

deuten. Gänsekiele schrieben sich im Laufe der Zeit ab. Neue mussten vor Gebrauch erst manuell und damit immer verschieden zurechtgeschnitten werden.

Anachronismen und der Kontext des Gesamtœuvres

Neben den eben erwähnten stilistischen Differenzen, können oftmals motivische Anachronismen Fälschungen enttarnen. Der Fälscher ist gezwungen, seine eigenen Ideen überzeugend in eine zu dieser Zeit übliche Motiv- und Formensprache zu übertragen. Nicht selten werden aus Unkenntnis kleine Details zu Produkten der Phantasie.⁴⁷ Der übliche Motivreichtum bei Gemälden Alter Meister bringen für den Fälscher Verstrickungen mit sich. Kleidungsstücke⁴⁸ (Abbildung 25), Möbel, Frisuren, Architekturen, Ornamente, Tier- und Pflanzenwelt, Schmuckstücke, Orden, Waffen⁴⁹, Tafelzier und Gebrauchsgeräte und vieles mehr können anachronistische Details aufweisen oder mit sonstigen stilistischen Ungereimtheiten behaftet sein.⁵⁰ Bei Frank Arnau heißt es nicht zu unrecht: „Der größte Feind des Fälschers ist die Zeit“⁵¹, da sich künstliche Altersmanipulation genau wie die motivischen Anachronismen ver- raten.

⁴⁶ Neuburger; *Fälschung*; 1924, S.74

⁴⁷ Bei dem schon angesprochenen *Vergnügten Raucher* von Han van Meegeren, den Hofstede de Groot Frans Hals zuschrieb, wurden Zweifel bezüglich des Pfeifenkopfes geäußert. Der sei eher dem 19.Jh. als dem 17.Jh. zuzuschreiben. De Groot wies diese Kritik zurück, da er keinen Unterschied zu anderen Darstellungen des 17.Jh. feststellen könne. Van den Brandhof erkannte später, dass es im Werk von Frans Hals ungebräuchlich ist, dass der Zeigefinger über das Mundstück der Pfeife gelegt ist. Ein Vorbild für eine solche Fingerhaltung sei erst bei *Le bon bock* von Eduard Manet 1873 zu finden. Die Autoren des Ausstellungskatalogs des Allard Pierson Museums kamen zum Schluß, dass man insgesamt über die Pfeifenhaltung des 17. und 19.Jh. zu wenig wisse, um ein Urteil zu fällen. Es sprechen keine gravierenden Formunterschiede gegen eine Zuschreibung ins 17.Jh. Bei den *Drei Soldaten einer Geiselnahme von Christus* aus Elfenbein entspricht dagegen die Handhaltung der Peitsche des linken Soldaten ganz eindeutig nicht der mittelalterlichen Formensprache. siehe: Schadd, Caroline; ‚Een vergenoegde Roker‘; in: *Echt Vals?*; 1983; S.43ff

⁴⁸ So sind beispielsweise *Drei Soldaten einer Geiselnahme von Christus* aus Elfenbein im Stile Frankreichs rund 1360 in für die Zeit untypischen Kostümen dargestellt. Dagegen ist die gesteigerte Aufmerksamkeit für Haartracht und Gesichtsausdruck eher typisch für das 19.Jh. Bei einem angeblichen Selbstporträt Rembrandts findet man Bartracht und Kleidung, wie sie erst im Laufe des 18.Jh. auftauchten. siehe: Berkenveld, Hortense; ‚Een gotisch ivoor: Drie soldaten behorende tot een geseling van Christus‘; in: *Echt Vals?*; 1983; S.27ff

⁴⁹ Während meines zweijährigen Nebenjobs im Wiener Kunsthandel kam ich mit einem Kunden ins Gespräch, der sich als ausgewiesener Waffenkenner und Autor zweier diesbezüglicher Fachbücher zu erkennen gab. Er wies mich darauf hin, dass es aufgrund dargestellter Waffen in der Regel möglich sei, Gemälde auf das Jahrzehnt genau zu datieren.

