

Bildanalyse und Stilkritik

Das gesichert zugeschriebene Porträt aus dem Jahr 1911 (Abbildung 7) ist in Öl auf Karton gemalt und mit *Selbstbildnis* betitelt.²¹ Es trägt im rechten oberen Rand eine Signatur [A.jaw 17] und misst 55 x 51 cm. Vor einem indifferent wirkenden blauen Hintergrund ist ein Mann mit Oberlippen- und Kinnbart im Halbportrait dargestellt. Er trägt ein purpurnes Gewand mit weißem Stehkragen und violetter Ausschnitt. Er sitzt dreiviertel gedreht zur Bildebene. Sein Kopf ist konsequent halbenface dargestellt. Das Haupthaar ist spärlich. Im Gesicht dominieren die Rottöne. Die mit Gelb- und Ockertönen dargestellten Partien sind als beleuchtete Stellen oder vereinzelt auch als Glanzlichter anzusehen. Grün wurde in allen Variationen als Komplementärfarbe bei der Modellierung der abgedunkelten Stellen eingesetzt. Die Pupillen der Augen stechen durch das sich vom Ausschnitt wiederholende Violett hervor. Das beinahe quadratische Format und die rundlichen Züge geben der Darstellung eine gewisse Ruhe. Lediglich bei den Ober- und Unterlidern der Augen und den Augenbrauen arbeitete Jawlensky mit scharf aufeinander zulaufenden Linien. Dadurch ergibt sich der grimmig wirkende Blick.

Die mutmaßliche Fälschung (Abbildung 8) ist ein Aquarell auf Bleistift und ebenso mit *Selbstbildnis* betitelt. Es ist, von wem auch immer, auf 1914/15 datiert und misst 288 x 207 mm. Unten rechts befindet sich die Bleistiftsignatur „a.jawlensky“. Am oberen Blattrand sind paarweise zwei Löcher von der Fadenbindung bzw. Hefung zu sehen. Farbstellung und Ansicht des Aquarells unterscheiden sich grundsätzlich von der des originalen Selbstporträts in Öl. Die Frage des motivischen Vorbildes stellt sich daher nicht. Vor einem einerseits bläulich andererseits grünlich eingefärbten Horizont ist ein von vorn links gesehener und leicht zum Betrachter eingedrehter Kopf dargestellt. Dabei wird innerhalb der Darstellung kontinuierlich

²¹ Das von mir ausgewählte Selbstporträt kann nach eingehender Untersuchung Jawlenskys Gesamtœuvres (vgl. Werkverzeichnis) als frühes aber repräsentatives Beispiel für den Malstil seiner Ölgemälden in der Periode 1910/11-1916 angesehen werden. Neu und typisch ist das Nebeneinandersetzen verschiedener Farbflächen innerhalb eines Objektes bei der die Pinselstriche deutlich sichtbar bleiben. Dies könnte auch der Grund für den noch zu besprechenden trockenen Farbauftrag bei den Aquarellen sein. Nach 1916 sind bei Jawlenskys Ölgemälden keine vergleichbaren Porträts mehr zu finden. Stattdessen widmete er sich abstrakten Kopfdarstellungen und später zahlreichen ‚Meditationen‘.

