



Abb. 68. Musterbuch eines fahrenden Malergesellen. Wien, Hofmuseum.

III.

Kunst und Künstler.

A.

(Die künstlerische Überlieferung, allgemeines zum sog. perspektivischen Raumproblem, Farbe, Technik.)

Das 14. Jahrhundert brachte wohl auf sozialem, technischem, künstlerischem Gebiete Neuerungen, die aber in vieler Hinsicht nur eine Disziplinierung alter Gewohnheiten waren. Von der allgemeinen Organisation des staatlichen und sozialen Lebens profitierten natürlich auch die im 14. Jahrhundert sich bildenden Malergilden. Der sich vollziehende engere wirtschaftliche Zusammenschluß der Künstler diente vor allem dazu, eine wirklich fachmännische Ausbildung im Hinblick auf die sich immer mehr komplizierende Technik zu gewährleisten. Durch diesen Gewerbeschutz glaubte man dem Künstler in gleicher Weise zu nützen wie den Interessen der Käufer, indem man diesem ein standesgemäßes Auskommen durch Fernhaltung unlauterer Konkurrenz garantierte, jenem ein gewisses Maß von Sicherheit für die handwerkliche Güte des Werkes bot. Die Hamburger Malerrolle vom Jahre 1375 erzählt von dem Anfangsstadium der zünftigen Organisation und gewerblichen Ausbildung, die Lüneburger, beginnend mit dem Jahre 1497, von dem Fortschritt in der gewerblichen Entwicklung¹). Nach den Lehr- und Gesellenjahren mußte eine Meisterprüfung abgelegt werden. Auswärtige Gesellen konnten sich nur unter bestimmten Kautelen ansässig machen. Die Niederlassung eines fremden Meisters bedurfte direkt eines besonderen Dispenses des Rates, der freilich auch das Recht hatte, falls Mangel an „Konterfeiern“ bestände oder falls „die Leute zu viel übernehmen kenntlich gespürt würde“, seinerseits fremde Meister zuzulassen.

Die Regelung von Angebot und Nachfrage fand mithin hier auf gesetzlichem Wege statt. In Lüneburg gehörte, ähnlich wie auch anderwärts, zum Probestücklein eine goldpolierte Holzschüssel, eine Historie in Ölfarben und eine Landschaft in Tempera. Zeit: 6 Wochen. Das Meisterstück wurde Eigentum des Rates der Stadt, der so kostenlos durch seine talentiertesten Kräften eine kleine Gemäldegalerie sich anzulegen vermochte. Der Prüfling hatte mithin seine Fähigkeit in der Herstellung eines guten Grundes sowie in der Beherrschung der beiden Maltechniken, Tempera wie Öl, zu erweisen. In der Zeit der Routine, als das Ästhetisch-Künstlerische wichtiger zu werden begann als das Technische, wußte die Gilde durch die enormen Kosten der Meisterschmäuse und die diversen „Amtskosten“ dafür zu sorgen, daß nur wirtschaftliche starke Kräfte den Ehrentitel des Meisters trugen. Die Obrigkeit mußte dann durch Bestimmungen einschreiten gegen diese „Gefräß-Schau- und Meistermahle“.

Im 15. und 16. Jahrhundert wird jedenfalls nur die technische, nicht die ästhetisch-künstlerische Leistung gewertet²⁾. Das geht auch aus Dürers Briefen hervor. Gegen theoretische Examina hatte man noch im 18. Jahrhundert (Beier, Handwerkslexikon) eine Abneigung, denn der Maler habe nur das quod sit, nicht das qua re zu beurteilen. Die alten Herstellungsregeln der Bilder wurden nur modernisiert aber niemals aufgegeben. Durch den seit alters bestehenden Zusammenhang mit der Chemie, den die Malerei schon in den Klöstern besaß, haben sich praktische und wissenschaftliche Erfahrung durch eine langsame und stetige Entwicklung ergänzt. Malbücher und Rezepte taten das übrige zum systematischen Ausbau der Technik, die nicht selten als eine Geheimwissenschaft angesehen wurde. Noch Valentin Bolz spricht in dem Vorwort seines Illuminierbuches vom Jahre 1566 von der durch die Veröffentlichung erfolgten Preisgabe eines Geheimnisses. Unter dem Titel der Malerei finden sich deshalb in handschriftlichen Notizen nicht selten chemische oder medizinische Rezepte zusammen. Im 14. Jahrhundert reiste, schrieb und las man mehr als früher, und so kam es, daß durch den sich vollziehenden, innigeren Ideenaustausch die technischen wie künstlerischen Errungenschaften — ohne dies wohl letzten Endes auf ein und dieselbe Quelle zurückgehend — internationales Gemeingut wurden und der gesamten mitteleuropäischen Kunst gleichmäßig zugute kamen. So gelten die Anweisungen von Cennini für alle zeitgenössischen Schulen mehr oder minder und die Arbeitsweise nordischer Maler war von der der Italiener nur in wenig Punkten verschieden.

Bezüglich der technischen Neuerungen ist zu sagen, daß die zumeist viel gepriesene Tat der Erfindung der Ölmalerei im 15. Jahrhundert durch die Niederländer nicht den historischen Tatsachen entspricht. Zudem ist der Begriff „Ölmalerei“ ein sehr vager, mit dem man wenig anfangen kann³⁾. Öl wurde bereits im Mittelalter für Wand- und Tafelmalerei verwertet, wie aus den erhaltenen Manuskripten, Bauzeichnungen und theoretischen Schriften erwiesen werden kann. Über den Zweck, Art und Umfang der Ölverwendung selbst hat man jedoch noch keine völlige Klarheit erlangt. Sicher ist Öl zur Bereitung und Beizung des Grundes vor der Bemalung und als Firnisbeigabe nach der Bemalung beigegeben worden. Ein Gegensatz dieser „Ölmalerei“ zu dem, was man heutigen Tages unter Temperamalerei versteht, bestand nicht nur nicht, sondern beide „Malweisen“ wurden in den Bildern angewandt. Unter Tempera versteht man nach Vasari schlechthin Farbe, die durch irgendein Bindemittel gelöst (temperare = mischen) ist. Hiernach ist zu unterscheiden zwischen Öltempera und Eiweißtempera, je nach dem lösenden Bindemittel. Eine in unserem Sinne reine Öltempera kannte jedoch das 15. Jahrhundert ebensowenig als die große Zeit des 16. Jahrhunderts. Das Öl spielt überhaupt gegenüber den Harzen eine sekundäre Rolle. Von Rechts wegen kann man daher nur für das 15. Jahrhundert von einer Kombinationsweise einer Ölharztempera und einer Eiweißtempera sprechen, ein Verfahren, dem jedoch bereits das 14. Jahrhundert nachgegangen ist und das wahrscheinlich überhaupt auf die Malrezepte griechisch-byzantinischer Kunst zurückgeht.

Die rein technischen Vorteile — soferne man dabei an die Haltbarkeit der Farbe denkt — spielen bei den maltechnischen Neuerungen eine geringere Rolle als die neuartige Vielseitigkeit der Ausdrucksmittel. Wie die Erfindung der Buchdruckerkunst Folge des geistigen Bedürfnisses der Zeit war, so die weitere Ausbildung des zum Teil traditionellen Kombinationsverfahrens einer Ölharztempera und einer Eiweißtempera Folge der neuen sinnlichen Erkenntnisse. Die mittelalterliche Malerei schied im wesentlichen zwischen hell und dunkel, die neuere Malerei zwischen reflektierenden (das Licht zurückwerfenden) und transparenten (das Licht durchlassenden) Tönen, d. h. der Farbcharakter wurde nicht mehr durch den bloßen Helligkeitsgrad, sondern durch seine Reaktion dem Lichte gegenüber bestimmt. Das Dunkle war nicht mehr der Gegensatz des Lichtes, sondern beide waren dasselbe farbige Licht. Insoferne, als die Eiweißtempera durch das Bindemittel matt und einfach kompakt aufgetragen deckend erscheint, die Ölharzfarbe aber infolge des harzigen und fettigen Charakters des verdünnenden Bindemittels durchsichtig glänzend, war die Verwendung des ersteren zur reflektierenden Deckfarbe, die der letzteren zur transparenten Farbe ohne weiteres gegeben (s. Taf. II, Taf. VIII und Taf. IX). In dieser systematischen Verwertung des optischen Charakters des Bindemittels beruht im wesentlichen auch die „Erfindung“ der Gebrüder van Eyck. Es ist festzustellen, daß die Grundsätze dieser Technik aber bereits am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts von deutschen und französischen und wohl auch englischen Meistern zum großen Teil ausgebildet wurden. Die Miniaturmalerei war als reine „Tempera“ übrigens durch die besondere, gleich zu besprechende Zeichnungsart hier schon vorgegangen. — Der transparente Ton wird verschieden hergestellt: entweder durch Grundlasur-töne mit darüber gelegten, nur in Strichelchen deckenden Eiweißtemperafarben (Abb. 1, Taf. IX) oder aber nach Anlage der ganzen Malerei durch eine Überlasur (Abb. 7, Taf. VIII). Dieser systematischen Lichtrelation der Farben entsprach auch die Entdeckung eines neuen, freilich vorzeitig wieder verschwindenden Gesetzes. Das Problem der Komplementärfarbe wird bereits in der kölnischen wie oberrheinischen Malerschule um 1430 erkannt, die Grenzen zwischen hell und dunkel werden nicht mehr durch die charakteristischen Profile gegenständlicher Einzelheiten, sondern durch den farbigen Ausgleich dieser Lichtgegensätze innerhalb des Bildganzen bestimmt. Auch für die einzelne Farbe wird die systematische Einheit eines nach Licht und Schatten zerlegten Lokaltons erstrebt. Dürer war sich dieses Zieles durchaus bewußt „Du mußt . . . malen ein rot Ding, daß es überall rot sei, desgleichen mit allen Farben und doch erhaben schein“.

