

CLAUS GRIMM

Echtheit oder Schönheit?

Die Herausforderung der Ästhetik durch die Zuschreibungskritik
an den Alten Meistern

I. Die Unsicherheit des Etiketts

Wer definiert, was echt und schön ist? Seitdem es Museen gibt, taten dies die Kataloge und die Beschriftungen an den Bildern. Diese schienen dauerhafte Geltung zu besitzen. Der Baedeker konnte einst auf ihnen aufbauend Sterne vergeben. Nun ist plötzlich die Information des Etiketts fragwürdig geworden: jeder Ziegel im Bau der Kunstgeschichte wird neu numeriert.

Wie wertvoll ist der berühmte »Mann mit dem Goldhelm«, der nicht von Rembrandt ist? Er hätte wahrscheinlich auf dem heutigen Markt gewisse Chancen, unter einer Million DM, vielleicht sogar ÖS verkauft zu werden. Vielleicht käme er in eine vernünftige Wertrelation zu jenen 20000 Mark, die Wilhelm von Bode 1897 an einen Händler in London für ein »beschädigtes« Bild entrichtet hat, das sich nach der Restaurierung als eigentlich »vollständig erhalten« herausgestellt hat.¹

Der »Mann mit dem Goldhelm« ist nur ein Fall in einer wachsenden Reihe von abgeschriebenen Bildern, die mit einem freundlichen Bedauern kurzer Blicke gewürdigt werden – wie eine erkaltete Liebe oder ein Würdenträger außer Dienst. Die gestickten Deckchen und die Lampenschirme mit diesem Motiv sind nun auswechselbar geworden. Unsicher und auswechselbar sind zugleich viele andere vertraute Benennungen geworden.

Es mag etwas mit der existentiellen Betrachtungsform zu tun haben – der Gegenüberstellung von kaltem Glanz und der Verdüsterung der Gesichtszüge unter dem Helm-, daß dieses Bild Menschen faszinierte. Martin Warnkes² Hinweis auf die ideologische Nähe zum Bismarck-Mythos bietet eine Erklärung an. In einer vorsichtigen Ausdrucksweise kann man zumindest



Abb. 1: Bildnis »Adriaen van Ostade« von Frans Hals, um 1644, Washington, Detail

etwas vom historischen Vorverständnis in Lenbachs Porträts wie jenem von 1890 ablesen. Aber der »Mann mit dem Goldhelm« kam zu seiner Wirkung erst durch die Versetzung an die Museumswand, und zwar in einem der berühmtesten Museen, dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, dessen Bestände vorrangig die deutsche Kunstgeschichte illustrierten und das von einer großen Autorität geleitet wurde: Wilhelm von Bode. Der Rezeption durch das allgemeine Publikum ging die Beachtung durch die Kunstliteratur voraus.

Die Aussage des Etiketts allein genügt jedoch nicht, es bedarf des Echos der öffentlichen Würdigung, damit ein Bild unter der Perspektive des her-

Abb. 2: Bildnis eines
Unbekannten, Hals-
Nachfolge, nach 1644,
Ottawa, Detail



vorrangigen Kunstwerks betrachtet wird, damit es in eine bereits etablierte Tradition einrücken kann.

Ein Beispiel für die Unbeeinflussbarkeit des Publikums durch die bloße Museumshängung gibt die Erwerbung des Porträts eines sitzenden Mannes in Ottawa. Die Direktorin des Museums stellte es 1969 zwei Monate lang – mit voller Beschriftung als Werk des Frans Hals – in der kleinen, aber bedeutenden Altmeistergalerie aus: kein Echo erfolgte. Dieses kam erst bei öffentlicher Bekanntgabe des Neuerwerbs. Wie das bei den meisten Neuerwerbungen von Museen geschieht, wurde es als Meisterwerk apostrophiert und von der Presse so gewürdigt.



Abb. 3: Detail Hand,
Ottawa

Doch vielleicht hatte die unkonventionelle Präsentation geringes Echo, weil dem Bild eine ästhetisch-unmittelbare Dimension fehlt – und sei es nur zeitweiliger Art, wie beim »Mann mit dem Goldhelm«. Zur Ausleuchtung der ästhetischen Beschaffenheit führe ich Ihnen Aufnahmen vor, die zum genauen Hinsehen anregen. Sie haben mit der Physiognomie des dort Dargestellten zu tun, die Ähnlichkeit zu einem anderen Porträt zeigt.

Hinweise zu den Unterschieden lassen sich wie folgt skizzieren: Der Zusammenhalt zwischen physiognomischer Charakteristik und den Akzentuierungen durch Beleuchtung und Pinselführung ist verschieden in beiden Beispielen. Der bisweilen freie Pinselstrich von Hals ist in einer übertrieben-

Abb. 4: Bildnis Coymans,
1645,
Washington, Detail



den Stricheligkeit imitiert. Die Formgabe von Auge, Nase, Haarpartie wirkt unsicher. An die Stelle akzentuierter Kontur sind schwebende Lichtreflexe und Schattenstreifen getreten. Die Abhängigkeit vom Vorbild ist nur in Richtung Washington-Ottawa vorstellbar, nicht umgekehrt.

Die Datierung in der Mitte der 40er Jahre erlaubt für diesen Bildzusammenhang einen weiteren Vergleich. Die Hand eines 1645 datierten Porträts (ebenfalls heute in Washington) kann das unmittelbar benützte Vorbild gewesen sein (zumindest aber die Darstellungsweise Hals' gut vorstellen). Vergleicht man die beiden Hände, so zeigt die Stilistik der einen Hand eine großzügige Formandeutung, bei der ein streifiger Pinselzug scheinbar zu-

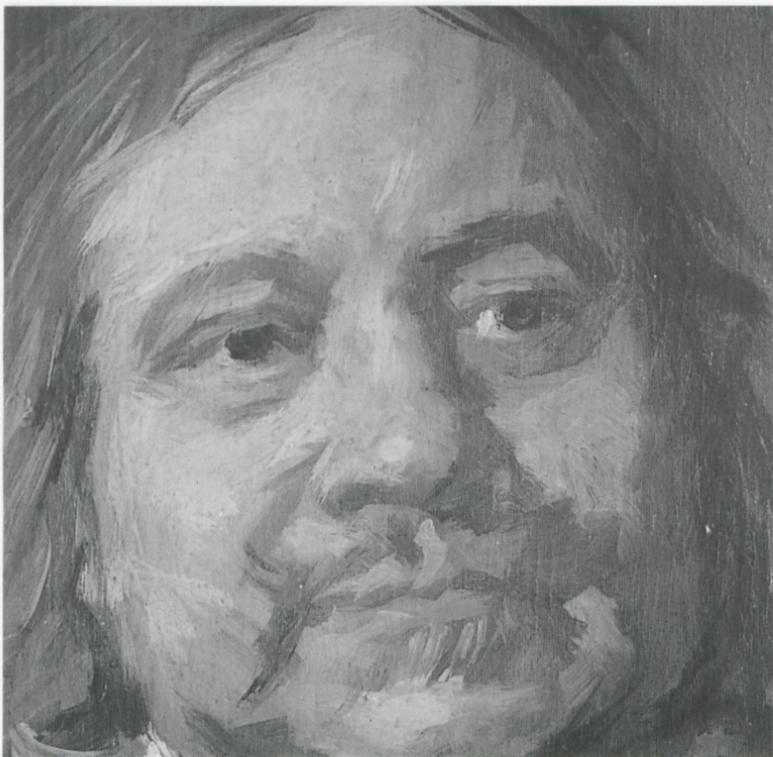


Abb. 5: Frans Hals, Bildnis Croes, um 1662, München, Detail

fällig und nebensächlich die Fingerfalten andeutet. Die Gesamterscheinung ist durch einen diagonalen Bewegungszug aufgelöst – im Gegensatz zur kleinlichen Kantigkeit der Hand in Ottawa. Diese wirkt unschön, da an ihr die Verwandlung in eine ästhetische, eigengesetzliche Wahrnehmungsform nicht stattgefunden hat.