zwischen ‚enface‘ (beispielsweise bei den Augen und dem Ohr) und ‚halbenface‘ (bei der Nase und dem linken Backenknochen) gewechselt. Die Augen sind im Verhältnis zum Kopf sehr groß; proportional viel größer als beim *Selbstbildnis* in Öl. Sie lassen das Gesicht insgesamt etwas kindlich und gutmütig wirken, wenngleich dies eine subjektive Interpretation des optischen Eindrucks ist. Da lediglich die Ansätze eines Doppelkinns zu sehen sind, schwebt der Kopf frei im Raum. Dies steht im Widerspruch einerseits zu den gesicherten Porträts in Öl aus dieser Zeit, bei denen meist auch noch die Schultern zu sehen sind und andererseits den authentischen Aquarellen späteren Datums, bei denen selbst die abstrakten Köpfe über einen ange deuteten Hals verfügen. Weiterhin fällt auf, dass die rechte Backe des Dargestellten unnatürlich geschwollen ist. Anatomisch korrekt, hätte diese Wölbung tiefer sitzen müssen. Gauguin schrieb einmal: „Der Künstler darf deformieren, wenn seine Deformationen ausdrucksvoll und schön sind.“²² Gottfried Bammes fügte bezüglich der Darstellungen des Menschen in der modernen Kunst dem hinzu, dass nicht jeder biologisch-anatomische Sachverhalt stimmen muss, sondern dass man das Allgemeine und damit das Bedeutende finden muss.²³ Auf dem Jawlensky-Symposium sprach Ernst van de Wetering, Leiter des *Rembrandt Research Projektes*, in diesem Zusammenhang bei *Selbstbildnis Blaue Kappe* von einer ‚Formfestheit‘ (besser wäre wahrscheinlich ‚Formsicherheit‘) die beispielsweise den Augen oder der Mundlinie auch bei expressiven oder gar abstrakten Darstellungen zugrunde liegen müssen. Selbiges würde sich in dieser Weise sowohl in den Vorstudien als auch in fertigen Resultaten zeigen.²⁴ Bittner stellte zudem ähnlich wie schon zuvor v/d Wetering fest, dass die Pinselstriche beim Ölgemälde so verlaufen, dass die darunterliegende anatomische Struktur zu erahnen ist. Der Aquarellist hatte davon keine Ahnung und malte demnach auch ganz anders.²⁵ Was bei *Selbstbildnis* in Öl den anatomischen Gegebenheiten entsprechend dargestellt worden ist, ist meiner Meinung nach bei

²² Bammes, G.; *Das zeichnerische Aktstudium Seine Entwicklung in Werkstatt, Schule, Praxis und Theorie*; Leipzig; 1968(?) (zukünftig zitiert als: Bammes; *Aktstudium*; 1968); S.221

²³ Bammes; *Aktstudium*; 1968; S.222

²⁴ Wetering, E.v/d; in: *Jawlensky-Symposium* 2000; S.21

²⁵ Bittner, J.; in: *Jawlensky-Symposium*; 2000; S.63

dem von mir verglichenem Aquarell nicht begriffen worden.²⁶ Das Ohr, völlig strukturlos, ist zu hoch und zu dicht zum Auge gemalt. Die Augen sind proportional zu groß und zu eng beieinander. Allen Versuchen, die anatomischen Schwächen als künstlerisches Mittel zu bemänteln, muss ebenfalls eine Absage erteilt werden. Nichts, weder authentische Ölgemälden noch Skizzen dieser Zeit lassen ähnliches erkennen. Über die rechte Hälfte der Stirn verläuft ein Schlagschatten, der sich unlogisch auf dem linken Wangenknochen fortsetzt. Auch hätte der Doppelkinnansatz – sofern es denn einer ist – einen Halsansatz und einen Schatten unterm Backenknochen erfordert. Spätere authentische Aquarell-Porträts, z.B. WVZ-Nr.: 548 und 550 (Abbildung 14 und 5) , zeigen, dass Jawlensky diesem Umstand sehr wohl Rechnung trug. Der Bart ist beim Ölgemälde zur Modellierung des Kinns verwendet worden, beim Aquarell verschleiert er die Gesichtszüge völlig. Generell bleibt festzustellen, dass sich lediglich alle Porträts des umstrittenen Jawlensky-Konvolutes erstaunlich ähneln und auffallend oft die selben eben genannten anatomischen Schwächen aufweisen.

Während das gesichert zugeschriebene Gemälde weitgehend ohne eine umgebende Konturlinie (und wenn doch, dann ist sie durchlaufend) auskommt, verhält sich dies bei der mutmaßlichen Fälschung ganz anders. Sie scheint notwendig, um das Gewirr an Farbflächen zusammenzuhalten und dem Ganzen überhaupt eine Struktur zu geben (z.B. Ohr). Die gestrichelte und mehrfach angesetzte Linie hat etwas unsicher Tastendes. Sie erinnert an Paul van den Akkers Abhandlungen zum Zeichenprozess.²⁷ Nun sieht manch Kunsthistoriker in einer suchenden Linie den

²⁶ Als ein weiteres Beispiel für die Missverständnisse in den Aquarellen sei hier *Bordighera* (Abb.11, S.26 bei Rathke, 1989 und Werkverzeichnis, Band IV, Nr.728) erwähnt. Was im Ölgemälde noch Kuppeln sind, mutierte im Aquarell zu Zwiebeltürmen. Ein solcher Motivunterschied lässt sich jedoch nicht mit der Abstraktion erklären. Bittner, J.; in: *Jawlensky-Symposion*; 2000; S.54