Von „Technik“ im modernen Sinne zu sprechen, geht nicht an. Jede Farbe weist im 15. Jahrhundert je nach ihrem optischen Charakter eine andere technische Behandlung auf⁴⁾. Die Lasurfarben: Krapplack, Terra di Siena usw. werden ganz anders behandelt als die Deckfarben. Bei den Lasurfarben, besonders bei Krapplack, werden über der Grundlasur die Lichter und Schatten in Weiß und Blauschwarz oft ganz deckend aufgesetzt und dann wird aufs neue mit einer Lasur in dem Grundton der Farbe das Ganze übergangen, während natürlich bei den Deckfarben teils durch Überzeichnen mit dunklen Temperastrichlagen, teils durch Ölharzlasuren in einigen schattigen Partien die beabsichtigte optische Wirkung erreicht wird (siehe Abb. 4, Taf. IX). Mit der zunehmenden technischen Virtuosität und der Freude am Reichtum der Darstellung stark gesättigter Farbtöne ist oft der Ausgleich des durch die gegenständlichen (stofflichen) Differenzen bedingten optischen Unterschiedes übersehen worden. Die Erkenntnis von der Notwendigkeit einer Beseitigung dieses Gegensatzes im Dienste einer neuen, farbigen Bildeinheit ist nicht überall gleichzeitig aufgetaucht und hat zudem verschiedene und oft wechselnde Lösungen erfahren. Man kann dabei nicht immer sagen, man sei von der Farbindividualität zur einheitlichen Bildindividualität vorgeschritten.

Auch die Beziehung der Lokalfarben untereinander begann man besonders in der köl-

nischen wie oberrheinischen Malerschule hinsichtlich ihrer Bildbedeutung zu untersuchen und sich hierbei möglichst von der Silhouette des Farbtones loszulösen. Man kam sogar modern impressionistischen Farbenanschauungen nahe, bis im 16. Jahrhundert in zwei Extremen die Entwicklung gipfelt: die kühnste Ausbildung der Lokalfarbe im Zusammenhang mit dem auch stimmungsmäßig auszudeutenden Gesamtcharakter des Bildes (teilweise bei Burgkmair und Dürer) und eine mehr monochromatische (einfarbige) Auffassung des gesamten Bildes, die die farbige Einheit in der Einheitlichkeit der Farbcharaktere sucht. Man unterschied wieder nach Helligkeitsgraden, die aber nun nicht mehr der einzelnen Gestalt, sondern dem Bildgedanken dienten (teils unter Einfluß Venedigs); an Stelle der Einheit des Lokaltones der Figur faßt man die Einheit des Lokaltones der Bilder ins Auge. Grünewald steht zwischen beiden Richtungen insoferne, als die Lokalfarben der Figuren Grundmotiv für den den Raum umfassenden Lokaltönen des Bildes sind. Von Holbein wird später zu reden sein.

Die „Zeichnung“ spielte demgemäß eine neue Rolle⁵). Schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bereitet sich der Umschwung dadurch vor, daß in den Schatten durch nicht deckende, freie, feine Strichelung im Sinne der Ölharzmalerei der späteren Zeit eine Art „transparenter“ Ton erzeugt wird (Abb. 71). Zwar verschwindet diese farbige Bedeutung der Zeichnung in einzelnen Malerschulen am Anfang des 15. Jahrhunderts, wo man in den geglätteten und gefirnißten Gips- oder Kreidegrund nach Vorzeichnung mit Stifteindrücken oder Tempera sich die wichtigsten Konturen nur vorriß, die dann wohl noch sichtbar, aber ohne optische Bedeutung für die Farbe sind (Abb. 1, Taf. VIII), aber sowohl im 15. wie im 16. Jahrhundert, vor allem bei Dürer, wird ähnlich wie bei van Eyck, die oft sehr bis ins Detail gehende Vorzeichnung in Tempera über Ölharzgrund das wichtigste optische Mittel, durch das der Schatten selbst wiederum in transparente und reflektierende Töne zerlegt wird (Abb. 3, Taf. IX). Erst die komplizierte Lasurtechnik der späteren Zeit hat ähnlich wie bei den einzelnen Werken Dürers oder der alla prima Malerei des 16. Jahrhunderts damit aufgeräumt (Taf. IX, 2).

Die beigegebene Tafel kann natürlich nicht den Anspruch auf Vollständigkeit hinsichtlich des geschichtlichen Entwicklungsganges machen. Sie dient nur zur kurzen Einführung und allgemeinen Verständigung. In dem Bildchen des 14. Jahrh. (Abb. 70) ist die Zeichnung nach Art der Miniaturmalerei Grenze der durch die charakteristischen Gegenstandsprofile (Auge, Nase, Gesicht) gegebenen Farbvorstellung, an deren modellierenden Helligkeitsdifferenzen diese begrenzenden Konturen jedoch nicht teilnehmen. Diese dunklen, grob angestrichenen Linien sind gewissermaßen für die Farben lichtspendende Dunkelheit, wie für manche der modernsten Franzosen oder Deutschen.



Abb. 69. Detail aus einem kölnischen Gemälde des 15. Jahrhunderts.
(Meister des Marienlebens), München, Pinakothek.

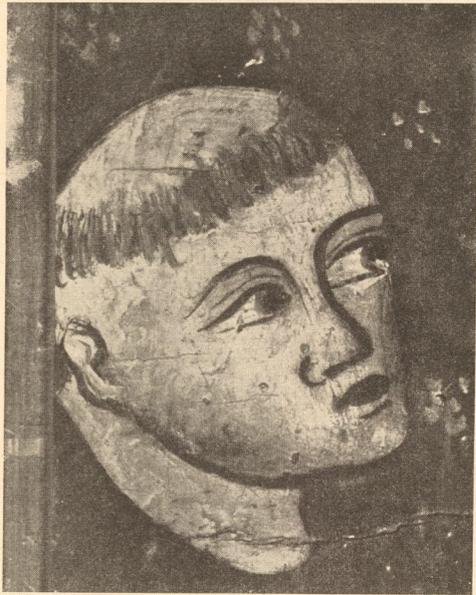


Abb. 70. Kopf aus einem Temperagemälde des 14. Jahrhunderts München, Nationalmuseum.

houetten Rücksicht nehmen. In dem Burgkmair-schen Panzerstücke ist im wesentlichen nur wieder ein heller Ton in einen dunkleren übergeleitet. Der Lichtwert wird hier nicht auf der Leinwand erzeugt, sondern nur ein fertiger Farbton fertig ins Bild gebracht. Mit seinen Mitteln hat Dürer für die Farbe ähnliches getan, wie die Impressionisten auf dem Gebiete moderner Ölmalerei. Moderne Temperamaler wie Stuck und andere haben sich die technischen Erkenntnisse erst wieder zum Teil erringen müssen. Doch hat auch Dürer, je nach den künstlerischen Bedürfnissen, die in dem Burgkmairschen Bilde vertretene Technik angewandt.