In einer vergrößerten Form begegnen die genannten Unterschiede zwischen Meister und Werkstatt in den späteren Werken. Die im Münchener Bild des »Willem Croes« (um 1660) sichtbare Technik läßt sich gegenüber dem Vergleichsbeispiel definieren: Sparsamer, transparenter Farbauftrag



Abb. 6: Hals-Nachfolge, Bildnis, 1660–65, Cambridge, Detail

in den Schatten, durch den der sandfarbene Grund sichtbar bleibt. An diese aquarellhaft behandelte Schicht grenzt die kräftige Modellierung der Halbtöne und die pastose Akzentuierung der Helligkeiten. Dieser Aufbau fehlt im gleichmäßig cremigen Bild aus Cambridge.

Die hellsten Lichter und ebenso die schwarzen Schatten liegen kantig, als betonte Profilkanten an den physiognomischen Formen. Dagegen zeigt das andere Bild Farbstrahlen, Pinselschläge, die als schwebende Reflexe zwar keck, aber weniger formbewußt in die Bildfläche gesetzt sind. Vor allem fehlt die rhythmische Beziehung, die im Münchener Bild eine durchlau-

fende Schrägrichtung an den Kanten der Pinselzüge verdeutlicht. Es wirkt wie aus der Augenbewegung des Betrachters aufgefaßt und zugleich wie aus dem Impuls der Züge des Dargestellten bewegt. Diese innere Koordination fehlt im Vergleichsbild.

Spätestens an dieser Stelle ist zu erwähnen, daß alle Beispiele an der Museumswand und in vielen Veröffentlichungen unter demselben Meisternamen – hier als »Hals« – laufen. Die Beispiele von Frans Hals habe ich gewählt, weil sie mindestens so dramatisch wie das bereits öffentlich diskutierte Rembrandtwerk zur Diskussion der Unterschiede auffordern. Es sieht aber bei den meisten Alten Meistern so heterogen aus wie bei Hals und Rembrandt.

Nicht zufällig waren es die Restauratoren des Museums, die mich und andere Kunsthistoriker auf darstellende und kompositorische Schwächen aufmerksam machten. Und die Arbeit der Restauratoren ist es auch gewesen, die die Einsicht in die Ungleichartigkeit der Werkbestände neu mobilisiert hat. Der Echtheitsdiskussion ging die große Restaurierungswelle voraus, die seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges auf der ganzen Welt die Kunstwerke wieder freigelegt hat – großenteils sogar von historisierenden Verfälschungen (in diesem Zusammenhang erwähne ich den Befund bei den jüngsten Firnisabnahmen der Schützenbilder von Hals in Haarlem³ und den seinerzeitigen Befund bei der Reinigung der Murillogemälde in München, der nicht nur den braunen Ton des alten Firnisses betraf, sondern beigemengte Ockerpigmente).

Wenn Sie Vertrauen zu Ihren Augen, zur Sichtbarkeit bildlicher Qualität gefunden haben sollten, so gibt es Grund für meine Hoffnung, daß nach wie vor spontane ästhetische Zugänge zu Kunstwerken bestehen. Den Titel meines Vortrags: »Echtheit oder Schönheit?« möchte ich durch Varianten verdeutlichen wie: »Ist Echtheit noch schön?« »Kann man ästhetische Rangunterschiede trotz historischer Relativierung festlegen?«

II. Die Kommentarbedürftigkeit der alten Kunst

Diese sorgenvollen Fragen sind berechtigt, wenn man die Unsicherheit der meisten Menschen in Museen beobachtet. Ich entsinne mich eines Zufallsexperimentes, das durch die Unterhaltung mit einem Freund vor den Details

eines Bildes in der Alten Pinakothek in München zustande kam. Nachdem wir uns längere Zeit intensiv der linken unteren Ecke dieses Gemäldes zugewandt hatten, setzten wir uns auf eine nahe Bank und unterhielten uns weiter. Dabei fiel uns auf, daß nach und nach sämtliche Besucher dieselbe Stelle musterten, die wir besprochen hatten. Im Gefolge dieser Besucher wandten sich die nach ihnen in den Raum Kommenden noch eine ganze Zeit lang – aber mit abnehmender Zielsicherheit – dem Aufmerksamkeitsfleck unserer vorausgegangenen Diskussion zu.

Ein solcherart tastendes Verhalten im Museum tritt heutzutage deutlicher in Erscheinung als dies möglicherweise früher der Fall gewesen ist, als eine bildungsbürgerliche Besucherschicht noch die großen Namen der Kunstgeschichte wußte und durch einen Baedeker oder andere Führungshilfen geleitet wurde. Der Wunsch, auf die bedeutsamen Höhepunkte hingewiesen zu werden, dürfte auch in den beliebten Führungen durch Museen das Hauptanliegen der verunsicherten Besucher treffen. Gerade weil man von der Vielfalt historischer Formen weiß, weil das vordergründig Schöne und das im ersten Moment Fremdartige sich schon oft als unzuverlässige Eindrücke herausgestellt haben, braucht man eine Wegweisung. Keiner möchte beim Museumsbesuch die wahrhaft bedeutenden Gestaltungsleistungen versäumen; er vertraut sich deshalb der Autorität der historisch Vorgebildeten an.

Gewiß gibt es ein allgemeines Orientierungsproblem in einem inzwischen sehr vielfältigen Gebiet, das auch ein Spezialist nur teilweise überschaut. Dazu kommt aber ein Verständnisproblem, das mit dem historischen Abstand zusammenhängt.

Die Inhalte der alten Kunst sind verschlüsselt, historisch ferngerückt. Für ihre Betrachtung gilt spiegelbildlich dasselbe wie für die subjektive Voraussetzung in der Moderne: Sie bedürfen des ikonographischen Kommentars, der Zeichenerläuterung. Wenn ich weiß, was der eine oder der andere Künstler wie verstanden hat, kann ich wenigstens teilweise seine Formensprache nachvollziehen.

