“ (Reulecke 2016, 28) zurückgreifen. Dabei wird der behandelte Lebensabschnitt zu einer simplifizierten Erzählung zusammengefasst und damit für die Rezipient*innen als Kriminalgeschichte lesbar gemacht (vgl. Ricœur 1996, 194, 197). Natürlich sollen diese auf Seiten des Fälschers mitfiebern, der in den untersuchten Ego-Dokumenten fast ausschließlich als Protagonist auftritt.

Die Dramatik des letztendlichen Scheiterns des Fälschers durch seine Verhaftung wird zusätzlich durch seine vermeintlich hehren Motive gesteigert. Die Beltracchis argumentieren mit einer „herkömmliche[n] ‚Ethik‘ des Kunstfälschers“: „Der Fälscher wolle sich in Wirklichkeit nicht bereichern, er wolle nur die Experten, die Kunstsachverständigen hinters Licht führen, sie bloßstellen, ihnen beweisen, dass sie keine Ahnung haben und sich damit an ihrer Arroganz rächen“ (Partsch 2015, 15). Dieses Ethos soll die Verbrechen als einen auf Entlarvung ausgerichteten absichtsvollen Angriff darstellen, mit dessen Hilfe Systemschwächen aufgedeckt werden sollten. „Ich habe gezeigt“, wie Wolfgang Beltracchi behauptet hat, „wie absurd der Kunstmarkt funktioniert, wie leicht dort Betrug möglich ist“ (Baurmann & Tönnemann 2018).

Diese Rechtfertigungsstrategie zähle laut der Kunsthistorikerin Susanna Partsch zum Standardrepertoire von überführten Kunstfälscher*innen (vgl. Partsch 2015, 11, 14). Der Topos des „geldgierigen Kunsthändlers“, dem der „freigeistige, von schnöden Geldinteressen abgehobene Künstler“ gegenübersteht, hat eine lange, bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende Tradition (vgl. Briefel 2016, 27f.). Selbst zweifelsfrei überführte Fälscher*innen werden seit der Industrialisierung als Vorbilder dafür verstanden, wie das Individuum sich

an kapitalistischen Märkten beteiligen könne, ohne der Geldsucht zu verfallen (vgl. ebd., 29).¹

Um selbst die Position der verkannten Helfer*innen einnehmen zu können, müssen die Beltracchis die tatsächlich Betrogenen zunächst als Opfer verleugnen. Wolfgang Beltracchi erklärt in der Fernsehserie „Der Meisterfälscher“ entsprechend:

„Ein schlechtes Gewissen hatte ich nicht. Natürlich nicht. Ich mein, es gab ja keine Opfer in dem Sinn. [...] Es ging ja um große Summen eigentlich. Und das waren Foundations oder irgendwelche Off-Shore-Gesellschaften und Händler vor allen Dingen, die immer, die dann auch noch sehr, sehr viel Geld sowieso verdient haben damit und viel mehr als ich, ne?“ (Der Meisterfälscher 2014–2017, Staffel 1, Folge 1: „Wolfgang Beltracchi portraitiert Harald Schmidt“, 06.12.2014).

Helene Beltracchi argumentiert in derselben Weise. Sie unterstellt den Kunstexpert*innen sowohl ein Gewinninteresse als auch „Hochstapelei“ (Der Meisterfälscher 2014–2017, Staffel 2, Folge 3: „Wolfgang Beltracchi portraitiert Hape Kerkeling“, 20.02.2016) und konstruiert damit einen Schwarz-Weiß-Dualismus zwischen dem *genialen* Fälscher und den *kriminellen* Expert*innen.

Den Rezipient*innen erlaubt es wiederum, eine schnelle Verortung der Beteiligten in Held*innen (die Beltracchis) und Bösewichte (die Kunstexpert*innen und -händler*innen) vorzunehmen und damit die Geschichte als „Ventil“ (Butin 2020, 248) für Aversionen gegen den vermeintlich korrupten (Kunst-)Markt zu nutzen. Während also in mehreren Schritten die Schuld von der eigenen Person auf die Gegenspieler*innen übertragen wird, kann der Kunstfälscher als entlarvter Entlarvender Sympathien sammeln (vgl. Partsch 2015, 15–17).

Entsprechend dürfen in Erzählungen über Kunstfälschungen nie die „korrupten Partizipant*innen“ des Kunsthandels diejenigen sein, die die Betrüger*innen überführen. Seit der Urteilsverkündung gegen das Ehepaar tut Wolfgang Beltracchi Ablehnungen seiner Gemälde aufgrund von Stilexpertisen konsequent als Ausrutscher ab oder verschweigt sie. Seine Fälschungen seien durchweg als echt zertifiziert und gehandelt worden, erklärt er im Fernsehinterview mit Stefan Raab 2015 (vgl. TV Total 2015). Stattdessen reduzieren die Beltracchis den Moment ihrer Überführung auf minimale Rückstände von Titanweiß, die 2010 in einer Laboranalyse von „Rotes Bild mit Pferden“ zutage gefördert wurden.