Gelegentlich wurde die Ölharztempera auch in umgekehrter Weise gehandhabt, wie in Abb. 4, Taf. IX). In dem M. Pacher zugeschriebenen Altarbild der Münchener Pinakothek (Taf. VIII, 7) sind die Deckenbalken zunächst in Tempera, nach hell und dunkel geschieden, aufgetragen und dann die beschatteten Teile einfach mit Ölharzlasur so übergegangen, daß ein sehr feiner durchsichtiger Tonentsteht, der aber dieselbe Zerlegung nach hell und dunkel noch in sich enthält, wie die belichteten Stellen. Dieses Darstellungssystem ist im ganzen Bilde durchgeführt. Eine etwas weniger gewandte Verwertung dieser Technik ist in einem Bilde der Tirolerschule in der

In dem Johanneskopf des Pähleraltars (Abb. 1, Taf. VIII) sind an der Außenkontur der Nase, den Augenbrauen und den Halspartien die Rillen des in den Gipsgrund sich einerbendenden Stiftes unter der Oberflächenfarbschicht sichtbar, der Kopf selbst ist aber unabhängig von diesem Hilfsmittel der Darstellung durch die Helligkeitsdifferenzen der Farbtöne und ihren besonderen Grenzrelationen gestaltet worden. In der Panzerdarstellung aus der sogen. Pleydenwurf-Kreuzigung der Münchner Pinakothek (Abb. 1, Taf. IX) sind mit den Darstellungsmitteln der Miniaturentempera die Helligkeitsunterschiede auch nach ihren Lichtrelationen als transparente und reflektierende Farbtöne untersucht. Über einer da und dort vorscheinenden lockeren Temperaskizze ist eine bräunliche Grundlasur gelegt, darüber im Schatten dunkle, im Lichte weiße Striche, zumeist ohne Rücksicht auf die gliedernden Hauptsilhouetten, durch die der dunkle Grundton durchscheint. Eine kompliziertere Anwendung dieses Kombinationsverfahrens von Lasuren und deckenden Temperafarben läßt das in Abb. 3, Taf. IX gegebene Teilstück eines Panzers erkennen: Über dem Ölharzgrund der Schattenpartien liegen dunklere Ölharzstreifen, die nur stellenweise von einer stumpfen grauen Tempera gedeckt werden und das Reflexlicht im Schatten zur Darstellung bringen, während bei allmählichem Übergang die hellsten Stellen grauweiße Temperadeckfarbe aufweisen, wobei die sich ergebenden Farbsilhouetten streng auf die modellierenden Außensil-



Abb. 71. Schemat. Darstellung der Anlage eines Kopfes nach dem Kombinationsverfahren der Ölharzmalerei (n. Dörner)



Abb. 1. Ausschnitt aus dem Pähler Altar, bayer.-böhm. Schule, Anfang des 15. Jahrhunderts, München, Bayer. Nationalmuseum.
(Beispiel für Einritzen der Zeichnung in Gipsgrund ohne künstlerische Verwertung.)



Abb. 2. Ausschnitt aus d. Paumgartner-Altar A. Dürers, München, Kgl. Pinakothek.
(Beispiel für die künstlerische Verwertung der Vorzeichnung.)

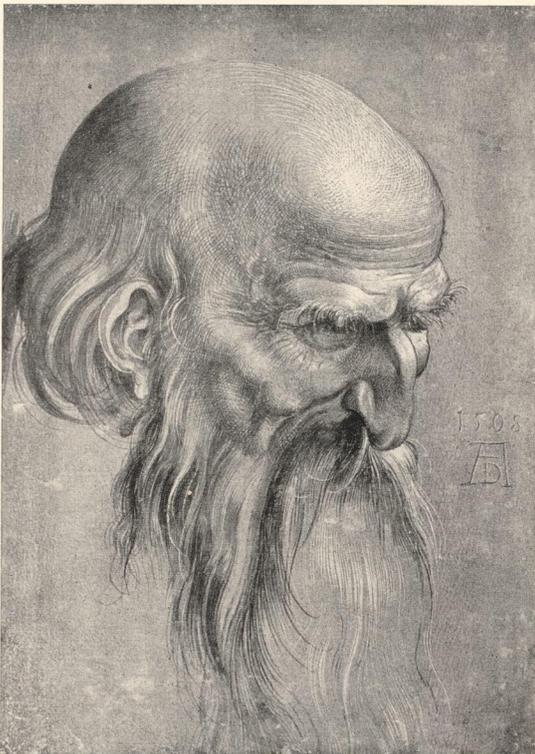


Abb. 3. A. Dürer, Tuschpinselzeichnung 1508. Studie für das Himmelfahrtsbild, Wien, Albertina.
(Einfluß der Temperatechnik auf die Zeichnung.)



Abb. 4. A. Dürer, Handzeichnung 1520. London, British Museum.
(Einfluß der Ölharzmalerei auf die Zeichnung.)

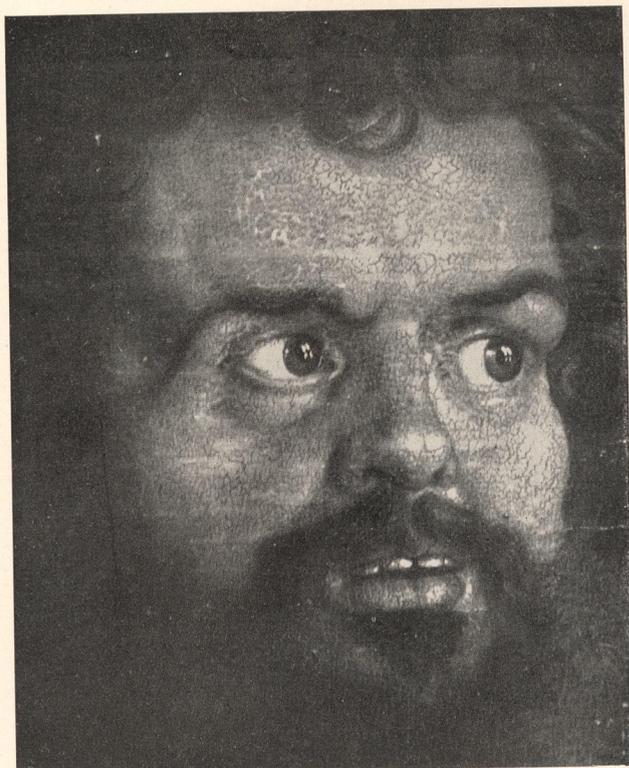


Abb. 5. A. Dürer, Kopf des Apostels Markus, München, Kgl. Pinakothek.
(Beispiel für Ölharzmalerei naß in naß, Untermalung mit verputzten Lasuren.)



Abb. 6. Ausschnitt aus der Kreuztragung M. Grünewalds, Karlsruhe, Kunsthalle.
(Beispiel für Temperaauftrag über Ölharzlasur.)



Abb. 7. Ausschnitt aus der Krankenheilung des heiligen Wolfgang von Michael Pacher, München, Kgl. Pinakothek.
(Beispiel für die Verwendung von Ölharzlasuren bei Temperamalerei.)

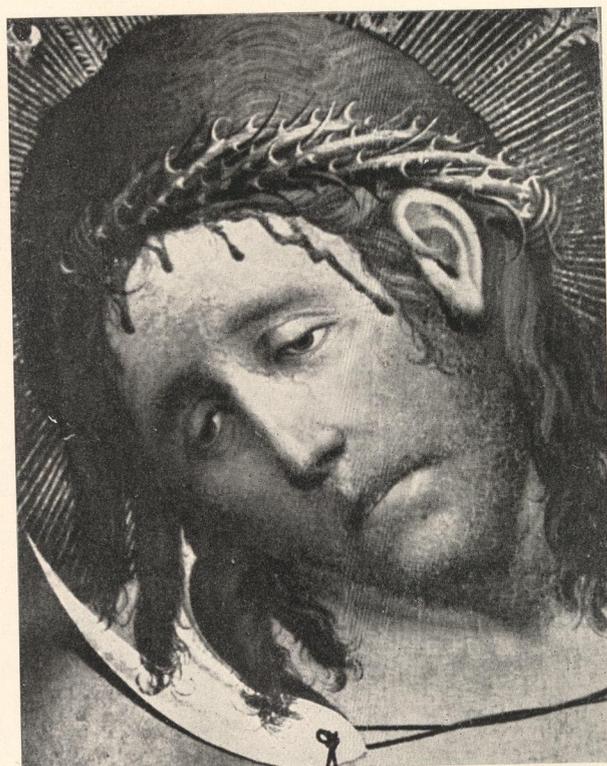


Abb. 8. Ausschnitt aus der Ecce homo-Darstellung des Meisters Franke, Hamburg, Kunsthalle.
(Beispiel für Temperaauftrag über Ölharzlasur.)

