

# ENTDECKT!

Maltechniken von Martini bis Monet ●

Iris Schaefer in Zusammenarbeit mit  
Anna Bungenberg und Caroline von Saint-George

# INHALT

7	VORWORT
10	EINFÜHRUNG
12	AUSBILDUNG
34	BILDTRÄGER
68	GRUNDIERUNG
96	UNTERZEICHNUNG
128	MALSCHICHT
128	TEMPERA & ÖL
166	PINSEL & CO
186	PENTIMENTI
208	FIRNIS
228	GLOSSAR
237	BIBLIOGRAFIE
253	KÜNSTLERINDEX
254	BILDNACHWEIS
255	LEIHGEBER
256	IMPRESSUM

»Item wer ein moler will werden, der mus fan natür dorczw geschick sein. Item dy kunst des malens würt pas durch lib vnd lust gelernt dan durch czwang. Item aws welchem ein grosser künstreicher moler soll werden, der mus gantz van jugent awff darpey ertzogen werden. Item er mus van guter wercklewt kunst erstlich vill ab machen, pis daz er ein freie hant erlangt.«<sup>1</sup>

Albrecht Dürer, um 1508/09

## AUSBILDUNG UND PRAXIS DER MALER

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts hielt Albrecht Dürer für die Bestimmung und Erziehung zum Maler eine Handvoll grundlegender Bedingungen fest: die natürliche Begabung, die Liebe und Lust am Erlernen der Malerei im Gegensatz zum Zwang, einen möglichst frühzeitigen Beginn der Ausbildung sowie schließlich gute Vorbilder und viel Übung zur Erlangung einer freien Hand, sprich des Könnens, in dem das Wort Kunst schließlich auch wurzelt.<sup>2</sup>

Dürer selbst war jedoch für damalige Verhältnisse eher ein Späteinsteiger und begann seine Ausbildung nicht etwa mit Blick auf eine Karriere als Künstler, sondern als Handwerker. Nachdem er bis zu seinem dreizehnten Lebensjahr die Schule besucht hatte, darauf bei seinem Vater das Goldschmiedehandwerk erlernte, trat er erst mit fünfzehn Jahren die Lehre bei dem Nürnberger Maler Michael Wolgemut an.<sup>3</sup> Die hohe Qualität seines ältesten erhaltenen Selbstporträts als Zwölf- oder Dreizehnjähriger beweist hingegen, dass er sich schon früh in der Zeichnung geübt haben muss (Abb. 1). Üblicherweise begann die Ausbildung eines Malers zu seiner Zeit zwischen dem achten und zwölften Lebensjahr. »So ein kind acht jar alt ist, mag man es zu einem handwärc tun oder aber lenger lassen studieren«, empfahl 1521 der deutsche Theologe und soziale Reformator Johann Eberlin von Günzburg. Zahlreiche bildliche Darstellungen von Malerwerkstätten des Spätmittel-

alters und der frühen Neuzeit belegen das junge Alter der Auszubildenden. Ein schönes Beispiel liefert uns der flämische Maler und Zeichner Jan van der Straet, der Mitte des 16. Jahrhunderts nach Italien reiste und zwischen etwa 1580 und 1605 in Florenz eine Serie »neuer Erfindungen«, die *Nova Reperta*, schuf. Dazu zählt die idealisierte Darstellung der Werkstatt des niederländischen Malers Jan van Eyck (Abb. 2).<sup>5</sup> Im Vordergrund sehen wir sowohl links als auch rechts je einen sitzenden Lehrling im Kindesalter. Beide üben sich in der Zeichnung. Der Jüngste rechts zeichnet Augen, wohingegen der linke, etwas ältere Jüngling offenbar an der Zeichnung nach einer vor ihm stehenden Skulptur arbeitet. Ein weiterer, älterer Lehrling in der Bildmitte ist hingegen mit der Vorbereitung der Palette für den hinter ihm sichtbaren Meister beschäftigt. Im Hintergrund links sehen wir einen Gesellen bei der Anfertigung eines Porträts. Rechts sind zwei kräftige Männer dargestellt, die auf einem Stein mit einem sogenannten Läufer die Malfarben anreiben, und noch weiter hinten werden anscheinend hölzerne Bildträger in die Werkstatt gebracht.<sup>6</sup>

Mit seiner Darstellung liefert uns Jan van der Straet das idealtypische Bild der Werkstatt eines Malers, der in der ständischen Organisation des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit in der Regel den Rang eines Handwerkers besaß. Nach 1400 bestanden in fast allen bedeutenden Städten