⁵⁰ Irle, K.; *Fälschungen*; 1997; S.20



Abbildung 25
Rogier van der Weyden (?);
Madonna mit dem Kind;
ursprünglich datiert auf 1436-1440;
Tempera auf Eiche; 26,4 x 21,6 cm;
Der Verdacht der Fälschung erhärtet sich
durch das Kopftuch. Der Schöpfer dieser
Arbeit hatte keine Ahnung vom Falten-
wurf und der Kopftuchform zu Zeiten van
der Weyden. Die Röntgenaufnahme zeigt
keine Parallelen mit der im 15.Jh. übli-
chen Arbeitsweise. Ebenso lässt sich das
Craquelé nicht mit dem des für das 15.Jh.
typischen vergleichen, da es nicht von
Träger-Malmittel-spannungen verursacht
wurde.



Abbildung 26
Rembrandt van Rijn,
Saskia van Uijlenburgh;
ohne Technik- und Größenangaben

⁵¹ Arnau; *Fälscher*; 1964; S.223

Als ein solcher motivischer Anachronismus kann der übermäßig große Perlenohring in Han van Meegerens (1889-1947) *Muzieklezende vrouw* (Abbildung 27) angesehen werden.⁵² Dieses Gemälde ist als eine freie Nachahmung der *Brieflezende vrouw* von Johannes Vermeer (1632-1675) anzusehen (Abbildung 28).⁵³ Bis zur Französischen Revolution am Ende des 18. Jh. standen Stand und Rang einer Person mit ihrem Schmuck in direktem Zusammenhang.⁵⁴ Die Kleidung der Dargestellten und das sie umgebende Interieur deuten sowohl bei Vermeer als auch bei van Meegeren auf eine Frau der wohlhabenden Bürgerschicht. Die Art und Weise, wie sie dargestellt wurde, machen deutlich, dass es sich hierbei um kein Prunkporträt handelt. „Das Porträt von Rembrandts Frau Saskia ist ein guter Beweis dafür, dass dieser neue, ungeheuer aufwendige und reichumstrotzende Typus von Schmuck von einer Bürgersfrau, zumindest für das Porträt getragen werden konnte.“⁵⁵ Wie am Beispiel *Saskia's* zu sehen, wäre in einem solchen Fall Schmuck in Form von goldenen Ketten und Ohrgehängen mit Juwelen in dieser Zeit üblich (Abbildung 26). Große Perlen, dichte Ketten und Diademe bleiben im 17. Jh. dagegen dem Hof und dem Adel vorbehalten. „Die auf Diamanten und Perlen aufgebauten Schmuckstücke der Zeit um 1700 und der ersten Jahrzehnte des 18. Jh. bleiben für den Bürger fast unerschwinglich und untragbar.“⁵⁶

⁵² Han van Meegeren (1889-1947); *Muzieklezende vrouw*; Rijksmuseum Amsterdam; Öl auf Leinwand, 58,5 x 57 cm; Abbildung 27 in: *Echt Vals?*; 1983; S.46

⁵³ Johannes Vermeer (1632-1675); *Brieflezende vrouw*; Rijksmuseum Amsterdam; Öl auf Leinwand; 55 x 38 cm Abbildung 28 in: *Echt Vals?*; 1983; S.47

⁵⁴ Amstel-Bos, E.G.G.van; *Sieraden uit de negentiende eeuw*; 1981 (zukünftig zitiert als: Amstel-Bos; *Sieraden*; 1981); S.16

⁵⁵ Egger, Gerhart; *Bürgerlicher Schmuck 15. bis 20. Jahrhundert*; München, 1984 (zukünftig zitiert als: Egger; *Schmuck*; 1984); S.14



Abbildung 27
Han van Meegeren (1889-1947);
Muzieklezende vrouw;
Öl auf Leinwand, 58,5 x 57 cm



Abbildung 28
Johannes Vermeer (1632-1675);
Brieflezende vrouw;
Öl auf Leinwand; 55 x 38 cm

