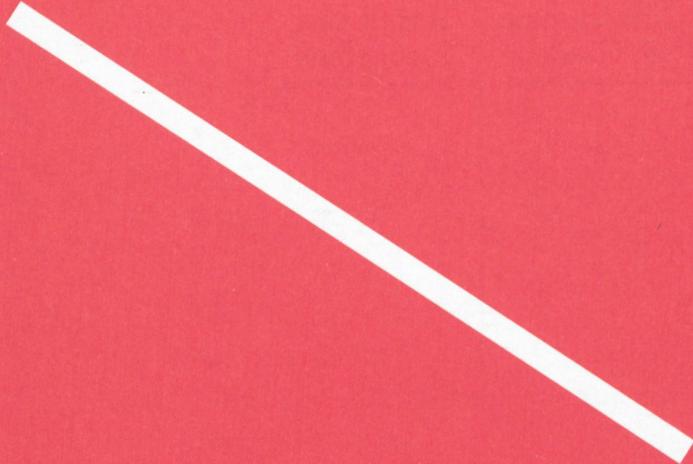


DAS SYSTEM HAN VAN MEEGERENS



HENRY KEAZOR

Der Beitrag des Heidelberger Professors für Kunstgeschichte Henry Keazor legt die Faktoren dar, die Han van Meegeren zur Etablierung eines raffinierten Systems zu nutzen wusste, das den Fälschungen die notwendige Schlagkraft und Glaubwürdigkeit verschaffte. Zum anderen hatte es Van Meegeren auch zu einer gewissen Resistenz gegenüber möglichen Entlarvungen verholfen. Die dabei von ihm ausgelöste Dynamik hat sich jedoch nach und nach in einer Weise verselbständigt, dass sich das System zuletzt gegen Van Meegeren selbst richtete.

Wenn es einem Fälscher nicht nur gelingt, über einen gewissen Zeitraum weitestgehend unentdeckt zu arbeiten, seine Werke dann trotz wachsender Skepsis seitens der Verantwortlichen immer noch als Originale zertifiziert und verkauft zu bekommen, und wenn schließlich sogar – selbst nach seiner Enttarnung – führende Experten einzelne seiner entlarvten Fälschungen weiterhin beharrlich als Originale anerkennen möchten, dann haben ihn dabei entweder zufälligerweise sehr viele vorteilhafte Umstände begünstigt – oder er profitiert von einem eigens durch ihn entwickelten und in Anschlag gebrachten, raffinierten System.

Als System definiert man üblicherweise eine Summe von einzelnen Elementen, die so miteinander verbunden oder wenigstens aufeinander bezogen sind, dass sie in einer Art und Weise interagieren, die es ermöglicht, dass sie im Sinne einer zweckgebundenen Einheit zielgerichtet zusammenwirken.¹

Dem holländischen Maler und Fälscher Han van Meegeren (Abb. 1) scheint es gelungen zu sein, eine derartige strukturierte systematische Ganzheit zu etablieren, die schließlich nicht nur für ihn selbst unabsehbare Zufälle erfasste, einbezog und effizienter arbeitete, als er es sich hätte vorstellen können: Zuletzt entzog sich deren Effizienz sogar fast vollständig seiner Kontrolle und richtete sich teilweise sogar gegen ihn selbst. Als sein englischer Fälscherkollege Eric Hebborn 1991 seine Autobiografie verfasste, war Van Meegerens Geschichte so bekannt, dass Hebborn sie im Prolog zu seiner Lebensdarstellung parodieren konnte: „Es war einmal ein armer Künstler namens Vincent Van Blank“, eröffnet er eine trotz des märchenhaften Tons sarkastische Lebensbeschreibung, die sich zunächst aufgrund des verballhornenden Namens eher wie eine Satire auf Vincent van Gogh ausnimmt:² Der porträtierte fiktive Künstler ist arm, er leidet Hunger und er muss, um sich zu wärmen, seine unverkauften Bilder verbrennen. Mit der Schilderung von Van Blanks Verhältnis zu seiner Umwelt wird jedoch deutlich, dass hier noch die Biografie eines anderen Holländers mit dem Namenspartikel „van“ parodiert wird, denn es heißt von dem erfundenen Künstler, dass er ein von Kritikern, Händlern und Sammlern verkanntes Genie gewesen sei. Aus Rache habe er daraufhin ein Meisterwerk im Stil eines berühmten Künstlers – Leonardo da Vinci – gemalt: „Und anstatt das Bild zu verbrennen, buk er es, bis es mit feinen Rissen überzogen war, in die er den Schmutz von Jahrhunderten rieb.“³ Ein herbeigerufener Experte bestätigt die Echtheit und die höchste Qualität

¹ Vgl. z. B. Steinbacher, Karl u. a.: Artikel „System/Systemtheorie“, in: Sandkühler, Hans-Jörg (Hrsg.): Enzyklopädie Philosophie, 2 Bde., Hamburg 1999, Bd. 2, Sp. 1579–1588.



