

*Täuschend echt – Kunstfälschung
inspiriert von Wolfgang Beltracchi*

Anissa Amstutz

Maturitätsarbeit 2020/2021

Kantonsschule Zürcher Unterland

Betreuerin: Andrea Frei

Expertin: Marianne Weber

Maturitätsarbeit von Anissa Amstutz
Januar 2021

Everything you can imagine is real.
(Pablo Picasso)

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
1.1	Motivation und Inspiration	3
1.2	Idee und Zielvorstellungen	3
2	Kunstfälschung	4
2.1	Rechtlicher Hintergrund	5
2.2	Echtheitsüberprüfungen	6
3	Wolfgang Beltracchi	7
3.1	Biografie	8
3.2	Beltracchis Vorgehensweise	9
4	Methodenwahl	11
4.1	Recherchen	11
4.2	Material und Technik	11
5	Portraits der Maler	13
5.1	Pablo Picasso	13
5.2	Edvard Munch	15
5.3	André Derain	17
6	Bild- und Signaturanalysen	19
6.1	Malstil und Signatur von Pablo Picasso	19
6.1.1	Le Baiser 1925	19
6.1.2	Arlequin Musicien 1924	20
6.1.3	Les Trois Danseuses 1925	21
6.1.4	Signatur	22
6.2	Malstil und Signatur von Edvard Munch	23
6.2.1	Gråtende akt 1913-14	23
6.2.2	Gråtende akt 1919	24
6.2.3	Sammenkrøpet akt 1917-19	25
6.2.4	Signatur	25
6.3	Malstil und Signatur von André Derain	26
6.3.1	Woman in a Chemise 1906	26

6.3.2	Portrait of Matisse 1905	27
6.3.3	Madame Derain in Green 1907	28
6.3.4	Signatur.....	29
7	Malprozess und Vorgehensweise.....	30
7.1	Fälschung eines Picassos.....	30
7.1.1	Idee und Konzept.....	30
7.1.2	Prozess	31
7.2	Fälschung eines Munchs	35
7.2.1	Idee und Konzept.....	35
7.2.2	Prozess	36
7.3	Fälschung eines Derains.....	38
7.3.1	Idee und Konzept.....	38
7.3.2	Prozess	39
7.4	Fälschung der Signaturen	41
8	Meine Werke.....	43
8.1	Musicienne à la Guitare.....	43
8.2	Gråtende akt	44
8.3	Femme en robe blanche.....	45
9	Reflexion.....	46
10	Dank	48
11	Quellenverzeichnis.....	49
11.1	Literaturquellen.....	49
11.2	Filme und Aufzeichnungen.....	50
11.3	Bildquellen.....	51

1 Einleitung

Die Kunstfälschung gibt es so lange wie die Kunst selbst. Schon immer ging von ihr eine besondere Faszination aus – und zwar nicht nur für die Fälscher, sondern auch für Experten, Käufer und Laien. Je ausgefeilter die Technik zur Echtheitsüberprüfung wurde, umso kreativer wurden die Fälscher. Mit der perfekten Fälschung kann man auf dem Kunstmarkt Millionen machen, doch dazu gehört weit mehr als allein ein Talent fürs Malen.

Der König der Fälscher ist klar Wolfgang Beltracchi: Gibt man «Kunstfälschung» in eine beliebige Suchmaschine ein, erscheint sofort sein Gesicht. Mit seinem Geschick schaffte er es, über Jahrzehnte an die 300 Bilder und Zeichnungen als echte Max Ernsts und Pechsteins zu verkaufen.¹ Da mich dieses Thema fasziniert und ich meine eigenen malerischen Fähigkeiten ausbauen und testen wollte, habe ich mich in meiner Maturitätsarbeit mit Kunstfälschung und Wolfgang Beltracchi beschäftigt.

1.1 Motivation und Inspiration

Die Kunst hat mich schon immer begeistert, und das Malen macht mir auch in meiner Freizeit viel Spass. Deswegen war für mich immer klar, dass ich eine gestalterische Maturitätsarbeit schreiben wollte, damit ich am Schluss ein eigenes Produkt in den Händen halten konnte. Das gewählte Thema verbindet zwei Dinge, die ich gerne mache: das Recherchieren in Büchern und im Internet und das Malen an sich. Ausserdem fasziniert mich Beltracchi seit ich in der Schule einen Dokumentarfilm über ihn gesehen habe. Ich hätte es niemals für möglich gehalten, dass man so lange millionenschwere Werke auf den Markt bringen kann, ohne dass jemand Verdacht schöpft. So kam ich auf die Idee, statt bloss ein Bild zu kopieren, das es bereits gibt, wie Beltracchi ein ganz neues zu erschaffen, welches ein verschollenes Werk eines berühmten Malers sein könnte. Dadurch waren meiner Kreativität weniger Grenzen gesetzt, und ich konnte selber Einfluss auf die Komposition nehmen.

1.2 Idee und Zielvorstellungen

In meiner Maturitätsarbeit habe ich drei Bilder im Stil von berühmten Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts gemalt. Nach langer Überlegung entschied ich mich für folgende Maler: André Derain, Edvard Munch und Pablo Picasso. Derain malte sehr frische und bunte Bilder von Natur und Menschen und wählte immer wieder gerne Pastelltöne. Munchs Farbpalette war düsterer und voller Blau- und Schwarztöne. Picasso wiederum malte seine Bilder mit kräftigen Farben und prägnanten Formen. Vor allem sein surrealistisches und kubistisches Werk unterscheidet sich

¹ Vgl. «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

stark von der Bildsprache der Werke von Derain oder Munch. Dadurch sind die Werke der drei Maler sehr verschieden, und ich konnte mich in vielfältigen Malstilen üben.

Dennoch wollte ich auf allen Gemälden Menschen abbilden, um eine Einheit zu schaffen. Da ich mich schon in meiner Semesterarbeit mit der Portraitmalerei auseinandergesetzt hatte, wollte ich mich jetzt auf den ganzen menschlichen Körper fokussieren. Dabei sollten auf den drei Bildern Frauen in verschiedenen Haltungen dargestellt werden. Ergänzt habe ich die Hintergründe der Bilder durch Elemente, die auch von den Malern selbst schon verwendet wurden. Durch das Einbauen solcher Details und Leitmotive machte ich meine Fälschungen glaubwürdiger.

Die Malstile der drei Maler haben sich über die Jahre zum Teil stark verändert. Besonders gefallen mir Picassos Bilder *Le Baiser*, und *Girl before a Mirror*. Mein Lieblingsbild von Derain ist *Woman in a Chemise*. Von Munch sind es die unheimlichen Gemälde, auf denen er Angst, Trauer und Verzweiflung auf die Leinwand bringt, die ich interessant finde. In diesen Stilen konnte ich mir meine eigenen drei Bilder vorstellen.

Der theoretische Teil meiner Begleitarbeit sollte aus einer Analyse der Malstile der drei Künstler und aus einem Bericht über Wolfgang Beltracchis Karriere als Kunstfälscher bestehen. Der Fokus sollte jedoch auf der Erforschung der Bildwelten und Techniken der drei gewählten Künstler liegen.

2 Kunstfälschung

Weltweit werden auf dem Kunstmarkt jährlich an die 60 Milliarden US-Dollar umgesetzt, jedoch sind schätzungsweise mindestens 30% der dort gehandelten Kunstwerke gefälscht.¹ Es gibt verschiedene Unterkategorien der Kunstfälschung. Die Bekannteste ist dabei wohl die Kopie, eine detailgetreue Herstellung eines Bildes, das dem Original zum Verwechseln ähnlich sieht. Viel populärer in der Fälscher-Szene sind aber sogenannte Pasticcios. Dabei werden Elemente aus mehreren Bildern auf einer Leinwand zusammengetragen, um ein neues Bild zu schaffen, das sich leichter als eine Kopie auf den Markt bringen lässt. Am wenigsten technisches Können braucht ein Fälscher für eine nachträgliche Signierung. Bilder mit Signatur bringen nämlich viel mehr Geld ein als Bilder ohne, weswegen manchmal sogar bei Originalen die Unterschrift des Künstlers illegal hinzugefügt wird. Auch ein Bild eines weniger bekannten Künstlers lässt sich mit einer Signatur eines Meisters aufwerten.² In den Anfängen seiner Karriere hat sich Beltracchi besonders mit Übermalungen und Schönungen beschäftigt³. Dabei werden Bildelemente übermalt und neue Motive hinzugefügt, um ein Bild interessanter zu gestalten und einen höheren Verkaufspreis einzubringen. Erfolg hatte Beltracchi allerdings mit seinen Nachempfindungen. Er hat den

¹ Vgl. Play SRF: 10vor10 vom 23.10.2020 [12.11.20]

² Vgl. Wikipedia: Kunstfälschung [15.11.20]

³ Vgl. «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

Stil, die Maltechnik, und die Motive des zu fälschenden Malers in einem neuen Bild zusammengefasst, und ein Werk entstehen lassen, das ergänzt mit falschen Expertisen und einer falschen Geschichte einem Künstler zugeschrieben wurde.^{1,2} Oftmals überschneiden sich die Definitionsbereiche der unterschiedlichen Arten von Kunstfälschung. Ich selbst habe mich in meiner Maturitätsarbeit, wie auch Beltracchi, hauptsächlich mit Nachempfindungen beschäftigt.

2.1 Rechtlicher Hintergrund

Da Wolfgang Beltracchi mehrheitlich in Deutschland lebte, und sich daher auch vor den dortigen Gerichten für seine Fälschungen verantworten musste³, werde ich mich hier mit der Kunstfälschung im deutschen Recht befassen. Die Fälschung von Kunstwerken wird dort nicht direkt als solche erwähnt, allerdings ist sie indirekt in mehreren Gesetzen verankert. Es ist nicht illegal, ein Gemälde zu kopieren oder den Stil eines Künstlers nachzuahmen. In einen Konflikt mit dem Gesetz gerät man, sobald man aus der Fälschung Gewinn machen möchte. Bezeichnet man eine Fälschung öffentlich als Original und hintergeht den Käufer, indem man ihm vorgaukelt, ein Werk eines Meisters gekauft zu haben, macht man sich strafbar. Laut dem Urheberrechtsgesetz ist es verboten, eine Urheberbezeichnung ohne Einwilligung des Urhebers auf einem originalen oder einem gefälschten Werk anzubringen. Man darf also keine Bilder mit einer falschen Signatur versehen. Bereits der Versuch solche Kunstwerke herzustellen ist strafbar.⁴ Im Zusammenhang mit der Provenienz von Beltracchis Werken ist auch das Gesetz zur Urkundenfälschung von Bedeutung, da Beltracchi die Echtheit seiner Werke mit Galerieaufklebern und Fotos belegen wollte.⁵ Durch die Tatsache, dass Beltracchi sein Geld damit verdient hat, Gemälde durch Falschinformationen zu verkaufen, gilt sein Handeln als Betrug. Er hat behauptet, seine Bilder stammten von grossen Künstlern, und hat dabei die Information unterschlagen, dass es sich um Nachahmungen handelte.⁶

Verurteilt wurde das Ehepaar Beltracchi schliesslich wegen bandenmässigem Betrug, wobei sich die beiden durch ein Geständnis mildernde Umstände aushandeln konnten. Zur Fälscher-Bande zählen auch Beltracchis Schwägerin und sein Freund Otto Schulte-Kellinghaus, welche für die Beltracchis die Bilder auf den Markt brachten. Ihr Prozess wurde wegen 14 gefälschten Gemälden geführt, durch die sie an die 16 Millionen Euro verdienen konnten. Für andere Bilder wurde

¹ Vgl. Wikipedia: Kunstfälschung [15.11.20]

² Vgl. «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

³ Vgl. «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

⁴ Vgl. Gesetze im Internet: StGB §107 [Stand: 15.11.20]

⁵ Vgl. Gesetze im Internet: StGB §267 [Stand: 15.11.20]

⁶ Vgl. Gesetze im Internet: StGB §263 [Stand: 15.11.20]

Beltracchi nicht zur Rechenschaft gezogen, da die Fälle entweder schon verjährt waren oder man nicht beweisen konnte, dass sie von Beltracchi stammten.¹

2.2 *Echtheitsüberprüfungen*

Die Überprüfung der Echtheit eines neu aufgetauchten Gemäldes beruht hauptsächlich auf vier verschiedenen Verfahren. Das Kunstwerk wird mit anderen bereits bekannten Werken verglichen, und auf Gemeinsamkeiten untersucht. Ein Kunstexperte muss aufgrund seines Wissens eine Expertise zum Gemälde abgeben, in der er seine Meinung zur Echtheit des Bildes wiedergibt. Die verwendeten Werkstoffe – dazu gehören nicht nur Farbe, sondern auch Leinwand und Keilrahmen – der Malstil sowie Alterserscheinungen des Bildes, werden genau untersucht, und mit der Kunstgeschichte abgeglichen. So soll festgestellt werden, ob beispielsweise die auf der Leinwand zu findenden Farbpigmente zur Entstehungszeit des Bildes bereits existierten. Zuletzt analysiert man die Provenienz eines Bildes. Damit ist gemeint, wie lückenlos die Herkunft des Werkes belegt werden kann. Um die Echtheit eines Kunstwerkes definitiv bestimmen zu können, müssen alle diese Verfahren das Gemälde als authentisch bezeichnen.²

Die bisherigen Methoden zur Echtheitsüberprüfung eines Kunstwerkes sind sehr aufwendig und kostspielig. Ein Schweizer Start-Up Unternehmen hat daher noch in diesem Jahr ein Computerprogramm entwickelt, das mit erstaunlicher Genauigkeit Fälschungen von originalen Bildern unterscheiden kann. Das Programm «Art Recognition» vergleicht eingescannte Bilder mit Originalen der angeblichen Künstler, und fokussiert sich dabei besonders auf den Pinselduktus. Dieser ist wie eine Handschrift einmalig und schwer zu imitieren. Der Algorithmus gibt an, zu welchem Prozentsatz die Bilder übereinstimmen. Ersetzen kann ein solches Programm den Experten natürlich nicht, aber es kann das Auge des Fachmanns ergänzen, und eine sehr objektive Analyse der Bilder durchführen.³

¹ Vgl. Spiegel Kultur: Urteil im Kunstfälscher-Prozess [15.11.20]

² Vgl. kunst-gutachter.de: Echt oder falsch: Expertenmeinung zur Authentizität [15.11.20]

³ Vgl. Play SRF: 10vor10 vom 23.10.2020 [12.11.20]

3 Wolfgang Beltracchi

«Nicht, dass ich irgendwas nicht malen könnte. Also ich bin der Meinung, dass ich eigentlich alles malen könnte.»¹ (Wolfgang Beltracchi)



Abb. 1: Beltracchi vor einem seiner Bilder

Wolfgang Beltracchis Methode Kunst täuschend echt zu fälschen hat Geschichte geschrieben. Noch nie zuvor verstand es jemand mit so viel Geschick gefälschte Bilder auf den Kunstmarkt zu bringen. Dabei trickste er bekannte Experten wie Werner Spies, einen der renommiertesten Kunstkritiker Deutschlands, aus. Für sieben von Beltracchis Bilder stellte dieser Echtheitsexpertisen aus, und bestätigte somit, dass diese von Max Ernst gemalt wurden (Abb. 2).² Was Beltracchi von anderen Fälschern abhebt ist folgendes: Statt Bilder zu kopieren, die es bereits gibt, malte Beltracchi ohne fremde Hilfe ganz neue Bilder, und verwendete dazu die Farben, Techniken und Lieblingsmotive des zu imitierenden Malers. Seine Fälschungen sind von höchster Qualität,

was es extrem schwierig gemacht hat, ihn schlussendlich zu überführen. Heute fälscht er noch immer, allerdings signiert er nun mit seinem eigenen Namen. Immerhin ist eines dieser Werke noch zwischen 20'000 und 150'000 Euro wert.³



Abb. 2: Links: Max Ernst, *Die Horde*, 1927. Öl auf Leinwand, 114 x 146 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam
Rechts: Beltracchis Fälschung *Die Horde*

¹ «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

² Vgl. Hannoversche Allgemeine Zeitung Online: Kunstexperte gesteht Fehler ein [17.05.20]

³ Vgl. Schweizermonat: «Es war einfach Spitze» [17.05.20]

3.1 Biografie



Abb. 3: Rotes Bild mit Pferden, Öl auf Leinwand, ein Beltracchi im Stil Heinrich Campendonks

Beltracchi hat nie Malerei studiert, sondern Illustration und Graphik. Sein Vater verdiente sein Brot durch Restauration von Kunst und Malen von falschem Marmor und Holz in Kirchen. Er stellte auch Kopien von Bildern alter Meister wie Van Gogh her, und zog dabei oft seinen Sohn zu Rate. 1965 sollte Beltracchi eine Kopie von Picassos 'Mutter und Kind' malen, doch er zog es vor, seine ei-

gene Version des Bildes zu gestalten. «Eigentlich ist mein Vater schuld, dass ich Fälscher geworden bin»¹, meint Beltracchi in einem Interview. Schon während des Studiums verkaufte Beltracchi Bilder auf Flohmärkten. Schnell merkte er, dass sich die Werke leichter verkaufen liessen, wenn er sie überarbeitete, etwas restaurierte und Elemente hinzufügte. In schlecht gemalten Bildern konnte er auf diese Weise allerdings nur Motive einfügen, die genauso schlecht gemalt waren. So kam er auf die Idee, die Bilder einfach komplett neu zu malen.

