

Ech

Mr Salomon Reinach
überreicht vom Herausgeber.

Separatabdruck aus Kunst und Künstler 1909, VIII. Jahrgang, Heft 3.

ECHTHEITSFRAGEN
ANLÄSSLICH DER ALTKÖLNISCHEN BILDER
VON
JOSEPH POPPELREUTER

Wenn ich der freundlichen Aufforderung der Schriftleitung entspreche, über die kölnische Bilderfrage einen kleinen Beitrag zu liefern, so überwinde ich den Widerwillen, in einer Sache weiter zu diskutieren, die, mehr als ich gedacht, ein Gegenstand lästiger Sensation geworden ist; und zum zweiten bin ich in Gefahr, mich zu wiederholen, weil ich zu Dem, was ich bereits über diese Frage geäußert, kaum noch etwas hinzuzufügen habe.* Gleichwohl ergreife ich die Gelegenheit, die Teilnahme des künstlerischen Lesepublikums dieser Zeitschrift an den neu auftauchenden sachlichen Fragen, deren Bedeutung über die Tagessensation hinausgeht, anzuregen.

Zur Orientierung repetiere ich: Der Bestand der altkölnischen Gemälde teilt sich, von Übergängen abgesehen, in drei Hauptgruppen:

1. Die Gruppe der gotischen Konvention des vierzehnten Jahrhunderts, bis vor kurzem in der Tafelmalerei nur durch wenige Proben vertreten.
2. Die Gruppe des jungen Realismus von der Scheide des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, der Stil des meist sogenannten Meister Wilhelm und seiner Schule, vertreten durch eine grosse Anzahl von Bildern in Köln und in auswärtigen Galerien. Dieser zweite Stil hat stets als grosser Wendepunkt der Kunstgeschichte

* Zeitschr. f. christl. Kunst 1908, No. 11 u. 12. Auf einige Argumentationen, welche jüngst in der Fachpresse vorgetragen worden sind, gedenke ich an anderer Stelle zurückzukommen.

gegolten und wird trotz Ausscheidung vereinzelter Fälschungen auch weiter als solcher zu gelten haben.

3. Die Gruppe der reifen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, die man schon von Stefan Lochner an rechnet. Dieser dritte Stil steht ausserhalb der kölnischen Fälschungsfragen.

Die neue Wendung in diese Dinge kam durch die Aufdeckung des Kölner Restaurators H. Fridt, dass der im Dom untergebrachte Klarenaltar, der in manchen seiner Kompositionen als ein glänzender Vertreter des zweiten Stils galt, ursprünglich gar nicht in diesem, sondern in dem ersten Stil gemalt war und dass die vielgepriesenen Proben des zweiten, grundverschiedenen Stils fälschende Übermalungen der Neuzeit waren.* Dem folgte die von Fridt und dem Verfasser vertretene Aufstellung, dass ein weiterer Typ dieses zweiten Stils, die Madonna mit der Wickenblüte im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, gleichfalls aus dem neunzehnten Jahrhundert und zwar wahrscheinlich von der Hand desselben Fälschers stamme. Die Erörterung über andere noch genannte Bilder überlasse ich füglich den betreffenden Fachgenossen. Ich betone, dass dies nur ganz vereinzelte Fälschungen innerhalb einer zahlreichen Klasse von unzweifelhaft echten Bildern sind.

Dass es möglich sei, in dem primitiven altdeutschen Stil vom Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zu malen

* Abbildungen nebst Text „Museum“ 1903.



und dadurch zu täuschen, daran wird der Künstler nicht zweifeln; er tritt an jedes Manufakt und Kunstwerk der Welt, möge es die Schnitzerei eines Primitiven mit etlichen stilistischen Reizen, möge es Phidias oder Rembrandt sein, mit der Frage nach dem eigentlichen Können heran. Der Künstler wird deshalb zu dem Gedanken lächeln, dass gleichsam ein Hexenmeister dazu gehöre, um irgendeinen primitiven Stil der Welt und so auch den Stil der primitiven kölnischen Maler vom Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts nachzuahmen, wofern nur genügend Vorbilder vorhanden sind. Und fragt man: waren denn solche da? so muss man antworten: mehr als reichlich. Um 1800 waren in dem Weichbilde Kölns und seiner nächsten Umgebung eine so grosse Zahl jetzt in alle Welt zerstreuter altkölnischer Bilder vom Stil des beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts vorhanden, dass die Gesamtsumme der darauf vorhandenen Figuren sich auf etliche Tausend beläuft, und es dürfte geschickten Malern, die in Köln immer und immer wieder solche Bilder restaurierten, kaum schwer gefallen sein, sich Typen und Bewegungsmotive anzueignen.*

