

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.<sup>33</sup>

### 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.<sup>34</sup> So fällt beispielsweise bei dem Blumenstillleben 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 Blumenstillleben von Lovis Corinth üblich, auf einem Tisch (Abbildung 22). Der Großteil seiner gesicherten Blumenstillleben 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.

<sup>33</sup> 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

<sup>34</sup> 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-



Abbildung 21  
L. Corinth; *Blumenstillleben*;  
ohne Jahresangabe;  
Öl auf Holz; 58 x 68 cm;  
bezeichnet mitte: ‚L. Corinth‘;  
(siehe auch Detailausschnitt S.36)



Abbildung 22  
Lovis Corinth; *Amaryllis, Kalla und Flieder*, 1922;  
Öl auf Leinwand, 104 x 80 cm;  
bezeichnet oben links: ‚Lovis Corinth 1922‘;  
(siehe auch Detailausschnitt S.36)

---

mangelung der Wasseroberflächenveränderung bei Wacker nur auf dem Wasser zu liegen. Abgebildet als Nummer 39 und 40; in: *Echt Vals?*; 1983; S.68f.

Lovis Corinth's Lebenswerk lässt sich aus Sicht des Malstils im Wesentlichen in zwei Perioden unterteilen. Als damit im Zusammenhang stehend ist sein schwerer Schlaganfall vom 11.12.1911 mit zeitweiser linksseitiger Lähmung anzusehen. Während sein Malstil vor dem Schlaganfall recht zart und fein war, ist für seinen Spätstil die intensive Auseinandersetzung mit dem Malakt, ein groberer, etwas verbreiteter, Pinselstrich und der schroffere, materialintensive Farbauftrag kennzeichnend.<sup>35</sup> Typisch für diese spätere Malweise sind ebenso die flachen und meist schattenlosen Objekte, womit deren Körperlichkeit und zugleich die „Errungenschaften des deutschen Impressionismus“ konsequent negiert werden.<sup>36</sup>

Vor dem Schlaganfall ist der Pinsel zumeist vertikal geführt, ausgenommen dort, wo es die Komposition anders erforderte, so beispielsweise bei Landschaften, bei denen der Strich meistens waagrecht von rechts nach links geführt wurde. Die nach dem Schlaganfall aufkommende und für sein Alterswerk typische, diagonale Strichrichtung verläuft von rechts oben nach links unten. Spätestens 1914 ist der schräggeführte Duktus stets anwesend.<sup>37</sup> Dass die Blumenblüten nicht mehr identifizierbar sind, mit einem breiten Pinsel und einem dem in Vledder vergleichbaren getupften Farbauftrag gearbeitet wurde, lässt sich in Lovis Corinth's Œuvre erst nach 1918 vereinzelt feststellen. Im Falle der Urheberschaft von Lovis Corinth wäre das Gemälde in Vledder demnach zwischen 1918 und 1925 zu datieren.

Nach Meinung von Klaus Albrecht Schröder ist der zuvor erwähnte, angeblich krankheitsbedingte diagonale Malstrich „gewiss nicht von der Krankheit ausgelöst“, sondern steht mit einem „radikalen Kurswechsel in einer kleinen Werkgruppe Corinth's“ im Jahr 1913 im Zusammenhang.<sup>38</sup> „Da die Pinselstriche nun kürzer geworden sind [...] und die Bildgegenstände, besonders Berge und Pflanzen, mit einer von

---

<sup>35</sup> Es lassen sich im beschränkten Umfang auch schon vor dem Schlaganfall Ölgemälde mit groben Farbauftrag finden, die allerdings detaillierter und kleinteiliger von ihrer Struktur waren.

<sup>36</sup> Schröder, K.A.; ‚Nähe und Ferne, Faktur und Ausdruck im Schaffen Corinth's‘; in: *Lovis Corinth*; herausgegeben von Klaus Albrecht Schröder, Ausstellungskatalog; Kunstforum Wien und Forum des Landesmuseums Hannover; München; 1992 (zukünftig zitiert als: *Corinth*; 1992); S.28

<sup>37</sup> Imiela, H.-J.; ‚Lovis Corinth als Bildnismaler‘; in: *Lovis Corinth 1858-1925, Gemälde und Druckgraphik*; Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München; München; 1975 (zukünftig zitiert als: *Corinth*; München; 1975); S.65

<sup>38</sup> Schröder, K.A.; ‚Nähe und Ferne, Faktur und Ausdruck im Schaffen Corinth's‘; in: *Corinth*; 1992; S.26f.