Europas Malerzünfte, die auch Gilden oder – wie im spätmittelalterlichen Köln – Gaffeln genannt wurden. Oft waren ihnen andere Gewerke, beispielsweise Bildschnitzer, Glaser, Goldschmiede oder Sattler, zugeordnet. In der Regel galt der Zunftzwang: Kein Handwerker durfte sich in einer Stadt niederlassen, ohne Mitglied der betreffenden Zunft zu sein. Nur Maler, die zum Dienst an den Höfen weltlicher oder kirchlicher Herrscher berufen waren, konnten sich dieser Verpflichtung entziehen. Die Zunft als wirtschaftlicher Schutzverband versuchte in erster Linie die Interessen der Produzenten, aber auch die der Abnehmer zu wahren. Sie regelte im Allgemeinen die Aufnahmebedingungen, die Ausbildung, wirtschaftliche und organisatorische Fragen und konnte religiöse und politische Pflichten in ihre Verfassung aufnehmen. Produktionsregelnde Vorschriften betrafen oft die Anzahl und den Status von Mitarbeitern, die Qualität der Rohstoffe und Materialien, die Güte der Werke, die Arbeitszeiten und Absatzbestimmungen.<sup>7</sup> Derart grundlegend strukturiert florierte das Zunftwesen als Lebensform des Handwerks, bis es um 1800 europaweit durch die Einführung der Gewerbefreiheit abgeschafft wurde.<sup>8</sup>

Abb. 1

Albrecht Dürer, *Selbstbildnis als Dreizehnjähriger*, 1484, Silberstift auf grundiertem Papier, 27,3 × 19,5 cm, Graphische Sammlung Albertina, Wien. Bez. oben rechts (nachträglich): »Dz hab Ich aws eim spigell nach mir selbs kunterfet Im 1484 Jar Do ich noch ein kint wad. Abricht Dürir.«



Abb. 2

Theodor Galle nach Jan van der Straet (Stradanus), *Malerwerkstatt*, aus der Serie *Nova Reperta*, um 1580/1605, Kupferstich auf Papier, 20,4 × 27 cm (Platte), 20,5 × 27,1 cm (Blatt), Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf.





Abb. 17  
John Singer Sargent, *Claude Monet, am Waldsaum malend*, 1885, Öl auf Leinwand, 54 × 64,8 cm, Tate Gallery, London.

(Abb. 17). Ihnen galt das Licht nicht mehr nur als Stimmungsträger, sondern es wurde gleichsam zum Motiv erhoben. Das Erkennen der Tatsache, dass im Gegensatz zu den eingeschränkten und vor allem statischen Lichtverhältnissen im Atelier das Naturlicht eine größere Skala von hellen bis dunklen Farbtönen hervorruft, schuf neue Voraussetzungen.<sup>74</sup> Unter diesen Bedingungen konnte die Eigenfarbigkeit der Dinge in den Hintergrund treten. Höchst willkommen war dabei das zunehmende Angebot an neu entwickelten, farbintensiven Pigmenten und gebrauchsfertigen Malmaterialien. So groß die Fortschritte auf diesem Gebiet auch waren, so traditionell blieben die wesentlichen Gerätschaften der Maler.

## Die Natur als Atelier

Während das Zeichnen und Aquarellieren in der freien Natur schon früher geübt worden waren, kamen Pinsel und Ölfarbe zur sogenannten Freilichtmalerei erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts vermehrt in Gebrauch. Anfänglich waren es Studien oder Skizzen, in denen Künstler auf unakademische Weise nach einer genauen Naturbeobachtung und der Wiedergabe atmosphärischer Stimmungen suchten. Vor allem englische und französische Künstler brachten der Landschaftsmalerei ein neues Interesse entgegen. In Frank-

reich trug in entscheidendem Maße Pierre-Henri de Valenciennes dazu bei, dass innerhalb der Akademie ab 1817 erstmals die Auszeichnung des Prix de Rome für historische Landschaftsmalerei verliehen wurde. Die dafür vorzuweisenden Vorarbeiten in Form von Landschaftsölskizzen trieben die Freilichtmalerei voran.<sup>72</sup> Von den Idealen der historischen Landschaft distanzieren sich schließlich einige Künstler, die als Maler von Barbizon bekannt geworden sind. Ab den 1830er-Jahren trafen sie sich in den Wäldern von Fontainebleau,

um die Natur malerisch zu erfassen.<sup>73</sup> In ihre Fußstapfen traten die französischen Impressionisten, die bis heute zu den bekanntesten Pleinair-Malern zählen; sie machten keinen Unterschied mehr zwischen Skizzen und vollendeten Gemälden. Für sie wurde der subjektive visuelle Eindruck die Grundlage ihrer künstlerischen Gestaltung. Sie zogen in die Natur, um vor allem die optischen Phänomene von Licht, Atmosphäre und Farbigkeit zu studieren und dabei den augenblicklichen Sinneseindruck als Impression auf die Leinwand zu bannen

## Staffelei, Palette, Pinsel und Malstock

Trefflich vereint finden wir die wichtigsten Gerätschaften bereits in Catharina van Hemessens 1548 entstandenem Selbstbildnis als Malerin (S. 17, Abb. 4). Unverzichtbar und geradezu symbolisch für den Arbeitsraum eines Malers oder eben auch einer Malerin war von jeher das als Staffelei bezeichnete Gestell, auf dem ihr in Arbeit befindliches Gemälde ruht. Wenngleich sie ihre Staffelei nur ausschnitthaft darstellte, können wir die wesentliche Funktion des Geräts erkennen. Deutlich wird sie in den Bohrungen der vorderseitigen Stützen, in die sich Bolzen einschieben ließen, um daraufhin ein Brett in gewünschter Höhe zum Aufsetzen eines Gemäldes anzubringen. Diese graduelle Einstellung gab der Staffelei ihren Namen, denn das Wort »Staffel« war eine früher übliche Bezeichnung für Stufe oder Leitersprosse.