Unendlich oft werden, wie auch jetzt wieder, bei primitiven Gebilden, die zur Erörterung stehen, ob falsch oder echt, Qualitätsfragen hineingespielt, wo sie herausgelassen werden sollten, weil, wie der Künstler sich von selbst sagt, das darin liegende bildnerische Können keine hervorragende Begabung verlangt, sondern auch von der geringeren Natur geleistet werden kann, wofern sie sich vorsichtig ans Vorbild hält. Der Täuschungen sieht leider die Gegenwart genug und „das ganz einzige Aneignungsvermögen“ kommt leider Gottes auch heutzutage oft genug an seinen Mann und nicht immer an den schlechtesten.

Wo aber liegt nun, frage ich, anlässlich der kölnischen Bilder, die Entscheidung der Echtheit, sobald die Frage des ungewöhnlichen Könnens ausscheidet? Sie liegt, wie ich kurz antworten will, ausser in der Stilkorrektheit vor allem in den niedrigen Merkmalen der Echtheit. Wir dürfen zum Glück noch mit Vertrauen sagen: mit wenigen Ausnahmen hat jede Spezies von Antiquitäten gewisse Merkmale, die einesteils in den technischen Gepflogenheiten oder gar Fabrikationsgeheimnissen von Zeiten und Kunstschulen, gleichzeitig in den durch die Jahrhunderte eingegangenen, allmählich gewachsenen Veränderungen begründet liegen, und die die momentane Arbeit des Imitators nicht nachschaffen kann

* Dass nach Verlauf von ein bis zwei Jahrzehnten der Geldeswert das Treibende bei Fälschungsversuchen sein konnte, wird man einsehen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass schon 1827 die Sammlung Boisserée um 360 000 Mk. verkauft wurde, also um einen Preis, den der Nationalökonom in heutigem Gelde mindestens auf das Zweieinhalbfache anschlagen wird, und dass in dem seit Beginn der 20er Jahre herausgegebenen Galeriewerk der Boisserées einige Proben des fraglichen Stils in vorderster Reihe stehen. Darüber helfen alle Versuche, durch ausgehobene Zitate zu beweisen, die Bilder hätten auf der Strasse gelegen, nicht hinweg.

— nicht kann für Den, der sich in langjährigem Umgang mit unzweifelhaft echtem Material eben in diese Merkmale eingesehen hat, auch wenn er, wie sogar meist der Fall, nicht imstande ist, den technischen Herstellungsprozess selbst zu erklären. Nur hie und da wird er ein non liquet aussprechen müssen. Diese niedrigen Merkmale der Echtheit müssen das erdgegossene Fundament der Kennerschaft und unserer Urkundensicherheit auf den weitesten Gebieten der Altertumskunde darstellen.

Ich erinnere mich, wie eines Abends ein mir bekannter Kunstfreund aus einem Vortrag des berühmten Adolf Furtwängler „Über Fälschungen von Antiken“ heimkehrte und dabei aufs lebhafteste seiner Enttäuschung Ausdruck gab über den berühmten Kenner und Helden von der Tiara des Saitaphernes. Der Kunstfreund hatte gehofft, in alle höchsten Höhen der Formenkritik hinaufgeführt zu werden, und wovon hatte Furtwängler sein Publikum unterhalten? Von allerhand Nebensächlichkeiten, wie man meinte, u. a. von jenen Resten von Würzelchen, die auf die in der Erde aufgefundenen Steine aufgewachsen und ein untrügliches Merkmal ihrer Echtheit seien: Furtwängler hatte von aller Formenkritik da abgesehen, wo sie nicht hingehört und hatte sich an jene niedrigen Merkmale der Echtheit gehalten.