deren gegenständlicher Form weitgehend unabhängigen Rhythmik aus reinen Farbtupfern bzw. kurzen Farbstrichen charakterisiert sind, nähert sich das Bild [in diesem Falle ist *In Bordighera*, eines der ersten Bilder nach dem Schlaganfall gemeint –G.D.] in weit stärkerer Weise dem französischen Impressionismus als alle Arbeiten zuvor. Zugleich wird damit eine Entwicklung radikal beschleunigt, die in den vorangegangenen Jahren schon vorbereitet war, aber immer noch in der Virtuosität des Pinselduktus gebunden war: die Auffassung des Bildes als Fläche und der Aufbau von Tiefe und Darstellung aus dem reinen Farbwert, ja die Autonomie der Bildmittel mit den ihnen innewohnenden Kräfteverhältnissen und Bedingungen. Damit war der letzte Schritt des Impressionismus getan: die Entdeckung des Mediums als Realität. [...] Corinth ging also persönlich einen Weg weiter, den auch der französische Impressionismus gegangen war – jenen der zunehmenden Verselbstständigung der Bildmittel – [...] denn neben dem Ausdruck der Farbe wusste er um die expressive Kraft des subjektiven Pinselduktus, vor allem um jene vibrierende Erregung des hastig Nebeneinandergesetzten.<sup>39</sup> Den von Schröder als ‚vibrierende Erregung‘ bezeichneten Pinselstrich, welcher sich bei dem Stillleben in Vledder durchaus feststellen lässt, als Echtheitskriterium zu bemühen, hielt Andreas Burmester bereits im Zusammenhang mit anderen Fälschungen für problematisch. Er habe einen solchen sowohl bei guten Fälschungen, die er zunächst für echt hielt, als auch bei Originalen, die er für Fälschungen hielt, gefunden.<sup>40</sup>

Wie eingangs erwähnt, ist für alle Fälschungen kennzeichnend, dass das für einen Künstler typische und von der kunstgeschichtlichen Analyse meist als einzigartig Herausgestellte imitiert wurde. Bei genauer Betrachtung des Stilllebens aus Vledder ist auffallend, dass der für Lovis Corinth's Alterswerk bezeichnende schräge Duktus von rechts oben nach links unten zumindest bei dem undefinierbaren Tuch im Hintergrund recht plakativ übernommen wurde. Die Pinselstriche sind deutlich länger und scheinbar spannungsloser. Auch der Farbauftrag ist im Vergleich mit anderen Werken Lovis Corinth's weniger pastos.

---

<sup>39</sup> Koja, S.; ‚Von der Gültigkeit des Augenblicks, Bemerkungen zum Impressionistischen im Werk Lovis Corinth‘; in: *Corinth*; 1992; S.55

<sup>40</sup> Burmester, A.; in: *Jawlensky-Symposion*; 2000; S.85

Im Gegensatz zur Strichrichtung des Hintergrundes wurde bei der begrenzenden Konturlinien, der Vase, den getupften Blumen und der Abgrenzung des Hintergrundes am rechten Rand die Farbe allerdings von links nach rechts ausgewischt (Details zu Abbildung 21 und 22). Dies steht allerdings im Widerspruch zu gesicherten Blumenstillleben Lovis Corinths. Detailaufnahmen, die ebenfalls die rechte Seite einer Vase und das Tischtuch zeigen, verdeutlichen, dass die Farbe von rechts nach links - also selbst in Richtung des Gegenstands - ausgewischt wurde. Dieser Feststellung wurde von ‚Echtheitsbefürwortern‘ mit einer an Leonardo erinnernden Geschichte begegnet. Demzufolge soll Lovis Corinth zunächst Rechtshänder gewesen sein. Infolge des Schlaganfalles hätte er dann aber angeblich krankheitsbedingt auf links umschulen müssen. Deswegen wäre auch der Farbauftrag viel gröber und die Strichrichtung plötzlich von rechts oben nach links unten verlaufen. Dass solche Tatsachen, sofern sie denn vorkommen, bei der Zuschreibung eine große Rolle spielen können, sei nicht bestritten. Unbestritten ist auch, dass ein Linkshänder andere Striche und Schraffuren setzt als ein Rechtshänder. In diesem Zusammenhang stellte schon Uwe Westfehling fest, dass sich daraus unterschiedliche Arten, ein Zeichenblatt zu füllen ergeben, da ja grundsätzlich vermieden werden muss, dass die Hand ihre eigenen Linien verwischt.<sup>41</sup> Bei Zeichnungen (beispielsweise bei *Sitzender Knabenakt* um 1905<sup>42</sup> oder *Zeichnung zum Buchstaben ‚C‘*, 1917<sup>43</sup>) oder Druckgraphik (*Mädchen im Hut mit Maske*, 1895 oder *Selbstbildnis, zeichnend*, 1925 - da aber technisch bedingt spiegelverkehrt<sup>44</sup>) von Lovis Corinth lässt sich die typische diagonale Schraffurrichtung zu allen

---

<sup>41</sup> Westfehling; *Zeichnung*; 2002; S.5

<sup>42</sup> *Lovis Corinth*; Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen; Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Kunsthalle Köln; 1976 (zukünftig zitiert als: *Corinth*; Köln; 1976); S.27 (Abbildung links oben)

<sup>43</sup> *Corinth*; München; 1975; S.33 (Abbildung oben)

<sup>44</sup> *Corinth*; München; 1975; S.208 und 219 (Abbildung 114 und 230)



Detailausschnitt (rechts unten) von Abbildung 21  
Es wird deutlich sichtbar, dass der Pinsel von links nach rechts gezogen wurde.