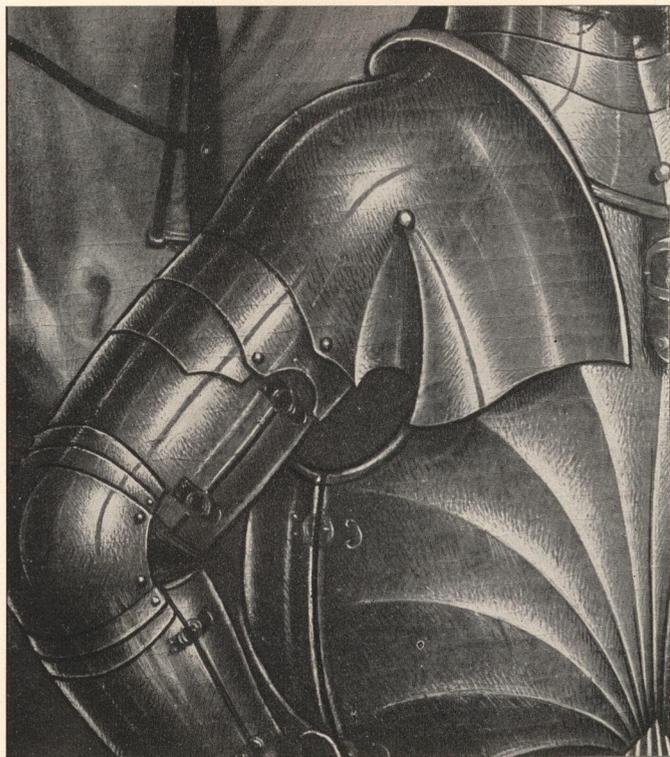


Abb. 1. Ausschnitt aus einer Kreuzigung der Nürnberger Schule (W. Pleydenwurff ?), zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, München, Kgl. Pinakothek. (Beispiel f. d. Darstellung transparent. Töne in Temperatechnik.)

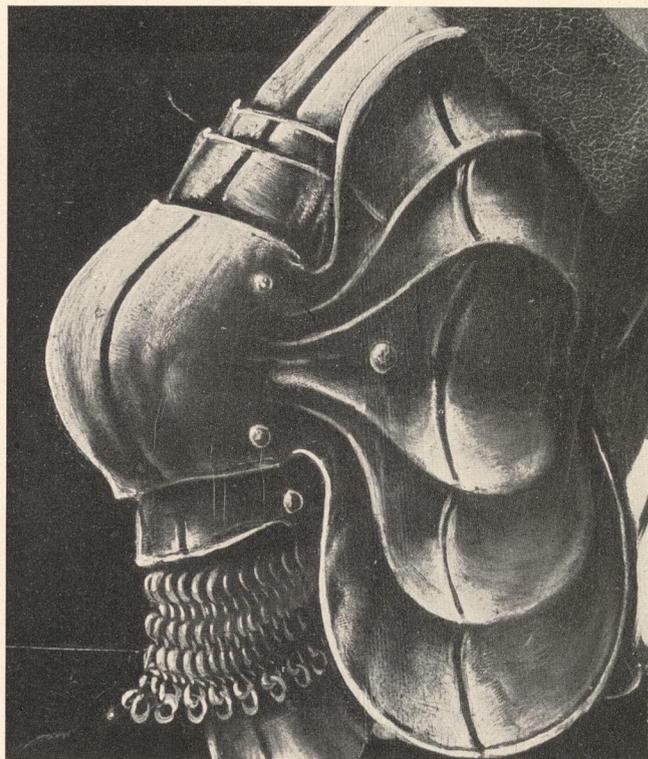


Abb. 2. Ausschnitt aus einer Darstellung des heil. Georg Burgkmairs, München, Kgl. Pinakothek. (Beispiel für die Darstellung der Lichtunterschiede in alla prima Ölharzmalerei.)



Abb. 3. Ausschnitt aus der Darstellung des heil. Georg A. Dürers München, Kgl. Pinakothek. (Beispiel für das Kombinationsverfahren der Ölharzmalerei und Tempera zwecks Darstellung reflektierend. u. transparent. Farbtöne.)

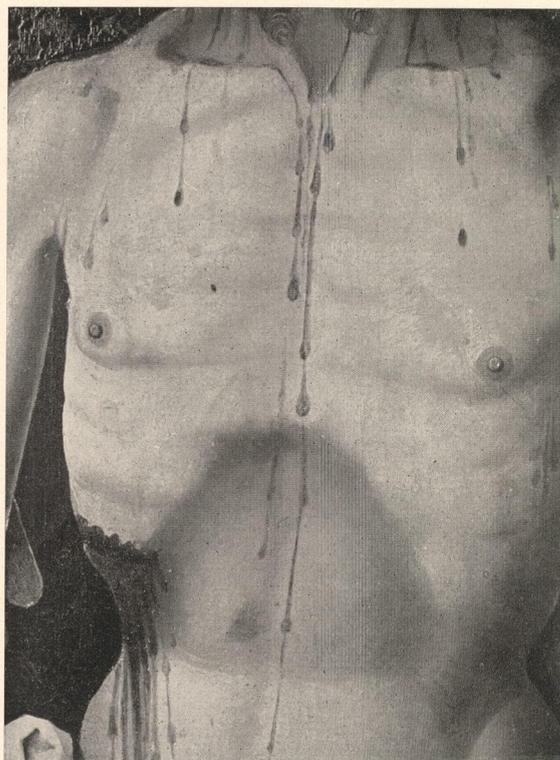


Abb. 4. Ausschnitt aus einem Gemälde der Tiroler Schule der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, München, Kgl. Pinakothek. (Beispiel f. d. Verwendung d. Ölharzglasuren über Tempera.)



Abb. 72. Kölner Meister um 1350, Darstellung im Tempel, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Abb. 73. Meister Hermann Wynrich, Darstellung im Tempel, Claren-Altar im Kölner Dom (um 1410).

Münchner Pinakothek zu bemerken (Abb. 4, Taf. IX), wo die tieferliegenden Teile der recti unter dem Brustkorb durch eine solche Ölharzlasur ihre Beschattung erhalten haben, ohne daß natürlich dieser Farbton nun in den künstlerischen Gesamtbestand des Körpers eingliedert wäre.

Das Mantelstück eines Kölner Bildes aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 69) läßt sowohl die schattierende Temperavorzeichnung unter der Grundlasur erkennen wie andererseits in den Dunkelheiten die schattierende Überzeichnung, die an einzelnen Stellen die optische Wirkung der Unterzeichnung benutzt. Auch an dem Kopf aus dem Paumgartner-Altar (Abb. 2, Taf. VIII) ist die Umrißzeichnung noch sichtbar, die zugleich zur Schattierung der Farbe dient und (besonders bei Nase und Mund) die Unterzeichnung, die durch die heute verschwundenen Lasuren leicht gedämpft, dem Kopf die starke Körperlichkeit verleiht. Der Prozeß ist auch hier leicht erkennbar: der Anlage der allgemeinen Umrisse folgte die der ersten Grundlasur sowie die leicht deckende Untermalung, dann die skizzenhafte Eintragung der Hauptschatten, über die abermals lasiert wurde, worauf (vergleiche die beiden Augenbrauen mit schwärzeren Strichen) die größten Dunkelheiten teils durch Striche oder dunkle Ölharzlasuren mit leicht aufgesetzten grauen Temperaflecken erzeugt wurden, so daß der Kopf eine sehr reich und wohlberechnete Farbenskala erhielt, die bei dem ruinenhaften Zustand des Bildes heute, zum mindesten im vollen Umfange und mit allen Feinheiten, nicht mehr zu erkennen ist. Natürlich bedurfte es einer großen künstlerischen Selbstzucht und Übung neben dem Farbwerte dieser modellierenden Striche auch ihre formalen Relationen zu dem Ganzen nicht zu übersehen. — Der Apostelkopf aus Dürers Spätzeit zeigt eine ganz andere Technik. Über einer nur mehr wenig sichtbaren Grundlasur ist wohl eine Ölharzschicht gelegt, in die grau schattierende Töne vertrieben wurden. Es fehlt der langsame Aufbau des Ganzen auf Grund einer subtilen Vorzeichnung, frei



Abb. 74. M. Schongauer, Verkündigung (Stich).
B. 3.



Abb. 75. Tiroler Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Verkündigung, Kloster Wilten.

und groß ist der Kopf hingeworfen zum Teil *alla prima*. Es ist möglich, daß diese sorglosere technische Herstellung des Kopfes infolge zu raschen Trocknens der Farboberflächen gegenüber dem Grund den heutigen ruinösen Zustand bedingt hat. Im allgemeinen muß aber gesagt werden, daß die wohl vom 14. Jahrhundert übernommene und vom 15. Jahrhundert weitergebildete Technik auch in den Werken der großen Meister des 16. Jahrhunderts keine prinzipielle Umbildung erfährt, nur die Geschicklichkeit in der Verwertung ihrer Ausdrucksmittel nimmt zu. Ein Vergleich des Kopfes des *Ecce homo* des Meister Francke (Abb. 8, Taf. VIII) mit dem von Grünwalds Kreuztragung (VIII, 6) zeigt, daß der Meister von Colmar nur die dünne modellierende Temperaoberschicht lockerer und rücksichtsloser gegenüber den gegenständlichen Einzelheiten legt wie Meister Francke und die Helligkeitsunterschiede, an keine klar organisierten Grenz(Form)-motive gebunden, in ein düsteres Geflimmer sich auflösen, in dem die Farbcharaktere allein ihre Sprache üben. Der Helligkeitskontrast zwischen dunkler Grundlasur und deckender Tempera wird dabei stark gesteigert und systematisch vom Dunklen ins Helle gearbeitet.