Abb. 1: Porträtfotografie Han van Meegerens (Aufnahme aus der Zeit des Prozesses, entstanden zwei Monate vor seinem Tod im Oktober 1947)

² Übersetzung Henry Keazor nach: Hebborn 1991, S. 11.

³ Ebd.



Abb. 2: Han van Meegeren: CHRISTUS UND DIE JÜNGER VON EMMAUS, 1937, Öl auf Leinwand, 118 × 130,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen

⁵ Vgl. das Kapitel 3 „Emmaus“, in: Kilbracken 1967; Lammertse [u. a.] 2011, S. 18.



Abb. 3: Michelangelo Caravaggio: DAS ABENDMAHL IN EMMAUS (Mailänder Version), 1606, Öl auf Leinwand, 41 × 175 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera

⁶ Vgl. zu Tom Keating: Norman, Geraldine und Frank: *The Fake's Progress. Being the cautionary history of the master painter and simulator Tom Keating as recounted with the utmost candour and without fear or favour to Frank Norman; together with a dissertation upon the traffic in works of art* by Geraldine Norman, London 1977.

des Gemäldes. Es wird daraufhin zu einem Spitzenpreis an ein öffentliches Museum verkauft, wo „es für über ein Jahrzehnt anbetenden Massen gezeigt wurde, die es niemals versäumten, der Magie des teuren Bildes zu erliegen.“⁴ Trotz der Nennung Leonardos weisen der erwähnte Racheplan, das Backen des Bildes sowie der Erfolg des Werkes bei Experten, Museum und Publikum deutlich auf die Biografie Han van Meegerens hin. Seine erste lancierte Vermeer-Fälschung CHRISTUS UND DIE JÜNGER VON EMMAUS (Abb. 2) wurde 1937 von dem Spezialisten Abraham Bredius als das Meisterwerk Vermeers gefeiert. Kurz darauf kaufte das Rotterdamer Museum Boijmans Van Beuningen das vermeintliche Meisterwerk für 520 000 Gulden (eine Summe, die heute mehreren Millionen Gulden entspricht) und präsentierte es ab 1938 den verehrungsvollen Besuchern, die das Bild andächtig bewunderten.⁵ Erst mit der Entlarvung seines porträtierten Künstlers schwenkt Hebborn in eine andere Fälscherbiografie ein, nämlich in diejenige seines Landsmannes Tom Keating: In Bezug auf Van Blanks vermeintlichen Leonardo wird berichtet, dass ein Journalist einen Fehler darin findet, der das Bild als Fälschung verrät: Der Maler hat im Hintergrund ein Telefon dargestellt – ein Anachronismus, wie ihn (wenngleich etwas dezenter) auch Keating in seinen Fälschungen zuweilen gerne unterbrachte, mit denen er die Aufmerksamkeit von Experten und Restauratoren herausfordern und auf die Probe stellen wollte.⁶ Der Anachronismus wird für Van Blank zu seinem Triumph wie zu seinem Fall zugleich. Nach seiner Entlarvung wird er zunächst von der Öffentlichkeit – wie wieder Van Meegeren – als genialer „König der Fälscher“ gefeiert, der es vermochte, die Experten zu täuschen, ehe er sodann in der allgemeinen Achtung sinkt. Er wird zunehmend als talentloser Schmierfink abgetan, von dessen Leonardo-Fälschung man sich im Nachhinein nicht mehr vorstellen könne, wie sie jemals auch nur irgendjemanden zu täuschen vermocht hätte. Hebborn sortiert damit zwei einander widerstreitende Reaktionen auf Han van Meegeren chronologisch hintereinander weg, wie sie dem holländischen Fälscher tatsächlich aber zeitgleich entgegengebracht worden waren. Denn er wurde von seinen Zeitgenossen einerseits als cleverer und handwerklich brillanter Held gefeiert, zugleich jedoch für die nun angeblich offenkundige künstlerische Schwäche seiner Fälschungen verachtet. Dies war wahrscheinlich durch die stark abnehmende Qualität von Van Meegerens Vermeer-Fälschungen bedingt, die bei einer Zusammenschau seiner im Laufe von sieben Jahren entstan-

denen Fälschungen deutlich wurde: Hatte der Fälscher sich mit dem „Emmaus“-Bild noch große Mühe gegeben, so führte er die nachfolgenden Imitate zunehmend schneller, nachlässiger und in einem Stil aus, der sich immer weniger an Vermeer orientierte (Abb. 4) und dafür mehr und mehr an Van Meegerens eigenen, modernen Stil erinnerte (Abb. 5). Je nachdem, welche dieser Vermeer-Fälschungen man nun, da ihr Autor entlarvt war, betrachtete, konnte man zu dem Schluss kommen, dass ihr Urheber entweder ein „Fälscherkönig“ oder ein talentloser „Schmierfink“ sein müsse.