Detailausschnitt (rechts unten) von Abbildung 22  
Hierbei ist deutlich zu sehen wie der Pinsel genau entgegengesetzt von rechts nach links gezogen wurde.



Abbildung 23  
Lovis Corinth; *Selbstporträt mit Modell*,  
1901;  
Öl auf Leinwand, 88 x 68 cm



Abbildung 24  
Lovis Corinth; *Selbstporträt vor der Staffelei*,  
1922;  
Öl auf Karton, 84 x 68 cm

Zeiten wiederfinden. Demnach ist diese als vom Schlaganfall unabhängig anzusehen. Weiterhin kann definitiv ausgeschlossen werden, dass Lovis Corinth jemals Rechtshänder war. Seine zahlreichen Selbstporträts, die sowohl vor (Abbildung 23) als auch nach dem Schlaganfall entstanden sind (Abbildung 24), widerlegen diese Behauptung eindeutig. Deutlich erkennbar hält er den Pinsel stets in seiner linken Hand. Auch das erwähnte Auswischen der Farben von rechts nach links begründet sich meiner Meinung nach auf dem Umstand des ‚Linkshänders‘.

Für das Blumenstillleben in Vledder kann die Urheberschaft Lovis Corinths mit großer Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Er war Zeit seines Lebens Linkshänder (es gab keinen Handwechsel, der eine andere Auswischrichtung der Farben erklären könnte) und auch die Farben sind – wie für einen Linkshänder typisch – von rechts nach links ausgewischt. In Vledder verhielt es sich genau entgegengesetzt. Letzten Zweiflern sei nicht zuletzt eine vergleichende Beurteilung der Signatur nahe gelegt.<sup>45</sup>

Bei ‚Echtheitsbeurteilung‘ von Zeichnungen wird selten der pastose Farbauftrag ein Kriterium sein können. Allerdings lässt sich auch aus dem Linienverlauf eine Unterscheidung in ‚Links-‘ oder ‚Rechtshänder‘ vornehmen. Auch können Strichbetrachtungen im Streiflicht wertvolle Aussagen liefern. Bei entsprechender Vergrößerung sollte sich zeigen, ob mit Stahlfeder, Gänsekiel oder Rohrfeder gezeichnet und signiert wurde. Daraus können sich Informationen über „die Breite der Spitze und des beim Zeichnen auf die Papierunterlage ausgeübten Druckes“ ergeben.<sup>46</sup> Da die Künstler in der Regel bestimmte Breiten bevorzugten, dürften Hinzufügungen von anderer Hand, auch durch eine andere Strichbreite und einen anderen Druck auffallen. Unterschiedliche Strichdicken einer Feder- oder Tuschezeichnung und der Unterschrift allein, müssen dagegen nicht zwangsläufig auf verschiedene Urheber hin-

---

<sup>45</sup> Lovis Corinth signierte mit Vor- und Nachname, manchmal unter Hinzufügung des Ortes, aber immer mit Datum. Er schrieb gut leserlich in Großdruckbuchstaben, wobei das ‚S‘, und das ‚R‘ durch ihre Längung nach unten auffallen. Die Signatur bei dem Stillleben in Vledder weist weder die Vermeldung eines Ortes noch die graphologischen Besonderheiten auf. Es ist sehr unleserlich ‚L. Corinth‘ innerhalb der Darstellung und ungewohnt plakativ angebracht. Bei den gesicherten Originalen von Lovis Corinths dagegen findet man diese fast ausschließlich am oberen Bildrand. Bei wenigen Ausnahmen ist diese Signatur vermutlich nachträglich, am unteren Bildrand, angebracht worden.

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.<sup>47</sup> Der übliche Motivreichtum bei Gemälden Alter Meister bringen für den Fälscher Verstrickungen mit sich. Kleidungsstücke<sup>48</sup> (Abbildung 25), Möbel, Frisuren, Architekturen, Ornamente, Tier- und Pflanzenwelt, Schmuckstücke, Orden, Waffen<sup>49</sup>, Tafelzier und Gebrauchsgeräte und vieles mehr können anachronistische Details aufweisen oder mit sonstigen stilistischen Ungereimtheiten behaftet sein.<sup>50</sup> Bei Frank Arnau heißt es nicht zu unrecht: „Der größte Feind des Fälschers ist die Zeit“<sup>51</sup>, da sich künstliche Altersmanipulation genau wie die motivischen Anachronismen verraten.

<sup>46</sup> Neuburger; *Fälschung*; 1924, S.74

<sup>47</sup> 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

<sup>48</sup> 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

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> Irle, K.; *Fälschungen*; 1997; S.20