1 Beltracchis Erzählungen weisen generell verblüffende Ähnlichkeiten zu den Biografien sowohl früherer als auch moderner Kunstfälscher auf. Angesichts dessen stellt sich die Frage, „ob die Bezüge just zu Beltracchis Fälscherbiografie tatsächlich derart eklatant sind oder ob nicht etwa jede Fälscher-Geschichte dem immergleichen Schema F folgt“ (Keazor & Öcal 2014a, 1).

Diese Darstellungsweise der Ereignisse kann nur dann überzeugen, wenn der/die Betrüger*in entsprechend lange unerkannt gefälscht hat. Wer sofort auffliegt, wird selbst als naiv oder dumm verlacht. Auch deshalb betont das Ehepaar immer wieder, Wolfgang Beltracchis Bilder würden nach wie vor in Museen hängen. Dass man ihm überhaupt auf die Schliche gekommen ist, sei kein persönliches Versagen gewesen, sondern ein unglücklicher Ausrutscher – weil enthaltene Spuren des modernen Pigments Titanweiß auf einer verwendeten Zinkweißtube nicht angegeben waren (vgl. Beltracchi – Die Kunst der Fälschung 2014). Der/die perfekte Fälscher*in kann nur an einer weiteren Fälschung oder Betrügerei scheitern, so scheint es, nicht aber an Präventionsmaßnahmen.

Das verkannte Genie – der Fälscher als Künstler

In der Fernsehserie „Beltracchi – Die Kunst der Fälschung“ von 2014 brüstet sich Wolfgang Beltracchi mit der Behauptung, er könne alles imitieren – sogar Leonardo da Vinci. „Natürlich! Gar nicht schwierig!“, erklärt er auf Nachfrage und wird von dem Fälschungsexperten Henry Keazor dafür mit einem zweifelnden Blick bedacht. Wie um seine Aussage im Nachhinein zu bekräftigen, fertigte und verkaufte Wolfgang Beltracchi 2021 tausende Interpretationen von dem bis dato teuersten je auf einer Auktion gehandelten Kunstwerk „Salvator Mundi“.² Während selbst der wenig bescheidene Fälscher Eric Hebborn in seiner Anleitung zum Fälschen davon abrät, „Leonardo, Michelangelo und Rembrandt“ zu fälschen, „da es sehr wahrscheinlich der Fall ist, dass [die] Begeisterung bei Weitem die eigenen Fähigkeiten übertrifft“ (Hebborn 2004, 40),³ scheint Wolfgang Beltracchi diese Meinung nicht zu teilen.

Zusätzlich mehrt der Bezug auf bekannte Künstler seine Popularität. Bereits Hebborn hielt fest, dass der Ruhm der Fälscher*innen immer abhängig von der Bekanntheit der Künstler*innen sei, die sie imitieren (vgl. Hebborn 2004, 41). Heinrich Campendonk war außerhalb der Fachwelt unbekannt und geriet erst durch den Fall Beltracchi in die Schlagzeilen. Da Vinci und Michelangelo sind hingegen vielen Menschen ein Begriff. Was Wolfgang Beltracchi mit solchen Aussagen womöglich bezwecken möchte, ist ein fiktives Kräfteressen mit den als größten Künstlern aller Zeiten gefeierten „Meistern“. Er sei nicht einfach nur Künstler; er sei ein Künstler, der *alle* ihm Vorausgegangenen

2 Bei den 4.608 Bildern handelt es sich anscheinend vereinzelt um Gemälde, hauptsächlich um digitale Variationen. Beltracchi wollte wohl etwas von der Aufmerksamkeit abschöpfen, die dem Da-Vinci-Gemälde zukam, wie mir der Experte für Fälschungen Henry Keazor in einem Online-Video berichtete.

3 „Leonardo, Michelangelo and Rembrandt, [...] as is almost certainly the case, your adoration far exceeds your abilities“.

übertreffen würde.⁴ Den immerwährenden Wettstreit zwischen kreativen Köpfen haben Kris und Kurz bereits in ihrer 1934 publizierten „Legende vom Künstler“ nachgezeichnet (vgl. Kris & Kurz 2010, 153–156). Das Narrativ des Wettstreits, das bis in die Gegenwart hinein tradiert wird, dient in erster Linie dazu, „die Einzigartigkeit [der eigenen] Leistungen zu sichern“ (Kris & Kurz 2010, 155f.).