Hebborn erzählt die erfundene Lebensgeschichte Van Blanks als eine Art Kontrastfolie, vor deren Hintergrund sich seine eigene Biografie umso markanter, da origineller abheben sollte. Sarkastisch lässt er die Erzählung über den erfundenen Fälscher-Genius ausklingen: „Vincent [...] begann zu trinken und lebte glücklich bis an sein Lebensende.“⁷ Damit streicht er deutlich heraus, dass sich seine biografische Erzählung von dem seit Van Meegeren bekannten Schema des sich an seinen Kritikern rächenden, verkannten Malers abhebt.

Dass die Geschichte zu der Zeit, als Hebborn seine eigene Vita vorlegte, bereits so allgemein geläufig war, dass sie parodiert werden konnte, hat mit dem Umstand zu tun, dass vielleicht kein Fälscherschicksal vor und nach Van Meegeren eine so häufige und fast anhaltende mediale Bearbeitung gefunden hat: Unmittelbar nach dem Ende des Gerichtsverfahrens, an dessen Ausgang für Van Meegeren eine einjährige Haftstrafe sowie die Verurteilung zur Rückzahlung allen durch die Fälschungen eingenommenen Geldes standen, eröffneten 1947 die Studien von Bob Wallagh und Maurits Michel van Dantzig die lange Reihe nachfolgender Studien.⁸ Nur zwei Jahre später, 1949, kam mit dem deutschen Film VERFÜHRTE HÄNDE in der Regie von Fritz Kirchhoff bereits eine freie Interpretation der Van-Meegeren-Geschichte in die Kinos. In ihr wurden allerdings die wahren Umstände geradezu in ihr Gegenteil verkehrt, denn nicht der Maler ist es hier, der dem Kunstmarkt und seinen Experten übel mitspielt, sondern ein verbrecherischer Kunsthändler hat sich hier das Alter Ego Van Meegerens, den Künstler Verkooren, durch Drogen gefügig gemacht. Er zwingt ihn, eine Fälschung nach der anderen zu produzieren. Ebenfalls 1949 kam das Theaterstück DER FÄLSCHER von Arnold Schwengler auf die Bühnen,⁹ an das 1960 das Drama von Gerd Focke SKANDAL UM MEEGEREN¹⁰ anschloss. Im gleichen Jahr von Schwenglers Dramatisierung, 1949, war in Amsterdam



Abb. 4: Han van Meegeren: SEGEN JAKOBS, 1941/42, Öl auf Leinwand, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

⁷ Hebborn 1991, S. 12.



Abb. 5: Han van Meegeren: MUTTER MIT KINDERN, 1932, Öl auf Leinwand

⁸ Wallagh 1947; Van Dantzig 1947.

⁹ Bern 1949; Uraufführung am 2.3.1949 in St. Gallen in der Regie von Karl Ferber.

¹⁰ Leipzig 1960.

¹¹ Coremans 1949.

¹² Schüller 1953.

¹³ Doudart de la Grée 1968.

¹⁴ Kilbrackens 1967.

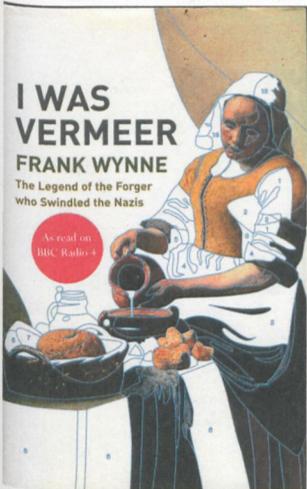


Abb. 6: Buchcover von Frank Wynne: I was Vermeer. The Legend of the Forger who Swindled the Nazis, London 2006

¹⁵ Wynne 2006.

¹⁶ Dolnick 2008.