Mit dem Geld, das Beltracchi mit seinen Bildern verdiente, bereiste er mit seiner Frau Helene und seinen zwei Kindern die Welt. Er baute zwei Villen, eine in Südfrankreich und eine in Deutschland. Obwohl Beltracchi 40 Jahre lang die Kunstwelt hinterging, wussten seine Kinder nichts von den kriminellen Machenschaften ihres Vaters.

Schliesslich war es ein kleiner Fehler, der ihm aus Nachlässigkeit das Handwerk legte, als er versuchte sein Meisterstück, einen Campendonk zu verkaufen (Abb. 3). Zuvor hatte er für dieses Bild, *Rotes Bild mit Pferden*, an einigen Stellen statt selbst hergestellte Farbe Zinkweiss mit Spuren von Titanweiss aus der Tube verwendet. Titanweiss gab es zu der Zeit, in der Campendonk das Bild hätte gemalt haben sollen noch gar nicht. Die Pigmente konnten im Labor bei der zweiten Überprüfung der Echtheit des Gemäldes nachgewiesen werden. Ins Rollen gebracht wurde die Zweituntersuchung des Bildes durch einen Aufkleber der Galerie Flechtheim auf der Rückseite des Keilrahmens (Abb. 4), der sich als nicht echt erwies.²



Abb. 4: Von Beltracchi gefälschter Aufkleber der Sammlung Flechtheim

¹ «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

² Vgl. «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

Am 27. Oktober 2011 wurde Beltracchi wegen gewerbsmässigen Bandenbetrugs zusammen mit seiner Frau Helene zu einer Haftstrafe verurteilt.¹ Bis heute ist unbekannt, wie viele Fälschungen Beltracchi wirklich erstellt hat – laut Beltracchi an die 300 – und erst recht nicht wie viele noch immer auf dem Markt sind.

Niemand wollte wirklich, dass es sich bei den von Beltracchi verkauften Bildern um Fälschungen handelte. Der Kunstmarkt ist voll von Menschen, die ein Interesse daran haben, dass die Authentizität eines neu aufgetauchten Bildes bewiesen werden kann. Enorme Summen kursieren, Geld, das man keinesfalls für eine Fälschung, allerdings liebend gern für ein Original fließen lässt. Verdienen kann nur, wer Echtes auf den Markt bringt, je sensationeller, desto besser. Jeder, der mit einem neuen Werk in Kontakt kommt, profitiert davon, vom Auktionator bis zur Lieferfirma. Diese Grundeinstellung erleichtert Fälschern wie Beltracchi den Zugang zu einer Echtheitsexpertise.²

3.2 *Beltracchis Vorgehensweise*

Beltracchi verfügte über ein immenses Wissen über die Künstler, die er imitierte. Deswegen konnte er deren Malstile dermassen stilecht nachahmen. Eine wichtige Technik Beltracchis war die Verwendung originaler Materialien. Auf Flohmärkten suchte er nach alten Leinwänden, die tatsächlich aus der angeblichen Entstehungszeit seiner Bilder stammten. So ergaben spätere Untersuchungen von Kunstkritikern immer, dass die Keilrahmen wirklich bereits von fortgeschrittenem Alter waren. Eine zum Fälschen geeignete Leinwand ist nicht beschädigt und zeichnet sich bestenfalls bereits aufgrund von Aufklebern und Stempeln durch eine plausible Provenienz aus. Ob bereits schlechte Restaurationen an dem Bild durchgeführt wurden, überprüfte Beltracchi mit Schwarzlicht: Kunststofffasern leuchten dabei blau auf.

Die bereits auf der Leinwand vorhandenen Farbe wälzte Beltracchi von der Leinwand ab, damit das darunterliegende Gemälde nicht durchschimmerte. Zurückgebliebene Linien integrierte er später in sein eigenes Werk, wodurch diese nicht mehr zu sehen waren.

Den zu kopierenden Maler suchte Beltracchi nach dessen Lebenslauf aus. Bei vielen Malern weiss man von verschollenen Bildern, die allerdings nie aufgetaucht sind. Beltracchi malte diese Bilder nach den überlieferten Beschreibungen. Manchmal weisen die Biographien der Künstler aber auch Lücken auf. Beltracchi füllte diese Lücken gezielt mit Motiven, die bei dem entsprechenden Maler zu jener Zeit üblich waren.

Seine Bilder malte Beltracchi immer mit selbst hergestellten Farben. Die Bestandteile dieser Ölfarbe waren so nicht künstlich, und hätten aus vergangener Zeit stammen können. Das fertig gefälschte Werk trocknete Beltracchi in einem selbst gebauten Ofen, der den Aushärtungsprozess

¹ Vgl. Wikipedia: Wolfgang Beltracchi [17.05.20]

² Vgl. «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

der Ölfarbe beschleunigte, und für das Alter typische Risse im Farbauftrag entstehen liess. Die Unterkante des Keilrahmens stopfte er voll mit Dachbodenstaub, der eine lange Lagerzeit andeuten sollte. Die Knubbel des Staubs, ein Charakteristikum alter Bilder, sollten auch auf der Vorderseite der Leinwand spürbar sein. Als letzter Schritt bügelte er die Rückseite der Leinwand. Dadurch verschwanden die Beulen, die beim Trocknen im Ofen entstanden waren.

Der letzte Schliff eines Werks verleiht ihm sein Geruch. Ein Gemälde darf nicht nach Farbe riechen, und auch nicht nach dem Trocknungsofen. Zigarettenrauch allerdings verleiht dem Werk denn Anschein, an einem belebten Ort ausgestellt gewesen zu sein. Beltracchi hat seinen Gemälden künstlich einen Geruch gegeben, denn Bilder riechen immer nach den Räumen, in denen sie gehangen haben.¹



Abb. 5: Helene Beltracchi als Frau Jägers vor den gefälschten Bildern ihres Mannes

Wichtig für den Beweis der Echtheit eines Bildes ist die Geschichte, die es erzählt. Je besser es in tatsächlichen Geschehnissen verankert ist, umso leichter lässt es sich verkaufen. Beltracchi erfand Geschichten zu seinen Bildern, die die Kunsthistoriker dann recherchieren konnten. So legte das Ehepaar Beltracchi Spuren aus, um die Experten zu ködern – schliesslich sind die eigens gefundenen Puzzleteile viel glaub-

hafter als die von den Beltracchis direkt Gelieferten. Beltracchi nahm beispielsweise analoge Fotografien seiner Werke auf, die beweisen sollten, dass sie schon lange existierten. Auf den verschwommenen Bildern zu sehen war oft auch seine Frau, die sich darauf für ihre Grossmutter ausgab, der das Werk gehört haben sollte (Abb. 5). Mit den fertigen Bildern schickte er seine Komplizen zu Experten und Kunstkritikern.² Werner Jägers, der Grossvater von Helene Beltracchi wurde post mortem kurzerhand zum Kunstsammler ernannt. Aus seiner angeblichen Sammlung brachten die Beltracchis nun immer wieder neue Bilder auf den Markt, mal Fälschungen, manchmal aber auch Originale, um den Ruf der Sammlung Jägers aufrecht zu erhalten.³ Ferner behauptete auch Schulte-Kellinghaus, dass sein Grossvater Johann Wilhelm Knops ihm einige wertvolle Bilder vererbt habe.⁴

¹ Vgl. «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

² Vgl. Spiegel Kultur: Urteil im Kunstfälscher-Prozess [15.11.20]

³ Vgl. «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

⁴ Vgl. Spiegel Kultur: Urteil im Kunstfälscher-Prozess [15.11.20]

4 Methodenwahl

4.1 Recherchen

Um meine Bilder stilecht malen zu können, beschäftigte ich mich vor dem Malen intensiv mit meinen drei ausgewählten Künstlern. Zur Analyse der Bildwelten reichten digitale Fotos keineswegs aus. Trotzdem war ich überrascht von der guten Qualität, welche die Fotos mancher Gemälde auf Internetseiten wie Google Arts & Culture und WikiArt haben. Die meisten Beobachtungen konnte ich allerdings im Museum machen, wo Details wie der Pinselduktus einfach besser zu sehen sind. Ich habe bereits sehr früh das Kunsthaus Zürich besucht, wo sich ganze 15 Werke von Munch, drei Bilder von Picasso und zwei Ausstellungsstücke von Derain befinden. In den Sommerferien konnte ich in Kopenhagen im Staatsmuseum für Kunst eine Ausstellung französischer Werke besichtigen, wo unter anderem mein Lieblingsbild, *Woman in a Chemise*, zu bewundern war. Immer mit dabei hatte ich eine Kamera und einen Notizblock, damit ich das Beobachtete festhalten konnte.

Ferner habe ich mich an der Zentralbibliothek Zürich angemeldet, um dort Kunstbücher auszuliehen. Leider gab es nicht über alle Künstler verfügbare Bücher auf Deutsch, doch die fremdsprachlichen Texte waren trotzdem hilfreich. Eine wichtige Quelle war für mich der Dokumentarfilm «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung», der auf Netflix und YouTube zu finden ist. Dieser Film hat mir das meiste über Beltracchi selbst und seine Vorgehensweise beigebracht. Für den rechtlichen Hintergrund der Kunstfälschung und Beltracchis Verhaftung benutzte ich das Onlineportal des Deutschen Strafgesetzbuches. Dieses ist auf der Homepage des Justizministeriums verlinkt, und beinhaltet ein Archiv aller Gesetze. Da Beltracchi mit seinen Fälschungen viel Aufmerksamkeit erlangt hat, konnte ich auch Zeitungsartikel über ihn finden. Die Medien haben über sein Leben als Fälscher, aber auch über seine Verurteilung und die Fauxpas der Kunstexperten berichtet.

4.2 Material und Technik

Den genauen Arbeitsprozess Beltracchis zu imitieren würde den Rahmen meiner Maturitätsarbeit sprengen. Ausserdem ging es mir mehr darum, den Stil der Maler zu analysieren und nachzuahmen, als eine perfekte Fälschung zu schaffen. Daher habe ich die Farbe für meine Bilder nicht selber hergestellt und auch keine schon gebrauchten Leinwände verwendet. Ich legte jedoch Wert darauf, die Leinwandgrösse den Vorlieben der Maler anzupassen.

Beltracchi hat vor dem Malen eines neuen Bildes immer versucht, sich in den Maler hineinzusetzen. So konnte er sich besser vorstellen, was ein weiteres Motiv des Malers hätte sein können¹. Damit mir dies gelingen, und ich auch eine Lücke finden konnte, in der ein Maler ein weiteres

¹ Vgl. «Beltracchi – Die Kunst der Fälschung» (2014)

Bild hätte malen können, musste ich detaillierte Informationen über das Leben von Derain, Munch und Picasso sammeln. Ich musste auch wissen, zu welcher Zeit sie in welchem Malstil gemalt haben, und wie sie ihre Bilder benannten. Um mich an ihre Werke heranzutasten, habe ich zuerst bereits existierende Bilder studiert und abgezeichnet. Alle drei Maler malten mit Ölfarben, eine Technik, die ich zuvor noch nie ausprobiert hatte, und deswegen erst einmal üben musste.

5 Portraits der Maler

5.1 Pablo Picasso

«Das Schlimmste ist, es ist nie etwas abgeschlossen, es gibt nie den Moment, wo man sagen kann: ich habe gut gearbeitet und morgen ist Sonntag. Sobald man aufhört, ist's, um von vorne anzufangen. Man kann ein Bild sein lassen und beschliessen, nicht mehr daran zu rühren. Aber man kann nie darunter schreiben: Ende.»¹

(Pablo Picasso)



Abb. 6: Pablo Picasso, 1962

Pablo Picasso, ein kreatives Wunderkind des 20. Jahrhunderts, ist mit seinem umfassenden Werk weltberühmt geworden. Der 1881 geborene Künstler zeichnet sich durch eine Originalität aus, die ihn gemeinsam mit seinem Temperament und seiner Energie zum Erschaffer von Bildern wie *Guernica* und den *Demoiselles d'Avignon* macht. Er beweist in tausenden von Werken, dass er jeden erdenklichen Malstil erlernen kann. Sein eigens gepflegter Mythos, der ihn zum Revolutionär und Genie, aber auch zum Magier erkürt, macht ihn bis heute zu einem gefeierten Künstler.²

Die Werke, die Picasso von Mitte der 20er bis Ende 30er Jahre schafft, können dem Surrealismus zugeteilt werden. Sie sind allerdings keineswegs klassisch surrealistische Bilder und Skulpturen, denn wie immer verleiht Picasso seiner Kunst eigene Elemente, die seine Werke einzigartig machen. Er beschäftigt sich nicht mit den Welten des Unbewussten, sondern strebt nach einer für den Surrealismus typischen 'konvulsiven Schönheit'. Danach befinden sich die Motive in einem unkontrollierten, ekstatischen Zustand. Das Dargestellte wird durch biomorphe Formen entfremdet, bis es dem Original kaum mehr gleicht. Verflochtene Farbflächen, von breiten Linien umrandet, füllen die Leinwände des Künstlers aus. Picasso malt in dieser Zeit viele ähnliche Bilder. Es entstehen Akte, Szenen am Strand und im Atelier, sowie Frauenportraits. Immer wieder taucht auch das Motiv der Musik auf, besonders in Form von Gitarren, die er verformt und neu zusammengesetzt in seine Bilder einbaut. Ebenfalls bedeutend in seinem surrealistischen Werk ist die Erotik, die sich in den kurvigen Körpern seiner Modelle widerspiegelt.³ Im Rahmen meiner Maturitätsarbeit wollte ich ein Bild in diesem Stil malen.

