



Abb. 91. Kölner Clarenaltar, Dom (originaler Zustand ums Jahr 1380 vor der Übermalung).



Abb. 92. Kölner Clarenaltar Ausschnitt (Beispiel für Ergänzung u. Übermal. auf alt. Grund)



Abb. 93. Kölner Clarenaltar, Dom (Zustand nach der Übermalung ums Jahr 1410).

hundert erhalten, die sich so großer Objektivität befleißigen, daß noch heute ein sicheres Urteil über die Entstehung und Herkunft der Bilder schwer abzugeben ist. Vom systematischen Standpunkte aus wird man von Fälschungen jedoch nur da reden können, wo heterogene Kompositionsmotive eines Meisters in mehr oder weniger variiertes Form zu einem neuen Bilde vereint wurden, um unter möglicher Verschleierung der eigenen Anschauungen im Sinne und Stil einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit den Eindruck der Originalität des Übernommenen in seiner Gesamtheit zu erzielen. Es wird darauf ankommen, die äußerliche und nicht verstandene Wiedergabe fremder Kompositionseigenarten in dem Bilde zu erkennen. Fälscher können nur die Handschrift, nicht das künstlerische Denken nachahmen. Andernfalls wären sie keine „Fälscher“, sondern gleichwertige Künstler. Fälschungen, nur aus Musterbüchern und Skizzen zusammengesetzte Schulwerke oder Kopien, können naturgemäß nicht immer klar voneinander geschieden werden, da der Begriff der Fälschung die nicht immer erkennbare Absicht des Betrugers in sich schließt und zuweilen eine einfache Kopie erst später mit der Meistersignatur versehen worden sein kann. Kopien, die unter Aufsicht des Meisters von Gesellenhänden vorgenommen worden sind, kommen erst im 16. Jahrhundert, ausgiebig dann im 17. Jahrhundert vor.

a) Kopie („verbesserte“) aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 94 u. 95) nach Holbeins Originalporträt Heinrichs VIII. in Rom, Nationalgalerie.

Der Körper des Königs erscheint plastischer in der Kopie, das Bild hat jedoch seinen künstlerischen Sinn verloren; wie so oft beim Porträt fordert der Gegenstand (in der Kopie) gegenüber dem „Bilde“ sein Recht. Man sieht schon auf den ersten Blick, daß die strenge Zucht in dem Bilde verloren gegangen ist, die dem Original bei aller Freude am Stofflichen eine hieratische Strenge verleiht. Nirgends wagt eine gegenständliche Einzelheit seine Individualität gegenüber der formalen Realition zur Geltung zu bringen, wo der Kopist mit der artistischen Schilderung gegenständlicher Einzelheiten prunkt. Selbst die Schrift muß im Zusammenschluß mit dem Augenmotiv der in der streng geschlossenen Schulter-silhouette ebenso wie dem Bild formal zum Ausdruck gelangenden Breitenausdehnung Rechnung tragen. Der farbige Kontrast des dunklen Ärmelbausches mit der hellen verwirrenden Pracht der Gewandung der Kopie ist im Original Bildmotiv geworden. Denn die gleichmäßig über Ärmel und Wams verteilten weißen Hemddurchzüge — in der Kopie am Wams verschieden zu denen der Ärmel — stehen im selben Verhältnis zu dem Mittelton der Stickerei und dem dunklen Grunde, wie der Schulterpelz, der graue Mittelton des Wamses und die lichten Flecke darauf. Auch die Feder, Gesichts- und Hutfarbe wiederholen rhythmisch diesen farbigen Grundakkord; überall sieht man denselben Farbendreiklang, wobei auch die Silhouetten der Farbflächen in streng geregelter Beziehung zueinander stehen. So sind die Ketten jeweils klar und logisch aus dem formalen Aufbau ihrer Umgebung herausentwickelt, wobei sie auch farbige ebenfalls das Grundmotiv („Dreiklang“) wiederholen, was in der Kopie übersehen ist. Der obere Horizontalkontur wird durch