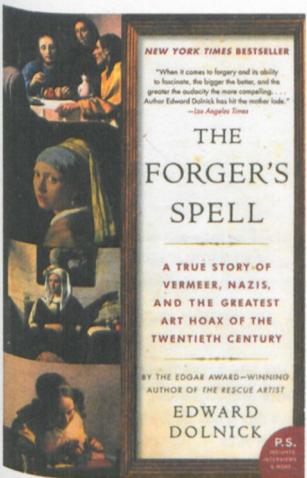


Abb. 7: Buchcover von: Edward Dolnick, The Forger's Spell: A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century, New York 2008

die Studie des belgischen Chemikers und Kurators Paul B. Coreman erschienen,¹¹ deren Ergebnisse zum einen in dem 1951 fertiggestellten belgischen Dokumentarfilm VAN MEEGEREN'S FAKED VERMEERS von Jan Botermans und Gustav A. Magnel sowie zum anderen von dem Museumskonservator Sepp Schüller 1953 in dem Buch FALSCH ODER ECHT¹² in Deutschland verbreitet wurden. 1966 legte die holländische Schriftstellerin Marie-Louise Doudart de la Grée ein Buch vor, das auf Interviews basierte, die der Fälscher der Autorin bereits 1946 in der Untersuchungshaft gegeben hatte.¹³ Der wohl noch immer gründlichste und daher maßgeblichste Beitrag zu dem Thema wurde im Folgejahr mit Lord Kilbrackens (John Raymond Godley) 1967 erschienener Studie vorgelegt,¹⁴ von der alle nachfolgenden Autoren profitiert haben und noch immer profitieren. Während es innerhalb der filmischen Auseinandersetzung mit dem Thema ruhiger wurde, nachdem der italienische Regisseur Beppe Di Martino noch 1968 den Fernsehfilm L'INCREDIBILE VAN MEEGEREN – IL PITTORE CHE FALSIFICÒ VERMEER (Der unglaubliche Van Meegeren – der Maler, der Vermeer fälschte) gedreht hatte, flicht sich seit den 1960er Jahren bis in unsere Gegenwart eine in jüngerer Zeit sogar wieder dichter werdende Kette aus Biografien, Romanen und seit 1996 auch Ausstellungskatalogen zu Han van Meegeren. Die Untertitel einiger der Bücher lassen dabei bereits einen Rückschluss auf eine der Zutaten der anhaltenden Faszination von Van Meegerens Geschichte zu: THE LEGEND OF THE FORGER WHO SWINDLED THE NAZIS (Abb. 6) ist das 2006 von Frank Wynne vorgelegte Buch unterschrieben;¹⁵ A TRUE STORY OF VERMEER, NAZIS, AND THE GREATEST ART HOAX OF THE TWENTIETH CENTURY (Abb. 7) fügt Edward Dolnick dem Titel seines Van Meegeren gewidmeten Buches THE FORGER'S SPELL 2008 hinzu.¹⁶

Es ist also zum einen der Umstand, dass Van Meegeren – unbeabsichtigt und indirekt – eines seiner gefälschten Vermeer-Bilder, CHRISTUS UND DIE EHEBRECHERIN (Kat. 39), an den nationalsozialistischen Oberbefehlshaber der deutschen Luftwaffe und Reichsmarschall Hermann Göring verkauft hatte, was seiner Geschichte einen gewissen burlesken Zug gibt. Entgegen dem, was Wynnes Untertitel suggeriert, und dem Lob zum Trotz, das Van Meegeren nach seiner Selbst-Entlarvung seitens der holländischen Bevölkerung dafür erhielt, dass er scheinbar die Nationalsozialisten bewusst täuscht hatte, verhielt es sich tatsächlich so, dass er das Bild über einen Mittelsmann

an den deutschen Bankier Alois Miedl verkauft hatte, der es an den seine berüchtigte Kunstsammlung stetig erweiternden Göring weiterveräußerte.¹⁷ Diese für Van Meegeren nicht absehbare Verbindung trug ihm nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs den Vorwurf des Vaterlandverrats ein, der sich auch aus seiner während der deutschen Besatzung gelegentlich unverhohlen gezeigten Sympathie für die Nationalsozialisten¹⁸ speiste und in letzter Instanz zu seiner Selbst-Entlarvung führte: Mit den möglichen drastischen strafrechtlichen Konsequenzen des Vorwurfs konfrontiert, entschloss sich der Fälscher dazu, alles zu gestehen, um so deutlich machen zu können, dass er nicht, wie ihm vorgeworfen, vaterländisches Erbe an den Feind ausgeliefert, sondern er diesen vielmehr hereingelegt hatte.