In Anknüpfung an Arnold Gehlens Diktum von der »Kommentarbedürftigkeit« der modernen Kunst⁴ ist für den ästhetischen Zugang des heutigen Betrachters zu den Bildwerken der Vergangenheit genau dieselbe Anhängigkeit festzustellen als »Kommentarbedürftigkeit der alten Kunst«. Wie gesagt, dies gilt für die Rezeption aus der geschichtlichen Distanz, nicht für



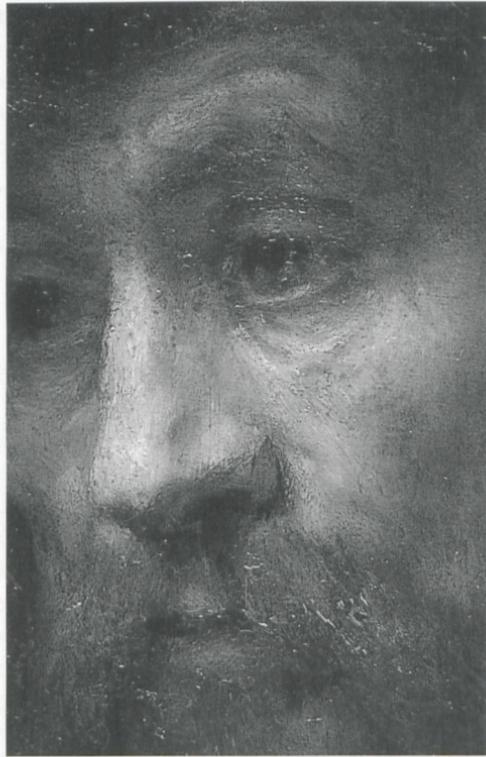
Abb. 7: »Porträtstudie eines alten Juden«, um 1650, London, Detail

das Rezeptionsverhalten früherer Zeit, wo man in Bildern las, ihre Illusionskraft bestaunte und sie in anderer Weise verstand oder mißverstand wie wir heute. Wie schön ist also der »Mann mit dem Goldhelm«, wenn ich ihn vor historischem Hintergrund erläutere?

Ein Exkurs zu Beispielen aus Rembrandts Spätwerk kann bei der Beantwortung dieser Frage helfen.

Man kann in Rembrandts Werk um 1650, so werden die Vergleichsbilder datiert, wiederholt den Typus des Nachdenkenden finden, dessen Kopf vornübergeneigt ist und dessen Augen regelmäßig im Schatten liegen. Der Eindruck wird bestimmt durch eine Brechung des Lichts auf Vordergrundpartien wie der Nasen- und Kinnzone im einen, der Helmkante im anderen Fall. Das im Dunkel liegende geöffnete Auge ist für den Betrachter nicht deutlich zu sehen, aber von einem warmtonigen Lichtreflex ist das Gesicht soweit erhellt, daß ein ahnungsvolles Hinausschauen – aus der Dämmerung in die Dämmerung – erkennbar ist.

Abb. 8: »Aristoteles vor
der Büste Homers«, 1653,
New York, Detail



Die Details zeigen auch im Bild des Behelzten aus Glasgow unscharf angegebene Gesichtszüge in weichen Übergängen und einer honigartigen Durchsichtigkeit des Farbauftrags. Aus transparenten Dunkeltönen ist stufenweise die Farbmaterie herausgesteigert bis zu pastosen Lichthöhungen. Diese Übergänge fehlen bei dem Berliner Bild. Aber auch die Weichheit der Züge, die Charakteristik des Einsinkens in die Dunkelheit, des ahnungsvollen Sich-Öffnens für etwas rätselhaft Atmosphärisches fehlen beim Berliner Bild. Dieses zeigt düstere Verschlossenheit, fast Starrheit, aber ohne die poetische Verschmelzung farbästhetischer und inhaltlicher (psychologischer) Momente des Porträts.

Die ästhetische Form: die Materialisierung der Lichtwirkungen im Farbauftrag, die übergangsreiche Farbskala von grüngrauen bis Goldockertönen, nicht zuletzt die Abhebung der Pinselschreibe von platter Abbildlichkeit – diese ist hier vorhanden und dort nicht. Die opake Formwiederholung der Ornamente des Goldhelms ist als ästhetisches Gefüge strukturarm und ausdrucksschwach.

Wie wertvoll ist der »Mann mit dem Goldhelm«? Diese Entscheidung kann und sollte das Publikum neu treffen – sozusagen im Dialog mit den Spezialisten, die Vorschläge machen.

III. Die Ermittlung der »Meisterwerke« durch den Historiker

Welcher Voraussetzung bedarf es, damit einzelne Bilder auf die Bühne der »Meisterwerke« gehoben werden? Wir haben es mit einer langfristig zustandegekommenen Auslese der »Schönheit« zu tun, die seit den frühen Kunstschriftstellern entstanden ist. Die Lebensbeschreibungen der großen Meister seit Vasari, van Mander, Sandrart und die Beurteilungsdiskussionen seit dem 16. Jahrhundert (Roger de Piles, Diderot, Walpole) leiteten an und ergänzten das Gesamtpanorama der Meisterwerke, das sich den Kunstfreunden anhand der zugänglichen Originale eröffnete. Die Kunstbetrachter waren entweder selbst Künstler oder Mitglieder einer kleinen Bildungselite aristokratischer und großbürgerlicher Herkunft.

Die national und regional gefärbte Geschmackskultur endete im 19. Jahrhundert. An ihre Stelle trat ein Bildungswissen, das mit der Einrichtung öffentlicher Museen und der Entstehung eines reichen Kunstreproduktionswesens (seit der Erfindung der Lithographie) zusammenhing. Durch ein immer spezialisierteres Kunstschrifttum bis hin zur Einrichtung der ersten Kunstgeschichtslehrstühle (1813 in Göttingen, 1843 in Berlin)⁵ wurden systematische Überblicke über die bildliche Überlieferung möglich. Die historische Erfassung relativierte jedoch bald die ästhetischen Normen: das unmittelbar ausdrucksmäßig Bedeutende wurde durch das für eine Stillhaltung Typische ersetzt.

Die historische Erforschung ging zwar von den Meisterwerken der »Kunst« aus und fragte nach dem Kontext von Meistern und Werken. Aber ihr Blickfeld war bald auf alles gerichtet, was von diesen Meistern vorhan-

Abb. 9: »Mann mit dem Goldhelm«, um 1650, Berlin, Detail

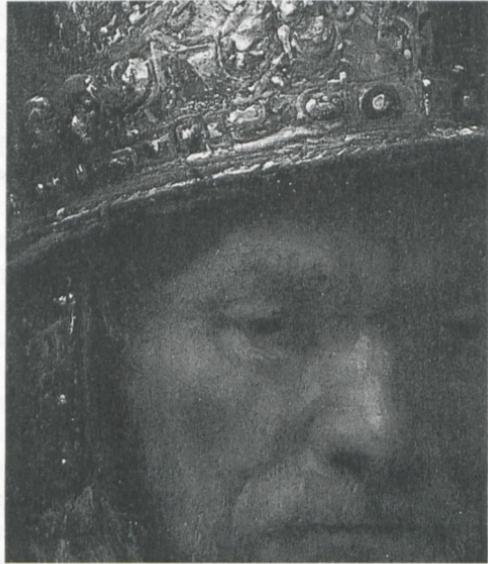


Abb. 10: »Alexander«, um 1650, Glasgow, Detail



den war. Die Doppelorientierung der Kunstgeschichte führte zu einer Beachtung aller Gegenstände, die dokumentarisch für die Darstellungsformen der Vergangenheit stehen.