¹ Markus Müller et al, Picasso – Im Atelier des Künstlers, 2010, S.234

² Vgl. Brigitte Leal, Pablo Picasso, 2013, S.1-7

³ Vgl. Brigitte Leal, Pablo Picasso, 2013, S.77-78

Biographischer Überblick zur angeblichen Entstehungszeit meines Bildes:

Juni 1924	Picasso arbeitet mit Massine und Satie am experimentellen Ballett 'Mercury', für das er Kostüme und Bühnenbild inszeniert. Das Ballett wird von Surrealisten bewundert. ¹
Juli/August 1924	Erste Werke mit biomorphen Formen entstehen in der Villa la Vigie in Juan-les-Pins. ²
Dezember 1924	Eine Skulptur Picassos einer Gitarre wird in der ersten Ausgabe des Magazins 'La Révolution surréaliste' veröffentlicht. ³
1925	'La Révolution surréaliste' druckt weitere Bilder Picassos ab. Seine Werke werden an surrealistischen Ausstellungen gezeigt.
1926	Picasso erstellt eine surrealistische Serie von Assemblagen und Reliefbildern.
1927	Picasso begegnet Marie-Thérèse Walters, die in den nächsten Jahren seine Muse sein wird. ⁴

¹ Vgl. Simonetta Fraquelli et al, Picasso: The Great War, Experimentation and Change, 2016, S.163

² Vgl. Brigitte Leal, Pablo Picasso, 2013, S.131

³ Vgl. Simonetta Fraquelli et al, Picasso: The Great War, Experimentation and Change, 2016, S.163

⁴ Vgl. Brigitte Leal, Pablo Picasso, 2013, S.131

5.2 Edvard Munch

«Ich habe die Linien und Farben gemalt, die mein inneres Auge berühren. Ich malte aus dem Gedächtnis, ohne etwas hinzuzufügen, ohne die Details, die ich nicht mehr vor Augen hatte. Daher die Einfachheit der Gemälde – die offenkundige Leere. Ich habe die Eindrücke meiner Kindheit gemalt. Die trüben Farben eines vergangenen Tages.»¹ (Edvard Munch)



Abb. 7: Edvard Munch, 1921

Edvard Munch erblickt 1863 das Licht der Welt, verbringt allerdings eine dunkle Kindheit. Geprägt vom Ableben seiner Eltern und seiner Schwester widmet er sein Werk mehrheitlich düsteren Motiven wie Krankheit und Tod. Sein künstlerischer Werdegang ist gedämpft von ständiger Kritik, seine Bilder werden als Schmierereien bezeichnet. Auch der Maler selbst wird schwer krank, besonders seelisch leidet er unter seiner Vergangenheit.² Von der Kritik an seinen Bildern lässt sich Munch allerdings nicht von seinem eigenen Stil abbringen. Er verändert sich im Verlauf seines Lebens vom Naturalismus und Impressionismus zu einer eigens hervorgebrachten Mischung aus Symbolismus und Expressionismus. Richtig Erfolg hat Munch erst ab den 1910er Jahren. Trotz zunehmender Kraftlosigkeit ist er sehr produktiv und erschafft zahlreiche eigene Werke und Auftragsmalereien. Nach einem Nervenzusammenbruch kehrt er nach Norwegen zurück, und verbringt seinen Lebensabend in Ekely. Edvard Munch beschreibt sich selbst als hochsensibel. Er ist in der Tat ein äusserst nervöser und unruhiger Charakter, was ihn vielleicht auch zu einem so guten Künstler gemacht hat.³

In seiner malerischen Karriere entwickelt Munch nach langen Reisen nach Paris und Nizza seinen eigenen unverkennbaren Malstil.⁴ Er verwendet statt Lokalfarben lieber Grundfarben, die seinen Bildern mehr Ausdruck verleihen. Manchmal gibt es keinen erkennbaren Hintergrund in seinen Werken, alles schwimmt in einem Meer aus Pinselstrichen und unterstreicht so die Bedeutsamkeit der dargestellten Figur. Von vielen seiner Bilder gibt es mehrere Versionen. Dies unterstreicht wie Munch die Malerei auch als eine Art der Verarbeitung seiner Vergangenheit nutzt, und sich auf diese Weise mit traumatischen Erlebnissen auseinandersetzt. In seinem späteren

¹ Ulrich Bischoff, Munch, 2011, Umschlag

² Vgl. Ulrich Bischoff, Munch, 2011, S.8-14

³ Vgl. Michael Fuhr et al, Edvard Munch und das Unheimliche, 2009, S.9-11

⁴ Vgl. Michael Fuhr et al, Edvard Munch und das Unheimliche, 2009, S.9-11

Werk malt er oft mit sehr dünnflüssiger Farbe, die den Bildern einen zerlaufenden Anschein verleihen.¹ Dieser Malstil gefällt mir sehr gut, weswegen ich ihn imitieren wollte.

Details und malerische Fähigkeiten sind Munch nicht wichtig. Obwohl seine Kunst von unheimlichen und grotesken Motiven durchzogen ist, geht es ihm nicht darum Unbehagen zu verbreiten. Er will, dass die Betrachter seiner Bilder von den Empfindungen, die in ihnen ausgelöst werden, beeindruckt sind.²

Biographischer Überblick zur angeblichen Entstehungszeit meines Bildes:

1913	Munch unternimmt mehrere Reisen nach Berlin, Frankfurt, Köln, Paris, London, Stockholm, Hamburg, Lübeck und Kopenhagen.
1914	Munch verbringt den Winter in Paris und Berlin. Den Sommer über ist er in Kragerö, Hivisten und auf Jelöya. ³
1915	Edvard Munch ist in diesem Jahr äusserst produktiv. Er stellt mehrere angefangene Gemälde fertig und malt auch einige neue Bilder. Es entstehen mehrere Akte, von Männern wie von Frauen. ⁴
1916	Munch kauft sein Haus in Ekely, in dem er den Rest seines Lebens verbringen wird.
1918	Munch veröffentlicht seine Arbeit an 'Der Lebensfries' (eine Zusammenstellung seiner wichtigsten Werke aus den 1890er Jahren) in einer Broschüre.
1920-21	Munch reist nach Paris, Berlin, Wiesbaden und Frankfurt. ⁵

¹ Vgl. Ulrich Bischoff, Munch, 2011, S. 8-14

² Vgl. Michael Fuhr et.al, Edvard Munch und das Unheimliche, 2009, S.9-11

³ Vgl. Ulrich Bischoff, Munch, 2011, S. 96

⁴ Vgl. Wikipedia: Liste der Gemälde von Edvard Munch [08.11.20]

⁵ Vgl. Ulrich Bischoff, Munch, 2011, S. 96

5.3 *André Derain*

«Wenn ich ein Mädchen im Sonnenlicht male, ist es das Sonnenlicht, das ich male, und nicht das echte Mädchen; und selbst dafür sollte ich die Sonne selbst auf meiner Palette haben. Ich mache mir nichts aus einem zufälligen Effekt von Licht und Schatten, eine Sache von 'blosser Charme'.»¹ (André Derain)



Abb. 8: André Derain, 1904

André Derain, geboren am 10. Juni 1880 in Chatou bei Paris, Avantgardist des frühen 20. Jahrhunderts, prägt die Kunstgeschichte durch seine Mitbegründung des Fauvismus. Befreundet mit Künstlern wie Vlaminck, Matisse und Picasso tauscht sich der junge Derain als Pionier in der modernen Kunst mit Gleichgesinnten aus. Immer offen für Neues, lässt er sich von den Ausstellungen der Neo-Impressionisten wie Cézanne inspirieren. Von seinen Reisen bringt er zahlreiche Bilder von Landschaften und Portraits mit. Sein Werk zeichnet sich durch einen immensen Reichtum an unterschiedlichen Malstilen und Eindrücken aus, entstanden durch das

Bedürfnis des Malers, seinen Stil unter ständigem Wandel zu halten. Im Gegensatz zu dieser Vorreiterrolle steht seine Rückkehr zur traditionellen Malerei in den 1920er Jahren. Interessant ist seine Einstellung zu den eigenen Werken. So zerstört Derain sogar eigene Bilder, und wendet sich nach dem Zweiten Weltkrieg radikal von seiner fauvistischen und kubistischen Periode ab. Am 8. September 1956 stirbt André Derain in seinem Haus in Garches, in das er sich in seinen letzten Lebensjahren verschanzt hat.²

In meiner Maturitätsarbeit widme ich mich jenem fauvistischen Malstil, der Derain berühmt gemacht hat. Im Sommer 1905 verbringt er mit Matisse eine äusserst produktive Zeit in Collioure, einer kleinen Französischen Gemeinde nahe der spanischen Grenze. Die beiden Maler arbeiten gemeinsam an einem neuen, revolutionären Malstil, der ihnen später den Namen «les fauves» einbringen wird. Im Salon d'Automne stellen die beiden Künstler die in dieser Zeit entstandenen Werke aus.³ Merkmale des fauvistischen Malstils sind grobe Pinselstriche und knallige Farben. Diese sollen nicht ein gemaltes Motiv definieren, sondern in einem Zusammenklang beschreiben, wie etwas auf den Betrachter wirkt. Ziel ist es, die Farbe von ihrer rein beschreibenden Funktion loszulösen. Die Bilder scheinen wie in kürzester Zeit wild auf die Leinwand gepinselt, trotzdem ist Komposition der Werke detailliert geplant, und dabei gleichwertig wie Farbe und Licht im

¹ Gelett Burgess, *The Wild Men of Paris*, 1910, S.407

² Vgl. Cécile Debray et al, *André Derain 1904-1914, la décennie radicale*, 2017, S.13-14

³ Vgl. Dorthe Aagesen, *Woman in a Chemise*, 1906 André Derain. [07.11.20]

Bild. Die Räumlichkeit der Bilder zeichnet sich überwiegend durch das gemeinsame Harmonisieren farblich einheitlicher Flächen aus. Die Einfachheit der Bilder macht sie so einprägsam, denn die Arbeit mit grundlegenden Stilmitteln wie dem Einbauen geometrischer Formen verstärken eine markante optische Wirkung auf den Betrachter.¹

Biographischer Überblick zur angeblichen Entstehungszeit meines Bildes:

3-5. Juli 1905	Derain lässt sich für den Sommer zusammen mit Matisse in Collioure nieder. Dort wollen die Künstler gemeinsam malen.
Mitte Juli 1905	Derain schreibt einen enthusiastischen Brief an Vlaminck, in dem er betont wie produktiv seine Zeit in Collioure ist.
12. Juli 1905	Derain und Matisse machen einen Ausflug nach Spanien, um dort Inspiration für neue Bilder zu sammeln.
28. Juli 1905	Derain berichtet Vlaminck in einem Brief von seinem neu entdeckten Malstil. Er beschreibt darin die Schatten als eigene Welt von Helligkeit und Klarheit, die sich dem Sonnenlicht und dem, was wir Reflexion nennen entgegensetzt.
5. August 1905	Derain hat bereits 30 Bilder, 20 Zeichnungen und an die 50 Skizzen angefertigt, von denen er in Briefen schreibt.
31. August 1905	Derain reist über Algier nach Marseille. In dieser Zeit hat er L'Estaque besucht.
4. September 1905	Derain kehrt mit einem grossen Repertoire an Bildern von seinen Reisen zurück. ²

¹ Vgl. Wikipedia: Fauvismus. [07.11.20]

² Vgl. Cécile Debray et al, André Derain 1904-1914, la décennie radicale, 2017, S.231-232

6 Bild- und Signaturanalysen

6.1 Malstil und Signatur von Pablo Picasso

Da mein Bild im Jahr 1924 entstanden sein soll, befasste ich mich genauer mit den Maltechniken, die Picasso in den 20er Jahren angewendet hat. Ich konzentrierte mich dabei auf den Surrealismus, und versuchte so nachzuvollziehen, wie Picasso beim Malen vorgegangen ist. Im 1955 erschienenen Dokumentarfilm «Le Mystère Picasso» wird Picassos Malstil durch die Aufzeichnung der Entstehung mehrerer Bilder sehr gut dargestellt.¹ Auch wenn dieser Film dreissig Jahre nach der von mir betrachteten Zeit entstanden ist, war es wertvoll für mich, Picasso beim Malen beobachten zu können, und so etwas über die Geschwindigkeit und die Spontanität seiner Werke zu erfahren. Nur mit einer kurzen Hose bekleidet malt Picasso in Rekordzeit Kunstwerke für den Filmemacher Henri-Georges Clouzot, und strahlt dabei eine enorme Selbstsicherheit aus. Wenn ihm etwas nicht gefällt, übermalt er es einfach wieder. So entsteht das definitive Motiv erst im Verlauf des Arbeitsprozesses.

6.1.1 *Le Baiser* 1925



Abb. 9: Pablo Picasso, *Le Baiser*, 1925. Öl auf Leinwand, 130.5 x 97.7 cm. Musée Picasso Paris

Mein Bild *Musicienne à la Guitare* ist hauptsächlich am Gemälde *Le Baiser* angelehnt, welches Picasso im Jahr 1925 gemalt hat. Stilistisch wird es seiner surrealistischen Periode zugeordnet. Obwohl Picasso hier die realistische Darstellungsweise stark verlässt, handelt es sich nicht um ein abstraktes Bild. Zu sehen sind zwei menschenähnliche Figuren, die sich innig umschlungen küssen, ja sogar beinahe gegenseitig verschlingen. Bei der Darstellung des Kusses bewegt sich Picasso auf einem schmalen Grat zwischen Zärtlichkeit und Gewalt, und bringt so die Ambivalenz zwischen schön und hässlich auf die Leinwand. Die Gesichter der Figuren sind verzerrt, die Augen aufgerissen, die Münder verschmelzen ineinander. Besonders irritierend wirken

allerdings ihre deplatzierten Gliedmassen. Beide Figuren scheinen fast nur aus Armen und Beinen zu bestehen, wobei das Bein der einen über der Schulter der anderen liegt, und der schwarze Stiefel aus derselben Schulter zu entspringen scheint.

¹ Vgl. «Le Mystère Picasso» (1956)

In biomorphe Formen aufgeteilt sind die einzelnen Gliedmassen so ineinander verschlungen, dass man sie nur noch mit viel Fantasie erkennen kann. Die einheitlichen Farbflächen, meist durch breite schwarze Umrisslinien begrenzt, scheinen übereinander zu fließen, und sind entweder unifarben oder mit einem geometrischen Muster gefüllt. Sieht man sich den Farbauftrag genauer an, fällt auf, dass Picasso mit zwei verschiedenen Techniken gearbeitet hat. Auf manchen Flächen ist der Farbauftrag trocken, ohne viel Druck und nur halbdeckend, so dass in den Vertiefungen der Leinwand noch die Hintergrundfarbe zu sehen ist. An anderen Stellen ist der Pinselduktus sehr ausgeprägt, da mit pastoser Farbe gearbeitet wurde. Die Linien an den Köpfen der Figuren sind so beispielsweise mit viel dicker Farbe auf vermutlich noch nassem Grund gezogen worden. Die Ränder der Farbflächen fransen durch die schnelle Malweise aus.