Diese zu seiner Selbst-Enttarnung führenden Ereignisse ebenso wie der Umstand, dass die Spezialisten ihm zunächst die Fälschungen nicht glauben wollten (der Direktor des Museum Boijmans Van Beuningen ließ sich bis zu seinem Tod 1984 nicht von Van Meegerens Geständnissen in Bezug auf das „Emmaus-Mahl“ überzeugen und verteidigte weiterhin eine Autorschaft Vermeers),¹⁹ zeigen, dass der Fälscher ein System etabliert hatte, das so perfekt funktionierte, dass es sich zuletzt gegen jeden Versuch wendete, es aufzudecken: Van Meegerens Selbstbezeichnung wurde zuletzt sogar erst akzeptiert, nachdem er vor Zeugen ein weiteres Bild im Stile Vermeers angefertigt hatte.

Als ein wesentlicher Bestandteil dieses Systems fungierte der von Van Meegeren klug bedachte Umstand, dass er – anders als Hebborns Vincent Van Blank – gerade nicht Leonardo, sondern vielmehr Vermeer fälschte. Damit spielte ihm der wahrscheinlich einkalkulierte Umstand in die Hände, dass Vermeer damals noch nicht jener Status als allgemein bekannter und populärer Künstler zufiel, den er in unserer Zeit hat, ihm jedoch bereits eine wachsende Anerkennung zuteilwurde: Erst in den 1860er Jahren hatte eine Wiederentdeckung seiner im späten 17. und 18. Jahrhundert fast vollständig vergessenen Kunstwerke begonnen, die teilweise damals noch anderen Malern wie etwa Pieter de Hooch zugeschrieben waren. Damit setzte eine umfangreiche Zuschreibungswelle in Bezug auf seine vermeintlichen Werke ein, die dazu führte, dass beispielsweise in dem von dem französischen Kunstkritiker Théophile Thoré-Bürger erstellten Catalogue Raisonné 1866 mehr als 70 Werke aufgelistet wurden, die der Verfasser selbst teilweise als unsichere Zuschreibungen erachtete.²⁰ In der Tat bewegt sich die Zahl

¹⁷ Kilbracken 1967, S. 152–154; Lammertse [u. a.] 2011, S. 39–41.

¹⁸ Vgl. Lopez 2009, Kapitel 10: „Swept Under the Rug“, S. 221–242.

¹⁹ Vgl. z. B. Dolnick 2008, S. 289.

²⁰ Vgl. die Artikelserie von Théophile Thoré (als „W[illiam]. Bürger“): „Van der Meer de Delft“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1. 10. 1866, S. 297–330/1. 11. 1866, S. 458–470/1. 12. 1866, S. 542–575.

der dem Maler heute allgemein zuerkannten Werke um mehr oder weniger die Hälfte. Zu Beginn und noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts hingegen strebte man demgegenüber nach einer stetigen Erweiterung seines Œuvrekatalogs, sodass die vermeintlichen „Neuentdeckungen“ durch Van Meegeren im Rahmen dieser Tendenz sehr willkommen waren. Diese reagierten zudem auf den Umstand, dass ab dem Ende des 19. Jahrhunderts die Werke Vermeers – eben, weil sie so begehrt wurden – zu immer höheren Preisen gehandelt wurden, was stets eine Anfälligkeit für Fälschungen mit sich führt. Hinzu kamen die speziellen Zeitumstände: Der in Bezug auf den Holländer Vermeer ohnehin gepflegte und wachsende Nationalstolz erfuhr angesichts der historischen Bedingungen des Zweiten Weltkriegs im Allgemeinen sowie der Besetzung der Niederlande durch die Deutschen im Mai 1940 im Besonderen eine zusätzliche Intensivierung. Nun galt es die vermeintlichen neu entdeckten Meisterwerke Vermeers nicht nur vor dem Export, sondern auch vor Beschädigung und Zerstörung bei Kampfhandlungen zu schützen. Der hierbei empfundene Druck, auch in Bezug auf rasch zu fällende Entscheidungen, stellte sicherlich jeweils einen maßgeblichen Faktor beim Ankauf von an sich so schwachen und wenig überzeugenden Fälschungen wie Van Meegerens späteren Vermeer-Imitaten (Abb. 4) dar, in denen er aus Bequemlichkeit teilweise sogar auf die gleichen Requisiten wie im „Emmaus-Mahl“ (vgl. den weißen Krug: Abb. 2) rekurrierte. Schließlich spielt wohl auch die Wahl speziell Vermeers als Ziel- und Bezugsgröße seiner Fälschungen bis heute in die Faszination hinein, die der Fall Van Meegeren ausübt, denn Vermeers Werk wird noch immer als geheimnisvoll und rätselhaft empfunden – dies nicht nur in Bezug auf die in seinen Gemälden herrschende Atmosphäre still gestellter Zeit und poetisch eingefangenen und festgehaltenen Lichts, sondern auch hinsichtlich der Frage, wie es dem Maler gelungen war, all dies zu erreichen: Bis heute erfreuen sich Versuche, wie etwa durch den Nachbau historischer technischer Hilfsmittel, hinter das Geheimnis seiner Kunst zu kommen, großer Aufmerksamkeit.²¹ Da Van Meegerens Fälschungen eben dieses Verständnis Vermeers als Maler still gestellter Zeit in Form der oftmals ihre Augen niederschlagenden und damit wie schlafwandelnd wirkenden Figuren spiegelten, sicherte ihm der damit vermittelte Gedanke, dass es ihm zumindest teilweise gelungen zu sein schien, hinter Vermeers Geheimnis gekommen zu sein, selbst nach seiner Selbst-Entlarvung beim allgemeinen Publikum eine gewisse Bewunderung.