Dies gilt für die Forschung und Ausbildung ebenso wie für die Sammeltätigkeit der Museen. Nicht zuletzt, weil ästhetische Argumentationen keinen festschreibbaren Bezugsrahmen lieferten, gewannen die Stilbegriffe und Meisternamen ihren Orientierungswert. Das kann so weit gehen, daß bis vor kurzem ein überragendes Gemälde von Caillebotte fast unverkäuflich war, während ein mäßiger und unfertiger »Degas« sofort Abnehmer fand. Die oft voreilige Namensgebung bei Altmeisterzuschreibungen hängt mit demselben Vertrauen in die Liste der kunstgeschichtlich approbierten Namen zusammen.

Die Aufhängung des Interesses an einem historischen Heiligenkalender statt an Charakteren der alten Bilder selbst hat die Folge, daß man nicht das reifste und schönste, das sprödeste oder eigenwilligste Werk einer Zeit erwirbt, nicht einmal das herausragende, das zweit- oder drittbeste eines Künstlers, sondern daß eine Art Markenware erworben wird. Unserem Museum fehlt noch ein »van Eyck« oder »ein Watteau«. Und bei Begründungen für Ankäufe kommt heute fast immer das Argument, man habe eine »Lücke schließen« wollen (so als könne man eine historisch schlüssige Gesamtabbildung des Kunstgeschichtskosmos erzeugen). Im Theater, im Konzert und in der Oper stellt man demgegenüber auch heute immer wieder Neuentdeckungen und Neubewertungen der Stückqualität selbst vor und begründet die Gesichtspunkte, unter denen ein noch holperiges Jugendwerk oder eine andere Problemarbeit ausgewählt wurden. Der ausschnittshafte Charakter aller ästhetischen Erlebnisse ist hier deutlicher bewußt geblieben.

Tatsächlich sind in der Praxis von Kunstbüchern, Kunsthandel, Sammel- und Versicherungswesen die Zuschreibungen der gedruckten Kataloge und Bücher (und die von deren Verfassern) maßgebend. Diese stellen eine Quersumme aus den unterschiedlichst ermittelten (häufig nur unkritisch weitergeschleppten älteren und neueren Informationen) dar. Aber ihre Qualität ist uneinheitlich. Viele Werkmonographien sind nur Kompilationen aus älteren Büchern und neueren Auktionskatalogen; bei den meisten kannten die Autoren nur einen Teil der Bilder im Original.

Die Ausbildung zum Kunsthistoriker (die nur in rühmenswerten Ausnah-

men vor Originalen stattfindet und die Materialkunde nicht obligat verlangt) bietet einen weiten Fächer von Vertiefungsgebieten: die Befassung mit den historischen Motiven, mit den Archivnachrichten zu Künstlern, Auftraggebern, Sammlungen, mit Rezeptionsgeschichte, mit letztlich allen historischen, literatur-, religionsgeschichtlichen, volkskundlichen und kulturwissenschaftlichen Gebieten überhaupt.

Anders: die Ausweitung zu einer historischen Objektgeschichte steht den elitären Interessen feinsinnigen Kennertums mehr und mehr entgegen. Es wird objektiv schwieriger, beide Orientierungen zu verbinden.

Bei den vielfältigen Aufgaben von Museen sind die Konzentration auf ästhetische Valeurs und die kritische Befunderstellung an historischen Kunstwerken eigentlich nur noch dem Restaurator möglich, der als einziger die Pflicht und die Möglichkeit hat, stundenlang vor einem einzelnen Objekt auszuharren.

Wie im Lebensmittelhandel und im Gaststättengewerbe ist es eine Frage von besonderer Begabung und Muße, geschmackliches Feingefühl zu haben. Wenn die Etikette stimmen, wenn man seine Zulieferer richtig einschätzt, wenn schließlich noch die notwendigen Kontrollen in Abständen sichergestellt sind, geht es ohne Vergiftungsfälle ab. Doch verlangt niemand mehr, daß der Geschäftsführer einer Warenkette über die Lagen- und Jahrgänge der Rhône Auskunft geben kann oder sie gar auseinanderschmeckt. Er muß nur wissen, wo er seine besten Hinweise bekommt.

Und wie in der Kunst gilt, daß das Vorbildliche, Meisterhafte extrem selten und teuer ist. Meisterwerke – wirkliche, auch in Jahren noch beständige – sind auf dem Niveau anspruchsvoller Sammlungen weniger denn je organisierbar.

IV. »Appellation contrôlée« oder: Wie »echt« sind Werkstattproduktionen?

Weder der historisch-kunsthistorische Forscher noch der Materialforscher aus der Biologie, Chemie, Physik noch der Restaurator können Fragen der historischen Einordnung bzw. des ästhetischen Rangs spontan und isoliert beantworten. Dies gilt insbesondere bei der Bewertung von Werkstattproduktionen.



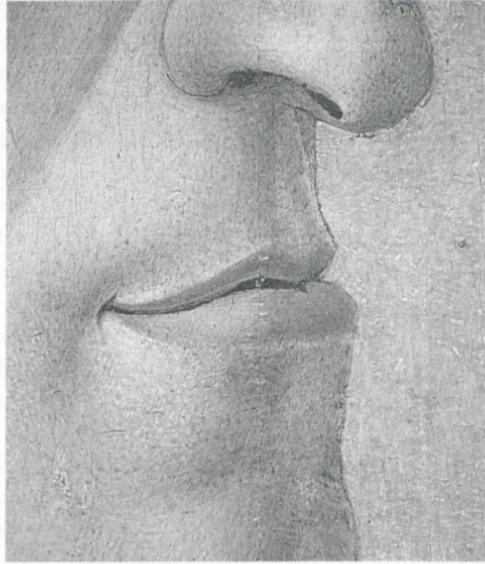
Abb. 11: Duccio, Maestà, 1308–11, Siena, Detail

Die Dunkelzonen der Geschichte liegen überall dort, wo die gestellten historischen Fragen und die tatsächlichen Verhältnisse der Vergangenheit unvereinbar sind. Die Suche nach dem Authentischen, der reinsten künstlerischen Äußerung wird schwierig, wenn die Stimme des Künstlers nicht solo erklingt, sondern nur im gemischten Chor. Wenn Kooperation der Normalfall ist und das Meisterliche nur indirekt, als Regie, faßbar wird.

Die Einzelheiten gerade der Haupttafel der berühmten »Maestà« Duccios aus dem Dom in Siena weisen auf die Tatsache der Schablonierung, der Delegation an Gehilfen, der Organisation vieler und größtenteils handwerklich-repetitiver Arbeiten. Ähnlich wie bei der Bewertung der großen Baumeister ist der Eigenbeitrag schwer zu definieren.

Historisch gesehen nimmt das den Bildwerken nichts von ihrer Bedeutung, aber die Wahrnehmung muß erst eine Reihe von Filtern des historischen Wissens in sich aufnehmen, um die anschaulichen Sensationen zu erfassen (das erscheint an der Rückseite der »Maestà« mit den Christus-szenen heute einfacher als am Hauptbild).