In geradezu klassischer Weise präsentiert van Hemessen darüber hinaus die unverzichtbaren Arbeits- und Hilfsmittel wie Palette, Pinsel und Malstock in ihren Händen. Die als Farbenmischbrett bezeichnete Palette weist bereits ein

Daumenloch auf, das bis heute ein wichtiger Bestandteil dieses Utensils ist. Denn dank des durchgesteckten Daumens ruht das Farbenbrett auf der Hand, wohingegen die Finger unterhalb der Palette frei bleiben, um Pinsel und Malstock gleichzeitig fassen zu können. Wozu der sogenannte Malstock diente, verdeutlicht die rechte, zum Malen erhobene Hand der Künstlerin, stützt sie sich doch auf diesem Stock ab, der auf dem oberen Rahmenschenkel aufliegt und dadurch einen gewissen Abstand zum Gemälde gewährleistet. Auf diese Weise gelingt ihr das Malen auch feinsten Details ohne Berührung der Malfläche, was vor allem bei den langsam trocknenden Ölfarben von entscheidender Bedeutung ist.

Van Hemessens Selbstbildnis entstand auf einer Eichenholztafel und auch bei dem dargestellten Gemälde auf der Staffelei scheint es sich um einen hölzernen Malgrund zu handeln. Welche anderen Bildträger kamen im Laufe der Zeit auf die Staffeleien der Maler? Wie wurden sie vorbereitet und was geschah danach?

1 Rupprich 1956, S. 99.

2 Vgl. das Einstiegszitat.

3 Dyballa 2013.

4 Zit. nach Arnold 1986, S. 455.

5 Davis 2009.

6 Ebd., S. 240–241.

7 Überblicke im Hinblick auf das Spätmittelalter und die Renaissance in Nordeuropa bieten: Nash 2008, S. 51–53; Billinge u. a. 1997, S. 8–10; Dunkerton u. a. 1991, S. 126–128; Huth 1981, S. 5–22; für Italien: Bomford u. a. 1989, S. 6–11; europaweit für das 16. und 17. Jahrhundert: Bleeke-Byrne 1984, S. 28–30; für das holländische 17. Jahrhundert: Prak 2008, S. 151–154; für den deutschsprachigen Raum: Tacke 2019 a, S. 50–55.

8 Haupt 2011.

9 Brenner 2019, S. 56; Tacke 2019 a, S. 11.

10 Droz-Emmert 2004, S. 101–102.

11 Baumgärtel 2020, S. 10.

12 Chadwick 2013, S. 22–24.

13 Büttner 2018, S. 80.

14 Huth 1981, S. 10; Tacke 2012, S. 31.

15 Vgl. Huth 1981, S. 12–15; Cole 1983, S. 15–34; De Jager 1990, S. 70; Hirschfelder 2010, S. 250–251.

16 Bleeke-Byrne 1984, S. 29; De Jager 1990, S. 70.

17 Büttner 2006, S. 34–37.

18 Huth 1981, S. 13; De Jager 1990, S. 70.

19 De Jager 1990, S. 73–74.

20 Ebd., S. 77; Van de Wetering 1997, S. 55–56; Floerke 1905, S. 133.

21 Nash 2008, S. 181; Kemperdick 2008, S. 96.

22 Baer 2000, S. 28.

23 Hoecker 1916, S. 37.

24 Cennini [um 1400] 1871, S. 18, 66–67.

25 Nash 2008, S. 167–172, 181.

26 Rupprich 1956, S. 99.

27 Pfisterer 2014.

28 Van Hoogstraten [1678] 1969, S. 26; zu zeichnerischen Übungen im Rahmen der Werkstattausbildung des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. auch Bleeke-Byrne 1984, S. 32–35.

29 Heydenreich 2007, S. 281–284.

30 Tacke u. a. 2018, S. 673–674.

31 De Jager 1990, S. 70–71; Prak 2008, S. 156.

32 Tacke 2019 a, S. 14–16; Huth 1981, S. 10, 14, 34.

33 In Bezug auf den deutschsprachigen Raum ausführlich zuletzt: Tiemann 2019; Tacke 2019 a, S. 18–19; Nash 2008, S. 182–184; Huth 1981, S. 14–16, 73, 76.

34 Kemperdick 2008, S. 96.

35 Peeters 2009, S. 149.

36 Laut Ernst van de Wetering handelte es sich dabei in etwa um den Zeitraum, in dem ein ortsfremder Maler in der Stadt arbeiten musste, um in die Zunft unter Vorweis des Bürgerrechts aufgenommen werden zu können, vgl. Van de Wetering 1997, S. 31–32.