²⁷ P.v/d Akker verglich dieses tastende Zeichnen mit dem Verhalten einer Maus in einem ihr unbekanntes Gebiet. O.Koehler und W.Dingler hatten dies gefilmt. Das Tier tastet sich auf fremdem Gebiet mit seinen Barthaaren ein Stück voraus und geht wieder ein kleineres Stückchen zurück. Erst nach mehrmaliger Wiederbegehung, genügend Routine, und dem Gedächtnis hinzugeführter räumlicher Orientierung, legt sie das Stück schneller zurück. Die so absolvierten Strecken werden immer länger bis das ganze Gebiet erschlossen ist. Ein vergleichbares Erasten der Form war auch bei Kleinkindern, die gerade das Zeichnen erlernen, feststellbar. Sobald eine gewisse Routine erlernt ist, wird der Stift mehr aus dem Unterbewusstsein geführt. Nun möchte ich an dieser Stelle nicht behaupten, dass ein Kind der Urheber des in Frage gestellten Jawlenskyporträts ist, aber eine solch suchende Linienführung zumindest bei der Unterzeichnung lässt sich sicher nicht mit dem

Beweis für einen eben solchen suchenden Künstler. Allerdings erfolgt das Suchen der richtigen Form beinahe ausnahmslos bei der Vorzeichnung. Sobald mit der Kolorierung begonnen wird, sollte die Form feststehen. Bei dem fraglichen Selbstporträt ist die Bleistiftunterzeichnung als Vorzeichnung anzusehen. Es bleibt daher unverständlich aus welchen stilistischen Gründen die Konturlinie trotz Vorzeichnung infolge ihrer mehrfachen Ansetzungen so unsicher erscheinen sollte. Im Gegensatz zu dem 1911 gefertigten Originalporträt Jawlenskys deuten sie nicht auf einen routinemäßigen Handlungsablauf hin.²⁸ Bei den gesicherten Aquarellen Jawlenskys sind Konturlinien erst bei den abstrakten Köpfen Anfang der 20er Jahre feststellbar (Abbildungen- 9-12). Diese dienten dabei ebenfalls dem Fassen der Form, sind jedoch deutlich dünner und entweder lang und durchlaufend oder deutlich unterbrochen; niemals aber angesetzt wie bei dem mutmaßlichen Selbstporträt. Überhaupt sind erst bei den realistischen Porträts und Porträtskizzen ab Mitte der 20er Jahre breite und meist der Form dienende ausgewaschene Konturlinien zu finden (Abbildung 13-16). Hierbei wurde dann mit großflächig verlaufenden Farbübergängen gearbeitet.

Talent Alexej Jawlenskys in Verbindung bringen. Akker, P. v/d.; *Sporen van vaardigheid De ontwerpmethode voor de figuurhouding in de Italiaanse tekenkunst van de renaissance*; Abcoude; 1991; (zukünftig zitiert als: Akker; *vaardigheid*; 1991); S.135

²⁸ Um den Begriff Routinehandlung an einem Beispiel zu erklären, sei hier das Autofahren erwähnt. Nach dem man beispielsweise beim Abbiegen komplexe Einzeltätigkeiten wie Blinken, Zurückschalten, Bremsen, Umschauen, Einlenken erlernt und zu einer routinemäßigen Handlungskette verbunden hat, können diese im Unterbewusstsein ablaufen. Das gibt dem ‚routinierten‘ Fahrzeugführer die Möglichkeit, nebenher nach dem Weg zu suchen, auch zu telefonieren etc..