Abb. 12: Botticelli, Porträt
Giuliano di Medici, um
1478, Bergamo, Detail



Wo immer solche Ensemblearbeiten vorliegen, bedarf es der Rekonstruktion des Entwurfs, der Ausarbeitungsstadien, der Werkstattbesetzung und -Delegation. Hat Duccio die Gesamtanlage und einzelne Figuren vorgezeichnet? Hat er selbst bestimmte Teile gemalt oder überkorrigiert? Diese Fragen sind noch nicht ausreichend geklärt, man kann bisher nur Vermutungen anstellen. Andererseits müssen wir von unseren Anschauungsbegriffen abrücken, wenn wir die historische Bildentstehung und -Rezeption rekonstruieren wollen.

Noch krasser wird das Delegationsproblem bei den vielen Fällen von Mehrfachausführung. So läßt das in mehreren Versionen bekannte Bildnis des Giuliano di Medici in der Fassung in Bergamo sehr deutlich die Vorzeichnung erkennen. Diese ist eine so harte Kontur, daß man sie als Pause nach einer Vorlage des Meisters Botticelli verstehen kann. Die malerische Ausführung ist so zaghaft und dünn und abweichend von stärker ausgestalteten anderen Beispielen, daß man hier eine Atelierwiederholung vermuten kann. Die Regel war schließlich, daß

der Meister den Entwurf geleistet hat und die Mitarbeiter die Ausführung.

Wie die Unterschiede zwischen den verschiedenen Handschriften aussehen, lehren die Werkstattwiederholungen, die von einzelnen Motiven oder ganzen Bildern gewonnen sind. Ein Beispiel dafür findet sich im Vergleich der Silensköpfe von Rubens in München und Kassel. Die Abweichungen in der Malerei betreffen vor allem die Handschrift, den lockeren Duktus, der sich von der Wiedergabeform löst. Doch ist der Abstand bei diesen und einigen anderen Werken der Rubens-Werkstatt erstaunlich gering.

Die Werke der »klassischen« Meister sind in ihrem ästhetischen Anspruch selbst noch in den guten Werkstattvarianten anerkannt worden, da hier die gewünschte Wirkung vom Meister selbst kontrolliert war und die vom späteren Publikum erwartete Eigentümlichkeit ausreichend zum Tragen kommt.

Problematischer erscheinen Werkstattarbeiten und spätere Kopien, in denen wichtige Eigenschaften der Originale nicht vorhanden sind. Dies gilt ganz besonders für die Meister, die in unserer Zeit – in der Abwendung von den als klassisch bewerteten Stilhaltungen – Beachtung gefunden haben: Gerade in der Suche nach Sonderphänomenen historischer Ästhetik, in denen das gestalterische Element außerhalb der uns vertrauten Konvention zu liegen scheint.

Das Archaisch-Spröde, vom Typus geläufiger Hauptwerke und -Meister Abweichende besitzt für uns eine Art »Modernität« (z.B. gilt das für den Verismus der Werke des Georges de la Tour und des Zurbaran, die von der pathetischen Theatralik der Caravaggio-Nachfolger, aber auch von der Weichheit und Eleganz der Hauptmeister des frühen 17. Jahrhunderts abstechen). Umso mehr interessiert uns bei diesen die Authentizität, um die gestalterische Absicht sicherzustellen.

Vergleicht man nun die Werke, die Kunsthistoriker großzügig zugeordnet haben, mit dem engsten und anspruchsvollen Werkbestand, so zeigt sich, daß eine historisch-motivliche Zuordnung allein nicht genügt. Ich vergleiche ein Werk, das 1638 dokumentierbar ist und sich heute in Grenoble befindet, mit einem Bild, das vor wenigen Jahren in München angekauft wurde und das auf ein Original desselben Entstehungszeitraums zurückgeht. Als Hinweis auf das verlorene Original verwende ich die Abbildungen einer anderen Variante in Kansas City.

Abb. 13: Zurbaran,
Anbetung, 1638,
Grenoble, Detail



Abb. 14: nach Zurbaran,
Tod der Hl. Katharina,
München, Detail





Abb. 15: nach Zurbaran,
Tod der Hl. Katharina,
Kansas City

Die raffinierte Präsentation des Gegenstandes, der Verismus der seitlich angeleuchteten, verkürzten Figur kommt nur zum Ausdruck in der Qualität der authentischen Ausführung. Wenn die Gesichtssachsen verrutschen, die Perspektive entgleist, die Modellierungsübergänge fehlen, bleibt die Illusion aus, fehlt der Effekt einer fast penetranten Betrachtungsweise, der eben ausdrückstypisch ist. Dazu gehört auch die Modellierung, die einen reizvoll-spröden Oberflächencharakter wie aus gebranntem Ton erzeugt.

Das wird selbst an Nebenfiguren deutlich. Die künstlerische Komponente fällt im Nachahmerwerk aus: nicht nur, weil Haare und Ohren und physiognomische Zusammenhänge falsch erfaßt sind, sondern weil ober-

Abb. 16: nach Zurbaran,
München, Detail



halb der bloßen Abbildung das Gestaltungsprinzip nicht mehr zum Tragen kommt.

Es ist daher eine Grundsatzfrage, daß nicht irgendein zugeschriebenes Werk, sondern eben nur das zweifelsfrei Authentische berücksichtigt wird. Und hier heißt »authentisch« etwas Kennerschaftliches, den Liebhaber und den Künstler Aufregendes. Der Kunsthistoriker allein, als Archivforscher und Motivatkundiger, kann eine Bestimmung nicht verantworten, die nicht den Kriterien des Ästhetischen auf der Höhe der Zeit entspricht.

Das vorgeführte Beispiel zeigt den Abstand von Vorbild und späterer Nachahmung. Das Bild ist in der Literatur kontrovers beurteilt⁶ und wurde

auch von Fachleuten anlässlich der Versteigerung 1984 kritisiert. Der Betrachter mag im Vergleich selbst beurteilen, wie überzeugend oder fragwürdig eine Etikettvergabe sein kann.

V. Die Neuaufteilung des Dürerbestandes

Das Erschrecken über die wachsende Zahl von Abschreibungen galt bisher wenigen Meistern so deutlich wie Dürer und Rembrandt. Nur in diesen beiden Fällen sind Ausstellungen, Kongresse und Veröffentlichungen abgehalten worden; nur in diesen beiden Fällen hat es eine so breite Diskussion in den Feuilletons der Zeitungen und damit in der Öffentlichkeit gegeben. Hier ist bewußt geworden, daß eine gründliche Revision liebgegewonnene Klischees zerstören kann und daß vielleicht über diese beiden Fälle hinaus bald noch mehr vertraute Gesichter aus der Oberliga der bisherigen Kunstgeschichte absteigen könnten.

Die Statistik der Problemfälle bei Dürer ist außerordentlich hoch: sie betrifft zwischen der Hälfte und zwei Dritteln der bisherigen Zuschreibung – je nachdem, von welcher bisherigen Zuschreibung man ausgeht. Die Unterschiede der Ausführung kann man an der Grenze von Augeneindruck und Lupenbild sehr klar erkennen; dabei kommt einem die naturwissenschaftliche Orientierung der Werke Dürers zur Hilfe.