Über diesen Punkt muss sich übrigens auch der Künstler hüten, ohne weiteres ein Urteil zu fällen. Hier liegt aber die so oft zutage tretende grosse Überlegenheit des Restaurators von Altsachen aller Art, nicht nur gegenüber dem historisch thätigen Gelehrten, dessen Arbeitskräfte auch nach anderen Richtungen hin abgezogen werden, sondern auch gegenüber dem ausführenden Künstler, der jenes praktischen Umgangs mit Altsachen entbehrt. Diese Überlegenheit hat sich auch in der Angelegenheit der kölnischen Bilder gezeigt. Die Urkundenreinigung geht auf einen gewissenhaften Restaurator zurück. Eben jene auf dem Wege natürlicher Veränderungen gewachsenen, niedrigen Merkmale der Echtheit tragen, so gut wie etwa eine Bronze, ein antikes Glas, eine Tonvase usw., eben auch alte Gemälde an sich. Das Altern des gesamten Materials in Verbindung mit jener der alten Kunstübung eigentümlichen Gleichmässigkeit und Solidität des handwerklichen Herstellungsprozesses geben Veränderungen der sichtbaren Schicht, die moderne Nachahmung nicht geben kann. Unter diesen Gesichtspunkten aber muss den wenigen obengenannten kölnischen Bildern das Urteil gesprochen werden: sie entbehren der sicheren Altertumsmerkmale der unzweifelhaft echten Bilder dieser Art, wie sie die Galerien zeigen, wie sie die Ausstellungen der Primitiven in Bruges, Paris, Düsseldorf, Soest gezeigt haben oder sie tragen sogar die krankhaften Merkmale des neunzehnten Jahrhunderts an sich.

Hier rückt die Angelegenheit der altkölnischen Bilderfälschungen auf ein Gebiet, das einen grossen Kreis von Malern interessieren wird: auf die Frage

nach der Altmeistertechnik und dem von ihr verschiedenen Malverfahren des neunzehnten Jahrhunderts. Diese Frage macht die Angelegenheit zu einer solchen, deren Bedeutung über den Einzelfall hinausgeht, im Sinne der historischen Forschung sowohl, wie auch im Sinne jener praktischen Bestrebungen, die die Künstlerschaft nun schon seit fast drei Generationen erfüllen: der Wiedereroberung der Altmeistertechnik.

Im Gegensatz zu meinen Ausführungen hat man die Kölner Madonna neuerdings nicht nur als aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammend sondern sogar als „trefflich erhalten“ bezeichnet; damit erklärt man alle an dem Bilde vorkommenden anormalen Erscheinungen kurzweg für Merkmale der Altmeistertechnik. Wir können nie und nimmer ruhig hingehen lassen, dass so unsere Begriffe von alter und neuer Maltechnik verwirrt werden. Dies sei gesagt mit aller schuldigen Ehrerbietung vor den Verdiensten und der Unermüdlichkeit Wilhelm Bodes. Wäre diese Frage nicht mit diesen Bildern verknüpft, dann wäre in der That die Madonna den Lärm nicht wert, der um sie gemacht wird. Da dem aber nun einmal so ist, so rufe ich alle Fachgenossen, Restauratoren, historisch interessierten Farbchemiker, namentlich auch alle jene Künstler, die an der Wiedereroberung der Altmeistertechnik praktisch mitarbeiten, auf, jenen Satz mit widerlegen und so unsere Begriffe von alter und moderner Maltechnik mit klären zu helfen. Ich zweifle nicht, dass thatsächlich diese Fragen durch die kölnische Bilderaffäre ganz neu in Fluss geraten werden.

Manschlage bei der Untersuchung den Weg ein, sich zuerst eingehend und gewissenhaft die Rückseite anzusehen. Die Schrumpfungen der Farben allein müssen schon zur Verurteilung führen; aber man frage sich einmal nur nach Dem, was man die Leuchtkraft und Transparenz der Altmeisterfarben nennt! — Wer es sich nicht nehmen lassen will, sich mit der Diagnose, dass hier Altmeistertechnik vorliege, in den Annalen der Gemäldeforschung zu verewigen, dem bleibe es unbenommen. Ich möchte mich ausschliessen. Später, wenn man über die Krisis der Maltechnik um 1800 einmal genauer gearbeitet haben wird, dann wird man deutlicher sehen.