Bildauszug aus dem Werkverzeichnis von Alexej von Jawlensky



Abbildung 9
*Weiblicher Kopf in hell-
blau-gelb*
1920/23
WVZ-NR.: 427



Abbildung 10
*Weiblicher Kopf mit offe-
nen Augen*
1920/23
WVZ-NR.: 429



Abbildung 11
Frauenkopf
1920/23
WVZ-NR.: 433

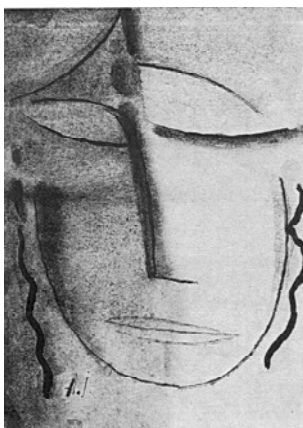


Abbildung 12
*Heilandsgesicht mit
geschlossenen Augen*
1920/23
WVZ-NR.: 435



Abbildung 13
*Damenbildnis (Hanna
Bekker vom Rath?)*
1926
WVZ-NR.: 547



Abbildung 14
*Frauenkopf (Tony Kirch-
hoff)*
1926
WVZ-NR.: 548



Abbildung 15
Weibliches Bildnis (Tony Kirchhoff)
1926
WVZ-NR.: 549



Abbildung 16
Weiblicher Kopf: Tony Kirchhoff
1926
WVZ-NR.: 551

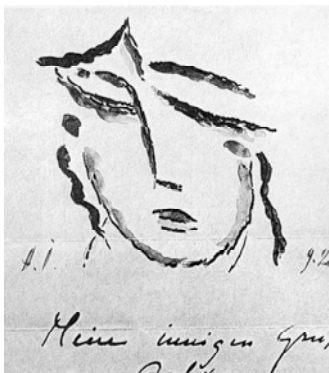


Abbildung 17
Geneigter Kopf
1928
WVZ-NR.: 602



Abbildung 18
Kleiner abstrakter Kopf
1928
WVZ-NR.: 606

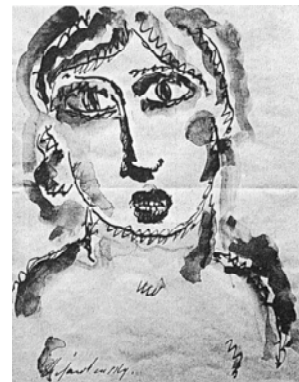


Abbildung 19
Frauenbüste
1928
WVZ-NR.: 608

Deutlich verschieden ist weiterhin die Technik des Farbauftrages. Während bei fast allen Aquarellen des fraglichen Konvolutes relativ ‚trocken‘ gearbeitet wurde, verhält es sich bei den gesicherten Arbeiten ganz entgegengesetzt. Auch bei dem fraglichen und eben verglichenem *Selbstporträt* ist wenig mit fließenden Farbübergängen gearbeitet worden. Vielmehr sind die Farben in nebeneinander gesetzten Strichen aufgebracht und anschließend ausgewaschen worden. Dadurch bleiben die Farbflächen isoliert und rufen einen unruhigen Gesamteindruck hervor. Bei den authentischen Aquarellen und farbigen Skizzen sind dagegen entweder einheitliche Farbflächen, WVZ-NR.: 603 (Abbildung 6) zu finden, oder die Farbigkeit war nur leicht neben den Konturlinien angedeutet. Auffallend und für alle gesicherten Arbeiten Jawlenskys vergleichbar ist, dass sehr ‚nass‘ gearbeitet wurde. So ist das schon erwähnte, authentischen Aquarell *Das Blaue Pferd* (1915/16) ohne umgebende Konturlinie über einer Vorzeichnung (vermutlich Bleistift) nass in nass aquarelliert. Die späteren abstrakten Kopfdarstellungen in Aquarell sind ebenso sehr nass, mit langen Linien und/oder großen einheitlichen Farbflächen gearbeitet worden. Für die Mitte der 20er Jahre aufkommenden realistischen Porträts und Porträtskizzen sind großflächig ausgewaschene und verlaufene Farbübergänge typisch. Selbst in Briefen, die kleine farbige Skizzen enthalten und eigentlich eine eher ‚trockene‘ Aquarelltechnik erforderten, hat der deutsch-russische Künstler nicht auf die ‚nasse‘ Technik verzichten wollen und behielt die ‚fließenden‘ Farben und Farbübergänge bei (Abbildung 17-19). Bei den authentischen Landschaftsskizzen stand im Gegensatz zu denen des Konvolutes lediglich ein Buchstabe für die jeweilige Farbe.