Ich beginne mit den Beobachtungen von Koreny anlässlich der Wiener Ausstellung, die besser als alle bisherigen Veröffentlichungen in der Abbildung dokumentiert⁷ sind. (Es würde dem Anliegen genauer Beobachtung widersprechen, hier eine verkleinerte Abbildung des Dürerschen »Feldhasen« von 1503 und des in der Dürer-Nachfolge geschaffenen »Eichhörnchen«-Blattes zu unternehmen. Der Leser wird deshalb auf die Benützung der bestmöglichen Abbildungen verwiesen).

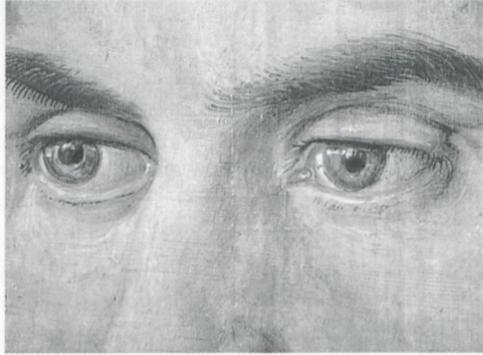
Die Naturbeobachtung richtet sich eben bei verschiedenen Blickinteressen durchaus auf unterschiedliche Phänomene: Das Haar des Feldhasen ist in der Richtung seines Wachses und in der Figur seiner Biegung beachtet, während die Eichhörnchen ohne diese Art der Aufmerksamkeit beobachtet sind. Insgesamt ist eine komplexere Oberflächen- und Linienstruktur eingefangen – im Gegensatz zu einem flachen Ornament.

Dementsprechend fallen die Unterschiede ins Auge, wo auch bei Ge-

Abb. 17: Dürer,
Selbstporträt, 1500,
München, Detail



Abb. 18: Dürer-Werkstatt,
Bildnis eines jungen
Mannes, 1500,
München, Detail



mälden Zeugnisse von eigenhändig und Werkstatt gegenübergestellt werden können:

Die von mir vorgestellten Beispiele sind nicht nur Museumsbilder, sondern auch in allen Spezialliteraturen als Originale aufgenommen. Jeder kennt Albrecht Dürers Selbstporträt und das nahe diesem aufgehängte Jünglingsbild gleichen Datums: 1500.

Unter Beachtung der Ausführung im Detail und der Ausarbeitung besonderer Aufmerksamkeits- und Betonungsfelder sind zwei Detailaufnahmen der Augenpartie gegenübergestellt. In der Herausvergrößerung sehen Sie Dürer so, wie er sich selbst in einer Art von Rasierspiegel gesehen haben

muß. Nur wenige andere Bilder von Dürer sind derartig bereits in der Vorzeichnung ausgearbeitet, wie Sie an den durchscheinenden Partien am Nasenrücken und oberhalb des Auges erkennen können. Die beiden Messerstiche eines viele Jahrzehnte zurückliegenden Attentats können Sie ebenfalls noch gut erkennen, insbesondere in der deplazierten Retusche seitlich des Beschädigungsstreifens. Der dunkle Fleck links ist kein Leberfleck, sondern eine verfärbte Retusche.

Aber halten wir das Beobachtungsinteresse fest: Deutlich konzentriert sich Dürer auf die räumliche Formwiedergabe, auf den Mechanismus der klappbaren Lider, auf die Richtung des Haarwuchses, auf Hornhaut und Iris, auf kleine Färbungsunterschiede und den Glanz des Augewassers. Die Spiegelung im Auge mag symbolisch verstanden worden sein, indem sie die Spiegelung des Atelierfensters zum Hinweis auf das Auge als Spiegel der Seele benützt. Dennoch ist die Erfassung der Richtungen, der Proportionen und geometrisch-stereometrischen Anlage der Naturerscheinung deutlich.

Nichts von diesem Interesse, nichts von dem Verständnis organischer Zusammenhänge, nicht einmal eine Übereinstimmung der Augenrichtungen und des runden Pupillenausschnitts sind in dem zweiten Beispiel zu finden.

Das Erstaunen, derartige Abweichungen zu entdecken, lenkt unseren Blick auf ein drittes Bild der Münchener Pinakothek: Die Madonna mit der Nelke. Dieses Werk gehörte bereits zur Kammergalerie Maximilians I. und ist durch das Datum 1516 und ein Dürermonogramm immer zweifelsfrei gesichert gewesen. Der Blick auf das Auge enthüllt noch schrecklichere Details als beim vorigen Beispiel: Die Vorzeichnung schimmert durch, die eine bessere organische Erfassung des Auges angelegt hatte. In der jetzt erkennbaren Ausführung liegt eine ganz unsichere, möglicherweise nur aus dem Gedächtnis entwickelte Formgabe vor. Interessant ist die perspektivische Wiedergabe des Fächers der Augenbrauen. Leider ist die Ausführung der übrigen Bilddetails nicht qualitativ besser.

Man kann der Feststellung nicht ausweichen, daß die Zeichner und Maler der beiden schwachen Beispiele ein anderes Wissensniveau und ganz andere Beobachtungsinteressen hatten. Sie repetierten relativ schematisch eine Form, die bei flüchtiger Gesamtbetrachtung einigermaßen der der Vorlagen des Meisters Albrecht Dürer entsprach. Die Unsicherheit der Ausführung trennt die Autoren dieser Bilder von dem monogrammgebenden Mei-



Abb. 19: Dürer-Werkstatt, Madonna mit Nelke, 1516, München, Detail

ster ab; vielleicht haben sie eine Vorzeichnung von ihm benützt, die sie in ein Tafelbild umgesetzt hatten. Das Monogramm kann deswegen durchaus authentisch sein, eben als Werkstattzeichen.

Hier wie bei den folgenden Bildbeispielen ist eine relativ deutliche Trennung in unsere »Feldhasen«- bzw. »Eichhörnchen«-Partei möglich.

Zwei Frauenporträts, das eine ein Jahr vor dem Selbstporträt entstanden, das andere 1505 in Venedig geschaffen, sollen unseren Dürer-Exkurs fortsetzen. Das Kasseler Bild der Felicitas Tucher, den meisten Menschen vom 20 DM-Schein bekannt, gibt im Vergleich zum Selbstporträt das wiedergegebene Gesicht summarisch wieder. Backenknochen, Nasenlinie, Nasenwurzel, Augenbrauen und Auge zeigen den Geometrismus Dürers, der im Sinne von Zirkelschlägen seine Konturen ausschwingen läßt. Es ist die schon angesprochene Gesichtsmechanik betont, die Klappaugen, das sehr Herausmodellerte der einzelnen Gesichtszüge.