37 Nash 2008, S. 179.

38 Tacke u. a. 2018, S. 673–675; Schaefer 2001, S. 110.

39 In Bezug auf Rubens vgl. Büttner 2006, S. 110–114.

40 Pevsner 1986, S. 57–61.

41 Rupprich 1956, S. 59.

42 Pevsner 1986, S. 63, 70–75.

43 Ebd., S. 41–45.

44 Thomas 2005.

45 Pevsner 1986, S. 89–96.

46 Bogh 2015, S. 2.

47 Von Rosen 2019.

48 Bogh 2015, S. 4.

49 Pevsner 1986, S. 101.

50 Dittmann 1993, S. 75.

51 Pevsner 1986, S. 100.

52 Mai 2010, S. 162–164; Pevsner 1986, S. 189–207.

53 Hinz 1974, S. 93.

54 Pevsner 1986, S. 213–214; Mai 2010, S. 162–165.

55 Fehrer 1994, S. 752.

56 Mai 2010, S. 121–129; Mai 2011.

57 TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 80, URL: [http://ta.sandart.net/-text-167\\_letzter\\_Abruf: 4.2.2021](http://ta.sandart.net/-text-167_letzter_Abruf: 4.2.2021).

58 Ryckaert 1994; Heydenreich 2007, S. 272; Herberg 2011; vgl. hierzu auch Nash 2008, S. 158–160.

59 Für Lochners Haus werden aus diesem Grund etwa drei Meter hohe Eingangstüren vermutet, vgl. Chapuis 2004, S. 156.

60 Eser/Hess 2007, S. 145–146; Heydenreich 2007, S. 273; Nash 2008, S. 157–161.

61 Kleinert 2006, S. 31–32, 136.

62 Nash 2008, S. 161–162.

63 Für die holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts vgl. Kleinert 2006, S. 34–36; Bouvier [1827] 1828, S. 344, 350–351; Hertel 1857, S. 100.

64 Kleinert 2006, S. 36; vgl. Cröker [1736] 1982, S. 32.

65 Da Vinci [vor 1519] 1925, S. 189.

66 Für die holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts vgl. dazu Kleinert 2006, S. 37; Bouvier [1827] 1828, S. 355–359; Hertel 1857, S. 100–101.

67 Bouvier [1827] 1828, S. 353; Hertel 1857, S. 101.

68 Jooss 2009, S. 62–64.

69 Wildenstein 1996, S. 400–405.

70 Mongi-Vollmer 2004, S. 30–40.

71 Bouvier [1827] 1828, S. 457.

72 Boime 1971, S. 139–146.

73 Im Hinblick auf zentrale Aspekte der Malerei von Barbizon, darunter auch Werkprozesse und Techniken, vgl. Burmester/Heilmann/Zimmermann 1999.

74 Vgl. URL: [https://forschungsprojekt-impressionismus.de\\_letzter\\_Abruf: 13.4.2021](https://forschungsprojekt-impressionismus.de_letzter_Abruf: 13.4.2021); Schaefer/von Saint-George/Lewerentz 2008.



Abb. 146  
Detail des Infrarotreflektogramms zu Abb. 143, das verworfene Konstruktionslinien eines ursprünglich deutlich höher geplanten Brunnens zeigt.

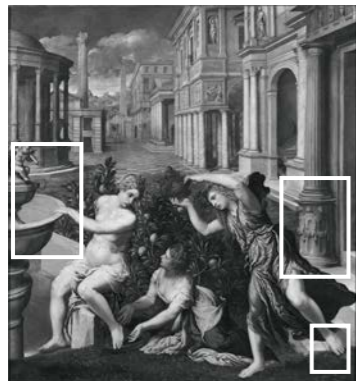


Abb. 147  
Detail des Infrarotreflektogramms zu Abb. 143, unter infraroten Strahlen wird eine Frau erkennbar, die mit einem Tablett über dem Kopf aus dem Portal heraustritt.

Abb. 148  
Detail des Infrarotreflektogramms zu Abb. 143, deutlich wird die kleinere Erstform des Fußes der Dienerin.