Die Feststellung, dass bei dem mutmaßlichen Selbstporträt für die Aquarelltechnik ungewöhnlich trocken gearbeitet wurde, ließ sich auch auf den größten Teil der anderen Aquarelle des Konvolutes übertragen. Daraus lässt sich dann die objektive Schlussfolgerung ziehen, dass dieses Konvolut demnach auch maltechnisch größere Differenzen mit dem bisher bekannten und gesicherten Œuvre Jawlenskys aufweist. Diese Erkenntnis ließe zwei mögliche Schlussfolgerungen zu: Erstens, dass es zwischen 1915-20 bei Jawlensky einen Wechsel in der Aquarellmaltechnik gab und er eine zeitlang beide Techniken parallel verwendete. Eine solche Annahme

erscheint mir persönlich jedoch unwahrscheinlich. Zweitens, dass wir es hier mit unterschiedlichen Urhebern zu tun haben. In diesem Falle wäre zu konstatieren, dass der/die mutmaßlichen Fälscher hervorragende Informationen zum Gesamt-œuvre Jawlenskys gehabt haben müssen. Aquarelle aus einer Zeit zu fälschen, von der bisher keine bekannt sind und auf Motive zurückzugreifen, zu denen es bisher keine authentischen Vergleichsmöglichkeiten gibt, würde ein hohes Maß an Professionalität erkennen lassen. Die ‚trockene‘ Aquarelltechnik wäre von Jawlenskys Ölgemälden dieser Periode abgeleitet.

Bei der genaueren, vergleichenden Betrachtung weist das aquarellierte *Selbstporträt* Jawlenskys (1914/15) aus dem fraglichen Konvolut im direkten Vergleich mit dem gleichnamigen Ölgemälde (1911) bzw. mit anderen authentischen Aquarellen erhebliche Differenzen auf. Sowohl bei der Maltechnik (Farbauftrag und die Art der Konturlinien) als auch bei der Darstellung (Anatomie und Schattenlage) sind objektiv unerklärbare Unstimmigkeiten feststellbar. Es schließt sich nahezu aus, dass das Aquarell mit solchen anatomischen Schwächen mehr als vier Jahre nach dem Ölgemälde entstanden sein und von ein und derselben Hand kommen soll. Die Summe aller angeführten Punkte erhärten den Fälschungsverdacht.

Die Echtheitsbefürworter hielten bei einer anderen Arbeit einer ähnlichen Schlussfolgerung entgegen, dass jeder gute und schlechte Tage habe, genauso wie es bei jedem Künstler gute und schlechte Arbeiten gäbe. Obwohl ich mich dieser Argumentation nicht anschließen möchte, so ist sie aber prinzipiell nicht von der Hand zu weisen. Allerdings hätte Jawlensky bei den Aquarellen des fraglichen Konvolutus nur schlechte Tage gehabt, während er bei den fast ausnahmslos hochkarätigen Ölgemälden gleicher Periode sich immer an seinem künstlerischen Zenit befand. Allein die Vorstellung daran, lässt bei mir jeden Glauben in dieses Argument entschwinden.

Wie die lang anhaltenden Auseinandersetzungen im Falle Jawlenskys deutlich machten, reichte jedoch der alleinige Vergleich von mutmaßlichen Arbeiten mit dem gesichertem Œuvre weder als ‚Fälschungsbeweis‘ noch als ‚Echtheitsbeweis‘ aus. Da sich die Kunsthistoriker auch in der Vergangenheit mit dem Urteil ‚Fälschung‘

lediglich bei qualitativ schlechten Blätter immer einig waren, dürften gut gemachte Fälschungen auch in Zukunft ihre Fürsprecher finden.²⁹ Im Falle des fraglichen Jawlensky-Konvolutes bescheinigte trotz der eben festgestellten Mängel und Differenzen beispielsweise Michael Bockemühl, promovierter Kunsthistoriker, Lehrstuhlinhaber und Dekan der Privaten Universität Witten/Herdecke, den Aquarellen eine besondere Qualität. Der Künstler Rainer Joachims, Professor an der Städelschule in Frankfurt, bestätigte die Qualität der fraglichen Blätter und schließt aus, dass die Malerei Jawlenskys überhaupt so perfekt nachahmbar ist.³⁰

Welch umstrittene Position die kunstgeschichtlichen Expertisen bei der Fälschungserkennung in den vergangenen Jahrzehnten spielten, hob Frank Arnau schon 1964 hervor. „Schwerwiegende Irrtümer bedeutender Kunstsachverständiger brachten die Expertisen, die sich nur auf Impressionen aufbauen und gelegentlich Gegenstand zahlreicher Zivil- und Strafprozesse waren, gründlich in Misskredit.“³¹ Dabei sei ausdrücklich erwähnt, dass dabei nicht nur Falsches für echt sondern auch oft Echtes für falsch erklärt wurde.

