

Möglichkeiten und Grenzen der kunstgeschichtlichen Stilanalyse

Wer an die kunstgeschichtliche Stilanalyse denkt, sieht sich zunächst mit abstrakten Diskussionen über den ‚spannungslosen Bildaufbau‘ und der ‚frische der Farben‘ konfrontiert. Es werden ‚Qualitäten‘ beurteilt, ‚starke und schwache Arbeiten‘ unterschieden und ‚differenzierte Malbetrachtungen‘ vorgenommen.¹⁰ Doch was kann die kunstgeschichtliche Analyse neben diesen subjektiven Beurteilungen an objektiven Beweisen liefern? Zwischen den beiden ‚Extremen‘ - subjektiv und objektiv - gibt es eine Reihe feiner Nuancierungen. So gibt es Argumente, die im Einzelfall als subjektiv erscheinen (z.B. dass ein bestimmtes Aquarell qualitativ minderwertig erscheint) bei dem Vergleich mit dem restlichen Œuvre (wenn alle Aquarelle dieselben Mängel aufweisen) aber als relativ objektiv zu bewerten sind. Dem kann allerdings genauso entgegen stehen, dass ein bestimmtes Objekt das Produkt eines einmaligen Experimentes ist. Daneben muss ich bekennen, dass ich mich selbst bei meinen Untersuchungen erappte, mit subjektiven Argumenten, objektive Differenzen nachweisen zu wollen. Letztendlich lässt sich derzeit lediglich auf Basis eines auf kunstgeschichtlicher Stilkritik beruhenden Urteils – nicht zuletzt wegen des subjektiven Faktors – nur noch selten eine Zu- oder Abschreibung unangefochten vornehmen. Andererseits sind dem menschlichen Glauben an die Unfehlbarkeit der Technik beinahe keine Grenzen gesetzt. Nichts scheint mehr plausibel, sofern es nicht technisch beweisbar ist. Kann die kunstgeschichtliche Analyse dem überhaupt noch etwas entgegensetzen? Ist es dem Kunsthistoriker möglich, etwas stichhaltig zu beweisen, oder sollte er sich in Zukunft besser gänzlich aus den Diskussionen um Echtheitsfragestellungen heraushalten? In diesem Kapitel möchte ich an einer Reihe von Beispielen die Möglichkeiten und Grenzen der Stilanalyse aufzeigen. Es soll zunächst ein mutmaßliches Selbstporträt mit einem gesicherten Selbstporträt von Alexej von Jawlensky verglichen werden. Im Anschluss sollen die Möglichkeiten einer Urteilsbildung basierend auf Stilkritik, historischen Anachronismen, Alters- und

¹⁰ Die zwischen ‚‘ angeführten Bewertungen wurden auf dem Jawlensky-Symposium von verschiedenen Kunsthistorikern als Argumente verwendet.

Gebrauchsspuren, Werkverzeichnis, Signatur, Farbauftrag und der Strichrichtung erörtert werden.

Zunächst muss erst einmal festgestellt werden, dass sich die derzeit sehr gefragte und teuer bezahlte Kunst des gesamten 20. Jh. aufgrund ihres meist hohen Abstraktionsgrades auch für Minderbegabte geradezu zum Fälschen anbietet. Im Gegensatz zur altmeisterlichen Kunst ist es nicht mehr möglich, aufgrund der aus Maltraktaten überlieferten Kenntnisse zu Malmitteln und -techniken oder gar den Darstellungstraditionen, ein ‚Echtheitsurteil‘ abzuleiten. Bei der Beurteilung und Zuschreibung gegenstandsloser bzw. zeitgenössischer Kunst erschöpft sich die kunstgeschichtliche Stilanalyse weitestgehend in der Stilkritik. Hierbei werden den einzelnen Malerpersönlichkeiten die für sie scheinbar typischen Eigenheiten zugeordnet. Wenn sich dann ein Werk mit diesen Eigenheiten nicht in Übereinstimmung bringen lässt, wird die künstlerische Individualität bemüht und es für seine Einzigartigkeit gerühmt. Da sich die kunstgeschichtliche Analyse stets bemüht, diese Unnachahmlichkeit herauszustellen, versuchen die Fälscher meist genau das nachzuempfinden. Kommt die kunstgeschichtliche Analyse bei Fälschungsfragestellungen zum Einsatz, so ist ihr einziges Trachten auf objektive Unstimmigkeiten mit dem restlichen Œuvre eines Künstlers gerichtet. Lassen sich diese nicht stichhaltig beweisen, wird die gesamte kunstgeschichtliche Analyse durch ihre zwangsläufige Subjektivität für einen unumstößlichen Beweis meist nicht als ausreichend angesehen. Insbesondere bei moderner gegenstandsloser Kunst scheint die Stilanalyse stets weniger zur Fälschungsaufklärung beitragen zu können.