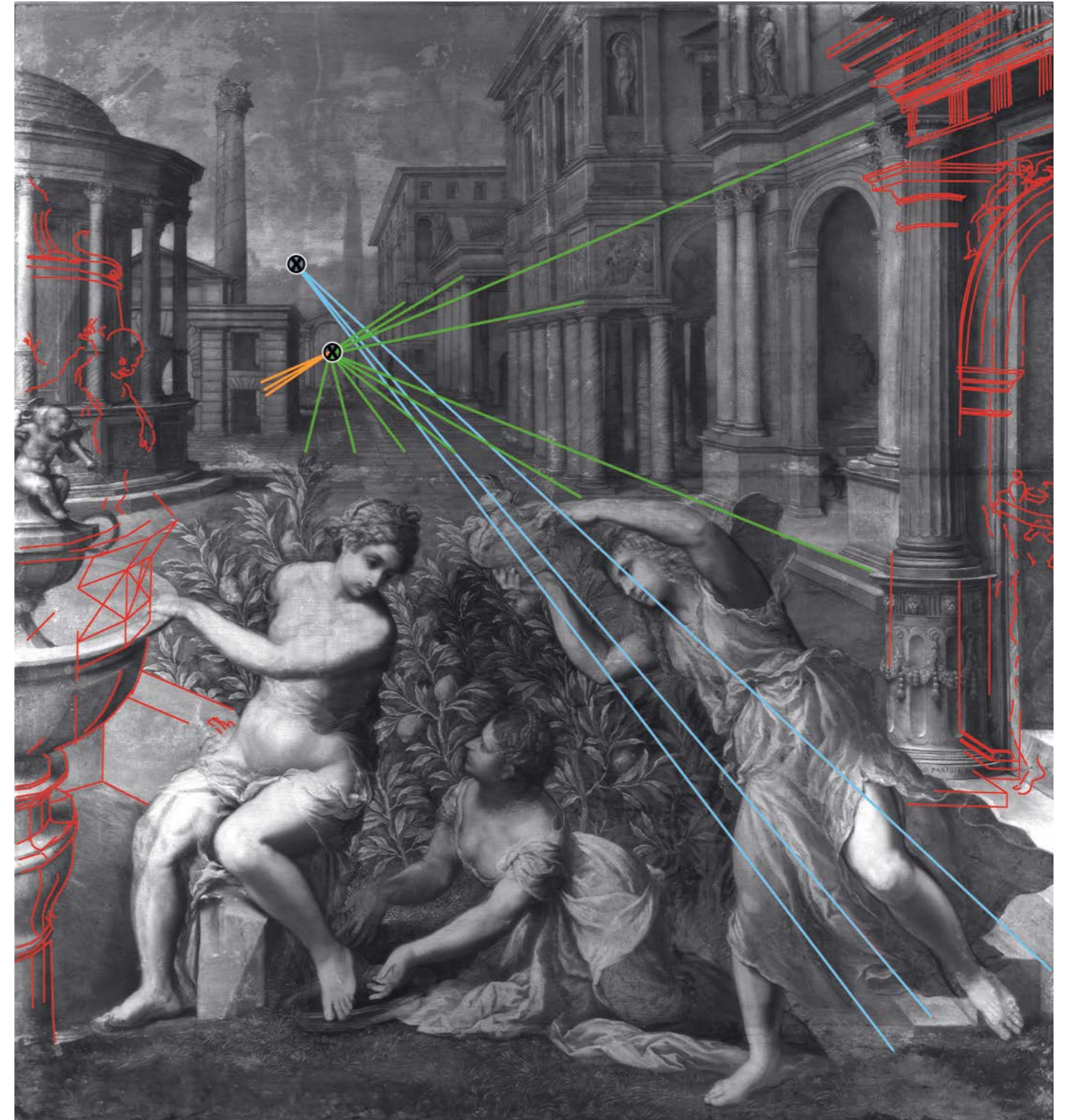
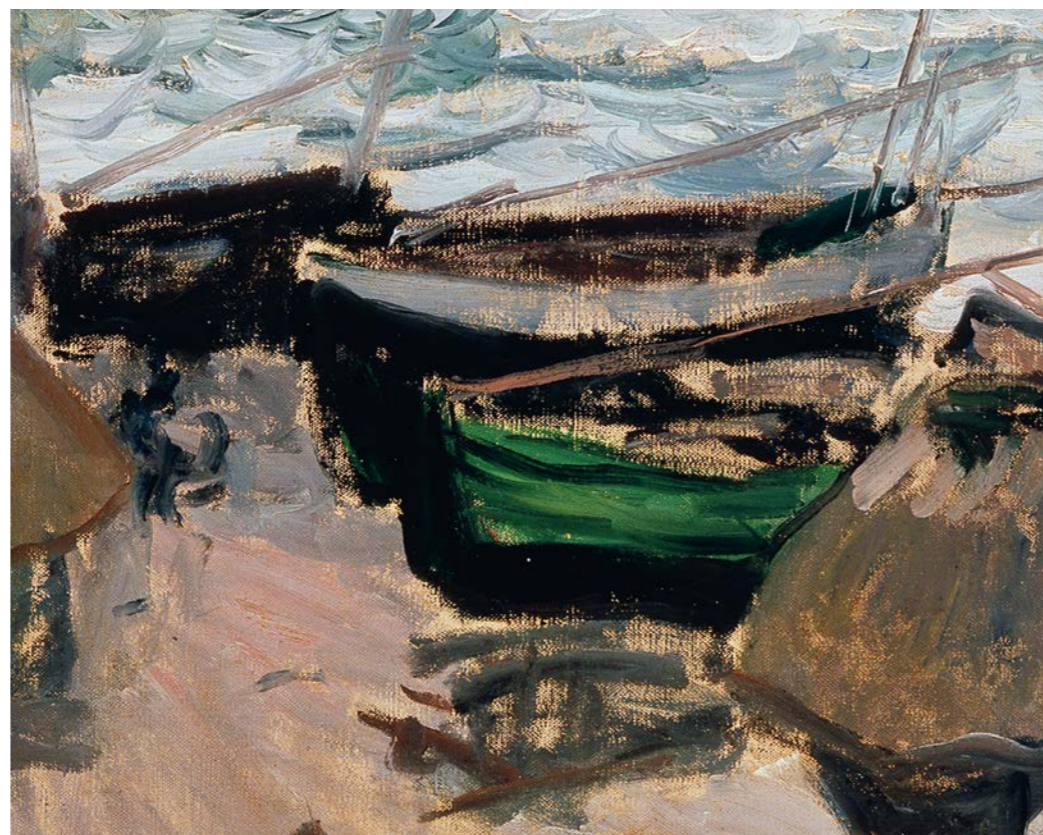


Abb. 149  
Infrarotreflektogramm zu Abb. 143 mit Kartierung der verworfenen Fluchtlinien (blau), den korrigierten Fluchtlinien (grün), den fälschlich durchgepausten Fluchtlinien (gelb) und der verworfenen Unterzeichnung des Brunnens links sowie der Frau und Architektur rechts im Bild (rot).