²¹ Vgl. Bücher wie Steadman 2002 oder den Film TIM'S VERMEER von (Raymond Joseph) Teller von 2013.

Vermeers malerisches Geheimnis schien dabei – ähnlich wie bei Leonardo da Vinci – im Einklang mit einer gewissen Rätselhaftigkeit in Bezug auf sein Leben und sein Werk zu stehen, innerhalb derer es so viele Leerstellen und Ungewissheiten gab und gibt, dass Thoré-Bürger den Künstler 1866 als „Sphinx“ von Delft adressierte.²²

Eben diese Lücken im Wissen um Vermeers Leben und Schaffen machte sich Van Meegeren zunutze, denn er fälschte gerade nicht in jene Werkgruppen des Delfters hinein, die schon in den 1930er Jahren weitgehend bekannt waren – also insbesondere Genreszenen –, sondern er beschloss, Kunstmarkt und Kunstgeschichte jenen religiösen Vermeer zu geben, der immer wieder zu Rätseln und Spekulationen Anlass gegeben hatte. Handelte es sich bei dem Gemälde CHRISTUS BEI MARIA UND MARTHA (Abb. 8) thematisch um eine Ausnahme, oder war es vielmehr als stellvertretend für weitere, bislang lediglich noch unentdeckte Werke religiösen Gehalts zu betrachten? Und war Vermeer im Laufe seiner Laufbahn in Italien gewesen, wo er eventuell auch die Inspiration für ein weiteres, in seinem sonstigen Œuvre eher ungewöhnliches Gemälde – DIANA UND IHRE GEFÄHRTEN (Den Haag, Mauritshuis) – empfangen hatte? Beide Werke werden nicht zufällig in ungefähr die gleiche Zeit, um 1654/56, datiert. Van Meegerens Fälschungen boten hier die lange gesuchten Antworten auf gleich beide Fragen, denn sie schienen nicht nur zu beweisen, dass Vermeer tatsächlich weitere religiöse Bilder gemalt hatte, sondern gleich das Erste mit CHRISTUS UND DIE JÜNGER VON EMMAUS (Abb. 2) schien darüber hinaus zu belegen, dass Vermeer in Italien gewesen war, und es gab sogar zusätzlich anscheinend sehr präzise Einsicht in das, was er dort studiert zu haben schien: die Werke Caravaggios, an denen er sich für seine „Emmaus“-Komposition ganz offensichtlich orientiert hatte (Abb. 3).²³

Eine derartige Strategie ist häufig in der Geschichte der Fälschung zu beobachten: „Die meisten Fälschungen, welcher Größenordnung und Ernsthaftigkeit auch immer, [...] sollen auch seine Meinung und Weltanschauung stützen“, schreibt der Historiker Anthony Grafton in seinem erstmals 1990 erschienenen Buch FÄLSCHER UND KRITIKER in Bezug auf die Motivationen eines Autors literarischer oder historischer Fälschungen.²⁴ Der Satz ließe sich dahingehend verallgemeinern und adaptieren, dass Fälschungen oftmals auf herrschende Meinungen und Weltanschauungen reagieren, diese widerspiegeln und anscheinend bestätigen, um sich so das Wohlwollen

²² Thoré 1866 (wie Anm. 20), 1.10.1866, S. 298.



Abb. 8: Jan Vermeer: CHRISTUS IM HAUSE VON MARIA UND MARTHA, um 1654/55, Öl auf Leinwand, 158 × 140 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland

²³ Vgl. Kilbracken 1967, S. 41. Hier abgebildet die Version des „Emmaus-Mahls“ von Caravaggio in der Mailänder Brera von 1606. Van Meegeren scheint jedoch auch auf die frühere Fassung in der Londoner National Gallery von 1601 rekurriert zu haben.