Der Stil eines Malers unterliegt, genau wie der des Fälschers, dem jeweiligen Geiste seiner Zeit. Bei sogenannten ‚freien Fälschungen‘, also denen die ohne Originale und Arbeiten ‚im Stile von‘ geschaffen wurden, muss sich der Fälscher gut in eine Zeit einleben können, von der er gerade einmal die äußerlichen Merkmale kennt. Das führt meist zu objektiv wahrnehmbaren Diskrepanzen.

²⁹ Burmester, A. u. K.Reger; ‚Neue Ansätze zur technischen Erforschung von Handzeichnungen: Untersuchungen der Münchner Rembrandt-Fälschungen im Nahen Infrarot‘; in: *Maltechnik Restaur*: Jahrgang 92; Nr.3; München; Juli 1986; S.10

³⁰ Költzsch, G.-W.; ‚Die wiederaufgefundenen Aquarelle das Auge ist der Richter‘; und: R.Joachims; ‚Notizen zu Alexej von Jawlensky‘, insbesondere zu den kürzlich wiederaufgefundenen Papierarbeiten‘; in: *Alexej von Jawlensky Das Auge ist der Richter*; herausgegeben von Georg-W.Költzsch und Michael Bockemühl; Museum Folkwang Essen; Köln; 1998 (zukünftig zitiert als: *Jawlensky*; 1998); S.10 u. 101

³¹ Arnau, F.; *Kunst der Fälscher-Fälscher der Kunst* Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten; Econ-Verlag GmbH; Düsseldorf; 1964 (zukünftig zitiert als: Arnau; *Fälscher*; 1964); S.229ff.

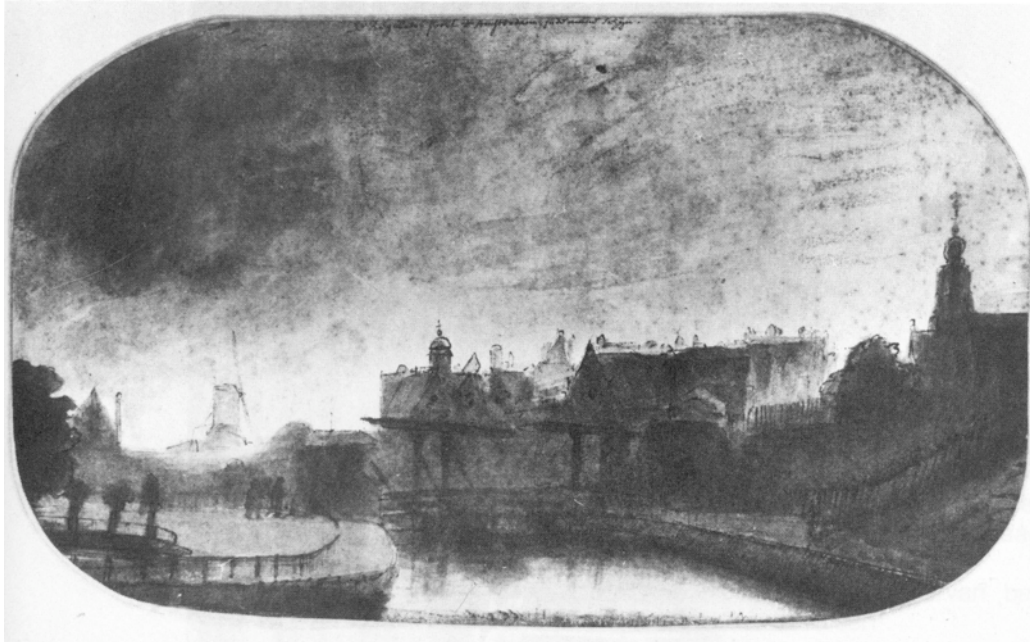


Abbildung 20

Anonym; De Regulierspoort te Amsterdam in de maneschijn; Stift und Tinte laviert; ohne Größenangaben; auf Passepartout signiert mit ‚Rembrandt 1660‘

