

bayrischen Hofe unter Albrecht V. und seinem Nachfolger“ von J. Stockbauer; Quellenschr. z. K. VIII und der Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und der Renaissance (1449), 1474—1618 (1633) von Th. Hampe; in Quellenschr. z. K. Bd. XI, XII, XIII; mancherlei Material wird man in den Technischen Mitteilungen für Malerei, hrg. von Kaim (München) und bei Frimmel, Gemäldekunde, 2. Aufl., Leipzig 1904, finden.

<sup>2)</sup> Es wäre noch zu untersuchen, von wann an man an Stelle des artistisch-technischen oder des materiellen Wertes im Kunsthandel den ästhetisch-künstlerischen in den Vordergrund zu schieben begann. Die Kirche selbst betrieb noch im 15. Jahrhundert zum Teil einen Kunsthandel. In Köln wurden auch von Klosterverwaltungen (namentlich St. Severin) förmliche Gemäldeausstellungen niederländischer Bilder veranstaltet, in denen nur der Platz für die Stifterfiguren freigelassen wurde, um dann von heimischen Künstlern hinzugemalt zu werden. Diese Art des Kunsthandels diente natürlich ideellen Zwecken, doch vollzieht sich zweifellos schon im 14. Jahrhundert der Übergang von der „Kundenproduktion zur Warenproduktion“ zum mindesten auf dem Gebiete der Miniaturmalerei, siehe Paul Drey, Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst, Stuttgart-Berlin 1910, dort auch ein Verzeichnis der älteren Literatur.

<sup>3)</sup> Hierfür besonders: Eastlake, Ch. I. Materials for a History of Oil Painting 1893, London, in Übersetzung von J. Hesse 1907, Hartleben, Wien („Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei“); F. G. Cremer, Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei, 1899; Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik von A. Eibner, Berlin 1909, S. XX—XXIII. Dort findet man die gesamte ältere und neuere Bücher- und Zeitschriftenliteratur. Als Altarformen kommen zunächst drei bzw. vier Gattungen in Betracht: der Altarvorsatz, der an Stelle der Tapissereien die Stirnseite des Altars schmückte, dann das seltene Diptychon und das häufigere Triptychon, und schließlich der monumentale Altarschrein, der an Stelle des einfachen Devotionsbildes gewaltige Dimensionen erhielt und zunächst als Behälter der Holz- oder Elfenbeinskulpturen gedacht war. (Zur Entwicklung der Altarform siehe Anhang des Bandes.)

<sup>4)</sup> Gut ersichtlich in der Anbetung der Könige von Meister Francke (Taf. II): der stumpfe und nur reflektierende Ton der Deckfarbe Zinnober und die transparenten Töne des Krapplackkopftuches des Joseph links und des zum Teil mit einem Lasurgrün dargestellten Rockes des vordersten Königs.

<sup>5)</sup> Die „Skizze“ wurde entweder in den Gipsgrund eingeritzt oder mit Temperafarbe aufgetragen.

<sup>6)</sup> Cipolla, la pergamena rappresentante le antiche pitture della basilica di S. Eusebio in Vercelli, Miscellanea di Storia italiana, Serie III, T. VI, Torino 1899, Schloßer, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, Jahrbuch der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses, Bd. 23, S. 308.

<sup>7)</sup> Siehe auch Joseph Neuwirth, Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterl. Malers, 1897.

<sup>8)</sup> Von Hans Hofmann sagt Andreas Gulden, daß seine Kopien nach Dürer vielfach für Dürersche Originale verhandelt worden seien; siehe Johann Neudörfers Nachrichten, hrg. von G. W. K. Lochner, Wien 1875, S. 198.

<sup>9)</sup> Der Restaurator des Bildes, Kunstmaler Fridt, hält diese Kompositionen in ihrer Gesamtheit



Abb. 106. Manuel Deutsch, Nemesis, Handzeichnung, Basel.