Wie problematisch der Nachweis der Fälschungen sein kann, verdeutlichte ein Konvolut von insgesamt 621 Aquarellen, Skizzen und Zeichnungen Alexej Jawlensky's, die seit 1992 in mehreren Teillieferungen einem Baden-Württembergischen Kunsthändler angeboten und teilweise verkauft wurden.¹¹ Da von Jawlensky kaum

¹¹ Davon sind 70 Arbeiten lose Blätter; der Rest war in 10 Blöcke gebunden. Rund 101 Aquarelle und Zeichnungen sind mit gesicherten Ölgemälden in Verbindung zu bringen. Zwei Drittel der Motive aus dem Konvolut sind jedoch nicht zuweisbar und müssen Eigenkreationen des(der) Fälscher(s) sein. Bockemühl, M.; in: *Jawlensky-Symposium*; 2000; S.70

Aquarelle bekannt sind und sich solche große Mengen nicht so einfach in sein bisher bekanntes Kunstschaffen platzieren lassen, kamen schnell Zweifel an der Echtheit auf. Diese sollten mit Briefen Jawlensky's an seinen Bruder Dimitri, in denen er die Postverschickung von Aquarellen ankündigt, zerstreut werden. Bis zum Ende eines Symposions führten Experten aller Disziplinen über die Echtheit zum Teil sehr heftige mediale Auseinandersetzungen.¹² Obwohl der Ausstellungskatalog und der Bericht des Symposions einen kleinen Eindruck davon wiedergeben, war verhältnismäßig wenig über die kunsthistorischen Untersuchungen in Erfahrung zu bringen.

So unabhängig wie die kunstgeschichtliche Stilanalyse von der technischen Apparatur der Untersuchungslabors, der angewandten Maltechnik und dem Malmaterial auch ist, so hat sie zunächst stets eine subjektive Komponente. Ernst Gombrich bemerkte aber, dass die Kunstgeschichte nicht von vornherein subjektiver als die Naturwissenschaften sei. „Auch der Kunsthistoriker ist an strenge objektive Regeln gebunden, wenn er etwa Texte interpretiert oder die Echtheit von Gemälden untersucht. Aber die Entscheidung, was für uns selbst von Bedeutung ist, ist etwas Subjektives und muß es sein.“¹³ Die verschiedenen in diesem Kapitel noch zu erörternden Aspekte werden jedoch zeigen, dass die kunstgeschichtliche Analyse weder als etwas absolut subjektives noch absolut objektives gesehen werden kann. Vielmehr erfordern die verschiedenen Aspekte kunstgeschichtlicher Untersuchungen auch unterschiedliche Nuancierungen zwischen den zwei Extremen, subjektiv und objektiv. Dies ist es auch, was die Beweiskraft einer Aussage bestimmt. Derzeit ist es gerade bei der Fälschungserkennung jedoch leider so, dass den naturwissenschaftlich-technischen Analysen eine solch dominante Stellung eingeräumt wird und damit dem als subjektiv angesehenen kunstgeschichtlichen Urteil nur noch eine Außen-seiterrolle zukommt. Zu unrecht, da Fälschungen bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgen, die sich auch bzw. nur auf kunstgeschichtlichem Wege nachweisen lassen. Was sich bei einem Meisterwerk durch Spontanität und scheinbare Mühelosigkeit

¹² Das Symposion fand anlässlich der Ausstellung ‚Das Auge ist der Richter‘ im Museums Folkwang/Essen am 2.2.1998 statt.