Eine Zeichnung *De Regulierspoort te Amsterdam in de maneschijn*, signiert mit ‚Rembrandt 1660‘ (Abbildung 20), kann durch die großen stilistischen Abweichungen nicht länger als Rembrandt (1606-1669), sondern muss vielmehr als eine Nachahmung angesehen werden. Ein Vergleich mit anderen Werken Rembrandts verdeutlicht ziemlich schnell, dass Rembrandt, im Gegensatz zum Schöpfer dieser Zeichnung, Architektur mit leichten, örtlichen Auswaschungen meist nur andeutete. Selten spielten Wolken und Luft in seinen Skizzen eine Rolle. Ebenfalls gestaltete er den Hintergrund nicht annähernd so detailliert und kleinteilig. Vielmehr ist aus diesen Indizien eine Datierung um das Jahr 1800 abzuleiten. Mit dem damaligen Kunstverständnis empfand man die für Rembrandt typische lockere Ausarbeitung des Hintergrundes als unbefriedigend.³² Gemälde sind sehr komplexe Objekte, nicht nur wegen der Materialkombination oder der Unmittelbarkeit der künstlerischen Handschrift.

³² Jongh, Willemine und Joan van Anel; ‚Een Rembrandttekening?‘; in: *Echt Vals?*; 1983; S.50f.

Weiterhin lässt sich das Œuvre eines Künstlers aufgrund stilistischer Unterschiede oftmals in verschiedene Perioden unterteilen. So wird meist rasch eine weitere Differenzierung nach Entstehungszeit bzw. -ort ermöglicht. Eine solche Annahme sollte dann mit den Lebensdaten, der angebrachten Datierung sowie der Farb- und Motivwahl in Übereinstimmung zu bringen sein.³³

Farbauftrag und Strichrichtung

Bei der kunstgeschichtlichen Analyse können der Beurteilung des Malmittels, des Farbauftrags, der Licht-Schattenbehandlung, der Erzeugung räumlicher Tiefe und der Beherrschung der Form elementare Bedeutung zukommen. Diese Aspekte - um nur einige zu nennen - gilt es mit anderen gesicherten Werken des Künstlers zu vergleichen.³⁴ So fällt beispielsweise bei dem Blumenstilleben eines L. Corinth's (Abbildung 21), Öl auf Holz, 58 x 68 cm im Museum Valse Kunst in Vled-der zunächst der unruhige, wirre und flache Gesamteindruck auf, der in dieser Weise nicht unbedingt typisch für Lovis Corinth (1858-1925) erscheint. Die Vase steht irgendwie im Raum, aber nicht wie bei den Blumenstilleben von Lovis Corinth üblich, auf einem Tisch (Abbildung 22). Der Großteil seiner gesicherten Blumenstilleben ist von einer leichten Untersicht geprägt. Dabei sind die Vasen von der unteren Bildkante angeschnitten oder nur knapp darüber platziert. Bei dem Gemälde in Vled-der wird keine überzeugende räumliche Tiefe suggeriert, die Ausleuchtung bleibt ebenso wie die Schattenanlage undeutlich.

³³ Exemplarisch sei hier Picasso's Rosa Periode genannt, die zeitlich, motivisch und farblich klar abzugrenzen ist.

Für den Bereich der Druckgraphik sind in dieser Hinsicht insofern Einschränkungen zu machen, als dass posthume Drucke mit Nachlassstempeln der Erben und deren Signatur versehen ebenfalls als Originalgraphik anzusehen sind. siehe: Irle; *Fälschungen*; 1997; S.11

³⁴ Die Zeichnung *Meer mit Segelbooten* (Sammlung Werner Vowinkel, Köln-Marienburg, Rietstift auf Papier, 24 x 32 cm) von Vincent van Gogh diente vermutlich für Otto Wackers *Seesicht bei Saintes-Maries* als Vorbild. (Kröller-Müller Museum/ Öl auf Leinwand/ 44,5 x 57 cm). Beim direkten Vergleich fällt auf, dass Wacker im Gegensatz zu van Gogh die Wasserfläche ziemlich monoton, ohne abnehmenden Strichabstand strukturierte. Durch das Beibehalten gleicher Strichgröße, bei der Modellierung des Himmels (lediglich etwas in vertikale Richtung eingedreht) wird nicht die räumliche Tiefe erreicht. Ebenso wirkte Wacker der Tiefenwirkung durch den über das ganze Bild gleich grob gehaltenen Farbauftrag entgegen. Van Gogh dagegen verfeinert mit zunehmender Bildtiefe die gemalte Struktur. Während bei van Gogh das Boot im Wasser fährt, scheint es in Er-