Das Motiv der sich küssenden Figuren füllt die ganze Leinwand. Vorder- und Hintergrund sind nicht klar trennbar. Einzig durch grössere, einfarbige Flächen in Blau- und Erdtönen hebt sich der Hintergrund des eigentlichen Motivs ab. Im Zentrum steht, hinter den sich umklammernden Armen, was als der Oberkörper beider Figuren gedeutet werden könnte. Die einzige wirkliche Achse im Werk stellt der prominente Stiefel in der linken unteren Ecke des Bildes dar, ansonsten gibt es innerhalb der Körper der Menschen kaum gerade Linien. Dies nimmt dem Gemälde jegliche Räumlichkeit. Es ist die Umarmung selbst, die dieses wilde Bild Picassos zusammenhält, sowie die Wiederholung von weissen und schwarzen Bildelementen.

6.1.2 *Arlequin Musicien* 1924



Abb. 10: Pablo Picasso, *Arlequin Musicien*, 1924. Öl auf Leinwand, 130 x 97.2 cm. National Gallery of Art

Picasso liess sich in vielen seiner Werke von der «Commedia dell'arte» inspirieren.¹ Der Harlekin war dabei eines seiner am häufigsten portraitierten Motive. So findet sich dieser auch im Gemälde *Arlequin Musicien*, das Picasso 1924 gemalt hat. Zu sehen ist eine Harlekin-Figur, die auf einem grünen Sessel sitzend eine kleine Gitarre oder Ukulele spielt. Das Motiv wird am unteren Bildrand auf der Höhe der Knie der Figur abgeschnitten. Der Harlekin ist eher in der rechten Bildhälfte platziert. Im Hintergrund zu sehen ist eine vermutlich mit Holz vertäfelte Wand. Hinter dem Sessel hat Picasso eine rosafarbene und eine blaue Fläche eingefügt, die ein nach links verzerrtes Rechteck bilden. Dieses Bild wird zwar bereits Picassos surrealistischem Werk

¹ Vgl. Wikipedia: Commedia dell'arte [26.12.20]

zugeordnet, jedoch ist noch ein klarer Einfluss seiner kubistischen Periode erkennbar. Dies zeigt sich besonders in den für die Darstellung des Körpers verwendeten geometrischen Formen, die die Gliedmassen des Harlekins bilden. Wie im Bild *Le Baiser* sind die einzelnen Flächen mit einer schwarzen Linie umrahmt, und mit verschiedenen bunten Mustern verziert.

Wo andere ähnliche Bilder Picassos groteske Züge haben, ist die Bildsprache dieses Werks eine andere: Der musizierende Harlekin wirkt äusserst zufrieden und freundlich. Dieser Eindruck wird vor allem durch den als schwarze Linie dargestellten Mund vermittelt, der zu lächeln scheint. Auch die Augen, das Rechte als vertikales Oval mit langen Wimpern, das Linke als einfacher Kreis, wirken offen und nett.

Der Pinselduktus ist im ganzen Bild ähnlich. Picasso hat mit eher pastoser Farbe gemalt. An mehreren Stellen im Bild finden sich dabei kleine Klümpchen im Farbauftrag, die durch mehrere Farbschichten entstanden sein könnten. Bei einigen Farbflächen wird ersichtlich, dass Picasso unter dem definitiven Farbton eine andere Farbe verwendet hat.

Der Hintergrund des Bildes ist in warmen, erdigen Tönen gehalten, der Vordergrund beinhaltet auch kalte Farben wie Weiss und helles Blau.

6.1.3 *Les Trois Danseuses* 1925



Abb. 11: Pablo Picasso, *Les Trois Danseuses*, 1925. Öl auf Leinwand, 215.3 x 142.2 cm. Tate Gallery, London

Les Trois Danseuses entstand wie *Le Baiser* im Jahr 1925. Es zeigt eine Studie von drei Tänzerinnen, jedoch ist das Motiv verzerrt und grotesk dargestellt. Dieses Werk wurde von Picasso mehrfach übermalt, was in Röntgenbildern des Gemäldes zum Vorschein kommt. Das vom «Ballets Russes¹» inspirierte Gemälde entwickelte sich daher während des Entstehungsprozesses als viel weniger lieblich als wohl zu Beginn geplant war. Grobe Risse im Farbauftrag entstanden durch die Aufschichtung mehrerer dicker Lagen von Ölfarbe.

Drei dünne, lange Figuren dritteln dieses Gemälde, die zweite steht dabei genau in der Mitte. Sie füllen die ganze Leinwand aus, berühren aber den Bildrand nie. Alle drei nehmen mit ihren Beinen ähnliche Positionen ein, trotzdem unterscheiden sie sich stark voneinander. Die linke

Figur ist die verzerrteste. Mit nach hinten gekrümmtem Rücken und angsteinflössendem

¹ Das «Ballets Russes» ist eines der bedeutendsten Ballettensembles, das sich von 1909 bis 1929 zum Ziel setzte, die russische Kunst in Europa zu verbreiten. Picasso hat für dieses Ensemble Kostüme und Bühnenbilder entworfen. Nach der Auflösung dieser Kompanie bildete sich als Nachfolger das «Ballets Russes de Monte Carlo». (Vgl. Wikipedia: «Ballets Russes» [20.11.20])

Gesichtsausdruck schaut sie den Betrachter direkt an. Ihr Körper ist mit Details und Verzierungen übersät, und viel verschachtelter als der der anderen Beiden. Die mittlere Figur ist die menschenähnlichste. Obwohl ihr Körper stark vereinfacht dargestellt ist, erkennt man besonders durch das einheitliche Rosa, in dem er gehalten ist, dass es sich um eine Frau handelt. Auffällig ist die V-Form ihrer Arme, die den Blick auf ihre Körpermitte lenkt. Die letzte Figur zeichnet sich besonders durch einen stark ausgeprägten Kontrast zwischen hell und dunkel aus. Die linke Körperhälfte ist unifarbene Braun, die rechte ganz Weiss. Es lässt sich nicht ausmachen, ob der braune Teil oder der schwarze Schatten dahinter den Kopf dieser Frau darstellen soll. Der Boden ist durch eine waagrechte Linie abgetrennt, auf der die drei Figuren einen geometrischen Schatten werfen. Im Hintergrund erinnern eingerahmte blaue Flächen an ein Fenster, dessen rechter Flügel geöffnet steht. Wie bereits beim Bild *Arlequin Musicien* ist das Motiv von dunklen und warmen Farbtönen eingerahmt. Die Mitte des Bildes ist allerdings mit kalten Farben gemalt.

In diesem Bild arbeitet Picasso ebenfalls mit gemusterten Flächen. Es finden sich sowohl parallel verlaufende Linien als auch stern- oder lilienartige Verzierungen. Einzelne Formen sind schwarz nachgezogen.

6.1.4 Signatur

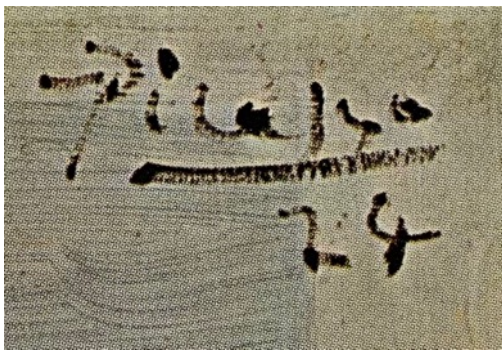


Abb. 12: Picassos Signatur im Bild *Guitar*, 1924

Picassos Signaturen haben sich wie auch sein Malstil über die Zeit gewandelt. Hier abgebildet ist Picassos Signatur aus dem Bild *Guitar*, das er im Jahr 1924 gemalt hat. Picasso hat dieses Bild mit dicker, trockener Farbe signiert, wobei in den einzelnen Pinselstrichen gut sichtbar ist, wie immer weniger Farbe auf dem Pinsel vorhanden ist. Für die Unterschrift hat Picasso schwarze Farbe auf grauem Hintergrund gewählt. Sein Nachname ist mit einer breiten Linie unterstrichen und davor findet sich eine Art Bindestrich. Schräg unter seinem Namen hat Picasso das Entstehungsjahr des Gemäldes festgehalten. Auffällig bei seiner Signatur ist wie unleserlich die letzten vier Buchstaben geschrieben sind, und wie dick Picasso den Punkt auf dem «I» gesetzt hat.

6.2 Malstil und Signatur von Edvard Munch

Munchs Bilder sind geprägt von Trauer, Melancholie und dem Unheimlichen. Immer wieder malt er auch die Natur und studiert Landschaften. Ein weiteres seiner Leitmotive ist die Studie des menschlichen Körpers, weswegen in seiner Lebenszeit unzählige Akte entstehen. Das Malen dieser Akte geht allerdings über eine reine Studie hinaus, denn Munch stellt nicht einfach die menschliche Anatomie dar, sondern beschäftigt sich damit, die Gefühle dieser Personen dem Betrachter seiner Bilder zugänglich zu machen. Munch malt Akte in den unterschiedlichsten Lebenssituationen, mal mitten im Raum stehend, mal sich waschend, oder eben weinend auf einem Bett zusammengekauert. Dies ist in Munchs Werk keine Besonderheit, denn der Künstler hat viele Motive immer wieder in ähnlichen Varianten reproduziert. Manchmal nutzt er für die weiteren Versionen andere Techniken, manchmal ändert er aber auch einfach die Farben leicht ab. Mit genau diesen Bildern wollte ich mich genauer beschäftigen.

6.2.1 Grätende akt 1913-14



Abb. 13: Edvard Munch, *Grätende akt*, 1913/14. Öl auf Leinwand, 110.5 x 135 cm. Munch Museum, Oslo

Das Bild *Grätende akt* (norwegisch für «Weinender Akt»), wurde von 1913 bis 1914 gemalt. Es zeigt ein nacktes Mädchen, das vornüber gebeugt auf einem Bett weint. Ihre Haare fallen ihr so ins Gesicht, dass man dieses kaum noch erkennen kann. Das angewinkelte Bein bildet zusammen mit dem ausgestreckten eine horizontale Achse im Werk, die das untere Drittel vom Rest der Arbeit abtrennt. Das Mädchen selbst sitzt allerdings eher in der linken Hälfte des Bildes. Auffällig sind besonders die Füße des Mädchens, die viel zu klein und spitz zulaufend gemalt sind. Am rechten Bildrand wird der linke Fuss abgeschnitten. Die Hintergrundfarbe, sowie die beiden verschiedenen Decken auf dem Bett teilen das Gemälde in einen roten, einen grün-blauen und einen rosa-fliederfarbenen Teil. Der Farbauftrag ist fast schon lasierend, denn Munch hat stark verdünnte Ölfarben eingesetzt. Die Farbe ist sogar so flüssig, dass sie an manchen Stellen senkrecht die Leinwand hinunterläuft. Mit einem groben Pinsel wurden verschiedene ähnliche Farbtöne nebeneinander aufgetragen. Der Pinselduktus ist sehr unruhig. Parallele Pinselstriche fügen sich aneinander, und intervenieren mit gleichen Flächen, die in eine andere Richtung schraffiert sind. Durch das ganze Bild ziehen sich dunkelgrüne Umrisslinien, die unterschiedlich stark ausgeprägt zu sehen sind. Auch der Körper des Mädchens ist von solchen umrahmt.

Sowohl in ihren Hautton als auch in die Haare sind Farbtöne aus dem Hintergrund eingearbeitet. Immer wieder ist zwischen den Pinselstrichen die Leinwand zu sehen, da Munch diese nicht flächendeckend bemalt hat.

Trotz der warmen Farben ist die Bildsprache dieses Gemäldes trist. Das Mädchen wirkt, unterstrichen durch die vors Gesicht geschlagenen Hände und die merkwürdige Pose, nicht nur einfach traurig, sondern regelrecht verzweifelt.

6.2.2 Grätende akt 1919



Abb. 14: Edvard Munch, *Grätende Akt*, 1919. Öl auf Leinwand, 100,3 x 120 cm. The Museum of Fine Arts, Houston

Das Bild *Grätende akt* – Munch hat dieses Bild genau gleich wie das vorherige benannt – wurde 1919 gemalt, und ist auch unter dem englischen Titel *Kneeling Female Nude* bekannt. Es gleicht jenem Bild, das Munch fünf Jahre zuvor gemalt hat stark. Wieder sieht man ein weinendes Mädchen auf einem Bett oder einer Decke, die Haare verbergen wie sie sich die Hände vors Gesicht schlägt. Auf diesem Gemälde jedoch kniet das Mädchen, und hat kürzeres Haar als zuvor. Es sitzt im Zentrum des Bildes, der Hintergrund ist in Gelb und

Grün, und die Decke in Blau und Weiss gehalten. Diese Decke ist so aus dreiecksähnlichen Flächen aufgebaut, dass sie den wogenden Wellen des Meeres gleicht. Auch der Hintergrund ist in ähnliche Formen aufgeteilt, die von oben rechts zur Mitte des linken Bildrandes ziehen. Der Fuss des Mädchens ist gleich gemalt wie derjenige im Bild *Grätende akt* – sehr klein und spitz zulau fend. Das Gelb und Blau des Hintergrundes sind in Haut und Haaren des Mädchens wiederzufinden. Sogar die grünen Linien, die ihren Körper umranden und die tropfende Farbe hat Munch wieder aufgegriffen. In diesem Bild gibt es allerdings Stellen, an denen die Farbe pastoser und trockener aufgetragen wurde. Zwischen diesen Pinselstrichen erkennt man deutlich die Leinwand, auf der Munch gemalt hat.

6.2.3 *Sammenkrøpet akt 1917-19*



Abb. 15: Edvard Munch, *Sammenkrøpet akt*, 1917-19. Öl auf Leinwand, 70 x 90 cm. Munch Museum, Oslo

Am Bild *Sammenkrøpet akt* (norwegisch für «Zusammengekauerter Akt»), hat Munch zwischen 1917 und 1919 gearbeitet. Eine nackte Frau liegt zusammengekrümmt auf einem rot bezogenen Bett. Dabei starrt sie den Betrachter mit einem unheimlichen Blick aus dunkelblauen Augen direkt an. Unterarme und Unterschenkel verbinden sich mit dem Kopf zu einer zum Rand der Matratze ungefähr parallelen Linie.

Hände und Füße der Frau sind stark vereinfacht gemalt, und gleichen den in *Gråtende akt* dargestellten. Die übereinandergeschlagenen Füße berühren den rechten Bildrand. Die Matratze des Bettes ist nicht gerade, sondern leicht nach oben links gebogen. Unten links läuft die Farbe der Matratze aus, und besteht nur noch aus roten und grünen Flecken. Die Falten, die der Überzug des Bettes wirft, werden durch breite grüne und rote Linien angedeutet. Der Hintergrund des Bildes ist in verschwommenen Grün- und Orangetönen dargestellt. Durch den hellen Hautton und das eingearbeitete Blau wirkt die Frau sehr bleich, fast als wäre sie tot. Einzig ihr Bauch und der Hals sind mit dunklerer Farbe gemalt. Auch in diesem Bild sind die Gliedmassen mit grünen Umrisslinien versehen. Ebenfalls in den Hautton gemischt ist ein sehr helles Rosa, das sich bei den Ellenbogen, den Knien und den Füßen der Frau findet. Die Haarfarbe unterscheidet sich kaum vom Rest des Körpers, und ist nur durch ein leicht dunkleres Braun und eine grössere grüne Fläche dargestellt.