¹³ Gombrich, Ernst H.; *Die Krise der Kulturgeschichte Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*; Stuttgart; (zukünftig zitiert als: Gombrich; Kulturgeschichte; 1983) 1983; S.23

auszeichnet, wird bei der Nachahmung meist verkrampft erscheinen. Der Betrachter mutmaßlicher Fälschungen wird zunächst das subjektive 'hier-klappt-etwas-nicht-Gefühl' haben, ohne dass er das objektive Problem sofort benennen könnte.¹⁴ Es muss nun das Ziel weiterer kunstgeschichtlicher Analysen sein, diese subjektive Wahrnehmung mit objektiven Fakten und beweisbaren Anachronismen zu untermauern. Oftmals wurde das subjektive Gefühl auf diese Weise bestätigt. Es gab aber auch nicht wenige Fälle, bei denen gestandene und anerkannte Experten ihr Urteil nur auf subjektiven Empfindungen aufbauten und letztlich daran gescheitert sind. Oftmals erbrachten dann naturwissenschaftlich-technologische Untersuchungen den gegenteiligen Beweis. So schrieb beispielsweise Cornelius Hofstede de Groot (1863-1930), ein Kenner der niederländischen Kunst des 17. Jh., das durch ihn entdeckte Gemälde *Vergnügter Raucher* Frans Hals zu. Er datierte es aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten auf 1625-1630. Seiner Meinung nach handelte es sich bei dem dargestellten Jungen, genau wie bei dem *Lachenden Knaben mit Flöte*, um den Sohn von Frans Hals.¹⁵ Später, bei einer 1949 von W.Froentjes und A.M.de Wild durchgeführten naturwissenschaftlichen Untersuchung wurde das Gemälde *Vergnügter Raucher* als Fälschung enttarnt. In ihrer Dissertation gelang es dann Marijke van den Brandhof einerseits aufgrund historischer Informationen und der Untersuchungsergebnisse von Froentjes und andererseits stilistischer Gemeinsamkeiten bei Kragen, Gesicht und Händen, das Gemälde Han van Meegeren zuzuschreiben.¹⁶

¹⁴ Geert Jan Janssen alias Jan van der Bergen, einer der großen Fälscher unserer Zeit, sagte in einem Interview, dass er sich beim Nachahmen anderer Künstler mehr wie eine Art Ausführer fühle. Meiner Meinung nach beschreibt er damit noch einen anderen Umstand. Es fehlt den meisten Fälschungen der Esprit, die zugrundeliegende Idee, da ihnen oft nur ein einziges Interesse, und zwar ein ökonomisches, zugrunde liegt.

Geert Jan Janssen in einem Fernsehinterview in 'Netwerk', 7. Oktober 1998; Geert Jan Janssen und Ellen van Baren hatten vor allem im Laufe der 90er Jahre bei sechs deutschen Auktionshäusern Fälschungen eingeliefert. Bei ihrer Verhaftung wurden „1500 Falsifikate samt eigens dazu erfundener Expertisen sichergestellt. Der Marktwert lag bei mindestens 5 Mio. DM.“ Irle; *Fälschungen*; 1997; S. 6

¹⁵ Schadd, Caroline; 'Een vergenoegde Roker'; in: *Echt Vals? Namaak door de eeuwen*; Ausstellungskatalog des Allard Pierson Museums; Amsterdam; 1983 (zukünftig zitiert als: *Echt Vals?*; 1983); S. 42ff.

¹⁶ Das Gemälde *Vergnügter Raucher* wies genau wie der *Lachende Cavalier* dieselben ungewöhnlichen Bindemittel auf. Man vermutete frühzeitig Han van Meegeren als Täter, doch war bei den von ihm bis dato bekannten Gemälden ein anderes Bindemittel gebraucht worden. Die Farbe war für das 17. Jh. unüblich, mit einem gelatineartigen Leim gebunden, der nicht in Alkohol aber in Wasser