Die rein künstlerischen Verhältnisse unterscheiden sich natürlich ganz von unseren heutigen Verhältnissen. Den Begriff des Plagiates kannte man nicht. Was gut und schön war übernahm man, wann und wo man es fand, die großen Meister unterscheiden sich hierin nur durch Wahl und Verarbeitung der übernommenen Motive.

Vom systematischen Gesichtspunkte wird man dabei am besten über vier Kategorien sich Klarheit verschaffen:

1. Übernahme einzelner Motive von einer andern Stilshäre.

Sie sind je nach der Geschicklichkeit des Meisters rein äußerlich durch formale Besonderheit als Fremdkörper am Bilde erkenntlich, deshalb wird sich auch die mißverständene oder formveränderte

Wiedergabe des künstlerischen Denkens um so leichter ad hoc erkennen lassen, je nach dem Grade der persönlichen Verarbeitung des Übernommenen durch den Nachschaffenden. Ältere Elemente werden in einen neuen Stil ebenso übernommen als neue Elemente sich mit den Rudimenten eines älteren da und dort zu verbinden suchen. Doch können auch fremde kompositionelle Grundgedanken durch eine folgerichtige, das Ganze umfassende Neubildung zu einer künstlerischen Originalleistung werden, wo der Historiker notwendigerweise die Beziehungen zu fremden Gesichtsvorstellungen betonen muß.

Beispiel a):

Aus dem 14. Jahrhundert: Die Geburt oder Auferstehung des Meisters von Hohenfurth. Die Hauptperson zeigt (Abb. 145 u. 149) gegenüber den Nebenfiguren andere Stilelemente, ist jedoch in ihrer äußeren Silhouette in das Bildganze verarbeitet. Ebenso die Darstellung im Tempel (Abb. 72), kölnisch um 1350. Die Kopftypen entsprechen der älteren, zumeist im Fresko üblichen und mit starken Fernwirkungen rechnenden Gestaltungsweise: relativ klare Konturen; die Licht- und Schattengegensätze bestimmen sich nach den aus den charakteristischen Profilen gegenständlicher Einzelheiten gewonnenen Motiven. In den Gewändern sind die Silhouettenmotive gleichartiger Natur und die zarten Übergänge der Helligkeitsgegensätze sind hier Resultat eines das Ganze überschauenden künstlerischen Denkens. Während hierzu die Köpfe des Hohenpriesters oder des Joseph in einem den farbigen Relationen der Gewänder widersprechenden Kontrast stehen, ist dieser bei dem Kölner Bilde ums Jahr 1410 (Abb. 73) Überleitungen nicht nur die einzelnen Gestalten, sondern auch das ganze Bild umfaßt. (Ausführlicheres über die kompositionellen Neuerungen siehe in dem Abschnitt über die Anfänge der Kölner Malerei.)



Abb. 76. M. Schongauer, Verkündigungengel B. 1.

Beispiel b):

Aus dem 15. Jahrhundert: die Verkündigung aus der Schule Schongauers (Abb. 36). Die Gewandmotive verraten insofern einen andern Stil, als ihre Gliederungsweise (womit natürlich nicht das sog. handschriftliche oder die charakteristischen Formeneinzelheiten gemeint sind) nicht mit der des Raumes in irgendeinem Zusammenhang stehen. Solche Bilder können im künstlerischen Sinne nicht als Originalwerke gelten, wenn sie auch im Sinne des Kunsthändlers und vielleicht auch des Historikers solche sind. Aus demselben Grunde sind auch die dem sogenannten Hausbuchmeister zugeschriebenen Bildwerke in Mainz (Abb. 37) keine Originalschöpfungen. Man untersuche die Frage, welche Beziehungen zwischen den Gewandmotiven und denen des Raumes in Dürers Holzschnitt (Abb. 39 und 40) hergestellt werden. Wären diese Gewandformen in ihren charakteristischen Einzelheiten auch anderwärts übernommen, so hätten sie doch durch ihre Bildverwertung eine neue Bedeutung erhalten. Dasselbe gilt auch für Dürers Dresdner Altarbild (eingehenderes hierüber in dem Band über Systematik). Doch sind schon im 15. Jahrhundert auch übernommene Kompositionsmotive ganzer Figuren zu einer durchaus originalen Raumkomposition verarbeitet worden, wie etwa in der Verkündigungsdarstellung eines Tiroler Künstlers im Kloster Wilten (Abb. 75), wo die Figuren aus zwei verschiedenen Stichen von Schongauer zusammengestellt sind (vgl. Abb. 74 u. 76). Denn der der Gruppe zugrunde liegende Bewegungsgedanke und die sinnlichen Differenzen der einzelnen Gestalten wirken in gleichem Sinne auch auf die Raumgestalt ein. So ist beispielsweise im Gegensatz zu der hochgenommenen rechten Seite der linke Teil der Balustrade entsprechend dem Gedanken der Niederkunft des Engels in Niedersicht gegeben und der ausweichenden Körperbewegung der Madonna nach rechts hin entsprechend stark nach rechts hin verschoben. Auch läßt der



Abb. 77. Herlin, Verkündigung, Nördlingen, Rathaus. (Phot. Höfle.)

S. 43, Abb. 38). Auch hier wird man nicht die Eigenartigkeit der künstlerischen Vorstellung erfassen müssen. Dadurch, daß Herlin den Lichteinfall nur von vorne rechts her annimmt, nicht wie Rogier auch vom Fenster links oben, wurde schon die farbige Situation des Bildes verändert, ergab sich der isolierte Rückenkontur der Madonna wie die mangelnde Bindung des ganz weiß gehaltenen Engels mit dem Hintergrund; Hände und Arme verlieren durch die Freiheit ihrer Bewegung ganz den Bildgedanken. Die Marienfigur ist trotz der Ähnlichkeit mit der Vorlage doch motivisch ganz von dem in sich zusammenhanglosen Hintergrund getrennt und die schöne Profilierung des Betpultes, die Blumen und der freilich harmlose Eifer für die Schilderung gegenständlicher Einzelheiten sind kein Ersatz für den Verlust des formalen Zusammenhanges. Deshalb reden auch die Buchstaben der Schrift so laut, da das Bild weniger zu sagen hat.

Beispiel c):

Aus dem 16. Jahrhundert: Das Bild im Germanischen Museum Nürnbergs (Abb. 78) radebricht den Dürerschen Grundgedanken der Komposition wie eine schlecht gelernte fremde Sprache. In dem Dürer zugeschriebenen Gemälde in Graz (Abb. 79) ist aus dem Armmotiv das im Oval um das Knie herumgeführte Gewandmotiv entwickelt, während die rechte untere Gewandpartie durch den Anschluß an die Winkelform der folgenden Silhouette des musizierenden Engels bedingt ist, so daß die Verarbeitung und Vereinigung dieser beiden Motive den künstlerischen Gedankengang beherrscht; der Schüler verliert diese leitende Idee überall aus den Augen; so gleicht er rechts das Winkelmotiv der Gewandung an den Boden an, desgleichen läßt

Meister im Gegensatz zu Schongauer durch die starke Verlängerung der Unterkörper in Ähnlichkeitsbeziehung zu der vertikalen Hintergrundarchitektur die beiden Figuren gleichsam aus großer Tiefe emporwachsen, wo Schongauer die bloße Niedersicht des von der unteren Bildgrenze sich entwickelnden Podiums gibt und aus der motivischen Differenz der Figuren und Raumsilhouetten durch das Hineinarbeiten der Bildgrenzmotive die Bildeinheit gewinnt. Schongauersche Kompositionsprinzipien darf man natürlich hier nicht zum Maßstab der Beurteilung des Werkes machen, um so weniger als auch das Schongauersche Bild bei aller Feinsinnigkeit des Aufbaues nicht für alle künstlerische Gedanken des Wiltener Bildes entsprechenden Ersatz aufzuweisen hat.

2. Schulwerke,

d. h. solche künstlerische Leistungen, die selbständig komponiert sind, aber mehr phraseologisch mit dem angelernten Darstellungsapparat umgehen, ohne über dieselben komplizierten künstlerischen Denk-, bzw. sinnlichen Verbindungsmöglichkeiten wie der Meister zu verfügen; der einem komplizierten Denken entstammende Formenschatz wird einem einfacheren dienstbar gemacht.

Beispiel a):

Das Altarwerk aus dem 14. Jahrhundert aus Dobrcek. Die Mimik (Armbewegung) ist ohne weitere Schilderung der aus der Körperbewegung selbst sich ergebenden formalen Unterschiede allein tonangebend in der Komposition (zu vergleichen mit Abb. 152).

Beispiel b):

Verkündigung von Herlin in Nördlingen, 15. Jahrhundert (Abb. 77). Die Gewandfalten und Gesichtstypen werden hier in ihren charakteristischen Besonderheiten mehr als eine neue Mode vorgeführt, aber die feinen formalen Relationen, das eigentlich Geistige der Komposition, wird durch die „Verbesserung“ des Bildes übersehen (vgl. das Bild Rogiers,



Abb. 78. Heilige Familie, Schule Dürers, Germanisches Museum in Nürnberg.



Abb. 79. Madonna, A. Dürer (?), Graz.

er links den ausladenden Gewandbausch nach unten sich runden, statt wie Dürer die Ähnlichkeitsbeziehung zu dem zweiten darüber ansetzenden Motiv zu suchen. Die Figuren erscheinen trotz der ansprechenden Halbkreisform ihrer oberen Silhouette in der Einfachheit ihrer Gewandgliederung als Zutaten, die den Gedanken der Mittelgruppe nirgends weiterführen, doch bleibt auch für das Grazer Bild der symmetrische Hintergrund bedenklich, der auf die Gruppengliederung nirgends eingeht.

3. Werke, die aus den Motiven von Musterbüchern oder Stichen zusammengesetzt sind, ohne selbständige künstlerische Organisation.

Die älteste derartige Vorlage ist ein Pergamentsrotulus im Kapitelarchiv zu Vercelli mit Szenen aus der Apostelgeschichte⁶⁾. Diese Musterbücher sind im hohen Mittelalter zum Teil die wichtigsten Quellen für die künstlerischen Schaffensprinzipien der Zeit. Aus dem Mittelalter ist das weitaus Bedeutendste des Villard de Honnecourt, leider nur in Kopie in der Pariser Nationalbibliothek erhalten, nicht bloß Vorlagenbuch, sondern auch eine Art praktischer Kunstlehre, in dem der Ideengang antiker Kunsttheoretiker noch weiterlebt (publ. von Lassus u. Darcel). Die Wiedergabe der Naturobjekte wird auf ein bestimmtes System gebracht, dessen Anwendung die Richtigkeit des Dargestellten gewährleisten soll. Die ästhetischen Grundprinzipien der Antike kommen hier in eine Sphäre, in der sich der mittelalterliche Glaube an eine geheimnisvolle Weltanordnung, an ein absolutes, in der Mathematik zu erfassendes Gesetz im Anschluß wohl an antike Überlieferungen (Vitruv?) auf das sinnliche Gebiet überträgt und zugleich mit dem konstruktiven Rationalismus der späteren Renaissance verbindet. Die Grundlagen von Dürers Proportionslehren sind bereits hier zu suchen. (Vergl. Abb. 81). Aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts ist ein Musterbuch aus dem Kloster zu

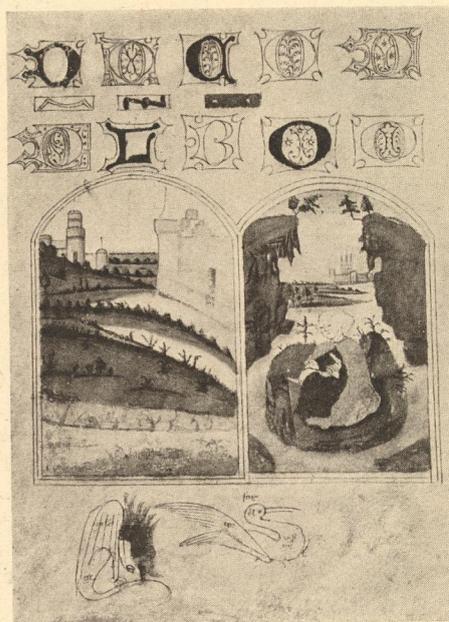


Abb. 80. Musterbuch des Stephan Urach, München, Hof- und Staatsbibliothek.

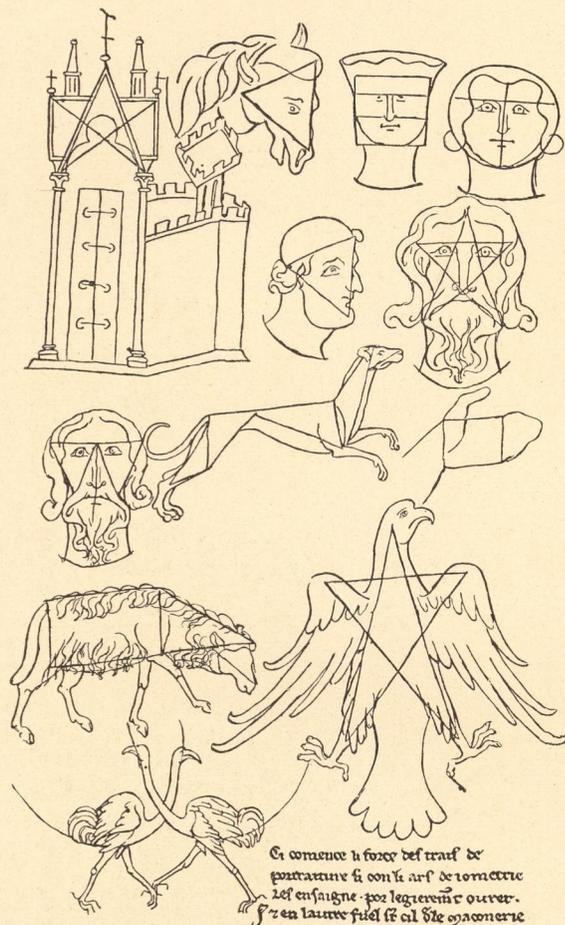


Abb. 81. Blatt aus Villards Porträture, Original aus dem 13. Jahrhundert (nach Lassus und Darcel).

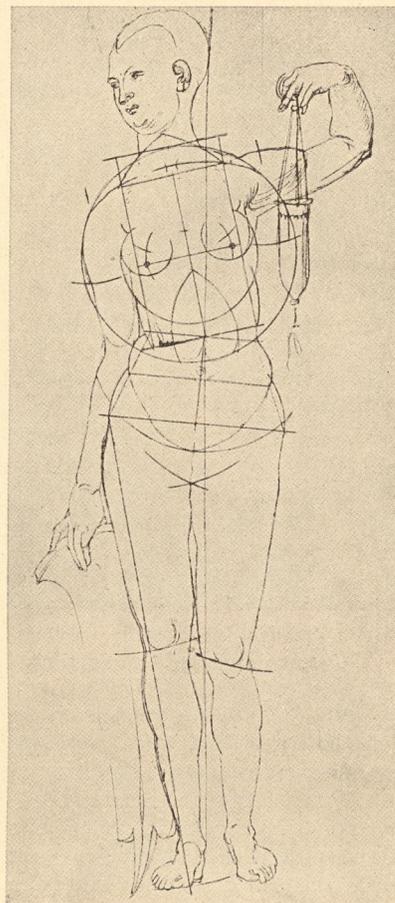


Abb. 82. A. Dürer, Weiblicher Akt, Berlin, Kupferstichkab. L. 38.

Rein in der Wiener Hofbibliothek (Cod. 507 a. hist. poet. 665) erhalten. Desgleichen hat sich eine solche Studienfolge eines fahrenden Malergesellen als Mustervorlage für Menschen und Tiere, Köpfe, Buchstaben usw. in einer Reihe von Tafeln erhalten (Abb. 68), die, zusammenlegbar in ein Lederfutteral gesteckt, eine Art Vademecum gewesen sind. (Das Ganze grau in grau, Grissailletechnik, nur zwei Köpfe sind in Farben ausgeführt.) Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek besitzt das Musterbuch des Stephan Urach, in dem niederländische Landschaftsmotive des 15. Jahrhunderts wie auch Initialen romanischer Herkunft, also stilistisch ganz heterogene Dinge, sich finden (Abb. 80).

Goldschmidt hat (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXIII, 28) gezeigt, wie durch solche Musterbücher der Steinmetzen das Schema französischer Kompositionsmotive nach Deutschland gekommen ist. Man darf dabei nicht vergessen, daß im ausgehenden Mittelalter die Kunst bis zu einem gewissen Grade eben zugleich Schrift gewesen ist.