Der Farbauftrag ist in diesem Gemälde eher trocken, allerdings hat Munch auch hier mit verdünnter Farbe gearbeitet. Der trockene Farbauftrag entstand wohl dadurch, dass Munch nur mit wenig Farbe auf dem Pinsel gearbeitet hat.

6.2.4 *Signatur*

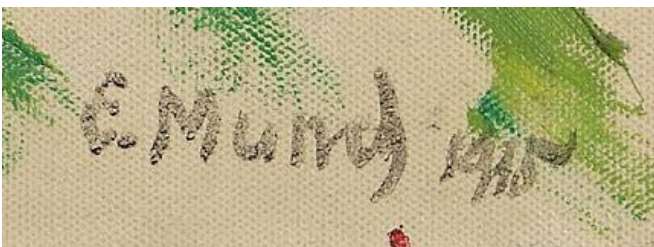


Abb. 16: Munchs Signatur im Bild *Høysommer*, 1915

Diese Signatur des Bildes *Høysommer* (norwegisch für «Hochsommer») stammt aus demselben Jahr, in dem auch mein Bild entstanden sein soll. Munch hat seine Bilder mit derselben verdünnten Farbe, mit der er auch die

Bilder selbst gemalt hat, signiert. Dabei steht oftmals die Jahreszahl bei der Unterschrift. Das «E», mit dem Munch seinen Vornamen abkürzt, ist statt mit geraden Linien mit zwei kurvigen dargestellt. Der zweite Bogen des «H» aus Munch reicht weiter hinunter als der Rest der Signatur. Munch signierte seine Bilder in einer Ecke, meist rechts oben oder unten.

6.3 Malstil und Signatur von André Derain

Derain revolutioniert seinen Malstil bei einem Aufenthalt in Collioure mit Matisse. Von dieser Reise kehrt er mit vielen Ölbildern von Landschaften zurück. Unter seinen Werken sind allerdings auch einige Portraits, sowohl von seinen Malerkollegen als auch von fremden Menschen, die er auf seinen Reisen getroffen hat. Als Fauvist malt Derain in jenen Jahren bunte Bilder mit groben Pinselstrichen. Es geht ihm nach eigener Erzählung darum, direkt das Licht selbst auf die Leinwand zu bringen, und so die Welt in den Farben darzustellen, in denen sie erscheint.¹ Diese Idee gefiel mir sehr gut und weckte mein Interesse für diesen Malstil.

6.3.1 Woman in a Chemise 1906



Abb. 17: André Derain, *Woman in a Chemise*, 1906. Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Das Bild *Woman in a Chemise* wurde nach Derains Reise nach Collioure gemalt, gehört aber noch klar zu seinen fauvistischen Werken. Es zeigt eine nur halb bekleidete rothaarige Frau in weissem Kleid und blauen Strümpfen, die auf einem Bett oder Sofa sitzt, und nach vorne gelehnt den Betrachter direkt anschaut. Sie wirkt dabei äusserst selbstbewusst. Die Frau sitzt genau in der Mitte der Leinwand. Ihr Körper bildet an mehreren Stellen Dreiecke, so zum Beispiel mit ihrem Kleid, den Beinen oder den Armen. Haare und Füsse werden vom Bildrand angeschnitten. Der Hintergrund lässt sich in Abschnitte unterteilen. Das untere Drittel des Bildes stellt die Fläche dar, auf der die Frau sitzt. Dann folgen links und rechts von ihr zwei blau-grüne Flächen. Oben rechts befindet sich ein angeschnittenes gerahmtes Rechteck, das ein Fenster darstellen könnte. Das Haar der Frau trennt diesen Teil von einer weiteren grossen rosafarbenen Fläche.

Das Bild ist einheitlich in Rot, Orange, Rosa, Grün, Blau und Weiss gehalten. Derain arbeitet in diesem Werk mit groben Pinselstrichen und pastoser Farbe. Der unregelmässige Pinselduktus lässt das Bild schnell gemalt wirken, und ist typisch für den fauvistischen Stil, den Derain mitbegründete. Die Farben für den Körper der Frau sind in grössere Flächen aufgespalten. Zwischen einzelnen Pinselstrichen lässt Derain die Leinwand aufblitzen. An manchen Stellen nutzt er die Farbe der Leinwand selbst, statt neue Farbe aufzutragen. So bildet die dort einfach

¹ Vgl. Gelett Burgess, *The Wild Men of Paris*, 1910, S.407

stehengelassene Leinwand das Weiss des Augapfels der Frau. Die Farbflächen sind so angeordnet, dass an den Übergängen Komplementärfarben aufeinandertreffen. Der leicht orange Ton der Haut trifft auf den dunkelblauen Hintergrund, die rosafarbenen Flächen grenzen an grüne. Besonders auffällig im Bild sind zwei anatomische Unstimmigkeiten. Die eine ist die linke Hand der Frau, die unförmig und viel zu gross dargestellt ist. Ausserdem scheinen beide Beine an der rechten Seite der Hüfte anzusetzen.

6.3.2 *Portrait of Matisse 1905*

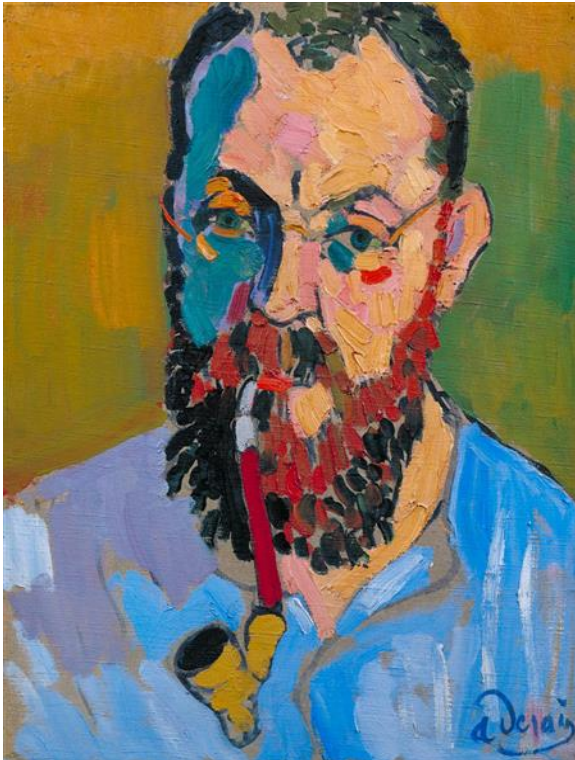


Abb. 18: André Derain, *Portrait of Matisse*, 1905. Öl auf Leinwand, 46 x 34.9 cm Tate Gallery, London

Dieses Portrait von Henri Matisse ist 1905 in Collioure entstanden. Matisse raucht darauf eine Pfeife, wobei das Bild durch die Pfeife selbst und deren Verlängerung durch die Nase in zwei vertikale Hälften geteilt wird. Sein Kopf ist leicht nach links gedreht, weswegen der grösste Teil seines Gesichts der Sonne zugewandt ist. Matisse' Kopf wird oben vom Bildrand angeschnitten.

Das gesamte Gemälde wirkt sehr warm, als wäre es an einem Sommerabend gemalt worden. Es ist eines der bekanntesten Gemälde aus Derains fauvistischer Periode, denn es vereint mehrere fauvistische Merkmale in sich. Die pastosen Farben wurden losgelöst von ihrer rein beschreibenden Funktion gewählt, und mit kurzen breiten Pinselstrichen

aufgetragen. Mit zusammengekniffenen Augen verschwimmen diese zu einer zusammenhängenden Darstellung des Malers. Das Bild ist in knalligen Tönen gehalten, wobei sich immer leicht unterschiedliche Abstufungen ähnlicher Farben nebeneinander finden. Was sich im Hintergrund befindet ist wie auch im Bild *Woman in a Chemise* nicht auszumachen. An manchen Stellen lässt Derain die Leinwand einfach unbearbeitet stehen. Dort ist noch immer sichtbar, wie er sein Motiv vorgezeichnet hat. Derain hat das Gemälde unten rechts gross signiert.

6.3.3 *Madame Derain in Green* 1907



Abb. 19: André Derain, *Madame Derain in Green*, 1907. Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm. Museum of Modern Art, New York

Auch wenn dieses Bild erst 1907 gemalt wurde, als Derain sich bereits wieder vom Fauvismus abwandte, weist es noch deutliche Merkmale seiner Zeit mit Matisse auf. Es zeigt seine Frau, wie sie mit leicht nach links geneigtem Kopf vor einer grauen Wand für ihren Mann posiert. Ihre Augen sind in die linke obere Ecke gerichtet, was der Frau einen nachdenklichen Gesichtsausdruck verleiht. Der Rücken ist leicht gekrümmt und die Schultern fallen nach unten hängend ab.

Im Gegensatz zu Derains frühem fauvischen Werk ist dieses Bild viel schlichter und weniger farbenfroh. Die Farbgebung nähert sich stark der tatsächlichen Farbe der dargestellten Motive an. Allein

im Hintergrund finden sich noch immer Schattierungen von kräftigem Rot und Blau. Geblieben ist auch der grobe Pinselduktus, denn trotz der weniger pastosen und viel gleichmässigeren Farbe, sind die Pinselstriche dick und in alle Richtungen aufgetragen. Auffällig ist auch, dass Derain wie in den Bildern *Woman in a Chemise* und *Portrait of Matisse* die Nase seines Modells mit der linken Augenbraue verbunden hat. Der Oberkörper seiner Frau ist vom rechten Bildrand angeschnitten, trotzdem ist ihr Gesicht in der Mitte des Bildes. Das Zentrum bildet ihr Kinn. Gesicht und Hals der Frau hat Derain in fast demselben Farbton gewählt, und auch die Haare scheinen in nur einem Schwarzton gemalt worden zu sein. Einzig der Scheitel ihrer Frisur hebt sich vom Rest der Haarfarbe ab.

6.3.4 Signatur



Abb. 20: Derains Signatur im Bild *Portrait of Matisse*

Derains Signatur, wie hier aus dem Bild *Portrait of Matisse*, ist immer in einer Ecke von Derains Werken zu finden. Die links abgebildete stammt von 1905, der Zeit, in der Derain in Collioure war. Sie ist mit eher verdünnter Farbe aufgemalt worden, trotzdem ist an manchen Stellen, wie im auffälligen Bogen des «N», zu erkennen, dass die Farbe auf Derains Pinsel während des Signierens ausging. Das «A» ist viel kleiner als der erste Buchstabe seines Nachnamens. Dieses «D» ist in einem Zug als Schnörkel im Gegenurzeigersinn aufgetragen worden. Nach der Abkürzung seines Vornamens findet sich kein Punkt. Auffällig ist auch der «I»-Punkt, den Derain auf seinen Namen gesetzt hat. Er ist nicht ganz rund, sondern eher v-förmig. Mit einer ähnlichen Einbuchtung endet der darunter liegende Strich. Das «R» ist auf eine leicht gekrümmte senkrechte Linie reduziert.

7 Malprozess und Vorgehensweise

7.1 Fälschung eines Picassos

Eine gute Fälschung eines Picassos auf den Kunstmarkt zu bringen lohnt sich allemal, denn seine Werke werden dort im mehrstelligen Millionenbereich gehandelt. Beltracchi selbst hat nach eigenen Angaben auch Werke von Picasso imitiert, allerdings schweigt er über die genaue Anzahl seiner Fälschungen und deren Aufenthaltsort. Da sich Picassos Werk unter stetigem Wandel befand, ist es glaubhafter, dass auch ein für Picasso ungewöhnliches Bild von ihm stammen könnte.

7.1.1 Idee und Konzept



Abb. 21: Pablo Picasso, *Guitar*, 1912. Karton, Papier, Faden, Schnur und beschichteter Draht, 65,4 x 33 x 19 cm. Museum of Modern Art, New York

Da alle meine Bilder Frauenportraits werden sollten, musste auch mein Picasso ein solches werden. Er selbst hat viele Frauenportraits gemalt, weswegen es durchaus plausibel ist, dass der Maler noch ein weiteres angefertigt hat. Ich habe mich dazu entschlossen, Picassos surrealistisches Werk um ein weiteres Gemälde im Stil von *Le Baiser* zu ergänzen. Mein Bild soll 1924 gemalt worden sein, eine Zeit in der Picassos surrealistische Werke bereits veröffentlicht wurden.¹ Weil die Musik ein wiederkehrendes Motiv in seinen Bildern ist, wollte ich in meinem Picasso eine Gitarre abbilden. Für die Gitarre, die ich schlussendlich in mein Gemälde eingebaut habe, habe ich mich mehrheitlich von jenen Gitarren inspirieren lassen, die Picasso aus Karton und Metall angefertigt hat.²

Picasso hat sein eigenes Atelier in seine Gemälde miteinbezogen und als Hintergrund eingebaut. Oftmals lud er seine Modelle dazu ein, in seinem Atelier zu posieren. 1924 hatte Picasso ein Atelier in der Rue de la Boétie in Paris.³ Dieses bildete er in mehreren seiner Skizzen ab, weswegen genau bekannt ist, wie jenes Atelier aussah (Abb.22). Ich habe Elemente aus diesen Skizzen in mein eigenes Bild eingebaut, damit es so aussieht, als ob die von mir gemalte Gitarrenspielerin tatsächlich in Picassos Atelier gemalt worden wäre. Im Hintergrund finden sich Bilderrahmen, Staffeleien und ein Stuhlbein, bei deren Verzierung ich mich von Picassos Skizzen inspirieren lassen habe.

¹ Vgl. Simonetta Fraquelli et al, *Picasso: The Great War, Experimentation and Change*, 2016, S.163

² Vgl. MoMA: *Picasso: Guitars 1912-1914* [27.12.20]

³ Vgl. Markus Müller et al, *Picasso – Im Atelier des Künstlers*, 2010, S. 118-120



Abb. 22: Links: Pablo Picasso, *Das Atelier des Künstlers in der rue de la Boétie*, 1920. Bleistift auf Papier, 24 x 34.1 cm. Musée Picasso national, Paris Rechts: Pablo Picasso, *Das Atelier des Künstlers in der rue La Boétie*, 1920. Bleistift und Kohle auf grauem Papier, 62.5 x 48 cm. Musée national Picasso, Paris [sic!]

Für mein Bild habe ich mich für eine Leinwand von 120 x 100 cm entschieden, was ungefähr der Grösse von *Arlequin Musicien* entspricht, welches 130 x 97.2 cm misst. Somit handelt es sich um eine vom Künstler verwendete Leinwandgrösse. Picasso hat allerdings auch viel grössere Bilder gemalt, jene Formate waren allerdings für meine Maturitätsarbeit aus praktischen Gründen nicht geeignet.

7.1.2 Prozess



Abb. 23: Erste Skizze meines Bildes *Musicienne à la Guitare*

Um die Malweise und die Motive Picassos besser verstehen zu können, habe ich damit begonnen mehrere Skizzen von Picassos Bildern herzustellen. Erst danach entwickelte ich mein eigenes Motiv. Die Gliedmassen der Frau in meinem Bild sollten verschlungen dargestellt, und wie auch in Picassos Gemälden in biomorphe Formen aufgeteilt werden. Um mich an diese Malweise heranzutasten, habe ich erst eine naturgetreue Skizze einer knienden Frau angefertigt. Mit einem Farbstift habe ich darüber das eigentliche Motiv gezeichnet. So konnte ich mich an den korrekten Proportionen der Frau orientieren, und sie gleichzeitig vom Original entfremden. Ganz so grotesk wie die Bilder

Le Baiser und *Les Trois Danseuses* sollte mein Bild allerdings nicht werden. Ich entschloss mich zu einer neutralen Darstellungsweise zwischen der Bildsprache von *Le Baiser* und

Arlequin Musicien. Meine Figur sollte einen ähnlichen Haarkamm tragen wie die Figuren in *Le Baiser*. Auch den dort gemalten Stiefel wollte ich einbauen, weil mir dieses Motiv sehr gut gefiel. Die einzelnen Muster und Verzierungen, die teils bereits in der Skizze eingeplant waren, teils erst beim Malprozess hinzukamen, stammen aus verschiedenen Werken Picassos. So stammt beispielsweise die Idee für das Muster des Oberschenkels der Frau aus *Le Baiser* selbst, die für das Muster auf dem Rücken aus *Girl before a Mirror* (Abb.24).



Abb. 24: Oben links: Ausschnitt aus Pablo Picasso, *Le Baiser*, 1925. Öl auf Leinwand, 130.5 x 97.7 cm. Musée Picasso Paris Unten links: Ausschnitt aus Pablo Picasso, *Girl before a Mirror*, 1932. Öl auf Leinwand, 162.3 x 130.2 cm. Museum of Modern Art, New York Rechts: Ausschnitt aus meinem Bild *Musicienne à la Guitare*

Für die Gitarre studierte ich mehrere kubistische und surrealistische Skulpturen, die Picasso von den Instrumenten angefertigt hat. Meine Gitarre sollte ähnlich verschachtelt dargestellt werden.



Abb. 25: Definitive Skizze für mein Bild *Musicienne à la Guitare*

Ich habe mir bei den Gitarren die Freiheit genommen, einfach mehrere Versionen zu skizzieren, und daraus eine für mein Bild auszuwählen. All die Gitarren, die Picasso gemalt und plastisch verwirklicht hat, sind nämlich so unterschiedlich, dass eine weitere solche Abbildung beliebig werden konnte.

Schliesslich habe ich mein Bild mit einem Hintergrund ergänzt. Die fertige Skizze habe ich fotografiert, und erstmal digital eingefärbt. Dazu verwendete ich die Zeichnungs-App «Procreate». Auf diese Weise konnte ich mehrere verschiedene Farben ausprobieren, und auch im späteren Malprozess testen, wie Farben nebeneinander

wirken würden, bevor ich sie auf die Leinwand malte. Zusätzlich vereinfacht es dieses Programm, Farbtöne aus anderen Bildern in Paletten zu sammeln und für das Einfärben zu verwenden. Indem ich ähnliche Farben verwendete wie auch Picasso, könnte das Bild eher von ihm stammen. Nach der Anfertigung einer originalgrossen Skizze übertrug ich mein Motiv auf die Leinwand. Um den Effekt von mehreren Schichten Farbe zu imitieren, habe ich das gesamte Bild zuerst in «falschen Farben» gemalt. Diese sollten dann unter der zweiten, definitiven Farbschicht durchschimmern. Für mein Bild habe ich Ölfarben in den Grundtönen verwendet, und zwei verschieden dicke Pinsel.



Abb. 26: Malprozess meines Bildes *Musicienne à la Guitare*

7.2 Fälschung eines Munchs

Gemälde von Edvard Munch erzielen auf Auktionen Rekordpreise. *Der Schrei*, ein Werk aus einer Serie vieler ähnlicher Bilder, galt eine Zeit lang als das für den höchsten Betrag versteigerte. Dies lockt natürlich Betrüger an, die Profit aus falschen Munchs schlagen wollen.

7.2.1 Idee und Konzept

Da Edvard Munch viele ähnliche Bilder gemalt hat, die sich im Motiv stark gleichen, habe ich mich dazu entschlossen, eine Bilderserie durch ein weiteres Gemälde zu ergänzen. Mich faszinierten die Gemälde weinender und verzweifelter Akte, die Munch nach der Jahrhundertwende malte. Zwei Werke, die beide den Namen *Gråtende akt* tragen, eigneten sich gut, um ein weiteres ähnliches Bild zu malen. Sie zeigen ein vornübergebeugtes, weinendes Mädchen, das auf einem Bett sitzt. Mein Gemälde musste daher dasselbe Motiv zeigen. Da auf dem einen Bild das Mädchen von links, und auf dem anderen von rechts abgebildet ist, entschloss ich mich für eine Frontalansicht. Meine Figur sollte mit angezogenen Beinen und aufgestütztem Kopf so sitzen, dass die Haare das weinende Gesicht bedecken.

Ich habe eine Leinwand von 100 x 80 cm für dieses Bild gewählt. Damit ist dieser *Gråtende akt* der kleinste. Mein Gemälde soll zwischen den beiden von Munch entstanden sein, und ist daher auf 1915 datiert. In dieser Zeit hat Munch viele angefangene Werke fertiggestellt, und es entstanden viele Akte.¹

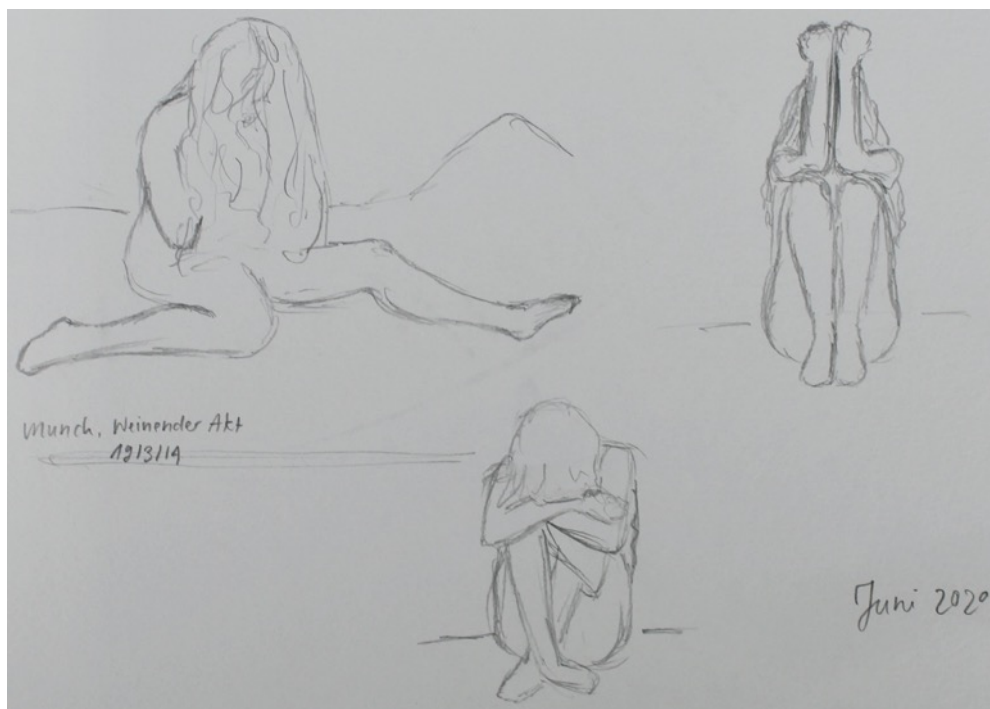


Abb. 27: Erste Skizzen für mein Bild *Gråtende akt*

¹ Vgl. Wikipedia: Liste der Gemälde von Edvard Munch [08.11.20]

7.2.2 Prozess



Abb. 28: Ausgewählte Skizze für mein Bild *Grätende akt*

Auch von Munch habe ich Skizzen mehrerer Bilder angefertigt, bevor ich mich für ein definitives Motiv entschieden habe. Da ich zu jener Zeit noch nicht wusste, was mein eigenes Gemälde abbilden sollte, entstanden auch viele Skizzen von Bäumen und Landschaftszügen. Als definitives Motiv habe ich schliesslich die Skizze eines sitzenden weinenden Mädchens mit einem Hintergrund ergänzt. Zu sehen ist eine aufgebauschte Bettdecke vor einer

Wand. Links im Bild ist ein Möbelstück abgebildet. Digital habe ich meine Skizze eingefärbt. So legte ich die Decke als grün, die Wand dahinter als orange und gelb, und das Möbel daneben als lila fest. Vor dem Malen habe ich eine Skizze von 100 x 80 cm angefertigt, um zu sehen, wie das Motiv in gross wirkt. Auf diese Weise entschied ich mich dazu, das Mädchen genau in die Mitte des Bildes zu setzen, damit es die Leinwand besser ausfüllt. Ausserdem hat auch Munch seine Figuren zentriert dargestellt.

Da Munch an manchen Stellen die Leinwand unbearbeitet liess, und seine Leinwände eher beige als weiss waren, musste ich meine Leinwand neu grundieren, bevor ich mit dem Malen beginnen konnte. Für die Haare der Frau habe ich mehrere verschiedene Brauntöne gemischt, und teilweise auch gleichzeitig auf den Pinsel genommen. Als die Farbe bereits leicht angetrocknet war, habe ich wie Munch Grün- und Violetttöne in die Haare eingearbeitet.

Für den Hintergrund habe ich die für Munch charakteristischen verdünnten Farben verwendet. Das Orange im Hintergrund sollte ähnliche Dreiecksformen haben, wie Munch sie verwendet hat. Um grobe Pinselstriche ziehen zu können, habe ich sehr breite Pinsel verwendet. Signiert habe ich das Bild schliesslich in der rechten unteren Ecke mit Munchs Namen und dem Jahr 1915.



Abb. 29: Malprozess meines Bildes *Grätende akt*

7.3 Fälschung eines Derains

Derain ist zwar nicht so bekannt wie Picasso und Munch, dennoch sind seine Werke für Sammler viel Geld wert. Da Derains fauvistische Periode sehr kurz ausfiel, sind die damals entstandenen Werke besonders beliebt. Einige von Beltracchis bekanntesten Fälschungen sind angebliche Derains. Mehrmals hat er Bilder der Fauvisten gemalt. Es entstanden mehrere Ansichten von Collioure, das der Künstler besucht hat.

7.3.1 Idee und Konzept



Abb. 30: Skizzen zur Ideenfindung für *Femme en robe blanche*

Ich wollte ebenfalls ein Bild aus Derains Zeit in Collioure malen, allerdings kein Landschaftsbild, sondern ein Portrait. Dabei liess ich mich von *Woman in a Chemise*, das Derain 1906 gemalt hat, inspirieren. Dieses Bild sollte Derain dann angelehnt an das zuvor gemalte angefertigt haben. Da der Malstil allerdings bereits nicht mehr so grob ist, wie zu Beginn von Derains fauvistischer Periode, soll mein Gemälde gegen Ende des Jahres 1905 gemalt worden sein. In Collioure war Derain äusserst produktiv. Ausserdem weiss man, dass Derain dadurch, dass er sich später radikal von seinen fauvistischen Bildern abwandte, viele jener Werke zerstört hat. Es könnte sein, dass ein Bild wiederauftaucht, das man für zerstört gehalten hat, oder eines, das Derain eigentlich nicht unter die Leute bringen wollte. Als Motiv entschied ich mich also für eine sitzende Frau in einem weissen Kleid, die selbstbewusst den Betrachter anschaut. Was sich im Hintergrund befindet, sollte so stark vereinfacht dargestellt werden, dass die dort befindlichen Möbel und Gegenstände nicht mehr erkennbar sind. Das Bild sollte bunt werden, wie alle fauvistischen Werke, und den Eindruck vermitteln schnell gemalt worden zu sein.

Meine Leinwand für dieses Bild misst 80 x 60 cm. *Woman in a Chemise* selbst ist grösser, allerdings entspricht es der Grösse des Gemäldes *Vue de Collioure*, das Derain 1905 angefertigt hat. Andere Ansichten von Collioure sind eher kleiner als mein Werk. Da Derain die Gemälde auf seinen Reisen mittransportieren musste, sollte das Bild keinesfalls zu sperrig werden, und ist somit das kleinste meiner drei Bilder.

Ich wollte ebenfalls ein Bild aus Derains Zeit in Collioure malen, allerdings kein Landschaftsbild, sondern ein Portrait. Dabei liess ich mich von *Woman in a Chemise*, das Derain 1906 gemalt hat, inspirieren. Dieses Bild sollte Derain dann angelehnt an das zuvor gemalte angefertigt haben. Da der Malstil allerdings bereits nicht mehr so grob ist, wie zu Beginn von Derains fau-

7.3.2 Prozess



Abb. 31: Orientierungsfoto für mein Bild
Femme en robe blanche

Da der Derain für mich das technisch anspruchsvollste Bild war, besonders weil ich auch das Gesicht der Frau malen musste, habe ich zur Orientierung Fotos von mir selbst aufgenommen. Auch Derain hat manche seiner Gemälde aufgrund von Fotografien gemalt. Ich habe mich mit Hochsteckfrisur in einem weissen Kleid auf einen niedrigen Hocker gesetzt, und versucht, genau so selbstbewusst auszusehen wie die Frau in *Woman in a Chemise*. Entschieden habe ich mich für ein Bild, auf dem ich direkt in die Kamera blicke, und meinen Kopf auf meiner Hand abstütze. Dieses habe ich erstmal naturgetreu abgezeichnet. Das Gesicht habe ich separat etwas grösser skizziert. Beide Skizzen habe ich vereinfacht, und anatomisch angepasst, damit sie Derains Malstil entsprechen. So sollte beispielsweise meine eine Hand grösser und eckiger werden. Auch das Gesicht habe ich angepasst, denn ich wollte nicht sofort auf dem Bild erkennbar sein. Schliesslich wäre dann die Fälschung sofort als solche aufgefliegen. In meiner Skizze sollte bereits die grobe Pinselführung eingeplant sein. Als nächstes habe ich die Schattierungen in *Woman in a Chemise* genauer studiert. Die Schatten haben dort einen fast violett-blauen Schimmer, und sind in zusammenhängenden Flächen aufgetragen. Diese Schattierung habe ich bereits in den Skizzen umgesetzt.

Auch für dieses Bild habe ich meine Skizze digital eingefärbt, bevor ich mit dem Malen auf der Leinwand begonnen habe. Ich wollte die Farben aus *Woman in a Chemise* verwenden, allerdings die Häufigkeit der verwendeten Töne genau umkehren. Statt Dunkelblau verwendete ich Dunkelgrün, statt dem vielen Rosa mehr Orange. Die Haare der Frau sollten nicht rot, sondern braun werden, denn mein Bild durfte *Woman in a Chemise* nicht zu ähnlich werden. Im Hintergrund platzierte ich ebenfalls wie im Original mit breiten Pinselstrichen gemalte grosse Flächen, die undefinierbare Gegenstände darstellen sollten. Nicht einmal worauf die Frau sitzt sollte erkenntlich sein. Auf diese Weise könnte das Motiv für dieses Bild aus jedem beliebigen Raum stammen, und es wäre nicht zurückzuverfolgen, ob dieser Raum tatsächlich existierte.