Neben dem persönlichen Geschmack, der die Stilanalyse von außen beeinflusst, steht sie auch immer mit der gegenwärtig allgemein üblichen Beurteilung des Kunstwerkes, des Künstlers, der Schule oder der Epoche im Zusammenhang. Die Urteilsfähigkeit beruht zudem auf Talent, Instinkt, Erfahrung, vergleichendes Sehen und einem hohen Potential an Gedächtnisleistung.¹⁷ Aufgrund der Fehlbarkeit, wie das Beispiel *Vergnügter Raucher* belegte, wird das kunstgeschichtliche Urteil prinzipiell allzu gern mit dem Bereich des Irrationalen verbunden und als unumstößlicher Beweis nicht akzeptiert. Dennoch kann trotz aller Subjektivität auch eine vergleichende Bildanalyse wertvolle Hinweise geben. Zur Veranschaulichung sollen an dieser Stelle ein gesichertes Selbstporträt Jawlenskys in Öl mit einem aquarellierten aus dem fraglichen Jawlensky-Konvolut verglichen werden.¹⁸ Der Vergleich zweier in verschiedenen Techniken gefertigten Arbeiten ist mit Sicherheit problematisch, doch lässt er sich mangels gesicherter Alternativen nicht vermeiden. Es sind bisher keine nachweislich originalen Selbstporträts in Aquarell von Jawlensky aus dieser Zeit bekannt. Zudem ist bei seinen Arbeiten auf Papier die Œuvresicherung derzeit äußerst problematisch, worauf im Kapitel *Werkverzeichnis* noch näher eingegangen werden soll. Fest steht, dass der Deutsch-Russe scheinbar erst spät zur Aquarellmalerei fand. Seine bevorzugten Materialkombinationen blieben Zeit seines Lebens Öl auf Pappe, Papier oder Leinwand. Dennoch schrieb er in einem Brief an seinen Freund Cuno Amiet vom 19. November 1914 sowohl Öl als auch Aquarell zu ma-

auflösbar ist. Auf diese Weise wollten auch schon andere Fälscher den bis dahin üblichen ‚Alkoholtest‘ der Farben bestehen. siehe: Schadd, Caroline; ‚Een vergenoegde Roker‘; in: *Echt Vals?*; 1983; S.42ff.

Bei R.H.Marijnissen sind die Tatumstände und Untersuchungsergebnisse noch etwas ausführlicher geschildert. Demnach machte eines der zwei Holzplanken, des Gemäldegrundes, einen auffällig jungen Eindruck. Das Craquele wurde seltsamerweise nicht durch das Trägermaterial beeinflusst. Die Farbe insgesamt war für ein Bild aus dem 17.Jh. viel zu weich. Mit Hilfe naturwissenschaftlicher Untersuchungen wurden synthetisches Ultramarin, Kobaltblau und Zinkweiß nachgewiesen. Diese Farbzusammensetzungen waren zu Lebzeiten von Frans Hals noch nicht entwickelt. Marijnissen, R.H.; *Schilderijen Echt, Fraude, Vals Moderne onderzoekingsmethoden van de schilderijenexpertise*; Brüssel, Amsterdam; 1985 (zukünftig zitiert als: Marijnissen; *Schilderijen*; 1985); S.37f.

¹⁷ Irle; *Fälschungen*; 1997; S.17

¹⁸ Alternativ zu diesem gesicherten Selbstporträt hätten auch andere Beispiele herangezogen werden können. Jörg Bittner verglich oben genanntes Aquarell mit dem gesicherten Selbstporträt Jawlenskys (Museum Wiesbaden, 54,5 x 49 cm, signiert mit: a.jawlensky 12). Er zeigte dabei ein Dia des Ölgemäldes zur besseren Vergleichbarkeit seitenverkehrt. Dieses Selbstporträt aus dem Jahre

len.¹⁹ Zweifelsohne kann darin ein Indiz für bis dato unbekannte Aquarelle gesehen werden, wie dies auch die Echtheitsbefürworter mehrfach taten.

Für das fragliche Konvolut, zu dem auch das aquarellierte *Selbstporträt* gehört, wurde ein Entstehungszeitraum zwischen 1905/06 und 1921 angenommen.²⁰ Tatsächlich ist jedoch das frühest bekannte und durch seine Provenienz als authentisch anzusehende Aquarell - *Das Blaue Pferd*, Werkverzeichnisnummer (WVZ-NR.:) 232, - auf 1915/16 datiert (Abbildung 1). Erste Kopfdarstellungen in Aquarell, die sehr abstrakt waren, lassen sich zwischen 1920 und 1923 feststellen, WVZ-NR.: 425-437 (Abbildung 2, 3 und 4). Einige davon gehören auch zu dem Konvolut Aquarelle - bestehend aus 10 ‚Köpfen‘ -, die Galka Scheyer 1924 in die USA mitnahm, um diese dort im Auftrage Jawlenskys zu verkaufen. Herkömmliche aquarellierte Porträts entstanden erst um 1926, WVZ-NR.: 550 (Abbildung 5). Das einzige, ins Werkverzeichnis aufgenommene, gesicherte Selbstporträt, dann aber im Profil, WVZ-NR.: 603, (Abbildung 6) ist auf das Jahr 1928 datiert.