Abb. 176  
Claude Monet, *Fischerboote am Strand von Étretat*, 1884, Öl auf Leinwand, 73,5 × 100,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln.

Abb. 177  
Detail zu Abb. 176, mit dünnen Farbaufträgen, die teilweise nur die Strukturhöhen der Leinwand streifen, skizzierte Monet wesentliche Formen, etwa die Boote am Strand. Die cremefarbige Grundierung bleibt an vielen Stellen weiterhin sichtbar.



## Die Palette der Farben

Es lohnt sich, an dieser Stelle einen näheren Blick auf die Farbmittel als die – neben dem Bindemittel – zweite wichtige Komponente einer Malfarbe zu richten.<sup>28</sup> Denn zu Monets Zeiten stand den Malern eine Palette an Farben zur Verfügung, die es bis dato nicht gegeben hatte (Abb. 178). Mit nur wenigen Neuerungen waren die bis um 1800 gebräuchlichen Pigmente größtenteils seit der Antike bekannt, zumeist bestanden sie aus zu Pulver gestoßenen, geriebenen oder gemahlten Mineralien. Zu den Hauptvertretern zählten gelber und roter Ocker, Zinnober, Azurit, Ultramarin, grüne Erden und Malachit. Ebenso lange Tradition besaßen auch einige Pigmente, die auf künstlichem Wege erzeugt wurden, etwa Bleiweiß und Grünspan, zu denen sich im Mittelalter das Bleiinnig gelbe gesellte. Darüber hinaus hatte man schon früh Methoden entwickelt, aus Farbstoffen, die entweder pflanzlichen oder tierischen Ursprungs waren, feste Farbkörper herzustellen. Dieser als Verlackung bezeichnete Prozess verhalf vor allem zur Herstellung zahlreicher Rotlacke, die allerdings von jeher weniger lichtecht als ihre mineralischen Partner waren.

Dass bereits in den ersten drei Dekaden des 19. Jahrhunderts zahlreiche neue Farbmittel entdeckt werden konnten, verdankt sich dem Erwachen systematischer Forschungen auf dem Gebiet der Chemie und Mineralogie. Diese Entwicklung hatte schon Ende des 18. Jahrhunderts mit der Entdeckung neuer Elemente und chemischer Reaktionen eingesetzt. Es waren vor allem die metallischen Grundstoffe wie Chrom, Cadmium, Cobalt, Zink, Kupfer und Arsen, aus denen viele neue Farben gewonnen werden konnten.

Im Spektrum der blauen Pigmente bestätigt eine Ausnahme die oben genannte Regel, bereicherte doch bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts das neu entdeckte Preußischblau oder Berliner Blau die Palette der Maler. Am Anfang des 19. Jahrhunderts trat das Cobaltblau hinzu. Mit diesem leuchtenden Blaupigment stand erstmals

eine Alternative zu dem teuren, inzwischen nur noch schwer erhältlichen und äußerst kostspieligen natürlichen Ultramarin zur Verfügung. Die synthetische Herstellung von Ultramarin gelang zwei Jahrzehnte später und machte nun auch dieses leicht violettstichige Blaupigment wieder allgemein verfügbar.

Von jeher begrenzt war die Auswahl grüner Pigmente. Grüne Erden waren verhalten im Farbton und die gemeinhin als Grünspan bekannten Kupferpigmente eigneten sich eher für Lasuren als für deckende Malfarben. Darüber hinaus tendierten sie leicht zum Verbräunen. Umso mehr zu begrüßen waren die neuen Grünpigmente auf