Um den schnellen Malstil imitieren zu können, musste ich jeden Pinselstrich genau planen, und ihn dann schnell auf die Leinwand setzen. So täuschte ich das Selbstbewusstsein vor, das Derain beim Malen seiner Bilder hatte. Ich habe nicht wie beim Picasso immer mit einer Farbe gearbeitet, sondern habe gleich eine ganze Palette von Farbtönen gemischt, die ich dann gleichzeitig verwenden konnte. In Derains Pinselstrichen finden sich nämlich oft mehrere einzelne Farbtöne.

Signiert habe ich das Bild in der rechten unteren Ecke, und habe dafür ein dunkles Grün verwendet.



Abb. 32: Malprozess meines Bildes *Femme en robe blanche*

7.4 Fälschung der Signaturen

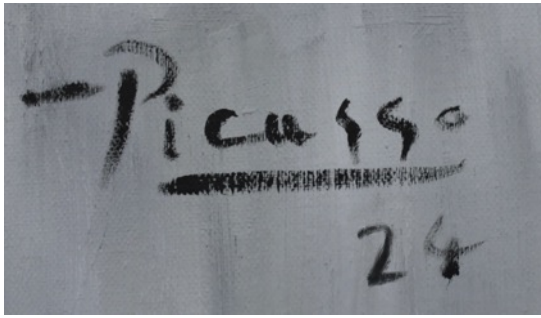


Abb. 33: Gefälschte Picasso-Signatur auf meinem Bild *Musicienne à la Guitare*

Um die Signaturen der Maler stilecht fälschen zu können, habe ich erst die Signaturen der Maler genau studiert. Diese mussten aus dem Zeitraum stammen, in dem auch meine Gemälde entstanden sein sollten. Wichtig war nicht nur wie die Handschrift der Maler genau aussah, sondern auch mit welcher Farbe signiert wurde, und wo im Bild die Signatur platziert war. Ich habe mich schliesslich dazu entschieden, für den Picasso oben links mit schwarzer eher trockener Farbe zu signieren. Picasso unterschrieb seine Bilder nämlich gerne auch an ungewöhnlichen Orten. Die Signatur habe ich unterstrichen, und einen kleinen Strich vor den Namen gesetzt. Diese Eigenheit habe ich zuvor in *Guitar* und *Arlequin Musicien* beobachtet. Ausserdem setzte ich die Zahl 24 für das Entstehungsjahr des Bildes leicht schräg darunter.



Abb. 34: Gefälschte Munch-Signatur auf meinem Bild *Grätende akt*

Munch hat seine Bilder wie Picasso oft mit Jahreszahl unterschrieben. Auch ich habe daher hinter Munchs Namen das Jahr 1915 gesetzt. Die Signatur auf dem Gemälde sollte mit derselben verdünnten Farbe geschrieben werden, die ich auch beim Malen selbst verwendet habe. Ich habe mich für das Braun entschieden, das ich in den Haaren verwendet habe, und auch in der Decke und dem Hintergrund eingesetzt habe. Auch Munch hat mehrere Bilder in ähnlichen Brauntönen signiert.

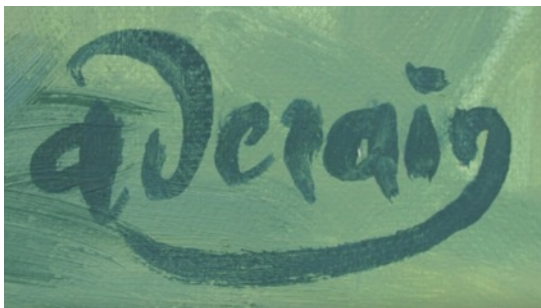


Abb. 35: Gefälschte Derain-Signatur auf meinem Bild *Femme en robe blanche*

an der rechten unteren Ecke meines Bildes.

Um die Signaturen der Maler stilecht fälschen zu können, habe ich erst die Signaturen der Maler genau studiert. Diese mussten aus dem Zeitraum stammen, in dem auch meine Gemälde entstanden sein sollten. Wichtig war nicht nur wie die Handschrift der Maler genau aussah, sondern auch mit welcher Farbe signiert wurde, und wo im Bild die Signatur platziert war. Ich habe mich

Munch hat seine Bilder wie Picasso oft mit Jahreszahl unterschrieben. Auch ich habe daher hinter Munchs Namen das Jahr 1915 gesetzt. Die Signatur auf dem Gemälde sollte mit derselben verdünnten Farbe geschrieben werden, die ich auch beim Malen selbst verwendet habe. Ich habe mich für das Braun entschieden, das ich in den Haaren verwendet habe, und auch in der Decke und dem Hintergrund eingesetzt habe. Auch Munch hat mehrere Bilder in ähnlichen Brauntönen signiert.

Derains Unterschrift ist vor allem von dem Bild *Portrait of Matisse* inspiriert, da dieses Bild aus seiner Zeit in Collioure stammt, ebenfalls ein Portrait ist, und die Signatur darauf gross und deutlich erkennbar ist. *Woman in a Chemise* selbst ist nicht signiert, weswegen ich auch den Ort der Signatur von *Portrait of Matisse* übernommen habe. Die Signatur steht nun sehr nahe

Bevor ich allerdings alle meine Signaturen auf die Leinwand setzte, habe ich das Signieren mehrmals auf kleinen Leinwänden geübt. Das Signieren musste später in einem Zug einwandfrei klap-
pen. Die Pinselstriche durften nicht zittrig werden, da ein Maler seine eigene Signatur schwung-
voll und selbstbewusst setzen kann. Auch verschiedene Grössen der Signatur musste ich ausprobieren, um zu sehen, wie diese im Verhältnis zum Bild aussehen würden. Ferner musste ich wis-
sen, mit welchem Abstand zum Bildrand ich beginnen sollte, damit die Signatur nicht abgeschnit-
ten würde.

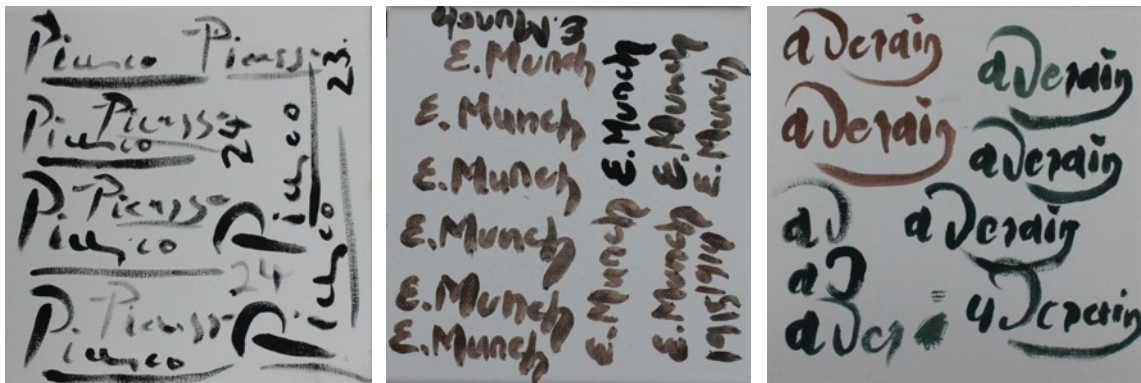


Abb. 36: Schreibübungen zur Fälschung der Signaturen, Öl auf Leinwand



Abb. 37: Musicienne à la Guitare

8 *Meine Werke*

Meine drei Werke habe ich *Musicienne à la Guitare*, *Grätende akt* und *Femme en robe blanche* genannt. Bei der Wahl der Namen habe ich mich an den Bildtiteln meiner drei ausgewählten Künstler orientiert.

8.1 *Musicienne à la Guitare*

Mein Bild *Musicienne à la Guitare* zeigt eine auf dem Boden kniende Frau mit einer Gitarre in Picassos Atelier in der Rue de la Boétie. Oben links trägt es Picassos Signatur mit der Angabe des Jahres 1924, in dem das Bild entstanden sein soll. Es ist ein surrealistisches Bild. Da es allerdings eher zu Beginn von Picassos surrealistischer Periode gemalt sein soll, habe ich besonders im Hintergrund und in den Verzierungen geometrische Formen und gerade Linien verwendet. Diese sollen einen noch vorhandenen Einfluss des Kubismus andeuten. Alle Motive sind vereinfacht dargestellt. Vor einem grauen Hintergrund stehen leicht von ihrer ursprünglichen Form entfremdete Bilder und eine rote Staffelei. Die Staffelei verschmilzt mit dem Boden, auf dem die Frau steht, und deutet zusammen mit dem Resonanzkörper der Gitarre eine Diagonale durch das Bild an. In entgegengesetzte Richtung zeigt der Oberschenkel der Frau, der bis zum unteren Bildrand verlängert dargestellt ist. Eine letzte Farbfläche, die über ihren eigentlichen Ort hinausfließt, ist jene Grüne, die den Oberkörper und die Schulter darstellt. Auf diese Weise habe ich Picassos Eigenheit, Flächen ineinander zu verschlingen, in mein Bild eingebaut. Das aus Kugeln geformte Ende des weissen Tischbeins links im Bild, stammt von einem Stuhlbein aus Picassos damaligem Atelier. Das senfgrüne Bild mit dem gewellten Rand im Hintergrund ist inspiriert von einem ähnlich geformten Rahmen aus Picassos Skizzen. Die Staffelei selbst stand in seinem Atelier vor einem grossen Spiegel oder Fenster.

Die Gitarre ist aus einem grünen und einem gelben Teil aufgebaut, die Saiten sind mit pastoser Farbe aufgetragen. Für den Kopf des Instruments habe ich ein ähnliches Blütenmuster verwendet, wie Picasso in *Le Baiser*.

Die einzelnen Formen sind wie in *Le Baiser* und *Arlequin Musicien* mit schwarzen oder farbigen Linien umrahmt, weisse und schwarze Flächen verbinden das Bild zu einem Ganzen. Die Nase der Frau bilden zwei schwarze Punkte, wie Picasso sie im Bild *Arlequin Musicien* gemalt hat. Ihre Haare sind durch einen aufgestellten Kamm angedeutet. Die einzelnen Muster und Verzierungen sind inspiriert von solchen aus Picassos anderen Werken.

Der Farbauftrag meines Bildes ist ebenfalls an Picassos angelehnt. Mit mehreren Farbschichtungen wurde die Farbe an manchen Stellen leicht klumpig. In manchen Mustern habe ich mit sehr viel pastoser Farbe gearbeitet, was einen schmierigen Farbauftrag erzeugte. Im Gegensatz dazu stehen eher trocken und mit wenig Farbe aufgetragene Linien. Durch das Malen mehrerer Schichten kann man an manchen Stellen noch die unter der definitiven Schicht verwendete Farbe erkennen. Das Bild bekommt so den Anschein, mehrfach überarbeitet worden zu sein.



Abb. 38: Gråtende akt

8.2 *Grätende akt*

Mein Bild *Grätende akt* soll Munch im Jahr 1915 gemalt haben. Es zeigt ein auf einem Bett weinend zusammengekauertes Mädchen mit langen braunen Haaren, die ihm über Gesicht und Arme fallen. Im Hintergrund zu erkennen ist neben dem Bett, auf dem das Mädchen sitzt, eine Wand, und ein danebenstehendes Möbelstück. Unten rechts auf dem Gemälde findet sich Munchs Signatur. Das Bett teilt das Bild vertikal in zwei Hälften.

Der Hintergrund ist ähnlich unruhig wie in Munchs Bildern. Der Farbauftrag ist manchmal trocken, manchmal lasierend. Die flüssige Farbe habe ich absichtlich die Leinwand hinunterlaufen lassen, um ein weiteres Charakteristikum Munchs in mein Bild einzubauen. Ausserdem passt die tropfende Farbe gut zu den Tränen des Mädchens. In der lilafarbenen Fläche habe ich auch mit viel pastoser Farbe gearbeitet, da Munch selbst auch mehrere verschiedene Farbaufträge in einem Bild vereint hat. Auf der Decke deuten dunkle Linien an, wo sich diese faltet.

Die Haut des Mädchens habe ich mit verschiedenen Rosatönen gemalt. Zusätzlich sind Farben aus der Umgebung, eingearbeitet, wie auch in den Haaren. Die Farbe an Armen und Beinen sollte aussen dunkler und innen heller sein, was dem Körper des Mädchens eine Dreidimensionalität verleiht. Hände und Füße stellte ich stark vereinfacht und spitz zulaufend dar, so dass sie den von Munch gemalten gleichen. Umrahmt ist der Körper mit einer dunkelgrünen Umrisslinie, die ich unterschiedlich stark ausgeprägt gemalt habe. Eine ähnliche Linie trennt auch den lilafarbenen vom orangen Teil des Hintergrundes ab, eine Technik, die ich aus dem ersten weinenden Akt Munchs übernommen habe.

Rechts neben dem Mädchen wirft dieses einen Schatten auf die Wand, den ich mit mehreren parallelen Pinselstrichen und verdünnter Farbe gemalt habe. Dies hat Munch in mehreren seiner Bilder gemacht.

Zwischen den einzelnen Farbflächen ist immer wieder die beige Leinwand zu sehen.



Abb. 39: Femme en robe blanche

8.3 *Femme en robe blanche*

Mein Bild *Femme en robe blanche* ist die Nachahmung eines fauvistischen Werks André Derains. Er soll es während seinem Aufenthalt in Collioure von einer beliebigen fremden Frau gemalt haben.

Eine Frau sitzt nonchalant mit aufgestütztem Kopf in der rechten Hälfte des Bildes. Sie füllt die Leinwand ganz aus, und berührt den Bildrand mit ihren Haaren und dem Kleid. Die Füße werden vom unteren Bildrand abgeschnitten. Die Gliedmassen der Frau bilden wie in *Woman in a Chemise* mehrere Dreiecke, so zum Beispiel zwischen den Unterschenkeln, durch das Kleid und auch durch den ganzen Körper. Die linke Hand der Frau ist viel zu gross und eckig dargestellt, und auch die Hand, auf der sich die Frau aufstützt, ist gröber als sie in Wirklichkeit wäre. Das hintere Bein erscheint ebenfalls anatomisch nicht ganz korrekt, als entsprängen beide Unterschenkel aus demselben Knie.

Der Hintergrund ist in verschiedene Farbflächen aufgeteilt, jedoch können diese nicht als tatsächliche Gegenstände erkannt werden. Die waagrechten Achsen, die die Übergänge zwischen diesen Farbflächen bilden, bringen Ruhe in das durch den fauvistischen Pinselduktus wilde Bild. Die Pinselstriche sind nicht einheitlich gezogen, sondern ziehen sich willkürlich in alle Richtungen. Im Kleid findet sich derselbe Pinselduktus, den auch Derain im Kleid in *Woman in a Chemise* verwendet hat. Um die Falten des Kleides darzustellen, habe ich mit wenig Grün Pinselstriche in das dick aufgetragene Weiss gedrückt. Für den grünen Teil des Hintergrundes habe ich eine stärker verdünnte Farbe verwendet. An einigen Übergängen zwischen den Farbflächen ist noch die Leinwand zu sehen, wie auch um die Augen der Frau und an manchen Stellen im Kleid. Die Kontur der Nase habe ich wie Derain mit der einen Augenbraue verbunden.