²⁴ Grafton 1991, S. 36.

der Rezipienten zu sichern, deren kritische Distanz gegenüber einem gefälschten Objekt, das von ihnen lange gehegte Theorien anschaulich bestätigt, schwindet. Van Meegeren gab so Kunsthändlern wie Kunsthistorikern das, wonach sie gesucht hatten: den religiösen Vermeer, der in Italien zudem auch noch klar identifizierbare Werke studiert hatte. Kein Wunder, dass Bredius in die gestellte Falle tappte und die vermeintliche Vermeer-Neuentdeckung des Emmaus-Bildes in ungefähr die gleiche Zeit datierte wie die beiden originalen Vermeer-Werke, die Van Meegeren überhaupt erst auf die Idee gebracht hatten: CHRISTUS IM HAUSE VON MARIA UND MARTHA (Abb. 8), datiert auf ca. 1654/55, und DIANA UND IHRE GEFÄHRTEN, datiert auf ca. 1655/56.²⁵

Die Falle wäre selbstverständlich nicht oder nicht so effizient zugeschnappt, wenn Van Meegeren wenigstens seine ersten Fälschungen nicht so aufwendig – an dem „Emmaus“-Bild hatte er sieben Monate gearbeitet – und in technischer Hinsicht so perfekt gefälscht hätte. Er verwendete historisch korrekte Materialien, führte das Bild auf einer alten Leinwand aus und sorgte schließlich mit Hilfe neuer Stoffe wie dem 1909 auf dem Markt eingeführten Bakelit dafür, dass sein Bild gut durchgetrocknet und mit den Alterungsspuren simulierenden Craquelé versehen war.²⁶ Da seinerzeit niemand – auch nicht in einer Fälschung – das Bakelit vermutete, suchte auch niemand danach. Eben diese technische Vollkommenheit war es dann auch, die gewährleisten konnte, dass die nachfolgenden Vermeer-Fälschungen Van Meegerens, trotz ihrer zunehmend nachlässigeren Faktur, als authentisch eingestuft wurden. Zum einen erfüllte er damit das „Gesetz der Serie“, d. h. er befriedigte den durch das „Emmaus“-Bild geweckten Bedarf nach weiteren „religiösen“ Vermeer bestätigenden Gemälden. Zum anderen bedingte dies, dass die nachfolgend auf den Markt kommenden Werke nicht mit den originalen Vermeer-Gemälden, sondern mit dem das stilistische Erscheinungsbild dieses „religiösen“ Vermeer begründenden „Emmaus“-Bild sowie dessen weiteren „Geschwistern“ verglichen wurden – eine Gegenüberstellung, die natürlich nur zugunsten der nachfolgenden Fälschungen ausgehen konnte, da sie von der gleichen Hand stammten wie die Bilder, mit denen sie verglichen wurden. In gewisser Weise koppelten sich die Fälschungen Van Meegerens so zunehmend von den echten Werken Vermeers ab und begannen, ein stilistisches Eigenleben zu führen.

²⁵ Vgl. Abraham Bredius: A New Vermeer, in: Burlington Magazine for Connoisseurs 71 (1937) H. 416, S. 210 f., wo er das „Emmaus“-Bild wie folgt datiert: „[...] about the same time (perhaps a little later) as the well-known 'Christ in the House of Martha and Mary' at Edinburgh.“ In diese Zeit des „a little later“ ist auch das wohl etwas nach dem „Maria und Martha“-Bild entstandene „Diana“-Gemälde zu datieren.

²⁶ Vgl. Kilbracken 1967, Kapitel „Emmaus“.

All dies griff perfekt ineinander und sorgte für ein in sich nahezu abgeschlossenes und daher reibungslos funktionierendes System. Wäre die hieraus hervorgehende Fälschung CHRISTUS UND DIE EHEBRECHERIN nicht erst an Miedl und dann an Göring verkauft worden, hätte es möglicherweise länger gedauert, bis die Werke Van Meegerens aufgefallen und enttarnt worden wären, denn gerade die notwendige Mühe, die es den Fälscher dann kostete, das von ihm etablierte System zu enthüllen und damit zu zerstören, zeigt, wie wenig bereit und gewillt seine Zeitgenossen zunächst waren, die Fälschungen als solche zu erkennen.