1912 ist unter anderem abgebildet unter Katalognummer 42, in: *Alexej von Jawlensky; Ausstellungskatalog; Museum Boymans-van Beuningen; Rotterdam; 1994*

¹⁹ Bockemühl, M; „Ich male Öl wie Aquarell...“ Zu Jawlenskys Aquarellmalerei in der Bildfolge der Variationen; in: *Jawlensky-Symposion; 2000; S.83f.*

²⁰ Froning, H. ‚Zu den ausgestellten Aquarellen und Zeichnungen‘; in: *Jawlensky-Symposion; 2000; S.105*

Bildauszug aus dem Werkverzeichnis von Alexej von Jawlensky



Abbildung 1
Das Blaue Pferd
1915/16
WVZ-NR.: 232

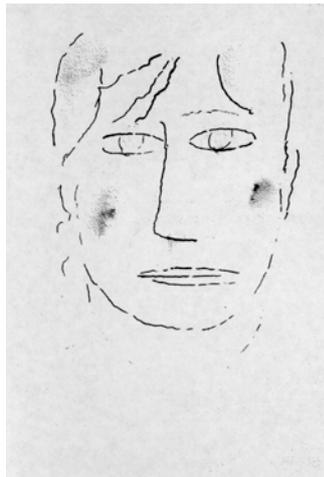


Abbildung 2
Frauenkopf
1920/23
WVZ-NR.: 425



Abbildung 3
Kopf mit offenen Augen
1920/23
WVZ-NR.: 428

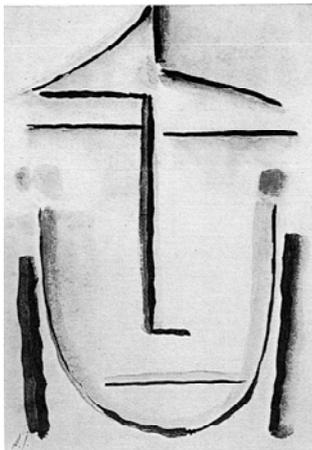


Abbildung 4
Abstrakter Kopf
1920/23
WVZ-NR.: 432



Abbildung 5
Portrait Tony Kirchoff
1926
WVZ-NR.: 550

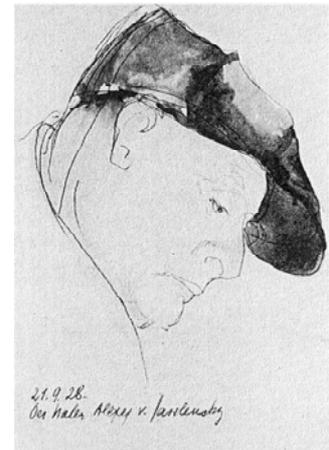


Abbildung 6
Selbstbildnis im Profil mit Kappe
21.9.1928
WVZ-NR.: 603

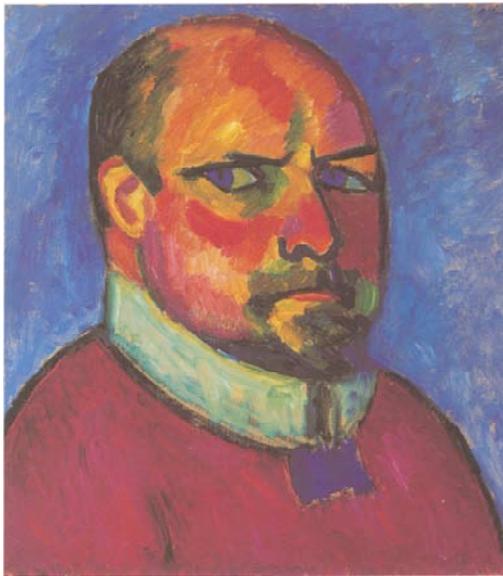


Abbildung 7
Alexej von Jawlensky;
Selbstporträt, 1911;
Öl auf Karton; 55 x 51 cm

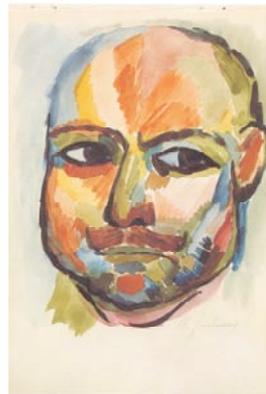


Abbildung 8
Anonym; ehemals Alexej von Jawlensky
zugeschrieben;
Selbstporträt, um 1914/15;
Aquarell über Bleistift; 288 x 207 mm