Die Schatten im Bild sind ebenfalls durch farbige Flächen mit pastoser Farbe aufgetragen worden. Die Grenze zwischen Licht und Schatten des Kleides zieht sich als grobe Zickzack-Linie die linke Seite der Frau entlang.

Das gesamte Bild wirkt etwas kälter als Derains *Woman in a Chemise*, da die verwendeten Farben etwas heller sind. Wieder aufgenommen habe ich allerdings das Zusammenspiel von Komplementärfarben. Der Schatten des blauen Kleids trifft auf orangen Hintergrund, grüne Flächen treffen auf rosafarbene. Dies verleiht dem Bild mehr Spannung und macht es interessanter für den Betrachter.

9 Reflexion



Abb. 40: Aufnahme beim Malprozess

Rückblickend bin ich sehr zufrieden mit meinem entstandenen Produkt. Ich habe Nachempfindungen der Werke bekannter Künstler gemalt, in einer Grösse und Technik, an die ich mich zuvor noch nicht gewagt hatte. Während meines Malprozesses stiess ich aber auch auf zahlreiche Herausforderungen.

Beim fälschen des Picassos wurde mit klar, dass ich unbedingt an allen Werken parallel arbeiten musste. Zwar wurde es dann schwerer, jedes Mal den Malstil zu wechseln, allerdings wären die Trocknungszeiten zwischen den einzelnen Farbschichten dann viel zu lang gewor-

den. Da die Leinwand für den Picasso so gross war, konnte ich nicht an einem Tisch oder auf dem Boden arbeiten, da ich sonst nicht gut an die Mitte des Bildes gekommen wäre. Ich habe daher im Sommer viel draussen an der Staffelei gearbeitet. Der Geruch der Ölfarbe scheint allerdings für Insekten besonders attraktiv zu sein, weswegen ich ständig kleine Fliegen und auch Wespen aus meiner Farbe retten musste. Grossen Respekt den Malern, die mit der Staffelei im Freien arbeiten! Besonders zu schaffen machte mir beim Picasso auch, dass es so lange dauerte, bis mir das Gemälde gefiel. Dieses Bild schien niemals fertig zu werden, und wollte lange einfach nicht so gut aussehen, wie Picassos surrealistisches Werk.

Dadurch, dass ich keinen Raum hatte, in dem ich meine Malsachen stehen lassen konnte, musste ich immer die ganze Ausrüstung neu aufstellen und wieder abbauen, den Boden abdecken und die Farben in verschliessbare Konfitürengläser umfüllen. So verlor ich durch das Vorbereiten vor dem eigentlichen Malen und das folgende Abbauen bis zu einer Stunde meiner Malzeit.

Beim Malen dieser Bilder konnte ich nicht einfach aufhören, sobald mir das Gemälde gefiel. Ich musste weiter daran arbeiten, bis es dem Künstler gefallen hätte, auch wenn sich dessen Geschmack meinen persönlichen Vorstellungen entgegengesetzte. Ich bin daher sehr froh, dass ich Künstler gewählt habe, deren Werke mir wirklich gut gefallen. Ansonsten hätte ich mit meinen Bildern nicht zufrieden sein können.

Es war schwierig in *Femme en robe blanche* daran zu denken, Teile der Leinwand frei zu lassen, und nicht den eigenen Malstil ins Bild zu bringen. Derain selbst hat diese Stellen einfach intuitiv freigelassen, ich musste mich jedoch ständig ermahnen, nicht zu viel der Leinwand zu verdecken.

Im Bild *Musicienne à la Guitare* musste ich mir Mühe geben, die einzelnen Pinselstriche nicht zu schön zu ziehen. Vorerst traute ich mich nicht so richtig, einfach drauflos zu malen, und auch imperfekte Elemente selbstbewusst einzubauen. Ich habe während meiner Maturitätsarbeit gelernt, dass es manchmal besser ist einfach mutig etwas auszuprobieren, ohne gross darüber nachzugrübeln. Manchmal entstehen dabei Dinge, die man aus dem Bauch heraus besser erschaffen kann, und auf die man sonst nie gekommen wäre. Um den Kopf abschalten zu können, habe ich daher beim Arbeiten viel Musik gehört. Dies ermöglichte mir eine intuitivere Malweise.

Am besten gelungen ist mir meiner Meinung nach das Bild *Grätende akt*. Der Malstil, der Munch für seine weinenden Akte verwendet hat, liegt meinem eigenen vielleicht am nächsten. Interessanterweise ging ich immer davon aus, dass *Femme en robe blanche* mein Lieblingsbild sein würde. Nach den ersten Pinselstrichen ist mir allerdings klar geworden, dass ich Munchs Malstil viel flüssender imitieren konnte.

Als zuvor nicht bedachter Nachteil der grossen Leinwände entpuppte sich, dass das Fotografieren für die Dokumentation immer mit einer Kletterpartie verbunden war. Der Abstand zwischen Kamera und Bild musste genügend gross sein, damit die gesamte Leinwand auf das Foto passte. Die Schwierigkeit dabei bestand im Finden eines guten Winkels, der das Bild nicht zu sehr verzerrte. Der gesamte Malprozess hat mir viel Spass gemacht. Ich konnte etwas, das mir Freude bereitet zu meiner Maturitätsarbeit machen, weswegen es mir nie schwerfiel, mich zum Malen zu motivieren. Ich bin stolz auf das, was ich im letzten Jahr erschaffen habe.

10 Dank

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meiner Betreuerin Andrea Frei für ihre Anregungen und Unterstützung bedanken. Ihre Ratschläge haben mir immer weitergeholfen, wenn mir einmal eine Entscheidung schwerfiel. Vielen Dank auch dafür, dass sie zu mir nach Hause gekommen ist, um sich die Werke im Prozess anzusehen. Ich hätte die Ölbilder nämlich nicht mit an die Schule nehmen können. Ausserdem durfte ich Staffeleien ausleihen, die mir das Lagern der Bilder erleichterten.

Ein grosses Dankeschön verdient auch meine Familie, die mich in dieser Zeit mental und auch mit kritischem Blick für Details unterstützt hat. Ich konnte immer jemandem erzählen, was ich gerade machte, und nach weiteren Ideen und Verbesserungsvorschlägen fragen. Ich danke auch dafür, dass sie mich besonders bei der Anschaffung der notwendigen Materialien unterstützt haben, und dass sie wohlwollend über den Farbfleck auf dem Büroteppich hinwegsehen.

11 Quellenverzeichnis

11.1 Literaturquellen

Aagesen, Dorthe (o.J.) *Woman in a Chemise, 1906 André Derain*. Online verfügbar unter: <https://www.smk.dk/en/highlight/woman-in-a-chemise-1906/> [07.11.20]

Bischoff, Ulrich (2011) *Munch*. Köln: Benedikt Taschen Verlag.

Burgess, Gelett (1910) *The Wild Men of Paris*. Online verfügbar unter: https://monoskop.org/images/f/f3/Burgess_Gelett_1910_The_Wild_Men_of_Paris.pdf [07.11.20]

Debray, Cécile et al. (2017) *André Derain 1904-1914, la décennie radicale*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Fraquelli, Simonetta et al. (2016) *Picasso: The Great War, Experimentation and Change*. New York: Scala Arts Publishers.

Fuhr, Michael et al. (2009) *Edvard Munch und das Unheimliche*. Wien: Christian Brandstätter Verlag.

Gesetze im Internet: *Strafgesetzbuch §107 Unzulässiges Anbringen der Urheberbezeichnung*. Online verfügbar unter: https://www.gesetze-im-internet.de/urhg/__107.html [Stand: 15.11.20]

Gesetze im Internet: *Strafgesetzbuch §263 Betrug*. Online verfügbar unter: https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/__263.html [Stand: 15.11.20]

Gesetze im Internet: *Strafgesetzbuch §267 Urkundenfälschung*. Online verfügbar unter: https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/__267.html [Stand: 15.11.20]

Hannoversche Allgemeine Zeitung Online: *Kunstexperte gesteht Fehler ein*. Online verfügbar unter: <https://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Kunstexperte-gesteht-Fehler-ein> [Stand: 17.05.20]

Leal, Brigitte (2013) *Pablo Picasso*. München: Schirmer/Mosel.

Müller, Markus et al. (2010) *Picasso – Im Atelier des Künstlers*. München: Hirmer Verlag.

Pracher, Dr. Phil. Martin (o.J.) *Kunst-Gutachter.de: Echt oder falsch: Expertenmeinung zur Authentizität*. Online verfügbar unter: <https://kunst-gutachter.de/fachinformation/> [Stand: 15.11.20]

Schweizermonat: *Es war einfach Spitze*. Online verfügbar unter: <https://schweizermonat.ch/es-war-einfach-spitze/> [Stand: 17.05.20]

Spiegel Kultur: *Urteil im Kunstfälscher-Prozess*. Online verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/urteil-im-kunstfaelscher-prozess-gutgelaunt-im-gefaengnis-a-794376.html> [Stand: 15.11.20]

Wikipedia: *Ballets Russes*. Online verfügbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Ballets_Russes [Stand: 20.11.20]

Wikipedia: *Commedia dell'arte*. Online verfügbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte [Stand: 26.12.20]

Wikipedia: *Fauvismus*. Online verfügbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Fauvismus> [Stand: 07.11.20]

Wikipedia: *Kunstfälschung*. Online verfügbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstfälschung> [Stand: 15.11.20]

Wikipedia: *Liste der Gemälde von Edvard Munch*. Online verfügbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Gemälde_von_Edvard_Munch [08.11.20]

Wikipedia: *Wolfgang Beltracchi*. Online verfügbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Beltracchi [Stand: 17.05.20]

Zitat auf dem Titelblatt: Zitate berühmter Personen: «*Everything you can imagine is real*». Online verfügbar unter: <https://beruhmte-zitate.de/zitate/848154-pablo-picasso-everything-you-can-imagine-is-real/> [Stand: 29.12.20]

11.2 Filme und Aufzeichnungen

Beltracchi – Die Kunst der Fälschung (2014) Online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=AEEixxglsCs> [Stand: 17.05.20]

Le Mystère Picasso (1956) Online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Nxes8pyHkJc> [Stand: 20.11.20]

MoMA: *Picasso: Guitars 1912-1914*. Online verfügbar unter: <https://www.moma.org/audio/playlist/252#tour-stop-3246> [Stand: 27.12.20]

Play SRF: 10vor10 vom 23.10.2020. Online verfügbar unter: <https://www.srf.ch/play/tv/10vor10/video/10vor10-vom-23-10-2020?urn=urn:srf:video:ef645ca6-2a95-4aea-a5c7-3ae773b791f4> [Stand: 12.11.20]

11.3 Bildquellen

Abb. 1: Online verfügbar unter: <https://www.mopo.de/hamburg/ausgehen/kunst-events/wolfgang-beltracchi-stellt-aus-der-meister-faelscher-zeigt-uns-seine-kunst-31616822> [Stand: 29.05.20]

Abb. 2: Online verfügbar unter: <https://www.stedelijk.nl/nl/collectie/1349-max-ernst-la-horde#content> und <https://www.pinterest.de/pin/468867011190694974/> [Stand: 29.05.20]

Abb. 3: Online verfügbar unter: <https://www.pinterest.at/pin/649925789953894841/> [Stand: 29.05.20]

Abb. 4: Online verfügbar unter: <http://alfredflechtheim.com/rezeption/die-sammlung-jaegers/> [Stand: 23.12.20]

Abb. 5: Online verfügbar unter: <http://alfredflechtheim.com/rezeption/die-sammlung-jaegers/> [Stand: 23.12.20]

Abb. 6: Online verfügbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso#/media/Da-tei:Pablo_picasso_1.jpg [Stand: 27.12.20]

Abb. 7: Online verfügbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch#/media/Da-tei:Edvard_Munch_1921.jpg [Stand: 27.12.20]

Abb. 8: Debray, Cécile et al. (2017) *André Derain 1904-1914, la décennie radicale*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, S. 15.

Abb. 9: Online verfügbar unter: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/art-work/160000000000602> [Stand: 27.12.20]

Abb. 10: Fraquelli, Simonetta et al. (2016) *Picasso: The Great War, Experimentation and Change*. New York: Scala Arts Publishers, S. 109.

Abb. 11: Online verfügbar unter: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-the-three-dancers-t00729> [Stand: 20.11.20]

Abb. 12: Cortenova, Giorgio (1991) *Picasso The Works of Picasso*. New York: The Mallard Press, S. 191.

Abb. 13: Online verfügbar unter: <https://munch.emuseum.com/objects/3338/gratende-akt?ctx=ac8406be-821e-4fa4-8362-1d4f8cca2024&idx=5> [Stand: 20.12.20]

Abb. 14: Online verfügbar unter: <https://emuseum.mfah.org/objects/18468/kneeling-female-nude?ctx=f3baa457fe914667e24241cfda3eae0a58b5cf90&idx=3> [Stand: 28.12.20]

Abb. 15: Online verfügbar unter: <https://munch.emuseum.com/objects/2979/sammenkrpet-akt?ctx=604ebdfa-2223-4870-ba68-ff7ae572565a&idx=1> [Stand: 27.12.20]

Abb. 16: Online verfügbar unter: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01159> [Stand: 23.12.20]

Abb. 17: Online verfügbar unter: <https://www.smk.dk/en/highlight/woman-in-a-chemise-1906/> [Stand: 20.12.20]

Abb. 18: Online verfügbar unter: <https://www.wikiart.org/en/andre-derain/portrait-of-matisse-1905> [Stand: 20.12.20]

Abb. 19: Online verfügbar unter: https://www.moma.org/collection/works/78974?artist_id=1500&page=1&sov_referrer=artist [Stand: 20.12.20]

Abb. 20: Online verfügbar unter: <https://www.wikiart.org/en/andre-derain/portrait-of-matisse-1905> [Stand: 20.12.20]

Abb. 21: Online verfügbar unter: <https://www.moma.org/audio/playlist/252/3246> [Stand: 27.12.20]

Abb. 22: Müller, Markus et al. (2010) *Picasso – Im Atelier des Künstlers*. München: Hirmer Verlag, S. 118/120

Abb. 23: Eigene Skizze (Anissa Amstutz)

Abb. 24: Online verfügbar unter: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/art-work/16000000000602> und https://www.moma.org/collection/works/78311?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2020&q=Girl+before+a+mirror&utf8=✓&with_images=1 [Stand: 27.12.20]

Abb. 25-40: Eigene Skizzen und Fotografien (Anissa Amstutz)

Ich, Anissa Amstutz, erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Maturitätsarbeit eigenständig und ohne unerlaubte fremde Hilfe erstellt habe und dass alle Quellen, Hilfsmittel und Internetseiten wahrheitsgetreu verwendet wurden und belegt sind.

Ich bin damit einverstanden, dass eine Kopie meiner Maturitätsarbeit bei einer Anfrage nach aussen abgegeben wird.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'A. Amstutz', is written over a horizontal line. The signature is stylized and cursive.

Anissa Amstutz

Steinmaur, Januar 2021