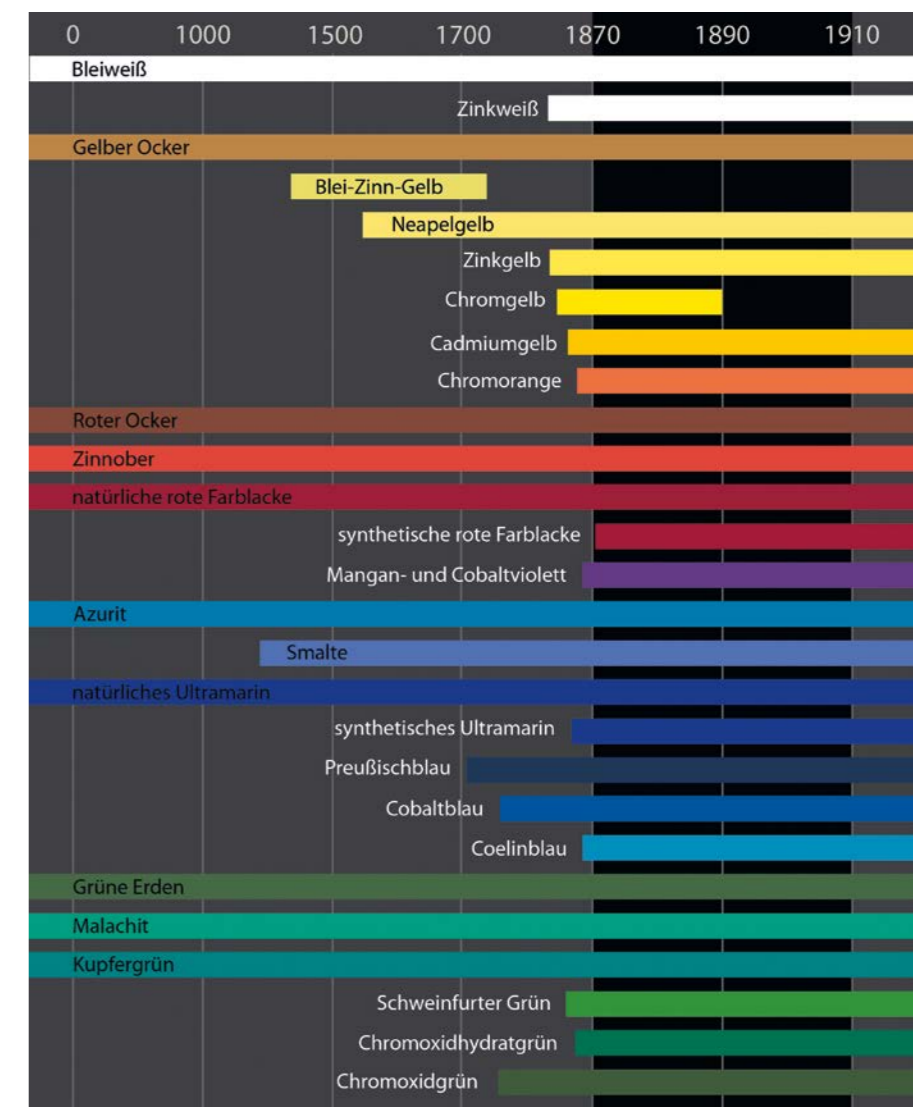


Abb. 178  
Chronologische Entwicklung und Übersicht der wichtigsten Farbmittel, die den Künstlern zur Verfügung standen.

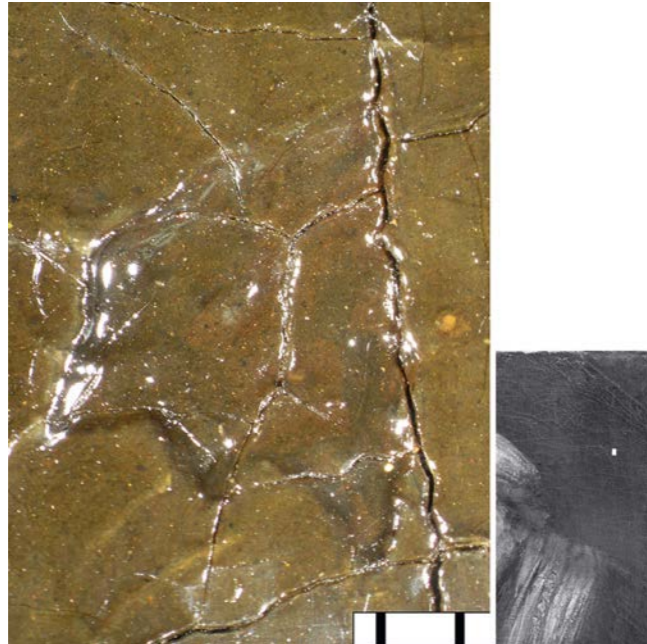


Abb. 217  
Mikroskopaufnahme zu Abb. 215 mit einer erkennbaren Fehlstelle, die mit der Farbe des Hintergrunds gefüllt ist und dadurch auf die Übermalung einer bereits gealterten Malschicht aufmerksam macht (Maßstab: 1 mm).



Abb. 218  
Detail zu Abb. 215 im Aufricht sowie bei der Durchleuchtung mit Röntgen- und Infrarotstrahlung. Der Vergleich der drei Aufnahmen weist auf ein ursprünglich geplantes Halbprofil hin.