Über dieses sehr interessante Thema ist schon vieles angedeutet worden. Der verstorbene Muther z. B. — Friede seiner Asche! — hat in seiner Geschichte der neuzeitlichen Malerei eine Darstellung gegeben, nach der Carstens und seine Gefolgschaft, also der deutsche Klassizismus, die Antike und die Archäologie, die Schuld an dem Untergang der Altmeistertechnik tragen sollten. Diese Darstellung ist jedenfalls eine obenhin niedergeschriebene Phrase. Aber niemals sind die Herren von der Gemäldeforschung durch eine genaue Zusammenstellung von fest datierten Bildern diesem Prozess vom Beginne der modernen Malerei genau nahe gerückt, um ihn örtlich und zeitlich mit jener Deutlichkeit fest-

zulegen, die die Wichtigkeit der Frage verdiente; die Wichtigkeit für die Künstlerschaft, die Wichtigkeit für die Geschichte. Die Frage bleibt zu beantworten: wann und wie löste die chemische Grossfabrikation die Altmeisterfarbe ab; wann und wie führte dieser Prozess im Verein mit der sonstigen Lockerung des alten Malverfahrens das *Débâcle* herbei? Um 1820 war's schon geschehen.

Nun zurück zu unserem Bilde. Wir haben bei dieser Dornenkrönung der Rückseite die Arbeit einer Persönlichkeit vor uns, die, im Malverfahren des neunzehnten Jahrhunderts arbeitend, die Formen der altkölnischen Schule vom beginnenden fünfzehnten Jahrhundert vollkommen beherrscht.

Nunmehr wende man sich zur Vorderseite, die bestechender wirkt, stelle aber fest, dass sich hier an den Gewandpartien und den sonstigen dunkeln Teilen des Mittelbildes die modernen Schrumpfungen wie an den Rückseiten der Flügel finden, ja nicht nur die Spaltungsform wie an der Wickenblüte, sondern eine für moderne unsorgfältige Farbenverwendung auch ausserhalb der Kunstmalerei charakteristische direkte Krustenbildung. Nun gehe man weiter und sehe unter der Lupe die kranken Reissungsformen in den Schattenpartien des Fleisches, wodurch sich dann die Vorderseiten der Flügel, die im ganzen am besten wirken, mit dem Mittelbilde verbinden. Nun aber — und damit gehe ich heute noch einen Schritt weiter als früher — sind unter der Vergrösserung auch die Craquelierungen der weissen Fleischpartien keine Brechung wie bei echten Bildern, sondern eine moderne, wenn auch noch so minutiöse Schrumpfung. Diese Fleischpartien — man sehe namentlich die des Kindes — sind deutlich mit Farben des neunzehnten Jahrhunderts, aber nun und nimmer mit Altmeisterfarben gemalt. —

Ich gäbe heute gern, wenn es sich technisch zufriedenstellend machen liesse, die Reproduktion einer vergrösserten Photographie, die ich inzwischen von dem Körper des Kindes unserer Madonna habe anfertigen lassen.* Man erkennt den theerigen Charakter der gebrauchten Farben selbst auch bei den Fleischpartien, namentlich wenn man sie neben die Photographie unzweifelhaft echter Stücke hält. Und nun vollends die dunklen Partien in photographischer Vergrösserung, sobald sie das notwendige scharfe Licht erhalten! Das sind Merkmale tumultuarischen Experimentierens aus dem Jahrhundert der Chemie, der Schnellarbeit und der mangelhaften technischen Ausbildung des heranwachsenden Künstlers. Auf wie guten Grundlagen dagegen das fünfzehnte Jahrhundert aufbauen konnte, dafür gilt es, sich die unter den sorgfältigen Reinigungsarbeiten

* Die Reproduktion giebt das Ausschlaggebende nicht wieder. Auch die jüngst in der Zeitschrift für bildende Kunst (Heft 12) von Kollegen Friedländer veröffentlichte photographische Gegenüberstellung lehrt nichts, abgesehen davon, dass sie anders hätte gewählt werden müssen, die schlimmsten Partien der Madonna fehlen.