Daß natürlich im allgemeinen solche Studien und Skizzen im 15. Jahrhundert in den künstlerischen Entwicklungsgang der einzelnen Lokalschulen nicht mehr so entscheidend eingegriffen haben, wie das teilweise im frühen Mittelalter der Fall war, liegt in der Natur der Sache. Vielmehr hat sowohl durch den Handel mit ausländischen, besonders niederländischen Bildern, der vor allem in Köln blühte (s. Anm. 2), wie andererseits durch die Reisen der Maler nach berühmten Kunststätten der künstlerische Ideenaustausch stattgefunden. (Dürer war am Oberrhein, in Venedig und in den Niederlanden, und schon am Ende des 14. wie vor allem im 15. Jahrhundert sind Reisen nach dem Rhein, Frankreich und den Niederlanden wie auch Italien keine Seltenheiten.) Das Braunschweiger Skizzenbuch eines Prager Malergesellen (Abb. 83)?

ist deshalb besonders lehrreich, weil es zeigt, wie schon damals die Lernenden begannen bei aller Unbeholfenheit im einzelnen doch mit freiem Blick für das Wesentliche in den verschiedenen neumodischen Stilen zu schaffen. Da wird der Stil des Meisters Theoderich in Prag (Abb. 83a) nachgeahmt mit seinen unteretzten Gestalten und den etwas matt und schwer herabhängenden Kleidern, daneben die nervöse Unruhe und Wildheit des Meisters von Wittingau mit seiner reich und schwungvoll gegliederten Gewandung (vergl. Abb. 83b) und schließlich die kokette Eleganz der Miniaturisten der Wenzelbibel mit den charakteristischen langen Endkurvaturen der Kleidersäume (Abb. 83c). Man ist erstaunt, daß eine zudem noch so unbeholfene Hand doch so frei sich in den verschiedenen Zeitstilen versuchen konnte, wobei er freilich nicht viel mehr zu geben vermag als manche moderne Kunstkritiker, die den „Gewandstil“ nach den gleichen Grundsätzen zu beschreiben versuchen.

Ein gutes Beispiel für diese, aus dem Musterbuch entlehnten fertigen Kompositionen ist das Passionsbildchen in der Sammlung des Germanischen Museums (Abb. 84), wo ein wohl in Köln ausgebildeter wandernder Malergeselle die einzelnen für sich komponierten Szenen der Vorlage einfach nebeneinander stellt, ohne den Gedanken an eine Verbindung der Gruppen, deren rechteckige Silhouetten dem Musterbuch entsprechend sich deutlich voneinander sondern. (Siehe die eingezogenen schwarzen Linien der Abbildung.) Doch sind für die Wanderungen einzelner Figurentypen auch jetzt diese Musterbücher entscheidend gewesen (Abb. 100a—100n)⁷). Daneben dienten auch Skizzenbücher als Unterstützung des sich entwickelnden sinnlichen Gedächtnisses und weitaus die meisten der uns erhaltenen doppelseitigen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts sind Schülerkopien aus Skizzenbuchblättern nach verlorenen Originalskizzen der Meister. Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts lassen die beiden oberrheinischen Bilder (Abb. 85 und 86) die Verwendung festgelegter Raumotive für die verschiedenen Figurengruppen erkennen, wobei nur einzelne Sächelchen ihren Platz wechseln, ohne daß irgendwie an Erscheinungsrelationen der Motive unter sich gedacht würde. Über der bloßen Beschreibung der in den Typen festgelegten Historie wurden die wechselnden Grundbedingungen des Kompositionsgedankens übersehen. (Über die Prinzipien in der Unterscheidung von Original und Kopie, siehe den Band über Systematik der Kunstwissenschaft.) Die Zeichnung



Abb. 83 a



Abb. 83 b



Abb. 83c. Skizzenbuch eines Prager Malergesellen vom Ende des 14. Jahrhunderts, Braunschweig.

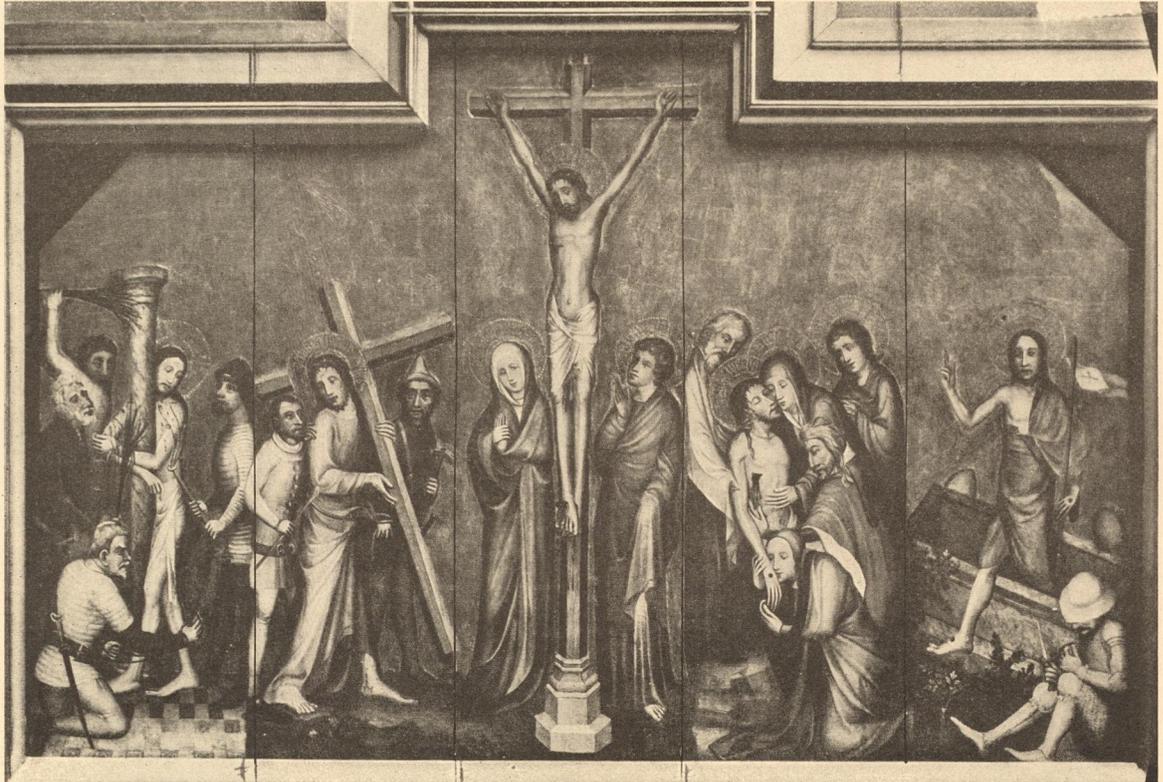


Abb. 84. Aus einem Skizzenbuch zusammengesetztes Bild eines westfäl. (?) Malers vom Anfang des 15. Jahrh. (die eingezogenen schwarzen Linien zeigen die Grenze der aus einem Vorlagenbuch übernommenen Kompositionstypen an) Nürnberg, Germanisches Museum.

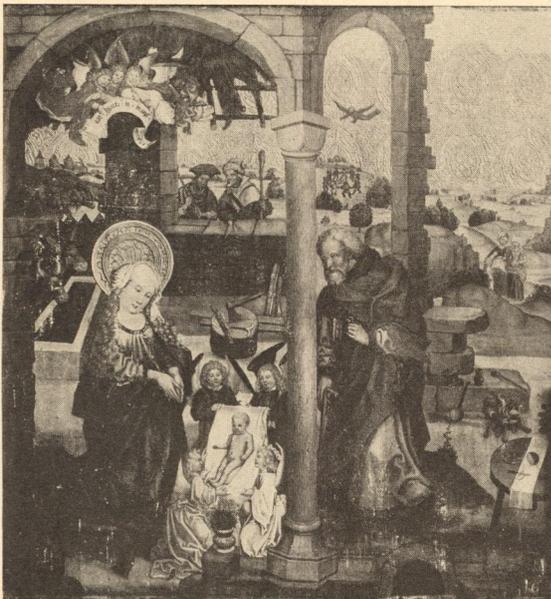


Abb. 85. Oberrheinisch vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Anbetung des Kindes, Colmar, Museum.



Abb. 86. Oberrheinisch vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Anbetung der Könige, Colmar, Museum.



Abb. 87. A. Dürer, Studie zu einem Ecce homo (nach dem Modell) 1522, Kunsthalle Bremen L. 131.



Abb. 88. A. Dürer, Studie zu einem Ecce homo (aus dem Gedächtnis) 1515, Wien, Albertina L. 538.

selbst diente natürlich damals nur den praktischen Bedürfnissen der Künstler als Vorstudie, Vorlage oder Vorbild, erst im 16. Jahrhundert erhält sie selbständigen künstlerischen Wert. Die besonders auch durch die Stiche leicht zugänglichen Kompositionsmotive haben natürlich die Feststellung der Grenzen der Lokalschulen erschwert. Immerhin ist die stillose Übernahme heterogener Kompositionsgedanken nach den uns erhaltenen Materialien nicht allzu häufig. Daß seit dem Ende des 14. Jahrhunderts das Studium des Modells eine neue Bedeutung erhielt, ist bei den allgemeinen kulturellen Tendenzen der Zeit nur selbstverständlich. Doch sind unmittelbar Naturstudien bei dem streng geordneten Vorstellungsbesitz der Zeit vor dem 16. Jahrhundert mit Sicherheit oft schwer erweisbar. (Gliederpuppe aus dem 16. Jahrhundert in Berlin.)

Das Studium des Modelles hat den Gesichtsvorstellungsbesitz der Künstler vor allem bereichert, das Arbeitsprinzip aber blieb dasselbe wie in der vorangegangenen Zeit. Nur selten sind einzelne Naturstudien direkt ins Bild herübergenommen worden (siehe die Hände in Dürers Gemälde, Abb. 96). Die bildmäßige Verarbeitung der Studien erfolgte teils unter Benutzung der Studie, teils aber auch durch freie Wiederholung aus der Vorstellung heraus. Das uns erhaltene Material entbehrt freilich noch einer genauen Durchsicht, die ein abschließendes Urteil über diese Probleme ermöglichte. Die Studie Dürers (Abb. 87) läßt nicht nur das eifrige Studium der Individualität des Aktes erkennen, auch der rein künstlerische Tatbestand erweist die nachträgliche Verarbeitung der durch die Haltung des Modells sich ergebenden Motive, während die Studie vom Jahre 1515 (Abb. 88) rein aus der sinnlichen Vorstellung geschaffen ist. Denn jede Muskelsilhouette ist hier durch den das Ganze umfassenden künstlerischen Grundgedanken bestimmt, während in dem jüngeren Gegenstück aus der Beschreibung ihrer Sonderbewegung und ihrer sinnlichen Verbindung mit den nächstliegenden Teilen sich erst der künstlerische Gesamtbestand ergeben hat. Man kann das am besten u. a. an der Wiederholung des Bicepsmotivs in dem an das Akromion anschließenden Trapeziusteil erkennen, wo die Studie (Abb. 87) die charakteristischen Sonderprofile der einzelnen Muskelkomplexe gibt, ähnlich wie



Abb. 89. A. Dürer, Modellstudien für den Kupferstich B 1 von 1504 (Adam und Eva) aus der Sammlung Sloane, British Museum, London, L. 234.

an der rechten Seite die bloße Überschneidung von Kopfnicker und Trapezius an Stelle ihrer sinnlichen Einheit der Zeichnung vom Jahre 1515 tritt. Auch sind die modellierenden Schraffuren in ihrem Verlauf durch den aus der Mimik der Gestalt abgeleiteten Bewegungsgedanken bestimmt, jeder Muskel mithin in einer „idealen Aktion“ gedacht, wie sie einem Modell selbst nie entnommen werden kann. Interessant ist die Überleitung der der Blickrichtung folgenden oberen Schraffuren in die des unteren Teiles, wo in der älteren Studie die schlaff herabhängende Epidermis mit den müden Gliedern der Resignation des Blickes akkordiert, d. h. der physische Zustand den psychischen illustriert. Die spätere Studie macht im Sinne von Michelangelo aus einem Bewegungsgedanken ein in allen seinen Gliedern streng geschlossenes Erscheinungsmotiv, das in seiner Gesamtheit zur Gebärde wird.

Die durch Modellstudien entstandene Skizze (Abb. 89) illustriert in gleicher Weise das Arbeitsprinzip. Ein Teil des Modells mit dem Stab in der Hand links oben, rechts eine Detailzeichnung des Armes nach dem Modell, der Arm in der Mitte stellt die künstlerische Verarbeitung der so gewonnenen Gesichtsvorstellungen dar. Während der Bizeps und die Beugemuskeln des Unterarmes völlig verschiedene Profile aufweisen, wird der Oberarm in der zweiten Studie auf die Breite des Unterarmes gebracht, wobei nicht nur die äußeren Silhouettenmotive einander angeglichen werden, sondern auch die inneren: Der Deltoides wird vom Akromion an mit dem Bizeps in einer energisch gewundenen Silhouette zusammengefaßt, die auch in dem Unterarm nun die Gliederung bestimmt. Daher auch der Eindruck der das Ganze nun durch dringenden Energie. Dürer hat auch auf die Arm und Hand trennende Horizontalfalte der Epidermis verzichtet und die beiden Handballen aus den Längssilhouetten des Unterarmes sich entwickeln lassen.

4. Umarbeitung, Kopien und Fälschungen berühmter Originale. Modernisierung.

Nachahmungen berühmter Originale des Meisters oder Übersetzungen von Zeichnungs- oder Stichkompositionen ins Farbige sind im 15. und 16. Jahrhundert relativ leicht erkenntlich, da der künstlerische Eigensinn doch stärker entwickelt war als die Anpassungsfähigkeit an fremde Welten. Die Zahl der Kopien nimmt mit dem Persönlichkeitskultus der Renaissance zu, als man beginnt nicht mehr das Bild als vielmehr die Persönlichkeit in der Bildschöpfung zu verehren. Kompositionskopien im Mittelalter wurden der Deutlichkeit der Darstellung oder des Unvermögens der Darstellenden wegen nicht der Wertschätzung ihres Urhebers halber vorgenommen, Namensfälschungen finden sich schon im 16. Jahrhundert, ausgiebig dann durch den beginnenden Sammeleifer im 17. Jahrhundert⁸⁾. Interessante Streiflichter hierauf wirft der Aufsatz über die Fälschungen auf Dürers Namen aus der „Sammlung des Erzherzog Wilhelm“ von Gustav Glück in den Jahrbüchern der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 28.

Historische Gerechtigkeit im heutigen Sinne kannte man damals nicht. Jede Zeit vertritt ihren Willen und ihren Geschmack der älteren gegenüber erbarmungslos. Der Clarenaltar im Kölner Dom ist infolge Beschädigung Anfang des 15. Jahrhunderts, etwa ein Menschenalter nach seiner Herstellung, „restauriert“ worden⁹⁾. Abbildung 91 zeigt den Stil des Altars vor dieser Umarbeitung; Abbildung 93 den Stil des übermalten Altars. Bei A und B werden die Locken des darunter liegenden längeren und größer gegliederten Bartes (auch teilweise noch unter der deckenden Farbschicht links daneben) sichtbar. In Abb. 92 ist über dem ornamentierten, also freiliegend gedachten Grunde im 15. Jahrhundert die Figur



Abb. 90. A. Dürer, Paumgartner als Eustachius vor der Restauration (Phot. Bruckmann).

u. a. unter Ergänzung des oberen Teiles gemalt worden. — Kopien wurden damals ganz naiv dem Geschmack des Kopisten oder des Auftraggebers entsprechend angepaßt. Im 17., 18. und noch 19. Jahrhundert wurden Bilder oft zurechtfrisirt, was unseren Galerieverwaltungen noch bis auf Jahrzehnte hinaus zu tun gibt. Dürers sog. Paumgartner-Altar ist ein Beispiel für viele, wie man fertige und gut erhaltene Werke im Zeitgeschmack dem Sammler zuliebe verbesserte. Daß die Umarbeitung des Dürerschen Originals (Abb. 90) durch den Hofmaler Maximilians I., J. H. Fischer (?), (nach 1613) sehr geschickt, reizvoll und auch kunstgeschichtlich höchst interessant gewesen ist, ist ebenso außer Zweifel wie die Tatsache, daß dadurch alles verloren ging, was Dürers Absichten im speziellen wie seinem Stil im allgemeinen entsprach, trotzdem man sich Dürerscher Kompositionsmotive bediente wohl in dem guten Glauben, dadurch den primitiven Stil des Meisters in den seiner Glanzzeit zu übersetzen. Man wollte vor allem die penible Engigkeit des Bildes durch den Einbau der Gestalt in eine reichgegliederte panoramatische Räumlichkeit beseitigen, wobei der Kompositionsgedanke mit all seinen Konsequenzen durch entsprechende Umbildungen, Ergänzungen und Zugaben auch auf sehr viele Einzelheiten sich erstreckte (Verdickung des Fahnenstoffes, Beseitigung der Fahnen, Hinzufügung von Helmen, Schilden usw.). Aber diese so fein differenzierten, charakterisierenden Bildideen wurden hier den Tendenzen eines nivellierenden Geistes geopfert, der einem unpersönlichen Bildideal zuliebe das Individuelle der Gesamtstruktur geopfert hat. Die Beseitigung der Heiligenattribute profaner ritterlicher Idealgestalten zuliebe, die man in den dargestellten Persönlichkeiten suchte, ging damit Hand in Hand, doch sind auch Kopien von berühmten Meistern aus dem 16. Jahr-