⁵⁶ Egger; *Schmuck*; 1984; S.15

Vermeer verzichtete daher vollkommen auf Schmuck. Die *Muzieklezende vrouw* van Meegerens dagegen trägt neben einer angesteckten Stoffblumendrapierung, eine Perlenkette und einen überdimensional großen Perlenohrring.⁵⁷ Unrunde Perlenformen, wie sie van Meegeren dargestellt hat, kamen in der Nachfolge der Renaissance des 16. Jh. erst wieder im 19. Jh. auf. So große und vor allem schwere Ohrgehänge, wie bei van Meegeren zu sehen, kommen zudem erst nach 1860 auf. An dieser Stelle sei aber auch zur Vorsicht gemahnt, da sich die Moden nicht nur zeitlich sondern auch örtlich unterschieden. Vor der Urteilsfindung bedarf es daher immer einer allgemeinen und umfassenden Reflektion der Kunst- und Kulturgeschichte.⁵⁸ Bei der modernen, zeitgenössischen Kunst haben es Fälscher allerdings ungleich leichter, da die Möglichkeit genannter motivischer Verstrickungen durch die Nähe zur Gegenwart weitestgehend entfällt. Daher wird im Bezug zur zentralen Fragestellung der Arbeit in dieser Hinsicht auch mit keinen ‚Fälschungsbeweisen‘ zu rechnen sein.

Weitere Indizien im Zusammenhang mit möglichen Fälschungen, können oftmals aus Vergleichen mit dem restlichen Œuvre eines Künstlers gewonnen werden. So kann die kunstgeschichtliche Zuschreibung per augenscheinlichem Vergleich u.a. von Signatur, Format, Technik, Sammlerstempeln, Verarbeitung, Papierart mit anderen gesicherten Gemälden, Graphiken, Zeichnungen und Skizzen aus dem Œuvre eines Künstlers erfolgen. Oftmals verwenden Künstler eine Reihe der für sie typischen Standardformate, was beispielsweise von der Größe der Druckpresse, von persönlichen Vorlieben oder ein als praktisch empfundenes Skizzenbuchformat abhängt. Vermutlich spielt neben den durch die Herstellung bedingten Maßen auch die Sehfeldgröße eine Rolle. Zumindest für die Leinwände der Ölgemälde lassen sich scheinbar seit dem 17.Jh. eine Reihe Standardformate feststellen. Für industriell hergestellte Leinwände wurden Standardformate im 19.Jh. eingeführt. Sie sind fran-

⁵⁷ In der ersten Hälfte des 19.Jh. trägt die Dame „eine eng um den Hals gezogene Kette aus großen Perlen, das Bürgermädchen eine aus Korallen“. Egger; *Schmuck*; 1984, S.14

⁵⁸ Wie das Porträt der Babara Bonstetten eines unbekanntes Meisters aus dem späten 18.Jh. zeigt (Historisches Museum Bern, ohne Technik- und Größenangaben), ist bei Verallgemeinerungen bezüglich jedoch Vorsicht geboten. Das Tragen tropfenförmiger Perlenohrgehänge lässt sich dem-

zösischen Ursprungs.⁵⁹ Ähnliches lässt sich auch bei Papier vermuten, dazu jedoch im Kapitel ‚*Papier und dessen Strukturmerkmale*‘ mehr. Im Falle des fraglichen Jawlensky-Konvoluts stellte E. Rathke fest, dass das Seitenverhältnis im gesicherten Jawlensky-Œuvre immer 12,9:10, 13:10, 13,3:10, 13,5:10 betrug. Die Aquarelle des fraglichen Konvolutes dagegen neigen alle zu einem fast quadratischen Maß. Auch erscheint es ungewöhnlich, dass bei allen Abstraktionen in Öl einerseits, bei den meisten der fraglichen Aquarelle andererseits ähnliche Größenverhältnisse feststellbar sind, diese voneinander aber merklich abweichen.⁶⁰ Die Feststellung Rathkes trifft auf den Großteil des Konvolutes tatsächlich zu, woraus schließlich ein weiteres Fälschungsindiz abgeleitet werden kann. Bei den von mir verglichenen Selbstporträts verhält es sich jedoch ganz gegensätzlich. Hier weist das authentische Ölgemälde (55 x 51 cm) beinahe quadratische Abmessungen auf, während das Aquarell mit 13,9:10 ungefähr den von Rathke angegebenen Verhältnissen entspricht. Dass nun im Umkehrschluss von Rathke aus übereinstimmenden Formaten eine Zuschreibung hergeleitet werden kann, ist daher - wie übrigens auch schon der Fall van Meegeren zeigte - nicht zulässig.⁶¹

Der Technik bzw. Art und Weise wie im GesamtŒuvre gemalt wurde, sollte mehr Aufmerksamkeit beigemessen werden. Bei dem eingangs erwähnten Jawlensky-Konvolut bemerkte Sebastian Dobrusskin, einer der mit naturwissenschaftlichen Untersuchungen beauftragten Gutachter, dass die meisten Aquarelle, einige Kohlezeichnungen und auch einige Tuscheskizzen mit Bleistift unterzeichnet waren. Er bemerkte ausdrücklich und meiner Meinung nach sehr zu Recht, dass dies [zumindest bei den Kohlezeichnungen –G.D.] ungewöhnlich sei.⁶² Leider spielte dieses

nach nicht nur auf das 16. und 19.Jh. beschränken. Abgebildet als Figur 8 in: Egger; *Schmuck*; 1984, S.16

⁵⁹ Marijnissen; *Schilderijen*; 1985; S.76

⁶⁰ Rathke, E.; in: *Jawlensky-Symposion*; 2000; S.32

⁶¹ So war sich z.B. van Meegeren dieses Problems bewusst und verwendete für den *Lachenden Cavalier* einen Durchmesser von 36 cm [Frans Hals bei *Lachender Knabe mit Flöte* 37,3 cm] bzw. *Vergnügter Raucher* 57 x 49 cm [Frans Hals bei *Trinker mit Bierhumpen* 59 x 48 cm oder bei *Raucher* 58,5 x 49 cm]. Schadd, Caroline; ‚Een vergnoegde Roker‘; in: *Echt Vals?*; 1983; S.44f. und S.95

⁶² Als Zeichenmittel zum Vorskizzieren eignen sich z.B. Kreide, Rötel oder Bleistift, die dann mit Feder und Tinte oder Pinsel und Tusche ausgearbeitet werden. Ein solches ‚Ausarbeiten‘ unter-

Argument bei der Technikgläubigkeit und dem innigen Wunsch, einen unumstößlichen naturwissenschaftlichen Beweis zu erhalten, im konkreten Falle keine Rolle. Auch Uwe Westfeling weist in seinen Ausführungen auf Verwandtschaft von Skizzen- und Tagebuch hin. Nicht selten sind die [schnellen –G.D.] ‚optischen‘ Notizen noch mit schriftlichen Eintragungen ergänzt.⁶³ Wenn aber gerade Kohle- und Tuscheskizzen mit Bleistift komplett vorgezeichnet wurden, es sich demnach nicht nur um eine Verstärkung des Malausdruckes an einigen Stellen handelt, spricht das eher für die Unsicherheit eines Nachahmers als den Genius eines Jawlenskys. Auch die Aufeinanderfolge der Skizzen und ihre ausnahmslos ‚endgültige‘ Ausarbeitung hätten Zweifel aufkommen lassen müssen. Es wechseln sich fertig ausgearbeitete Porträts und Landschaften mit minimalistischen Aktdarstellungen ab. Normalerweise finden sich in einem Skizzenbuch sowohl rasch und mit wenigen Strichen hingeworfene Schnellskizzen genauso wieder wie detaillierte Arbeiten.⁶⁴ Bei den Skizzenbüchern des fraglichen Jawlensky-Konvolutes scheint es, zumindest ergibt sich dieser Eindruck aus dem Katalog, ganz anders zu sein. Von Studien, optischen oder gar schriftlichen Notizen, ist nichts zu finden. All dies wurde von den meisten an der Diskussion beteiligten Kunsthistorikern beharrlich ‚übersehen‘.

scheidet sich aber grundsätzlich vom bloßen Liniennachzeichnen. Es sollen dabei in der Regel einzelne Akzente gesetzt werden, die den Ausdruck verstärken.

An dieser Stelle sei ausdrücklich auf das Buch von Uwe Westfeling, *Zeichnung Sehen*, verwiesen, welches sich als eine sehr gute Ergänzung zu den Kompendien von Meder und Koschatzky herausstellte.

⁶³ Westfeling, U.; *Zeichnung Sehen Das schöpferische Medium*; Wallraf-Richartz-Museum –Fondation Corboud Köln; Bildhefte zur Sammlung Nr. 10; 2002 (zukünftig zitiert als: Westfeling; *Zeichnung*; 2002; S.37

⁶⁴ Westfeling; *Zeichnung*; 2002; S.37