des Herrn Fridt zu tage gekommenen untersten Schichten des Klarenaltars eindringlich anzusehen: das vierzehnte Jahrhundert zeigt hier schon eine ganz überraschende Einheitlichkeit der Technik und es ist deutlich zu verfolgen, wie die Schichten nur da krankhafte Erscheinungen zeigen, wo sie von den neuzeitlichen Übermalungen in Mitleidenschaft gezogen sind. Über die Verschiedenheit solcher Affektionen und der bei unserer Madonna vorkommenden Reissungsform kann man sich doch wohl nicht täuschen.*

Hier kommt die Erörterung der Echtheitsfrage an einen Punkt, der auch auf andern technischen Gebieten einzutreten pflegt: das letzte Stadium der Beobachtung lässt sich nicht mehr in zwingende Worte fassen.

So wähle ich, um einmal zu exemplifizieren, absichtlich ein Gebiet, wo das zur Frage stehende technische Verfahren genau so ein Geheimnis ist, wie das Altmeistermalverfahren: das der griechischen Vasen. Der Firnis ist ein Geheimnis; alle Bemühungen, seine Fabrikation wieder zu beleben, sind vergebens gewesen. Nur haben hie und da Fälscherwerkstätten einen Effekt herausgebracht, der nahe an die Täuschung geht. Der Unterschied ist zu sehen, aber nicht mehr zwingend in Worte zu fassen und auch die Chemie lässt im Stich. Der Eine sagt nun: hier liegt der gefälschte Firnis vor, der Andere fährt fort zu sagen: ich sehe es nicht. Was bleibt übrig? Man lässt ihn stehen.

Der Schuldige kann nicht mehr aus dem Grabe gerufen werden, um ein Geständnis abzulegen, und man wird im Sinne des grossen Publikums die „Entscheidung“

* Der an der angeführten Stelle in der Zeitschrift für bildende Kunst von Friedländer abgebildete Kopf von dem Bild aus der Sammlung Brenken zeigt z. B. grade solche von nachträglicher Bearbeitung herrührende Spuren; die kleine Stelle am Genter Altar ist gleicher Art. Hätte unsere Madonna nur etwas von den übrigen Stellen des Genter Altars!! —

der Echtheitsfrage nicht geben können sondern auf jene allgemeine Überzeugung basieren müssen, die sich im Laufe der Jahre der Allgemeinheit der Fachgenossen bemächtigt haben wird. Ich weiss, dass ich nur verstanden werden kann von Fachgenossen, die die Frage nicht von einer einseitigen wenn auch noch so langjährigen Kenntnis altdeutscher Malerei beurteilen, möglicherweise sogar das Unglück haben, durch frühere literarische Verherrlichung der jetzt gestürzten Bilder festzuliegen — es ist lediglich Unglück —, sondern von solchen, und zwar gerade von solchen, die ihren Blick geschärft haben werden für die eben angedeuteten kunstgeschichtlichen Vorgänge des früheren neunzehnten Jahrhunderts. Ich setze meine Hoffnung darauf, dass das Interesse für diese Fragen immer weitere Kreise ergreifen wird.

Der deutschen Kunstwissenschaft aber erwächst die Ehrenpflicht einer rückhaltlosen Urkundenkritik, so peinlich das nach dieser und jener Seite wirken mag; dabei kann es für die Betroffenen ein Trost sein, dass die diesmalige Echtheitsfrage eine ganz singuläre Stellung hat; sie ist nicht zu verwechseln mit den täglich auftauchenden Behauptungen, Dies und Das in einer Galerie, einer Sammlung sei falsch; derlei kommt und geht wie paradoxe Attributionen. Sie ist auch nicht in eine Linie zu stellen mit der Frage nach der Bekämpfung der ganz gegenwärtigen Fälscherkünste; sie ist vielmehr eine Echtheitsfrage, wie sie höchstens alle Jahrhunderte einmal oder aber überhaupt nicht wieder auftaucht. Es ist eben der Umstand etwas Singuläres, dass sich gleich am Beginn der Studien eines neuen Gebiets die Urkundentrübung einschlich und sich deshalb so unerwartet lange erhalten konnte. Mit Exklamationen von „Kinderspott“ und dergleichen ist sie nicht zu erledigen.



HANS BALDUNG, GEN. GRÜN, PIETA, KUPFERSTICH
NEURRWEERUNG DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETS