

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 dienen (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.