Möglicherweise waren es auch die daraus resultierenden Schamgefühle über das eigene Beharren auf dem vorangegangenen Fehlurteil, die Van Meegerens Fälschungen im Anschluss gerade bei Experten vernichtende Einschätzungen einbrachten und den Wunsch provozierten, sich – ganz wie im Fall von Hebborns Vincent Van Blanks Leonardo-Fälschung – nun gar nicht mehr vorstellen zu können, dass man sich jemals täuschen ließ. In Hebborns Geschichte treten im Anschluss an die Entlarvung des Fälschers Autoren vor, die nun behaupten, schon länger erkannt zu haben, dass man es mit einer Fälschung zu tun hatte, aber aus angeblicher Bescheidenheit geschwiegen hätten.²⁷ Van Meegeren erging es nicht anders: Selbst sein „Meisterwerk“, die „Emmausjünger“, wurde nun im Licht des nachträglichen Wissens als leicht auf seinen wahren Autor rückführbares Elaborat voller Fehler abgetan. Auch der holländische Kunsthistoriker Maurits Michel van Dantzig gab 1947 an, bereits 1939 erkannt zu haben, dass es sich bei dem Bild um eine Fälschung handelte, er aber wegen des Krieges aber erst Jahre später dazu gekommen sei, ein Buch darüber zu publizieren.²⁸ Zur Demonstration von Van Meegerens Autorschaft stellte er nun eine Collage aus dem „Emmaus“-Bild her, dessen Details einmal mit entsprechenden Partien aus den Gemälden Vermeers (Abb. 9) und einmal mit solchen aus Van Meegerens eigenen Werken (Abb. 10) verglichen werden. So erhellend und systematisch diese Vergleiche auch sein mögen, sie wurden weitestgehend erst möglich und in ihren Ergebnissen allgemein anerkannt, nachdem Van Meegeren selbst das von ihm etablierte System durch sein Geständnis zerstört hatte.

²⁷ Hebborn 1991, S. 12.

²⁸ Van Dantzig 1973, S. 43.

Abb. 9: Montage der „Emmaus“-
Fälschung Han van Meegerens mit
Elementen aus Vermeer-Bildern
durch den Kunsthistoriker Van Dantzig,
nach: Van Dantzig 1973.

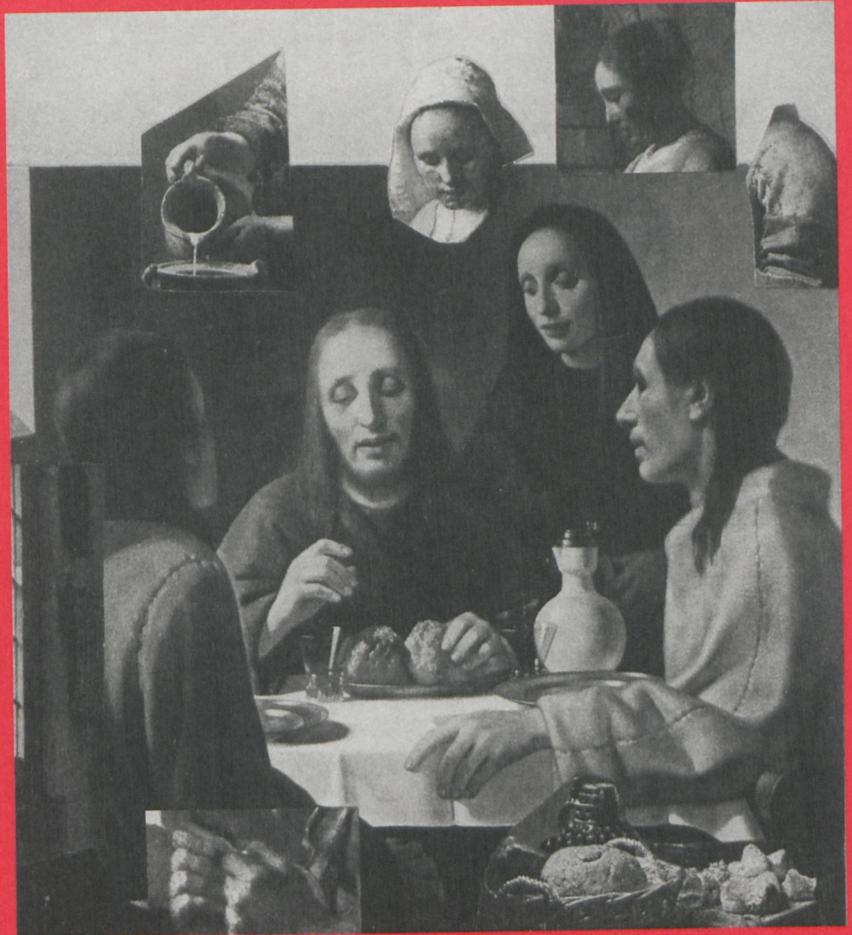


Abb. 10: Montage der „Emmaus“-
Fälschung mit Elementen aus den
Bildern, die Han van Meegeren mit
eigenem Namen signierte, nach:
Van Dantzig 1973.