Vergleicht man damit das bekannte Wiener Bild, so ist nichts von den Betonungen – und das heißt auch von der Schönheit – dieses eigentümlichen Liniengerüsts zu finden. Ein Blick auf die Mundlinie, die Augenbrauen



Abb. 20: Dürer, Bildnis Felicitas Tucher, 1499, Kassel, Detail



Abb. 21: Dürer-Werkstatt, Venezianerin, 1505, Wien, Detail

und Lidhaare, erweist ein wiederum unsicheres Herangehen an die Physiognomie. Wahrscheinlich ist, wie im anderen Bilde auch, eine Zeichnung des Meisters nach dem Modell in ein Gemälde umgesetzt. Allerdings mit dem Unterschied, daß die subtile und in Betonungen entschiedene zeichnerische Durchführung des früheren Beispiels völlig fehlt. Wie problematisch der Verlaß auf die gedruckte Literatur ist, kann man an dem Urteil des Dürer-Monographen Anzelewsky sehen, der dieses Gemälde ausgerechnet als »das beste weibliche Porträt neben der (nicht minder problematischen) Berliner »Fürlegerin« bezeichnet hat.⁸

Dürer mag ja gewiß Helfer in seiner Werkstatt gehabt haben, Schüler und schon weiter ausgebildete Gesellen; aber wie steht es mit seinem Aufenthalt in Venedig, den er doch vermutlich nicht mit der gesamten Werkstatt vorgenommen hat? Dieses ebengezeigte Bild ist in Venedig entstanden, ebenso wie die eigentümliche Tafel mit dem »12jährigen Jesus unter den Schriftgelehrten«, die der Sammlung Thyssen gehört.

Das Bild der Sammlung Thyssen ist nach Angabe der Signatur nicht nur von Dürer gemalt, sondern »opus quinque dierum« (das Werk von fünf Tagen). Es zeigt in den Kopftypen Einflüsse von Leonardo und geht nach Ausweis der erhaltenen Zeichnungen eindeutig auf Dürers Vorlage zurück. Aber sehen wir uns die Zeichnungen vergleichend mit den Gemäldepartien an (was sinnvoll anhand der in der Literatur veröffentlichten größeren Reproduktionen nachzuvollziehen ist):

1. Die Vorzeichnung für den Kopf des Jesusknaben erweist sich als prägnanter und klarer in den Details als das ausgeführte Bild. Achtet man bei diesem auf die Merkmale der Darstellung von Augen, Wimpern, Augenbrauen und auf die unsichere Gesichtskontur, die verwaschene Nasenkontur und unsichere Modellierung von Nase und Mund, so ist eine erhebliche qualitative Differenz zu der Vorzeichnung festzustellen.

2. Dieselbe Beobachtung kann man im Vergleich der Handpartien machen, die eine modellpuppenartige Gliederung der einzelnen Finger, eine röhrenartige Vereinfachung ihrer Grundform und eine stereometrische Nachrechnung ihrer jeweiligen Richtungen zeigt. Demgegenüber ergibt die Umzeichnung in das Gemälde eine unsichere Kontur, die nur der Außenlinie entlang abgenommen ist. Die anatomische Klarheit der Hand ist völlig verlorengegangen.

Waren die ersten beiden Beispiele Belege für relativ selbständige Durch-



Abb. 22: Dürer und Werkstatt, »Der 12jährige Jesus unter den Schriftgelehrten«, 1506, Sammlung Thyssen, Detail

führungen von Bildern im Gefolge Dürers, so kann der zweite hier vorgeführte Zusammenhang in den Werkstattprozess einführen, der Entwurfsfähigkeiten des Meisters einerseits und Ausführungstätigkeiten von Mitarbeitern andererseits trennen läßt. Ich vermeide hier eine Gesamtwürdigung der Tafel in Lugano, die an anderen Bildpartien Überarbeitungen einer sicheren Meisterhand, also vermutlich von Dürer selbst, erkennen läßt.

Mit der Schulung an den eben gesehenen Beispielen kann man sich an beliebig viele Beispiele im Dürerwerk machen, von denen ich hier noch drei Madonnendarstellungen und ein Porträt erwähne: so die »Madonna mit Kind«, 1512, in Wien, die »Hl. Familie«, in Rotterdam, die »Anna Selbdritt«, 1519, in New York, und das Bildnis Kleeberger, 1526, in Wien.

Abb. 23: Detail der Vorzeichnung zu 22, Berlin, Kupferstichkabinett



Die Art der Augenzeichnung, die Modellierung der Gesichtszüge, Nasen- und Mundlinien, Haarzeichnung und die Formen der Lichtthöhung weisen diese Bilder sämtlich in die Werkstatt. Das Dürer-Monogramm ist deshalb nicht unecht, nur sagt es nichts aus über die Authentizität des Bildes als Werk einer einzelnen Gestalterpersönlichkeit. Die Berührung Dürers mit dem Anna-Selbdritt-Bild kann durch die von ihm geleisteten Vorzeichnungen erfolgt sein.

Letzteres Bild verdient unsere Aufmerksamkeit auch deshalb, weil es 1852 aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen heraus verkauft wurde. Die lange unverstandene Entscheidung, dieses Werk als »Kopie« abzugeben, wird heute schrittweise wieder nachvollziehbar.



Abb. 24: Studienblatt
mit Frauenkopf, 1508 (?),
Compiègne

Bei der Vorführung der vielen enttäuschenden Detailaufnahmen kunstgeschichtlich bisher anerkannter Werke wurden aus dem Publikum immer wieder Einwände laut, daß es sich doch um erste Skizzen, um »Montagsarbeiten« oder gerade noch tolerable Werke von Dürer selbst handle. Dem steht gegenüber, daß das Beobachtungsniveau selbst von dunkelsten Montagsstunden nicht grundsätzlich absinken kann; Werke, die in vielen Tagen und Wochen detailliert ausgearbeitet worden sind, zeigen Beobachtungs- und Ausführungsstandards, die nicht grundsätzlich voneinander abweichen dürften. Das Beispiel des Tucher-Porträts von 1499 mit seiner groß-

flächigeren Durchführung ohne kleinteilige Unterzeichnung gegenüber dem vor dem Modell gearbeiteten Selbstporträt von 1500 zeigt eine große Differenz an Ausführungsintensität, nicht aber an graphischem und male-
rischem Niveau. Im übrigen bedeutet Zuschreibung immer eine nachträgliche Feststellung von Unterschieden. Es ist unsinnig, an ungerechtfertigten früheren Urteilen nominell festzuhalten. Man macht dabei den verhängnisvollen »Staubsaugereffekt« gerade nicht rückgängig, der Ausdruck einer überholten Forschungslage ist und die Begünstigung der zu wenigen uns nachträglich bekannten Meister meint.

Die wirkungsvollste Demonstration gegen die schwachen Zuschreibungen stellt die Vergegenwärtigung der eben auch aus allen Schaffenszeiten erhaltenen Meisterwerke dar: Das späte Porträt des Hieronymus Holzschuer etwa erweist eine Fortentwicklung der Oberflächenmodellierung, der Beobachtung von Einzelheiten der Hautoberfläche, aber eine konsequente Beibehaltung des anatomischen Grundinteresses und der Interpretation der gesehenen Naturformen in Richtung auf geometrische und stereometrische Tendenzen. Kaum ein anderes Detail kann dies nachdrücklicher aufweisen als die Haarpartie des Berliner Porträts, die nicht einfach ornamental, sondern nach dem Grundmuster wiederkehrender S-Figuren überzeichnet ist. Daß es hier eine Kontinuität von Beobachtungsinteressen, eine Faszination an gewissen Grundprofilen gibt, kann die Zeichnung von 1508 verdeutlichen. Ist ein solches kleines Relikt nicht ungleich sprechender, besitzens- und zeigenswerter als manche der schwerfällig exekutierten Bildtafeln?