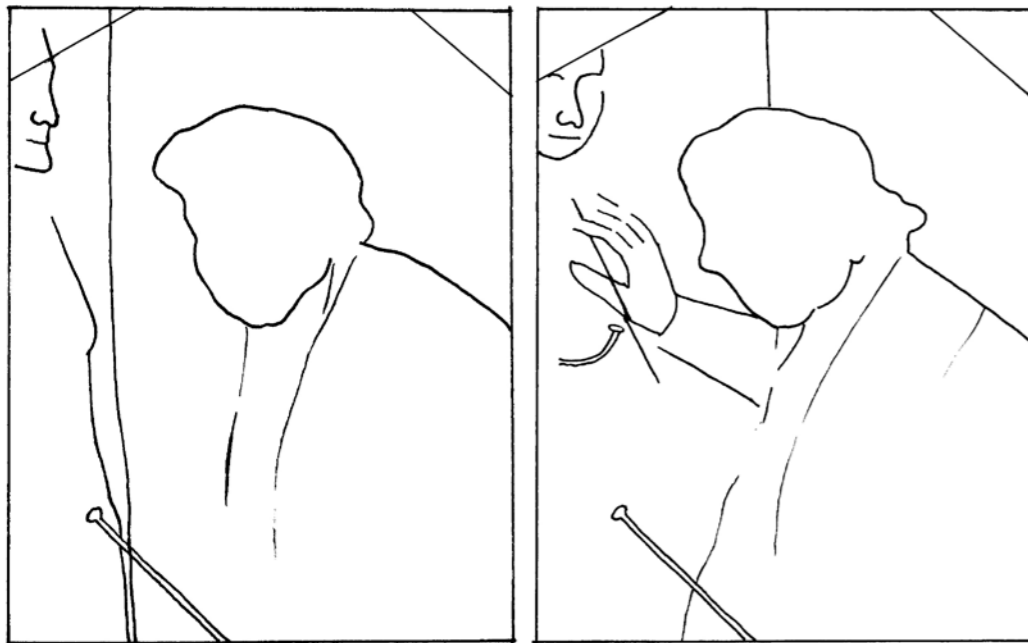


Abb. 219  
Die Kartierung zu Abb. 215 macht deutlich, dass der nach links verschobene Rand des dargestellten Gemäldes im perspektivischen Einklang mit der veränderten Profilansicht des gemalten Kopfes steht.

## i Röntgenfluoreszenz-Analyse

Die Röntgenfluoreszenz-Analyse ist eine herausragende Methode, um zerstörungsfrei die elementare Zusammensetzung von zahlreichen Materialien qualitativ und quantitativ zu bestimmen. Anders als bei der Röntgenuntersuchung ist nicht die durchdringende, sondern die zurückgesendete Strahlung entscheidend. Sie wird als Röntgenfluoreszenz bezeichnet. Die Rückstrahlung erlaubt die Bestimmung chemischer Elemente, die unter anderem für zahlreiche Pigmente charakteristisch sind. Mithilfe eines Scan-Verfahrens können die Messungen sogar flächig erfolgen. Der Flächenscan besitzt den Vorteil, anhand der erkennbaren Verteilung von bestimmten Pigmenten übermalte Farbschichten sichtbar zu machen.



Das minutiöse Scan-Verfahren der Röntgenfluoreszenz-Analyse wird hier an Rembrandts spätem Kölner Selbstbildnis (vgl. S. 194, Abb. 125) eingesetzt.

des erhobenen Armes zählen könnte, ist ebenso noch ungeklärt.

Interessanterweise ließ sich durch eine erneute Prüfung des Röntgenbildes gleichzeitig Neues über das Motiv des erhobenen Armes und die ursprüngliche Darstellung in Erfahrung bringen. So blieb bis dato ein Bereich unerkannt, der sich dunkel um die Profilansicht eines Kopfes am linken Bildrand abzeichnet (Abb. 218). Diese Form ist im unteren Teil durch abrupt endende helle Pinselstriche begrenzt, die nach oben hin auslaufen. Innerhalb dieser im Röntgenbild sichtbaren viertelkreisförmigen Aussparung, die aufgrund der späteren Anfügung eines Stücks Leinwand nur unvollständig zu erkennen ist, treten rechts der Nase weitere Farbaufträge hell in Erscheinung.

Innerhalb derer wiederum meint man auch die Form eines Auges zu erkennen, welches auf ein ursprünglich geplantes Halbprofil, also eine dem Betrachter mehr zugewandte Form des Kopfes der Person am linken Bildrand, hinweisen könnte. Diese Vermutung bestätigt sich im Infrarotreflektogramm, in dem helle Farbaufträge rechts neben der Nase zumindest ansatzweise ebenfalls erkennbar sind.

Interpretiert man die Vertikale oberhalb von Rembrandts Kopf als den Rand eines Gemäldes, an dem der Künstler arbeitet, erklärt sich die Verkürzung des erhobenen rechten Arms ebenso wie das Halbprofil des gemalten Kopfes links. Gleichfalls verständlich werden Zusammenhänge zwischen den möglichen Übermalungen zu einem

späteren Zeitpunkt. Denn der nach links verschobene Rand des dargestellten Gemäldes steht im perspektivischen Einklang mit der veränderten Profilansicht des gemalten Kopfes, wobei die buckelig veränderte Rückenpartie Rembrandts die verstärkte Seitenansicht betont (Abb. 219).

Einen Schritt zu weiterer Erkenntnis brachte die jüngst durchgeführte Makro-Röntgenfluoreszenz-Analyse des Gemäldes.<sup>19</sup> Ihr zufolge war Rembrandts erhobene rechte Hand farbig bereits weitgehend ausgestaltet. Umso spannender werden weitere Forschungen sein, die dank des in den letzten Jahren enorm gewachsenen Spektrums an neuen Untersuchungsverfahren erwarten lassen, dass auch das Geheimnis des Kölner Selbstbildnisses eines Tages gelüftet werden kann.