Damit Beltracchis „Genie- und ‚Meisterfälscher‘“-Topos überzeugen könne, so der von mir interviewte Experte für Fälschungen Henry Keazor, müsse er sich von seinen Vorgängern absetzen. Die Geschichten der Beltracchis haben neben der Rechtfertigung seiner Taten also auch „[i]ndividualisierende Funktionen“ (Lehmann 1980, 56). Nach Albrecht Lehmann versucht sich die erzählende Person über ihre Schilderungen von außeralltäglichen Geschehnissen von einer oder mehreren Gruppen als Ausnahmeindividuum abzusetzen. Wolfgang Beltracchi bemüht sich deshalb unentwegt darum, seine eigene Begabung hochzustilisieren, indem er die Leistungen anderer kleinredet – auch die von Otto Schulte-Kellinghaus, Jeanette Spurzem und sogar seiner eigenen Frau Helene, die diese Rollenverteilung bis heute bereitwillig unterstützt.

Aktuell fahndet das Ehepaar scheinbar nach dem Werk „Rotes Bildes mit Pferden“, dessen Verbleib bis heute unbekannt ist (vgl. Wehmeyer 2022). Dass die Beltracchis ihre Bemühungen in die Öffentlichkeit tragen, dürfte hauptsächlich dazu dienen, den mittlerweile über zehn Jahre zurückliegenden Skandal wieder aufleben zu lassen. Betrüger, deren Betrugereien alle entlarvt sind, verlieren mediale Aufmerksamkeit. Um weiterhin im Gespräch zu bleiben, müssen neue Affronts fingiert und in das Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit gebracht werden.

Darüber hinaus betont Beltracchi den finanziellen Erfolg seiner eigenen Werke.⁵ Im Kontrast dazu stoßen seine Originale allgemein jedoch auf offene Ablehnung. In seiner Rolle als Fälscher- und Künstler-Genie baut Beltracchi immense Erwartungen an seine künstlerischen Fähigkeiten auf, die zwangsläufig nur enttäuscht werden können (vgl. Keazor & Öcal 2014b, 49). Um weitere Einnahmen aus seinem Erfolg generieren zu können, muss er im Gespräch bleiben und das kann er trotz aller Bemühungen nur als entlarvter Fälscher, schwerlich als Künstler, wie es René Allonge, Kriminalhauptkommissar der Abteilung Kunstdelikte des Landeskriminalamtes Berlin, in einem von mir mit ihm geführten Interview einschätzt (vgl. dazu auch Hirsch 2016, 121–123, 175). Mit Wolfgang Beltracchi in seiner Rolle als enttarnter Betrüger und seinen Fäl-

4 Der Namenswechsel von Fischer zu Beltracchi in den 1980er-Jahren kam bei der Kultivierung dieses Images wohl sehr gelegen. In seiner Biografie schreibt Wolfgang Beltracchi, er habe sich umbenannt, da der italienische Name in Herkunft und Klang mehr zu der allgemeinen Vorstellung vom exzentrischen Künstler passe (vgl. Beltracchi & Beltracchi 2018, 420f.).

5 Siehe hierzu auch die Website www.beltracchi-art.com.

schungen könnten die Rezipient*innen eine Geschichte verbinden, so Keazor, mit dem Künstler Beltracchi und seinen Originalen kaum.

Folgt man Wolfgang Beltracchis Argumentation, hat er jedoch auch als Betrüger keine Falsifikate, sondern ergänzende Originale geschaffen. Bereits vor Gericht soll er gesagt haben: „Ich malte die Gemälde, die im Oeuvre der Künstler eigentlich nicht fehlen durften“ (zitiert nach Koldehoff & Timm 2012, 193). Essig und Schury merken an, dass Wolfgang Beltracchi seine Betrugsobjekte im „Selbstporträt“ durchgängig wie Originale adressiert. Beispielsweise schreibt er nicht, eine Fälschung sei „mein Bild“ oder „der angebliche Campendonk“, sondern „der Campendonk“ (Essig & Schury 2015, 266). Mit solchen Aussagen verfolge Beltracchi die Absicht, das Prestige des Bildes von einer Fälschung zum Original und damit im gleichen Atemzug seinen Status vom Fälscher zum renommierten Künstler zu steigern.

Wolfgang Beltracchi inszeniert diese vermeintliche Begabung als „Berufung“ zum Fälschen (Beltracchi – Die Kunst der Fälschung 2014). Der Maler will seinen Schaffensprozess als transzendente „seelische“ Leistung“ (Kris & Kurz 2010, 158), nicht bloß als materielle verstanden wissen. Hier vermischen sich augenscheinlich künstlerische Attitüden und spirituelle Zuschreibungen. Wolfgang Beltracchi verwischt durchgängig den ohnehin bereits schmalen Grenzbereich zwischen seinem vermeintlichen Genie und überirdischen Attributen. Indem er etwa behauptet, die Sterbezeitpunkte von Bekannten erkennen zu können, schreibt er sich eine Vermittlerrolle zwischen der menschlichen und der überirdischen Welt zu (vgl. die Selbstbeschreibung in WissensWerteWelt 2020).

Diese Grenzüberschreitung ermögliche ihm angeblich das „Zeitreisen“ und damit das Erschaffen der perfekten, weil scheinbar „originalen“ Fälschung. Er verspricht den Rezipient*innen damit eine geradezu spirituelle und außergewöhnliche Erfahrung in der Betrachtung seiner Bilder. Dadurch wird die Neugier des Publikums geweckt und das Interesse an der Person Wolfgang Beltracchi erneuert. Und da das Genie als beinahe übernatürliche Entität im menschlichen Körper nicht an irdische Gesetzmäßigkeiten gebunden ist, sei es ihm zwar nicht automatisch erlaubt, sie zu übergehen, es werde aber bereitwilliger akzeptiert und verziehen (vgl. Essig & Schury 2015, 17).

Der Fälscher als moderner Trickster

Die Literaturwissenschaftlerin Anne-Kathrin Reulecke kommt zu dem Schluss, dass Erzählungen von Kunstfälscher*innen „in der Präsentation häufig die Züge eines gelungenen Schelmenstücks“ tragen (Reulecke 2016, 19). Tatsächlich weisen auch Beltracchis Geschichten oft komödiantische Elemente auf. 2021 berichtete Beltracchi, er habe oft nach dem Verkauf einer Fälschung

„die ganze Zeit gelacht. Gefühlt vor Lachen manchmal nicht mehr in den Schlaf gekommen. Das war also... das Ganze ist doch ein einziges Affentheater“ (Galileo 2021).

Der 2014 erschienene Dokumentarfilm „Beltracchi – Die Kunst der Fälschung“ von Arne Birkenstock formt den Fall Beltracchi dann endgültig zu einer Komödie um. Wolfgang Beltracchi wird darin als sympathischer Protagonist dargestellt, der auf groteske Weise – gleich einem modernen Robin Hood oder Till Eulenspiegel – eine ganze Branche überlistet. Diese Darstellungsweise der Geschehnisse kommt in Filmen und Geschichten über Kunstfälscher*innen häufig vor, weil sie den Verbrecher*innen eine geistige „Überlegenheit“ (Kris & Kurz 2010, 131) auch jenseits künstlerischer Fähigkeiten attestiert. Des Weiteren verharmlost die Inszenierung die Delikte und die darauffolgenden Auswirkungen und Schäden, indem sie diese herunterspielt und sie als Späße und Possen erscheinen lässt. Die Nähe zu ambivalenten Schelmenfiguren und -geschichten, wie beispielsweise Eulenspiegel-Episoden, sind kein Zufall. Die meisten Schelmentypen treten als Betrüger, bisweilen sogar als Verbrecher auf (vgl. Marzolph 2004) – gelegentlich auch als die von den Beltracchis favorisierte Figur des vielseitigen und vielschichtigen Täuschers – des Tricksters (vgl. Geider 2010, Sp. 918).⁶

In erster Linie zeichnet sich der Trickster – wie der Name bereits suggeriert – durch „Trickreichtum und Ausgetrickstwerden in aktiver, passiver und reflexiver (sich selbst austricksender) Hinsicht“ (Schüttpelz 2010, 212) aus. Die Entität des Tricksters kann dabei sowohl die Position des Täters als auch des Opfers eigener wie fremder Handlungen einnehmen – meist abwechselnd beides. Nach J. William Hynes sei die Quintessenz der tragisch-komischen Figur der Zustand des „trickster-tricked“ (Hynes 1993, 35), also der des betrogenen Betrügers. Ausgestattet mit Talent zum Witzeln und Lügen sowie mit überragender Intelligenz, doch gestraft mit fehlender Weisheit, verheddert sich der Einzelgänger letztlich meist in der Komplexität seiner eigenen Intrigen, Betrügereien und Streiche und scheitert an den Grenzen und Gesetzmäßigkeiten, die er ständig überschreitet (vgl. Klopff 2016, 15f., 29; Koepping 1984, 203, 210). Nur selten setzt der Trickster seinen Intellekt absichtlich für gesellschaftliche oder philanthropische Ziele ein. Er agiert als „prototypischer Egoist und Sozio-

6 Populär wurde der Terminus in seiner wissenschaftlichen Bedeutung durch Paul Radins 1956 erschienene Forschungsarbeit „The Trickster“. An seine Beobachtungen anschließend folgten zahlreiche Aufsätze und Monografien. In der indigenen Mythologie sind Trickster fast ausschließlich Männer, auch wenn die Figur sich oft durch eine gewisse Ambiguität in Sexualität und bisweilen auch Geschlecht auszeichnet (vgl. Koepping 1984, 211). Auch die Wortherkunft ist so facettenreich und schwer zu verorten wie die Figur selbst. Der Begriff lässt sich bis ins frühe 18. Jahrhundert zurückverfolgen, wo er allerdings zunächst nur als Synonym zu „Schwindler“ oder „Betrüger“ Verwendung fand. (vgl. Klopff 2016, 14f.).

path“ (Klopf 2016, 15), ist vollkommen auf sich selbst bezogen und oft (unabsichtlich) schädlich für sich und sein Umfeld.

Der Trickster führt mit seinen Trickereien einen Feldzug „mit *zweideutigen* Mitteln gegen alles *Eindeutige*“ (Koepping 1984, 208; Hervorh. im Orig.). Trotz allen Wirbels, den er damit verursacht, bewirkt er häufig keinerlei tiefgreifende gesellschaftliche oder kulturelle Veränderung (vgl. ebd., 203). Umgekehrt besteht für ihn die Gefahr, von Machthabenden zum Sündenbock für gesellschaftliche Missstände gemacht zu werden (vgl. Klopf 2016, 16). Mögliche Ziele wie die Stärkung seiner Autorität oder eine Veränderung hierarchischer Strukturen bleiben regelmäßig unerfüllt. Allerdings reicht den Rezipient*innen von Trickster-Mythen bisweilen bereits der Versuch, das System zu überlisten, um Sympathien für den Trickster zu entwickeln, insbesondere wenn er gegen einen übermächtigen, bisweilen auch überweltlichen Gegner antritt (vgl. Koepping 1984, 208). Der Trickster existiert als halbirdische Entität zwischen der Realität und himmlischen Mächten und ist als solcher mit übernatürlichen Fähigkeiten ausgestattet (vgl. Babcock-Abrahams 1975, 160; Koepping 1984, 198). Schlussendlich ist er also auch ein Bindeglied zwischen Realität, Fiktion und Religion (vgl. Babcock-Abrahams 1975, 160).

Bereits anhand dieses Abrisses wird deutlich, wie stark die (mediale) Inszenierung der Beltracchis und populäre Trickster-Darstellungen ineinandergreifen. Der Kunstfälscher Wolfgang Beltracchi scheint zwischen den Polen Gesetz und Kriminalität, Opfer und Täter, Fälscher und Künstler sowie Mensch und transzendente Wesen zu changieren. Seine Intelligenz und Kreativität werden in jenen Passagen der Selbst- und Fremd-Erzählungen besonders hervorgehoben, in denen er eine übermächtige Autorität, etwa den Kunsthandel, überlistet. Diese Analogie zwischen spätmoderner Erzählung und indigener Mythologie hat bereits Silke Meyer in Bezug auf den Autor/Trickster/Erpresser Arno Funke alias Dagobert hergestellt (vgl. Meyer 2016). Jedem Streich und Betrug der Tricksterfigur wohnt ein kreativer Gedanke und systemkritischer Akt inne, der zumeist den Status quo in Frage stellt, ohne ihn letztendlich zu transformieren (vgl. Babcock-Abrahams 1975, 147).

Die (Selbst-)Narration der Beltracchis folgt grundlegend typischen Trickster-Erzählungen von der Darstellung einer Ordnung, dann der Störung derselben und schließlich der Wiederherstellung des Ausgangszustands.⁷ Dieser dreiphasige Ablauf weist Parallelen zu Arnold van Genneps Modell der

7 Wie erstmals Babcock-Abrahams erkannte, handelt es sich bei den genannten strukturellen Erzähl-Etappen – Ordnung, Störung, Wiederherstellung der Ordnung – um exakt die drei Phasen, die der französische Ethnologe und Volkskundler Arnold van Gennep zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Bestandteile der „*Übergangsriten*“ (van Gennep 2005, 21. Hervorh. im Orig.) definiert hat (vgl. Babcock-Abrahams 1975, 171): die Trennungs- bzw. Ablösungsphase, die Schwellen- bzw. Umwandlungsphase und die Angliederungs- oder Integrationsphase (vgl. Turner 2005, 94; van Gennep 2005, 21).

Übergangsriten auf. Diese kommen immer dann zum Tragen, wenn eine Form von sozialem Positionswechsel stattfindet. Sie sollen helfen, diesen möglichst reibungslos zu gestalten und den neuen Status innerhalb oder außerhalb einer Gruppe festzusetzen (vgl. van Gennep 2005, 23, 181). Während der Schwellenphase werden dazu bestehende Ordnungen ausgesetzt oder umgekehrt mit der Funktion, die vorhandenen Strukturen zu bestätigen (vgl. Turner 2005, 105f., 128f., 168). Bis zur dann folgenden Angliederungsphase ist der soziale Status der Teilnehmer*innen annulliert. Kulturelle Normen und Tabus dürfen gebrochen werden und können so in sicherem Umfeld neu verhandelt werden. Der Ethnologe Victor Turner hat diesen Zustand als „Liminalität“ bezeichnet (Turner 2005, 159).

Während Menschen sich hauptsächlich in den festen Strukturen ihrer Gesellschaft und Kultur bewegen und nur selten, meist zu geregelten Zeiten und für eine kurze Zeitspanne, in liminalen Zuständen leben, ist es dem Trickster erlaubt, dauerhaft eine paradoxe Dualität auf der moralischen und kulturellen Schwelle zu besetzen und sie damit sichtbar zu machen (vgl. Schüttpelz 2010, 221f.). Er führt im abgesteckten Rahmen der Erzählung vor Augen, dass die sozialen Normen und Regeln nicht überzeitlich, sondern kulturell und subjektiv sind (vgl. Babcock-Abrahams 1975, 184). Je nachdem, von welcher Position aus der Trickster betrachtet wird, erscheint er dabei als Held oder Bösewicht, Vorbild oder abschreckendes Beispiel (vgl. Schüttpelz 2010, 222). Insofern müssen seine Erzählung und Rezeption nicht konsistent sein, sondern können je nach Situation der Betrachter*innen wechseln.

Immer wieder tauchen in den Geschichten der Beltracchis Widersprüche auf. Wolfgang Beltracchi erscheint beispielsweise gleichzeitig als Feind des Expertentums und als Fachmann, als Rebell gegen den Kunstmarkt und als dessen etabliertes Mitglied, als triebgesteuert und heilig. Diese Paradoxien müssen allerdings in Trickster-Erzählungen aufgrund der Ambiguität der Figur nie aufgelöst werden, sondern dürfen nebeneinander bestehen. Auch narrative Abweichungen von Trickstermythen, die sich in den Erzählungen des Fälschers immer wieder finden, sprengen nicht automatisch Beltracchis Selbstinszenierung, weil die Trickster-Figur an sich bereits narrative Kategorien sprengt (vgl. Babcock-Abrahams 1975, 165).

Die Flexibilität und Paradoxität der Erzählungen ermöglichen es, soziale Ambivalenzen zu ertragen. Heutzutage fühlen sich viele Menschen aufgrund der steigenden Komplexität von Fachwissen verwirrt und entmachteter. Der Trickster bietet eine Identifikationsmöglichkeit mit dem Betrüger, der das System überlistet, und somit einen attraktiven Ausweg aus diesem Dilemma (vgl. Klopff 2016, 11; Koepping 1984, 209). Die komödiantischen Elemente der Erzählung erlauben, über den Trickster – hier Wolfgang Beltracchi in der Rolle des Tricksters – und seine Gegenspieler zu lachen oder Schadenfreude zu

empfinden (vgl. Babcock-Abrahams 1975, 147). Insofern erfüllen die Anekdoten nicht nur eine Unterhaltungs-, sondern auch eine Entlastungsfunktion für die Rezipient*innen (vgl. ebd., 182f.).

Trickstermythen wohnt in erster Linie der Traum und das Zelebrieren von egoistischer Interessensverfolgung ohne Rücksichtnahme inne. Fast wären die Kunstfälschungen unerkant geblieben, und beinahe wäre Wolfgang Beltracchi mit seinen Verbrechen davongekommen, wäre der Fälscher nicht selbst mit dem verunreinigten Zinkweiß „trickster-tricked“ worden. Und genau wie die mythologische Erzählfigur „*gibt sich* [Wolfgang Beltracchi] *selbst-reflektiert, aber verspricht keine Besserung*“ (Koepping 1984, 210. Hervorh. im. Orig.). Er erschafft seinen eigenen Trickstermythos, der in die Alltagskultur übergeht und transzendiert damit in den Augen des Publikums vom „Kunstfälscher“ zum „auratischen Kunstwerk“ seiner Person.

Es gibt allerdings auch Unterschiede zwischen Beltracchis Erzählungen und klassischen Trickstermythen. Er bewertet seine Geschichten und gibt eine Lesart vor, was sich in so direkter Form in Trickstermythen nicht wiederfinden lässt (vgl. Klopff 2016, 15). Damit beraubt er der Erzählung und seiner Person eine gewisse Vielschichtigkeit, um seine eigene Position zu stärken. Auch wenn Beltracchi als Fälscher in die Rolle des scheiternden Tricksters schlüpft, ist er gewillt, als Person des öffentlichen Interesses, als Künstler und „Geschichtenerzähler“ (Beltracchi & Beltracchi 2018, 538) Erfolge zu erzielen. Indem er und seine Frau die Erlebnisse erzählerisch neu rahmen und formen, gelingt es ihnen tatsächlich, kein Scheitern, sondern eine Erfolgsgeschichte zu (be-)schreiben (vgl. Meyer 2020, 346).

Die Rückbezüge auf bereits im Erzählrepertoire vorhandene und gesellschaftlich weitestgehend akzeptierte Narrative und Topoi sowie gängige Fälscher- und Künstler-Images begünstigten den Erfolg der Beltracchis, da sie die Wahrscheinlichkeit einer positiven Reaktion der Öffentlichkeit erhöhen (vgl. Geider 2010, 918; Lehmann 1980, 59). Mithilfe dieser Vielzahl an ineinandergreifenden Erzählstrukturen werden die Verbrechen der Beltracchis überhaupt erst adressierbar (vgl. Meyer 2020, 334f.). Wolfgang Beltracchi richtet sich mit seinen veröffentlichten Ego-Dokumenten und seiner Inszenierung als moderner Trickster an den Großteil der Bevölkerung, der wenig mit der Kunstwelt zu tun hat und ihr gegebenenfalls sogar kritisch gegenübersteht. Es kann dennoch davon ausgegangen werden, dass das intendierte Publikum bereits Fälscher- oder Betrüger-Geschichten ähnlicher Natur (er-)kennt und entsprechende „Hintergrunderwartungen“ (Lehmann 1980, 59) an Beltracchis Erzählungen anlegt.

Literatur

- Allonge, René (2014). Die Bekämpfung der Kunstkriminalität aus Sicht deutscher Ermittlungsbehörden. In: Mosimann, Peter & Schönberger, Beat (Hg.). *Kunst und Recht 2014. Referate zur gleichnamigen Veranstaltung der Juristischen Fakultät der Universität Basel vom 20. Juni 2014* (Schriftenreihe Kultur & Recht, 5) (15–41). Bern.
- Babcock-Abrahams, Barbara (1975) „A Tolerated Margin of Mess“. The Trickster and His Tales Reconsidered. *Journal of Folklore Institute*, 11 (3), 147–186.
- Briefel, Aviva (²2016). Die ‚Unschuld‘ des Fälschers, ins Dt. übersetzt von Henry Keazor. In: Effinger, Maria & Keazor, Henry (Hg.). *FAKE. Fälschungen, wie sie im Buche stehen. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg und des Instituts für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg* (Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, 16) (27–34). Heidelberg [Orig. 2006].
- Butin, Hubertus (2020). *Kunstfälschung. Das betrügerische Objekt der Begierde*. Berlin.
- Essig, Rolf-Bernhard & Schury, Gudrun (2015). *Schlimme Finger. Eine Kriminalgeschichte der Künste von Villon bis Beltracchi*. München.
- Geider, Thomas (2010). Trickster. In: *Enzyklopädie des Märchens. Bd. 13* (913–924). Berlin, New York.
- Genep, Arnold van (³2005). *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Frankfurt a.M., New York [Orig. 1909].
- Hirsch, Johannes (2016). *Narrationen der Fälschung. Von Kunstfälschung und Erzählkunst bei Wolfgang Beltracchi, Eric Hebborn und Elmyr de Hory* (Sachbuch Psychosozial). Gießen.
- Hynes, J. William (1993). Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide. In: Doty, William G. & Hynes, William J. (Hg.). *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticism* (33–45). Tuscaloosa.
- Keazor, Henry & Öcal, Tina (2014a). Einleitung. In: Keazor, Henry & Öcal, Tina (Hg.). *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute* (1–14). Berlin, Boston.
- Keazor, Henry & Öcal, Tina (2014b). Faire (l')Époque. Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen. In: Keazor, Henry & Öcal, Tina (Hg.). *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute* (15–57). Berlin, Boston.
- Klopf, Johannes (2016). Vom Trickster als Archetyp zur Sozialfigur des erfolgreichen Psychopathen. Strukturprinzipien und polymorphe Erscheinungsformen. Mit einem Editorial. In: Klopf, Johannes; Gabriel, Manfred & Frass,

- Monika (Hg.). *Trickster – Troll – Trug* (Salzburger kulturwissenschaftliche Dialoge, 4) (11–50). Salzburg.
- Koepping, Klaus-Peter (1984). Trickster, Schelm, Pikaro: Sozialanthropologische Ansätze zur Problematik der Zweideutigkeit von Symbolsystemen. In: Koepping, Klaus-Peter u.a. (Hg.). *Ethnologie als Sozialwissenschaft* (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderhefte, 26) (195–215). Opladen.
- Koldehoff, Stefan & Timm, Tobias (³2012). *Falsche Bilder – Echtes Geld. Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*. Berlin [Orig. 2012].
- Kris, Ernst & Kurz, Otto (²2010). *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a.M. [Orig. 1934].
- Lehmann, Albrecht (1980). Rechtfertigungsgeschichten. Über eine Funktion des Erzählens eigener Erlebnisse im Alltag. *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung*, 21 (1), 56–69.
- Lehmann, Albrecht (²2007). Bewußtseinsanalyse. In: Göttisch, Silke & Lehmann, Albrecht (Hg.). *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie* (271–288). Berlin.
- Marzolph, Ulrich (2004). Schelmentypen. *Enzyklopädie des Märchens. Bd. 11* (1345–1351). Berlin, New York.
- Meyer, Silke (2016). Folk-Lore – Arno Funke als Trickster. In: Niem, Christina; Schneider, Thomas & Uhlig, Mirko (Hg.). *Erfahren – Benennen – Verstehen. Den Alltag unter die Lupe nehmen. Festschrift für Michael Simon zum 60. Geburtstag* (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, 12) (239–248). Münster, New York.
- Meyer, Silke (2020). Narrativität. In: Heimerdinger, Timo & Tauschek, Markus (Hg.). *Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch* (323–350). Münster, New York.
- Partsch, Susanna (²2015). *Tatort Kunst. Über Fälscher, Betrüger und Betrogene*. München [Orig. 2010].
- Reulecke, Anne-Kathrin (2016). *Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie* (Trajekte). Paderborn.
- Ricœur, Paul (1996). *Das Selbst als ein Anderer* (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, 26). München [Orig. 1990].
- Schüttpelz, Erhard (2010). Der Trickster. In: Eßlinger, Eva u.a. (Hg.). *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma* (208–224). Berlin.
- Turner, Victor (2005). *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a.M., New York [Orig. 1969].

Quellen

- Baurmann, Jana Gioia & Tönnemann, Jens (2018). „Es war ein Schock für unsere Kinder“. *Die Zeit*, Nr. 19, 06.05.2018.
https://www.zeit.de/2018/19/wolfgang-beltracchi-kunstfaelscher-interview?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F
[03.06.2022].
- Beltracchi, Helene & Beltracchi, Wolfgang (2018). *Selbstporträt*. Reinbek bei Hamburg [Orig. 2014].
- Beltracchi – Die Kunst der Fälschung, Regie & Drehbuch: Arne Birkenstock, Produktion: Arne Birkenstock, Helge Sasse & Thomas Springer (u.a.). Deutschland 2014. Premiere: 06.03.2014, 138 Minuten, Farbe.
- Der Meisterfälscher, Regie: o. A., Drehbuch: Pino Aschwanden, Ronald Huber & Christoph Müller. Produktion, Toby Stüssi, Ausstrahlung: 3sat, 06.12.2014–04.03.2017, Staffel 1–3, jede Folge ca. 30 Minuten, Farbe.
- Galileo, Staffel 2021, Episode 315, Produktion: Pro-SiebenSat.1 Produktion, Deutschland 2021. Ausstrahlung: ProSieben, 08.12.2021, 47 Minuten, Farbe.
- Hebborn, Eric (2004). *The Art Forger's Handbook*. Woodstock, New York [Orig. 1995].
- TV Total, Folge 2149, Moderation: Stefan Raab, Produktion: Brainpool & RaabTV, Deutschland 2015. Ausstrahlung: ProSieben, 16.03.2015, 36 Minuten, Farbe.
- Wehmeyer, Jan C. (2022). Beltracchi-Krimi: Der Fälscher fahndet nun selbst nach seinem Bild, mit dem der Kunstbetrug aufflog – es hat einen Millionenwert. *Business Insider*, 28.02.2022. <https://www.businessinsider.de/wirtschaft/wolfgang-beltracchi-ffaere-machte-auktionshaus-lempertz-geheimen-deal-mit-einer-kunst-faelschung/> [26.06.2022].
- WissensWerteWelt: Der Meisterfälscher. Wolfgang Beltracchi im Gespräch, Regie: Heike Sucky, Redaktion: Werner Huemer, Deutschland 2020, Veröffentlichung auf YouTube: 13.07.2020, 37 Minuten, Farbe.
<https://www.youtube.com/watch?v=mtuwqHDMrvU> [26.06.2020].
- Das Interview mit René Allonge, Kriminalhauptkommissar der Abteilung Kunstdelikte des Landeskriminalamtes Berlin (LKA 444), wurde von Katja Knehr im LKA Berlin am 24.01.2022 geführt.
- Das Interview mit Henry Keazor, Professor für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, wurde von Katja Knehr online am 21.12.2021 geführt.