IV. Welche »Echtheit« bleibt schön?

Soweit wir von den namentlich bekannten »Alten Meistern« ausgehen, haben wir es mit der Zeit vom 14. bis zum späten 18. Jahrhundert zu tun. In diesem Zeitraum werden Individuen historisch faßbar, obwohl wir bei den Dokumenten wie bei den Bildsignaturen damit rechnen müssen, daß der Werkstattbesitzer genannt wird und die Mitarbeiter anonym bleiben. Wir wissen nicht endgültig, ob und wieviel ein Bernd Notke oder ein Michael Pacher an den wenigen erhaltenen Werken mitgearbeitet haben, ob dieser Meister gezeichnet, geschnitzt oder gemalt hat.

Bei Dürer ist dies anhand der Überlieferungslage – insbesondere der Zeichnungen – einfacher. Aber bereits bei Cranach, bei Tizian, bei Rubens oder Rembrandt ist der persönliche Anteil schwerer abzugrenzen, auch bei Canaletto oder Boucher. Es ist sicher nicht übertrieben, wenn man schätzt, daß durchschnittlich jedes zweite Museumsbild sein Etikett abgeändert bekommen dürfte in »Werkstatt« oder »Nachfolge«. In seltenen Fällen kann man das vielleicht genauer bezeichnen, wie etwa bei dem Porträt von Karl V. in der Münchener Pinakothek, das »Ausführung durch Lambert Sustris, Entwurf möglicherweise Tizian, Verwendung einer Porträtezeichnung von Tizian« heißen müßte. Hier genau hinzusehen und kritisch zu sein, ist nicht die Bösartigkeit einer kleinen Gruppe von »Minimalisten« gegen brave Traditionshüter oder eine Art »nouvelle cuisine« der Kunstgeschichte. Sondern es ist die Einsicht in unterschiedliche Charaktere von Bildwerken. Die dabei als Werkstattarbeiten qualifizierten Stücke bleiben kunsthistorisch interessant, aber ihre Schwächen und Schwerfälligkeiten rücken sie ab von jenen, die unmittelbar ästhetisch aufregend sind oder mittelbar als hochgezüchtete »elaborierte codes« begabter Gestalter sich aufschließen.

Dies alles ist nichts Neues für die Fachleute. Im informellen Kontakt der Kenner, in einzelnen Fachdiskussionen und Veröffentlichungen, insbesondere bei den Restaurierungen und dann erfolgenden Einzeldurchsichten bildet sich der neue Horizont ab, den ich hier anhand weniger Beispiele angedeutet habe.

Ergreifend schön bleibt die relativ sprechendste, poetischste, freieste Schöpfung: wie packend ihre Aussage empfunden wird, hängt vom Wirkungshorizont aller übrigen alten und neuen Bildschöpfungen mit ab. Welche Ausdrucksformen überhaupt in Zukunft hoch geschätzt werden, hängt von wechselhaften Kulturklimata ab.

Innerhalb dieses Rahmens werden einzelne, hochgradig authentische Schöpfungen Anspruch auf jene Beachtung haben, die die Sixtinischen Fresken oder Dürers Selbstporträt immer noch herausfordern.

Unterhalb dieser spontanen Faszinationskraft wird das als individuell verdeutlichte einen ästhetischen Reiz behalten, wie er allen historischen Stilsprachen zukommt, die unverwisch registrierbar sind. Dies ist bereits mit einer historisch gebrochenen, mit einer durch Anleitung beeinflussten Art des Sehens verbunden – wie ein besonderer Weingeschmack für gelernte

Kenner. Mit der Zahl dieser persönlichen Leistungen muß sich der Begriff der »Meisterwerke« begrenzen.

Eine weitere Gruppe von Werken – die Mehrzahl der Bilder in Museen und Ausstellungen – sind und bleiben historisch »echt«. Aber in ihnen sind Darstellungsprogramme aus dem Werkstattvorrat geschöpft worden, Ausführungsmaßnahmen übertragen und Routinen zum Zuge gekommen. Das Schöne ist dort nicht im selben Grade durchartikuliert und teilweise sichtlich nicht über die Zwecke hinausgekommen: man hat es deutlich mit historischen Bildkonventionen zu tun.

Diese letzteren Werke sind dekorativ zu nennen und behalten ihr Interesse für die Erforschung der Motiv- und Bildtraditionen.

Alle drei Kategorien müssen »echt« im Sinne der zugesicherten Eigenschaften sein.

Meine gesamte Demonstration war darauf angelegt, augenfällige Einsichten, die man ohne naturwissenschaftlich-technische Verfahren gewinnen kann, herauszustellen. Kenntnis der Dokumente und Schulung des Blicks machen den Guru, den einsamen Wissenden, zu einer unnötigen Stilisierung. Die technischen Hilfsmittel erlauben heute eine weitgehende Objektivierung. Die Fotografie gibt dem Kunstforscher heute hervorragende Stützen an die Hand, besser als die Kinnstützen des Gurus für das stundenlange in-die-Ferne-Blicken.

Das Monster des gefühlskalten Analytikers braucht man in dieser Absolutheit auch nicht. Die Röntgenaufnahme ist ein Hilfsmittel genauso wie die Jahresringzählung an Holztafeln. Diese besonderen Kontrollmittel müssen eingeordnet werden in eine Beurteilung durch den prüfenden Blick des historisch geschulten, materialkundigen und ästhetisch sensiblen Betrachters (bzw. die richtig koordinierte Prüfung durch entsprechend verteilte Kompetenzen). Der »Mann mit dem Goldhelm« ist eben nicht durch die Neutronenaktivierung im Hahn-Meitner-Institut entlarvt worden, sondern durch stilistische Abwägung aller optischen Befunde bewertet und zunehmend unter den Kennern und den Fachleuten angezweifelt worden.⁹

Daß viele Kunstbücher von gestern und heute künftig so aktuell sein werden wie die mechanische Schreibmaschine im Bildschirmtextbüro, ist gut für die Verlage, für die Autoren und – für die Wiederentdeckung der Alten Meister.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach Gerhard Peh, »Die Restaurierung des ›Mann mit dem Goldhelm‹«. In: *Maltechnik/Restauro* 93, 1987, S. 9
- 2 Martin Warnke, »Ein Bild findet seinen Schöpfer«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 9. 10. 1985
- 3 Norbert Middelkoop und Anne van Grevenstein, *Frans Hals: leven – werk – restauratie*, Amsterdam/Haarlem 1988
- 4 Arnold Gehlen, *Zeitbilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/Bonn 1960/1965
- 5 Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft*. Düsseldorf/Wien 1966; Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt/M. 1979
- 6 Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. Paris 1960, Nr. 248; J. Gálego und J. Gudiol, *Zurbarán*. Barcelona 1976, Nr. 268
- 7 Fritz Koreny, *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*. München 1985
- 8 Fedja Anzelewsky, *Dürer. Werk und Wirkung*. Fribourg/Erlangen 1988, S. 126
- 9 Vgl. den Aufsatz Anm. 1; Claus Grimm, *Rembrandts Helmets*. In: »*tableau*« 1982/83, S. 242–250